



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Balogh, Anna Maria

La presencia del noir en las series televisivas policíacas brasileñas

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 46, julio-diciembre, 2016, pp.

201-2013

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766520012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



La presencia del *noir* en las series televisivas policíacas brasileñas

The presence of noir patterns in Brazilian television police films

Anna Maria Balogh¹

¹Anna Maria Balogh hizo su doctorado Literaturas Extranjeras por la Universidad Complutense de Madrid (1979) y su posdoctorado pela Université Stendhal de Grenoble (1995). La autora es libre-docente jubilada (maitre de conférences) de la Escuela de Cine y Televisión en ECA-USP (Universidad de São Paulo) y Titular en Pos-Grado en Medios de Comunicación en UNIP (Universidad Paulista). Autora del libro de *Adaptaciones al cine y TV* en su 2ª. Edición (Annablume, 2005), del libro sobre *El discurso ficcional en la TV* (Edusp, 2002), de artículos y capítulos de libros en Brasil y en el extranjero.

Resumen: las series policíacas en la televisión brasileña tuvieron una diacronía más errática que las americanas muy involucradas en aquella cultura. Aun así, se han firmado revisando matrices del *noir* clásico y añadiendo variables propias como previsto en los conceptos de Lotman (1993) que se adoptan. Además de las referencias intertextuales filmicas y televisivas, las series más recientes analizadas, *Força Tarefa* y *Na Forma da Lei*, utilizan tópicos polémicos que siempre han caracterizado el género que se emula, así como su estética *sui generis* con acréscimos propios del quehacer televisual brasileño.

Palabras clave: *noir*; series de TV; matrices textuales; cultura; corrupción.

Abstract: noir series are not as deeply imbedded in the country's culture as in USA. Yet, Brazilian television achieved to create a tradition in this genre rethinking noir patterns and creating original variables. A strategy that confirms the precision of Lotman's conceptions on textuality and cultural memory. Both series analyzed adopt many intertextual citations, both filmic and televisual. In these recent noir series authors do even manage to successfully remake some of the polemic topics characteristic to the genre, as well as reelaborate the powefull aesthetic clues of noir adapted to TV.

Key words: noir; TV series; textual patterns; culture; corruption.

Dramaturgia en la televisión brasileña

Cultura, para el célebre estudioso del concepto, Iuri Lotman (1993, p. 223-224), es una forma de inteligencia y de memoria colectiva que implica la elección de los textos que se consideran válidos para conservar, al lado de otros que se pueden olvidar. En la actualidad, frente a la multiplicación de textos, soportes y nuevas tecnologías disponibles, se puede considerar que cada cultura elige, además, el medio con el cual más se identifica para transmitir los textos. Este medio en Brasil es, sin duda, la televisión.

Las últimas décadas consagraron a la red Globo con expresivas audiencias entre las emisoras generalistas. La ficción en horarios nobles proporcionó a la emisora un *savoir-faire* diferenciado en las novelas. Con el tiempo se acrecentó el humor relativizando al drama, muy al gusto del público brasileño. Además de la función comunicativa, se alcanzó un rigor estético conocido como *o padrão Globo de qualidade*, al que se incorporó la tecnología de alta definición. Desde el punto de vista social, se tiene lo televisivo como factor de agregación social y unificación lingüística colaborando así para la identidad cultural de un país cuyas dimensiones son continentales como Brasil.

Firmada la competencia en la producción de novelas, a partir de los años 1980, la emisora empezó la producción de miniseries consideradas *la crème de la crème* de la ficción televisiva brasileña. Se trata de formato caracterizado por una clausura poética ausente de las demás series, estas próximas de la estética de la repetición (CALABRESE, 1999). En términos de guión, recursos de realización, producción y elenco, es un formato de excelencia. La mayoría se basa en transmutaciones de la literatura o tramas históricas, muchas protagonizadas por heroínas subvertedoras de los dictámenes de la sociedad.

La red Globo produce cerca de dos mil y quinientas horas anuales de novelas y programas en general -un verdadero record mundial en términos de dramaturgia televisiva. Tal producción equivaldría a cien largometrajes al mes, a parte de las mil ochocientas horas dedicadas al teleperiodismo (GUIA, 2010, p. 4-5). En reciente reunión del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel),² en Rio de Janeiro, sorprendió a los representantes de diversos países que Globo pudiera tener un plantel permanente de doscientos guionistas para responder a una producción del porte mencionado.

