

La ciudad como personaje.

David Simon como autor. *The Wire* como serie.

Sergio Cobo Durán

Universidad de Sevilla

Escribir sobre una serie como *The Wire* (HBO, 2002-2008) en el año 2014 y aportar algo novedoso se convierte casi en una misión imposible. Son muchas y variadas las publicaciones centradas en la ficción, desde la completa obra de análisis y recopilación textual de cada uno de los episodios propuesta por Álvarez (2009) a los ya referentes libros sobre series de televisión de la editorial Errata Naturae (2010) sin olvidarnos del excelente texto de Pedro José García (2011) o de la siempre lúcida y analítica visión de Alberto Nahum (García Martínez, 2010, 2011), entre otros muchísimos trabajos de investigación, publicaciones e incluso tesis centradas en la producción de HBO. Una vez asumida esa realidad, con el presente texto se pretende puntualizar y recoger algunas de las claves en el éxito de la serie que por méritos propios forma parte ya del olimpo seriéfilo¹ al lado de otras obras esenciales como por supuesto la clásica *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) o *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). Quizás la primera cuestión que se debería abordar es ¿qué tiene de novedosa la serie y qué aporta a la narrativa televisiva contemporánea?

En primer lugar la configuración de un espectador activo e inteligente, con independencia de la famosa sentencia de David Simon ya convertida en eslogan de la cadena *fuck the average reader*² que presupone la obligatoriedad de un consumidor paciente, dispuesto a entrar en un discurso complejo y maduro, alejado de los habituales y efectistas *cliffhangers*. La reinterpretación del tiempo narrativo en *The Wire* provoca la necesidad de redefinir conceptos como la frecuencia y la duración entendiendo cada temporada como un bloque homogéneo

¹ Sin entrar en valoraciones comparativas como si hace Chuck Klosterman (2013) en su texto "Malas decisiones. Por qué "Breaking Bad" gana a "Mad Men".

² Traducida al castellano como "que se joda el espectador medio"

e indivisible. Desde el narcotráfico en los barrios periféricos, al contrabando en el puerto, la educación, la política o la corrupción en los medios de comunicación convierten cada temporada en un relato realista que evoca al realismo victoriano de Charles Dickens³ o al tiempo como relato de Marcel Proust. Este tempo acaba por convertir al espacio en un lugar privilegiado e imprescindible para entender la totalidad del discurso. La acción no podría desarrollarse en una ubicación diferente a la ciudad de Baltimore pues llega a funcionar como un personaje más de la acción. Es imposible concebir e imaginar el desarrollo narrativo de esta serie sin la interacción directa con Baltimore como un ente activo. Al igual que los arcos de transformación de los personajes, cuando llegan a su madurez o declive, la ciudad para Simon evoluciona y se representa como un enfermo terminal. La urbe es un paciente crónico al que se puede detectar y diagnosticar cada una de sus dolencias pero al que resulta imposible recuperar.

La posibilidad de cerrar el debate acerca de la autoría en la televisión contemporánea gracias a David Simon y *The Wire* resulta más que evidente pues ya forma parte de los creadores en mayúsculas de esta nueva época dorada de la televisión, acompañado por otros nombres propios como Joss Whedon, Vince Gilligan o J.J. Abrams. Los primeros textos y debates acerca de la autoría artística de la mano de Astruc (1948) y su *cámara-stylo* y más tarde por el *cahierista* Truffaut (1954) o por la crítica americana, Sarris (1963) y Keal (1963) parecían anticipar la llegada de David Lynch a televisión o el resurgir de la marca autorial en las múltiples y pequeñas pantallas actuales. Es por ello que una serie como esta solo puede nacer de la conjunción de la ciudad de Baltimore con Simon, dos viejos conocidos con deudas pendientes entre sí.

Las opciones narrativas y creativas que permite una televisión de pago como HBO ha facilitado el nacimiento de relatos tan complejos y con tantas aristas como *The Wire*. Nuevas líneas temáticas que con anterioridad no tenían cabida en televisión son ahora el *leitmotiv* de las principales producciones televisivas. En palabras de Cascajosa “contenidos originales que no hubieran estado disponibles anteriormente en otros formatos (...) y contenidos que tocarán temas tabú como el

³ En palabras de Vargas Llosa la serie lleva al realismo de Dickens o Dumas: http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320811_850215.html

sexo, la violencia y todo tipo de tópicos controvertidos” (2006: 25). Una gran variedad de temas donde la ninfomanía, la homosexualidad o el psicoanálisis comparten espacio con el cáncer, las drogas o las consultas al psicólogo de un capo de la mafia han conseguido crear todo un universo de posibilidades en la pequeña pantalla. A nivel formal la representación de la violencia como forma de interacción social, explícita y en estado puro, sin efectismo pero con crueldad es otra de las estrategias discursivas de la serie.

Esta nueva ficción nace acompañada de nuevos personajes que con anterioridad no encontraban lugar en el espectro televisivo. La representación de McNulty como personaje heroico en la ciudad enferma es un ejemplo sintomático del nacimiento del antihéroe. Un alcohólico que no duda en utilizar métodos alejados de toda heroicidad para conseguir sus objetivos. El héroe del siglo XXI nacería de un híbrido entre Jimmy McNulty y Omar Little, una particular reinterpretación de Robin Hood en el Baltimore actual. Personajes disfuncionales que acaban empatizando con el espectador que entiende el nacimiento de los mismos y los ubica en un contexto especialmente nocivo.