²La Obitel trata de la ficción televisiva latinoamericana y de la ficción estadounidense consumida por hispanohablantes que viven en el país y las interacciones entre dichos universos ficticios. De los países de habla portuguesa del Observatorio se incluyen ficciones de Brasil y Portugal.

Panorama: *noir à la brésilienne*

Aunque las miniseries sigan haciéndose y constituyan una marca propia de la red Globo en Latinoamérica, el presupuesto es muy alto; hay que compaginarlas con series o seriados. La gran tradición de los seriados se ha firmado en Estados Unidos, hasta tal punto que muchos de ellos se asemejan a auténticas franquicias tales como *Law & Order*, *CSI*, *NCSI*, cada uno con variables diversas. También es muy fuerte la tradición de películas negras, policíacas y de *gangster* en Estados Unidos, mientras que en América Latina se reveló más duradera la tradición del melodrama.

En la televisión brasileña los seriados y las series policíacas tuvieron una tradición más errática, sintetizada a continuación en breve panorama, con el *Dicionário da TV Globo* (2003) en manos, como *aide-mémoire*. Antes, cabe recordar que algunas novelas utilizaron motivos temáticos del *noir*, como el famoso *whodunit*: ¿quién lo ha hecho? ¿Quién es el asesino? En *O Astro*, la pregunta clave: ¿quién mató a Salomon Ayala? Y en *Vale Tudo*, la pregunta clave ¿quién mató a Odette Roitman? Pero la estrategia en sí no era lo suficiente para adscribir las obras al género negro.

Solo un experto guionista como Silvio de Abreu consiguió romper la tradicional ausencia del *noir* en la novela con *A Próxima Vítima*, todo un éxito. La trama se define así: Suspense, traiciones y romances dan el tono a la novela, centrada en tres preguntas: ¿quién mató, quién será la próxima víctima y por qué? Once personas son asesinadas. Un coche Opala negro, que sigue a las víctimas, es el único indicio de que el asesino está cerca (GUIA, 2010, p. 170). A cada mes se mataba un personaje y la novela cambiaba de rumbo. Tal fue el éxito, que el autor se vio obligado a inventar dos finales para eludir a la prensa y preservar ignoto el desenlace hasta que llegara a la pantalla. Después el autor tuvo que inventar un tercer final distinto cuando la novela se exportó a otros países (AUTORES, 2008, p. 308-10).

Uno de los elementos gráficos más notables de *A Próxima Vítima*, representada en el canal Viva en 2013, se manifestó en las viñetas de cierre. A través del visor de un arma se veía en *freeze* al último personaje que hablaba, se oía un tiro, y la imagen del visor se reventaba en añicos creando un gran suspense para los capítulos siguientes.

El papel de los seriados

A pesar de este hallazgo, el género policíaco encontró en el seriado su formato preferencial. En *Plantão de Polícia* (1979-1981, 80 episodios), el guionista

Aguinaldo Silva tuvo la oportunidad de utilizar los conocimientos de su antigua profesión de reportero policiaco en periódicos. El seriado mezclaba tramas del género con dosis de humor. En oposición a los seriados americanos, no se enfatizaba la violencia sino el aspecto humano de las historias, uno de los motivos de la audiencia del programa.

Delegacia de Mulheres (Comisaría de Mujeres, 1990, 18 episodios) era parte de la programación conmemorativa de los veinte y cinco años de la emisora. El seriado se inspiraba en el cotidiano de una comisaría femenina según el modelo de Schuma Schumacher, una de las fundadoras de SOS-Mujer. Los temas eran profundos, pero el tono de la serie se proponía ameno y utilizaba de forma eficiente el suspense. La comisaria y las detectives simbolizaban cualidades femeninas importantes para su actuación profesional. El *steady-cam* seguía de forma adecuada la agilidad de la acción.

A *Justiceira* (1997, 12 episodios) se inspiraba en la fórmula americana de mucha acción y persecución filmadas en 35 mm. En la trama una comisaria que se había jubilado se veía obligada a participar de una organización internacional contra el crimen para rescatar a su propio hijo, secuestrado por un grupo de traficantes a causa de deudas del padre. Elementos extratextuales intervinieron en la serie que en realidad se planeaba más larga, no fuera el embarazo de la protagonista.

Series policíacas más recientes

La ficción seriada se ha ido perfeccionando, miniseries de veinte a cuarenta episodios dieron lugar a miniseries seriadas que congregan características de los dos formatos con tramas que varían entre ocho y doce capítulos (*Na forma da lei*). Algunas se acercan a los híper seriados uniendo a través de un hilo narrativo las diferentes temporadas del programa, típico de series más duraderas (*Força Tarefa*, Globo, 2009, 12 episodios). Dichas series, aunque ambas del género negro, presentan estrategias de enunciación y experimentaciones distintas con las matrices de género, exigiendo una aproximación individualizada. *Na forma da lei* ha sido llevada a la pantalla de Globo de junio a agosto de 2010, como formato híbrido con ocho capítulos, dirección de Wolf Maya y guion de Antonio Calmon, ambos profesionales con larga experiencia.

El argumento del seriado se basa en la historia de un grupo de la Facultad de Derecho, que pierde a un amigo común, Eduardo Moreno. El joven es asesinado en la fiesta de su noviazgo con Ana Beatriz Tavares Macedo (la bella Ana Paula Arosio). Mauricio Viegas, el asesino, era ex-novio de Ana Beatriz. El grupo decide

hacer justicia y tiene las competencias exigidas para actuar: Gabriela es comisaria de la policía federal; Célio es juez; Edgard, abogado; Ademir, reportero policial y Ana Beatriz, promotora. El grupo mimetiza en la serie un abanico de las funciones ejercidas en el ámbito de la justicia en la realidad brasileña.

La crítica tradicional ha analizado las series sobre todo en términos narrativos, discursivos y estéticos, sin llevar en cuenta las viñetas de abertura y de cierre. La incorporación creciente de las nuevas tecnologías, ha destacado ese arte efímero con tanta creatividad que redundó en un departamento propio en la Globo bajo la supervisión del *designer* Hans Donner. Las breves presentaciones y cierres citados tienen la importante tarea de introducir con poder de síntesis la historia de la serie, la época y el espacio en que transcurre y el género al que se adscribe. Tarea nada despreciable en una programación horaria inmensa.

En las imágenes que presentan la serie negra analizada, el título aparece en caracteres fijos al estilo de *Law and Order*. La intención moralizante de la obra, presente en el título, se reitera al privilegiar la presencia de los protagonistas, todos en favor de la justicia. Cada uno es filmado individualmente con aproximación de la imagen en plan medio. La promotora Ana Beatriz es el personaje del cual la cámara más se acerca, destacándola de los demás.

Maurício Viegas, el asesino, es el único representante del mal que participa en destaque en la presentación, causador que es, del daño que impuliona toda la acción (PROPP, 2011). Actores secundarios aparecen en telón de fondo en escenas sacadas de la propia serie. Al final, el alineamiento y la pose decidida de los protagonistas recuerdan la presentación del largometraje *The Untouchables*, de Brian de Palma. Guiño intertextual que anticipa otros, estrategia que remite a películas y seriados de la diacronía de género.

Al modo de muchas películas negras, como *Laura*, el inicio de la serie trae varios *flash-backs* (SIMSOLO, 2009, p. 17). La relación de Ana Beatriz con Viegas termina en ruptura a la que sigue la huida de la joven al extranjero. Después ocurre el asesinato brutal de la pareja de Ana Beatriz en el noviazgo. Hechos que llevan al pacto sellado por los jóvenes por justicia, sintetizado en las palabras de Gabriela, que se refiere al colega muerto y le dedica la ceremonia de graduación al decir:

[...] foi covardemente assassinado. Eu, meu noivo e mais quatro colegas reconhecemos o suspeito, que foi preso, julgado e inocentado, tudo Na forma da Lei, era para que nós nos conformássemos com essa situação, mas nós não vamos nos conformar, vamos depois de todos esses anos na Faculdade... acho que uma coisa é a que mais fica: as leis existem para ser respeitadas. Num futuro próximo nós as faremos respeitar. Nós

não podemos deixar que o poder político e o poder econômico manipulem as leis, a gente quer um país melhor vamos conseguir (sic). Chega de impunidade no Brasil!