En esta nueva televisión las fronteras entre ficción y no ficción se diluyen creando híbridos cada vez más complejos, lo que impide en muchos casos una clasificación genérica. Sin olvidar, por supuesto, las marcas de cine negro presentes en la serie, a través del destino trágico al que los personajes están condenados. Se puede entender la serie como el cambio de paradigma en la ficción policíaca, frente a series clásicas como *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-1987) donde los conflictos internos y éticos de los personajes ya eran parte de la trama principal o en *Policías de Nueva York* (*NYPD Blue*, ABC, 1992-2005) donde se podía ver el interior de una comisaría de policía pero siempre dulcificado desde el paradigma de la cinematográfica ciudad de Nueva York. O la más moderna variedades de *CSI* (CBS, 2000-) donde las tramas episódicas autoconclusivas son una marca de identidad y la clave pasa por cerrar la investigación. Una serie como *The Wire* demuestra que “el caso” es una simple excusa narrativa ya que la verdadera protagonista es la ciudad y sus habitantes, convertidos aquí en personajes de la ciudad contemporánea. Lo periférico, por tanto, se convierte en el espacio inexplorado y salvaje de la ciudad. Unas torres que funcionan

perfectamente como ciudad vertical, metáfora propia del liberalismo “construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo, así nos haremos famosos y no andaremos desparramados por el mundo” (Génesis, 11, 2-4). Un concepto religioso convertido en negocio que entiende perfectamente un personaje como Stringer Bell o D’Angelo en una de las partidas de ajedrez más cinematográficas, a pesar de ser rodada para televisión, desde *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957, Ingmar Bergman).

Esto posibilita que un discurso ficcional como es *The Wire* se convierta para muchos en la representación más real de la ciudad contemporánea. Conceptos como verosimilitud y realidad entrarían a debate en un relato que innegablemente rebosa naturalidad. Fruto de la combinación de la filmación en un espacio real como Baltimore, la mezcla de actores profesionales con otros no profesionales, o el crisol de acentos que convierten al inglés en una miscelánea de clases sociales, económicas y culturales. Son algunos de los detalles que convierten a la serie en una radiografía urbana de la ciudad enferma del siglo XXI, un relato de los otros Estados Unidos donde el *American Way of Life* no es una opción para muchos de los ciudadanos. Un realismo “que, además de estético, es metafísico (es decir, que no está solo en las formas). Se trata de un realismo que no renuncia al ilusionismo (...) de una escritura milimetrada, planificada, no abierta a lo incidental y lo contingente en sus personajes” (García Martínez, 2010: 115). Es decir, un concepto de realidad que con independencia de los valores formales está en el fondo del discurso. Una serie de televisión que contribuye más a la representación de la ciudad contemporánea que muchos de los llamados relatos factuales que invaden los informativos diarios. “En la ciudad no hay ciudadanos privados. La masa es la ciudad misma, por cuanto la masa configura las distintas estructuras sociales e instituciones comunitarias, cuya articulación espacial es, precisamente, la ciudad” (Gualberto, 2011: 16). Solo una ciudad agónica y terminal puede elegir como héroes a personajes igualmente enfermos. Es por ello que Baltimore es una ciudad moribunda, al igual que lo son McNulty, Omar o Stringer Bell entre otros muchos. Una serie que funciona como termómetro de la decadencia de un sistema liberal en crisis que incluso en los años de bonanza siempre ha tenido una cara oculta, menos vistosa y cinematográfica que Nueva York, Chicago o Los Ángeles pero que gracias

a la nueva televisión hemos descubierto de la mano de Baltimore, Nueva Jersey, Albuquerque o Nueva Orleans.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Rafael (2009): *The Wire: truth be told*. Londres, Canongate Books.

ASTRUC, Alexandre (1948): *Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: la caméra-stylo [1948], Du Stylo à la Caméra et de la Caméra au Stylo. Écrits (1942-1984)*. Paris: L'Archipel, 1992.

CASCAJOSA, Concepción (2006): *No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO*.

GARCÍA GARCÍA, Pedro José (2011): "La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en *The Wire* y *Treme*", *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 150-163.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2010): «"This America, man!" El realismo como crítica ideológica en *The Wire*». En TORREGROSA PUIG, M. (coord.), *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, pp. 111-122.

GARCIA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. (2011): "El género negro se pasa a la televisión: "The Wire y The Shield". *Previously on*, 2011, nº1. pp: 211-226

GUALBERTO VALVERDE, Rebeca (2011): "La ciudad enferma: Espacio, metáfora y mito en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos" [en línea]. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 1, pp. 175-194. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-1/varia05.htm>. ISSN: 1989-4015 [http://dx.doi.org/10.5209/rev ANRE.2011.v3.n1.195](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n1.195)

KAEL, Pauline (1963): "Circles and Squares" en *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 3 (Spring, 1963), pp. 12-26. University of California Press.

KLOSTERMAN, Chuck (2013): "Malas decisiones. Por qué "Breaking Bad" gana a "Mad Men", "Los Soprano" y "The Wire" en COBO, Sergio y HERNÁNDEZ-

SANTAOLALLA, Víctor (2013): "Breaking bad": 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Pp.13-22. Madrid, Errata Naturae.

SARRIS, Andrew (1963): "The Auteur Theory and the Perils of Pauline" en *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 4 (Summer, 1963), pp. 26-33. University of California Press Stable.

TRUFFAUT, François (1954): "A Certain Tendency of the French Cinema." *Movies and Methods: An Anthology*, vol. I. Ed. Nichols, Bill. Berkeley: University of California Press, ほやめむ: ぽぽま-ぽぽめ.

VV.AA. (2010): *The Wire*. 10 dosis de la mejor serie de la televisión. Madrid, Errata Naturae