El grupo representa la conquista de competencias propias de la clase media mimetizada en el tejido ficcional, el ingreso en la Universidad, y la esperanza de construir un país más justo, por un lado. Por otro, los episodios establecen una inquietante relación entre sociedad, crimen e impunidad, que antes no existía de esta forma, con una creciente invasión del crimen en la trama social en la contemporaneidad.

El tiempo y el espacio están presentes en la serie en elementos calcados en el *noir*, tales como los *flashbacks* y a las elipses temporales, que dan el tono a la resolución de los jóvenes. En términos espaciales, el planeamiento intelectual de los actos ilegales se hace en la casa de Carlos Viegas, cuya opulencia es símbolo de la riqueza ilícita que ha conquistado a través de la política y de la corrupción. En la casa del hijo se manifiesta el lado más pragmático, actos violentos y ambiente prostituido. El espacio mimetiza la división tradicional del *noir* entre un *upperworld* de la sociedad organizada y un *lowerworld* del crimen, aunque aquí como en los *noir*, todos los mundos terminan contaminados por el la inestabilidad y el crimen (SIMSOLO, 2009, p. 16).

La serie trae amplia gama de referencias intertextuales (GENETTE, 1982), sobre todo en lo que atañe a la interminable lucha contra la corrupción, nacional e internacional. *Na Forma da Lei* presupone todo un repertorio de noticiosos contando con la memoria del público: la operación manos limpias de Italia, la operación criminalidad cero de la policía de Nueva York y la creación de las unidades pacificadoras en chabolas de Rio de Janeiro. La constante visualización de personajes amenazados de muerte a través del visor del arma remite a la telenovela *La Próxima Víctima*, ya citada. La mirada se une al acecho, a la inquietud y a la muerte, clásicos del género negro.

El desenlace de la serie hace honor al título, *Na forma de la lei*. El movimiento final de la serie empieza con la captura del suegro de Maurício Viegas delante de la cual así se pronuncia un senador: “Nosotros conocemos vuestros métodos criminosos, no tenemos miedo, nosotros no descansaremos hasta expulsarle de aquí, como se expulsa un cáncer!”. La justicia empieza a romper el ciclo de la corrupción. Aun así, el asesino, Maurício Viegas, logra huir de la clínica psiquiátrica en que estaba internado, dejando detrás de sí un rastro de muertes. Mientras escapa, su mente tortuosa es poblada de *flashbacks*, elemento típico del *noir* (SIMSOLO, 2009, p. 17).

Todos pensamientos obsesivos en torno a su oscuro objeto de deseo: Ana Beatriz. Cuando la esposa de Viegas habla de la muerte del hijo, él reacciona de forma insana, matándola, y, después, eliminando al juez Célio Rocha.

En el conflicto final entre él y Ana Beatriz, la promotora dispara en dirección a Mauricio Viegas, pero no lo alcanza. Ella se ve, entonces, en una encerrona de la que sólo escapa gracias a que la comisaria Gabriela que mata a Viegas de un edificio próximo desde cuya terraza lo vigilaba. La intriga se cierra en círculo. Mauricio cae en la piscina, sitio en el cual la relación con Ana terminó, episodio impulsor de sus locuras y crímenes. Una remisión intertextual a *Crepúsculo de los Dioses*, en la que la actriz interpretada por Gloria Swanson le da un tiro al amante, vivido por William Holden, que la dejó por otra más joven, y él cae muerto en la piscina. Escena que se hizo emblemática de los *noirs*.

Además de citas fílmicas - la voz grave y ronca de don Corleone se reitera en la del comisario corrupto Paulo Pontes - hay las televisivas: uno de los policías imita la gestualidad del viejo detective Kojac y, como aquél, siempre va con su indefectible Chupa chups. La filmación nerviosa y próxima de la acción se hace al modo de los noticiosos de la TV Record, entre otros. En los elementos temáticos (crimen, corrupción, traición, asesinato, perturbación interior) la serie sigue las matrices del *noir* y sus congéneres (*gangster*, tribunal, detective). El asesino psicópata, a su vez, está más cerca de films como *Atracción Fatal*.

En términos figurativos, la noche corresponde al mundo ilícito y al crimen, el día a las obras de la justicia y de la ley. El *steady-cam* acompaña de forma pertinente al dinamismo de la acción, traducida, además, por un montaje ágil, ambos remitiendo a las películas y seriados negros americanos.

Al final se filma el grupo en el cementerio, los colegas se despiden de Eduardo Moreno, que por fin descansa en paz: sus amigos derrotaron a los corruptos y obtuvieron justicia. Los protagonistas también merecen descansar como sugieren sus trajes informales. El *cliché*, el vuelo de un pájaro cruzando el cielo, anuncia la esperanza de tiempos mejores.

Força Tarefa, hiper seriado hecho el año anterior, con dirección general de José Alvarenga Júnior (Globo, 2009, 12 episodios), también trata del tema corrupción, pero desde un ángulo distinto. Al modo de los seriados americanos, se titulan los episodios: *Dinheiro Podre*, *Tolerância Zero* y *Temporada de Caça*, entre otros. La portada del DVD nos informa:

Força Tarefa traz o dia-a-dia dos policiais que têm a difícil tarefa de investigar crimes dentro da própria polícia. A equipe, che-

fiada pelo Coronel Caetano (Milton Gonçalves), conta com os agentes Jorge (Rodrigo Einsfeld), Selma (Hermila Guedes), Irineu (Juliano Cazarré), Oberdan (Henrique Neves), Genival (Oswaldo Braúna) e Tenente Wilson (Murilo Benício), o mais radical, que leva às últimas consequências seus rígidos ideais de justiça. Ação, intrigas e muitas surpresas. *Força Tarefa* é adrenalina do início ao fim.

La adrenalina a la cual el texto se refiere está presente en las viñetas de abertura y cierre de la serie, una sucesión de imágenes rapidísimas del grupo de policías en acción, con un ritmo frenético de montaje, herencia de los 80, en la Globo, en la que todo ocurría en ritmo de videoclip, en ese caso, pertinente a la acción del seriado. Acompaña las imágenes una música del grupo Titãs y que atañe directamente al tema central: *Polícia, polícia, para quem precisa de polícia...* La viñeta final inscribe en blanco al título sobre líneas verdes, todo en diagonal, como la dramática inestabilidad barroca propia también de los episodios.

En el seriado anterior *Na forma da lei*, prevalecen el poder judicial y un saber intelectual que demandan las leyes por parte de especialistas, además de los que se encargan de la acción de perseguir, de punir, de noticiar. En *Força Tarefa* todos pertenecen a la misma corporación, con la tarea de cuidar para que los policías de otras comisarías no se vean tentados a infringir la ley cuyo cumplimiento están sirviendo. Hecho frecuente en sistemas corruptos, poco empeñados en ofrecer a la policía armamentos y condiciones competitivas, como los tienen los grupos criminosos.

En medio a la acción, la violencia surge más explícita. Hay episodios muy fuertes. En uno de ellos, la fuerza tarea descubre que policías están cambiando las drogas aprehendidas en operaciones previas por harina en los depósitos de comisaría. Aparentemente los agentes buscan al gran jefe colombiano del tráfico, en realidad, venden la droga aprehendida en operaciones previas a los propios bandidos. Embuste que cabe a la fuerza tarea descubrir.

En el comienzo los torea, pero en el desenlace, comandada por el coronel Caetano, la fuerza tarea tiene un peligroso enfrentamiento con los corruptos, asociados a traficantes de una casa nocturna que les servía de tapadera. Esa asociación sólo se descubre gracias a la obsesión del teniente Wilson, que no teme ir al *bas-fond* detrás de las pruebas necesarias.

En otro episodio, Claudia, mujer de un sargento, viene a comisaría a delatar los actos ilegales del marido policía, y sus subordinados que estarían matando gente en una finca antes de que fueran debidamente juzgados por la policía. La denunciante se siente amenazada por el marido, que ya le quitó la hija que tienen en común.

Nadie da importancia a su acusación, excepto el teniente que la acompaña al sitio donde ocurren los hechos relatados. Lo encuentran y, cuando se preparan para irse, llega el sargento, marido de Claudia. Les da veinte minutos de ventaja para que huyan por la floresta, donde van a cazarlos sus hombres, con ropas camufladas y rostros pintados de negro: ¡es una guerra!

En las escenas de la huida de ambos, la rapidez de su carrera por la floresta, de las cámaras les siguen y del montaje es tal, que parecen casi alucinatorios. Un helicóptero acompaña a los policías corruptos, el teniente Wilson llega a pensar que son de los suyos, engaño que casi les cuesta la vida a los fugitivos. Mientras tanto, los policías corruptos logran alcanzar al joven negro, también perseguido, y hacen apuestas para ver quien lo mata primero. Wilson y Claudia asisten horrorizados a la escena desde su escondite en la floresta.

Mientras tanto, en montaje paralelo, la novia del teniente, Jackie, recibe a los demás miembros de la fuerza en una fiesta sorpresa reservada para el cumpleaños del novio. Todos extrañan el retraso de Wilson. Cuando Jackie dice inadvertidamente que él fue a una finca en Vassouras, saben que él decidió actuar sólo y todos se marchan para allá. Delineado el problema, entran las céleres viñetas de abertura pertinentes al dinamismo de la serie.

Wilson logra matar a tres bandidos, antes que los colegas lleguen con gran aparato, al estilo de las series americanas. Cuando llega el teniente, los colegas lo aplauden. El episodio termina con una bella imagen nocturna de Río de Janeiro, después la cámara entra en el cuarto donde la novia lo espera con sensuales ropas íntimas. Él va a por un champán mientras su *álter ego*, un militar cínico, que le toma el pelo, le dice que 38 no es edad, es calibre de arma. Mientras Wilson va al cuarto, el militar rompe los globos de la fiesta con la punta del cigarrillo que hacen ruidos similares a tiros, recuerdo al público de que, pese al final más idílico, la serie sigue en guerra contra la corrupción. Viñetas finales.

En términos discursivos, las series discuten desde la ficción temas graves de la cultura y la sociedad que mimetizan: impunidad, falta de condiciones de la policía, el peligro que corren los encargados de los distintos puestos del sistema, pura y simplemente por hacer que se cumpla la ley. Ambas series dialogan con los movimientos reivindicatorios que agitaron la sociedad brasileña, sobre todo en 2013, y dividieron la nación en dos partes distintas con representación casi idéntica, tal como lo ha hecho la tradición *noir*, tanto en el cine como en las series televisuales policíacas en estas dos series renovando el género con el amplio *know-how* de ficción televisiva de los creadores brasileños. Puede que la ficción no tenga el poder de cam-

biar la realidad, pero dialoga con ella, abre los ojos del público con representaciones contundentes y se elige con acierto el género negro como paradigma, puesto que no está para medias tintas.

Ecos del *noir* se notan en muchas de las tramas. En *Dinheiro Podre*, las escenas iniciales muestran sólo los pies y las piernas de un hombre que sale de un portal, con fuerte contraluz en el fondo de la imagen. Suspense. Después sigue una toma muy alta, probablemente desde una grúa, y se ve que el hombre está saliendo de la prisión, la cámara vuelve a filmarlo de espaldas, una silueta con fuerte contraluz yendo hacia la calle, de incógnito. Sólo se va a revelar, de mala gana, cuando el teniente Wilson, disfrazado de taxista, entabla una conversación con el misterioso pasajero involucrado en asuntos de drogas.

Si las películas negras están bajo una calificación más amplia, de un archigénero de acción, este es un seriado que le hace gala, además de las viñetas analizadas, del montaje célere, de la acción incesante, hay otras características en la serie que sirven a esa *dromoscopia* tan contemporánea captada por Paul Virílio. En *Rápida Utopía*, Eco (1993) afirma que se vive la era del infarto, caracterizada por máxima tensión y ansiedad, que la serie representa con énfasis.

Otras series tienen como mínimo tres interrupciones para los intervalos comerciales, en esta se presenta el problema desde las primeras escenas, situación inicial (PROPP, 2011). Concepto ampliado en el relato de presentación (GREIMAS, 2015) en que los componentes discursivos se delinean: tema (*isotopías*), tiempo (*crononimos*), espacio (*toponimos*) y actores, tal como retomado en Lopes (1984). La presentación se extiende en el episodio hasta el planteamiento del problema y entran las viñetas de abertura. En la segunda parte, se delinea la investigación, la crisis del delito en el seno de la corporación y se finaliza con la punición de los culpables y la viñeta de cierre.

En suma, el seriado privilegia de tal modo a la acción propia del género que minimiza uno de los elementos más característicos de las series televisuales: la fragmentación. Sólo se interrumpe la serie una vez, con las viñetas de abertura. Tal división de bloques está más próxima a las de Syd Field (1984) para el cine (presentación, crisis, desenlace), que de las teorías narrativas; aun así, termina por condensar todo en dos bloques (presentación y preuncio de crisis vs. crisis y desenlace) en la serie y no tres como en Field.

En términos de lo tensivo, el seriado resulta en una intensidad máxima por las estrategias de enunciación que se han analizado. Un elemento que contribuye mucho para la obtención de los efectos vistos es un inteligente trabajo con consa-

grados recursos estilísticos del cine negro: las siluetas, el contraste de zonas de luz y de oscuridad, el uso de planes cerrados que ocultan elementos cognitivos sea en la relación personaje-personaje, sea en la relación entre el sujeto de la enunciación y el espectador. Hay filmaciones a través de persianas, vidrios y visores de coches enfatizando el papel primordial del ojo que vigila, que observa, que mira al que va a matar. Puro *noir*.

Los dos seriados son policíacos, pero se distinguen por elecciones en términos de las estrategias de enunciación, y abren de esta forma un abanico que muestra la riqueza y la pluralidad del género incluso cuando traspuestos para la televisión. Implica revisiones de ritmos, de formatos, trae referencias intertextuales más explícitas en el primero, más sutiles en episodios del segundo con más subversiones en términos del lenguaje televisivo en este último.

En lo que atañe diálogo con la sociedad y la cultura del país, a la representación de la sociedad en el microuniverso de la ficción *noir* la primera serie pone cierto énfasis en el discurso verbal de denuncia secundado por las acciones de los jóvenes con roles importantes en el sistema judicial del país. Ya en la segunda serie, la protesta-polémica representación de la sociedad se traduce en menor grado en los diálogos de los personajes y se demuestra con vehemencia a través de las acciones mismas, en los combates.

Si el país ha elegido la televisión como medio primordial de diálogo con la sociedad y la cultura, se puede concluir, a partir de Lotman (1993), que el medio produce textos que la cultura considera válidos no solo para conservar, sino también para ser objetos de las experimentaciones e innovaciones, como las que han sido analizadas. Y si la ficción constituye un instrumento poderoso de diálogo con la realidad, las dos series vistas representan una advertencia contundente, premonitoria de las manifestaciones de una sociedad indignada con la corrupción, la violencia y la impunidad. La ficción ha revitalizado en las series televisivas un género que tiene tradiciones temáticas y estéticas notables – le añadió a una un montaje que hace honor a la dromoscopia de que Virilio considera en última instancia alienante (*Força Tarefa*) – a la otra (*Na Forma da Lei*) un instigante tejido de relaciones intertextuales –añadiendo un toque de contemporaneidad al género que se revela de los más pertinentes para expresar la fuerza de las tramas narrativas centrales: el *noir*.

Referencias

- AUTORES: histórias de teledramaturgia. Rio de Janeiro: Globo, 2008. 2 v.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Portugal: Edições 70, 1999.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.
- ECO, U. “Rápida utopia”. In: VEJA 25 ANOS: Reflexões para o Futuro. São Paulo: Organização Odebrecht, 1993. p. 109-115.
- FIELD, S. *The Screenwriter’s Workbook*. University of California: Dell Publishing Company, 1984.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris: Ed. Presses Uiversitaires, 2015.
- GUIA ILUSTRADO TV GLOBO. Novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982.
- LOPES, E. “Articulações contextuais do discurso”. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, Unesp, Araraquara, n. 5, p. 15-34, jun. 1985.
- LOTMAN, I. “La memoria a la luz de la Culturologia”. *Criterios*, La Habana, n. 31, p. 223-228, 1994.
- PROPP, V. *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos, 2011.
- REVISTA USP – TELEVISÃO. Sao Paulo, USP, CCS, n. 1, mar./mai. 2004.
- SILVER, A. et al. (Ed.). *Film Noir*. Köln: Taschen, 2012.
- SIMSOLO, N. *Cine Negro*. Pesadillas verdaderas y falsas. Madrid: Alianza, 2009.
- VIRILIO, P. *Guerre et cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2009.
- ZAPATERO, J. S.; ESCRIBA, A. M. *Género negro para el siglo XI*. Barcelona: Laertes S.A, 2011.