

La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en *The Wire* y *Treme*

Pedro José García García

“Lo único que diferencia la realidad de la ficción es que la ficción debe ser coherente”
Truman Capote.

Identidad y lugar en la *quality television*

Una de las preocupaciones del cine contemporáneo es la de explorar a fondo los recovecos de ciertos lugares geográficos, en especial las grandes ciudades, emblemas y símbolos de nuestro tiempo. Son muchos los realizadores que han desarrollado una carrera vinculada a una ciudad –por regla general, la ciudad de procedencia-, a lo largo de la historia del cine. Utilizando sus relatos, ya sea para elaborar un homenaje o una denuncia, tratan de hacer llegar al resto del mundo la situación de estos lugares. La Roma de Federico Fellini, el Berlín de Wim Wenders, el Manhattan de Woody Allen, el Brooklyn de Spike Lee o el Baltimore de John Waters son algunos de los ejemplos más paradigmáticos. Si bien a partir de finales del siglo XX, el cine europeo y asiático da la bienvenida a una multiplicidad de puntos de vista que amplía el corpus cinematográfico dedicado a las grandes ciudades del mundo: Hong Kong y otras ciudades chinas (Wong Kar-Wai, Jia Zhang Ke), Estambul (Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akin), Seúl (Park Chan-Wook), París (Cristophe Honoré). A medio camino entre el lenguaje poético y la denuncia social, nos adentramos en las calles de muchas ciudades inexploradas y actualizamos la imagen de otras con mayor presencia en la historia del cine.

En la televisión, a pesar de las oportunidades narrativas que brinda el formato seriado, no se ha dedicado tanta atención a la situación real de las grandes urbes mundiales. En el caso de la ficción norteamericana, es posible hablar de series urbanas, siendo probablemente la ciudad de Nueva York la más representada en los relatos seriados. La experimentación narrativa que implantan las series de televisión estadounidenses en los años ochenta se consolida en la década posterior, tendiendo a una complejidad cada vez mayor que promueve el desarrollo de personajes y situaciones de manera más profunda. Es una de las características de la *quality television*, que gracias a esta búsqueda de nuevas vías narrativas y lingüísticas, la autoconsciencia y la complejidad textual, ofrece productos altamente híbridos e intrincados (Maio, 2009:26-27). A pesar de esto, la imagen que las series de televisión proyectan de las grandes ciudades norteamericanas no responde, por lo general, al mismo esquema narrativo que se usa para desarrollar a los personajes en la *quality television*. A pesar de que en muchos casos es posible hablar de ciudades como personajes, en la mayoría de ocasiones esto será resultado de una constante referencialidad y un elogio exaltado por parte de los protagonistas, más que de un verdadero tratamiento narrativo de la ciudad.

En la postelevisión (Imbert, 2008), el foco de atención de las series se ha desplazado desde Nueva York y Los Ángeles hacia grandes ciudades menos presentes en televisión, como Miami o Seattle. Las aproximaciones a las ciudades son tan dispares como el número de series en antena. *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2004-) utiliza el tempestuoso clima de Seattle como metáfora de las vidas sentimentales de sus protagonistas, pero no hay voluntad de retrato de la ciudad más allá de esto. En *Dexter* (Showtime, 2005-), Miami ofrece una ambientación idónea para la truculenta y opresora historia de crímenes en serie, a la vez que permite plasmar una de las realidades demográficas más importantes del país y menos representadas en televisión, la población latina. Y las series neoyorquinas, como las *sitcoms* de NBC en los noventa, así como *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO, 1998-2003) o *Gossip Girl* (The CW, 2007-) convierten sus relatos en declaraciones de amor incondicional, de nuevo, sin intención de hablar realmente de la ciudad y sus problemas.

Solo un productor de televisión ha logrado llevar a cabo un completo retrato sobre una ciudad para una serie de televisión. El fresco urbano de la ciudad norteamericana de Baltimore (Maryland) realizado por David Simon a lo largo de las cinco temporadas de *The Wire - Bajo escucha* (*The Wire*, HBO, 2002-2008) supone la aproximación más completa al estudio de una gran ciudad en la ficción televisiva. Simon se convierte así en el mayor embajador de Baltimore en la televisión, ofreciendo un enfoque alejado de la visión *trash* de la ciudad que el director John Waters ha ofrecido hasta ahora en el cine. Adentrándose en prácticamente todos los ámbitos de la ciudad –institucional, político, burocrático, sistema educativo, medios de comunicación-, Simon, con ayuda del co-productor Ed Burns, elabora un exhaustivo relato por capas que tiene como hilo conductor la constante lucha contra el crimen en la ciudad, así como la batalla contra los estereotipos asumidos y la resignación ante un sistema que no funciona. Esto no habría sido posible de no ser por la confianza depositada en Simon y Burns por parte de la cadena de pago HBO, principal estandarte de la televisión de calidad en el siglo XXI, y pionera en adentrarse en terrenos no explorados por las cadenas generalistas. Por esta razón, *The Wire* no habría sido posible en otra cadena.

The Wire evidencia un profundo y privilegiado conocimiento de la ciudad de Baltimore por parte de su creador y su co-productor, lo que adquiere sentido cuando comprobamos que David Simon trabajó como periodista en el diario *The Baltimore Sun*, además de seguir de cerca las operaciones policiales en la ciudad para escribir su libro *Homicide: A Year on the Killing Streets*, a la vez que Ed Burns ejerció como agente de policía en la misma ciudad y posteriormente como profesor en un colegio público. La carrera de ambos es clave para aproximarnos al realismo de *The Wire* como principal herramienta para una completa construcción de la imagen del lugar.

A pesar del carácter esencialmente territorial de la serie, Simon y Burns logran que el relato sea extrapolable a cualquier gran ciudad, denunciando de esta manera los graves defectos de un sistema que en lugar de aportar soluciones al crimen y los problemas sociales, entorpece los verdaderos intentos de progreso y recuperación con caprichosas leyes y absurdas burocracias. Sin embargo, y como demostrará el posterior trabajo de Simon para HBO, *Treme* (2010-), existe

un interés por parte del autor en la lucha por las ciudades más castigadas e ignoradas por las instituciones y por el resto del territorio norteamericano. En Estados Unidos, múltiples realidades sociales tienen cabida, sin que esto suponga que las diferentes visiones ofrecidas por la ficción televisiva sean contradictorias. Simon ofrece, tanto con *The Wire* como con *Treme*, visiones universales a través de casos muy concretos y minuciosamente deconstruidos.

Tanto Baltimore como Nueva Orleans son lugares físicos, concepto que Imbert (2009:83) explica como el espacio geográfico marcador de una identidad definida e irreversible, y que se opone a los neo-lugares y los no-lugares propios de la neotelevisión. La ciudad es un símbolo del cambio en la ficción televisiva norteamericana, que apuesta cada vez más por las series rodadas en localizaciones que se corresponden con el lugar relatado, en lugar de falsear o recurrir a grandes estudios. *The Wire* es quizás una de las series pioneras en esta visibilización televisiva de las calles de la ciudad y su integración total en los discursos ficcionales, como elemento indispensable para la forja de identidad de un país, así como para la búsqueda de identificación por parte del espectador norteamericano. Como decíamos, se detecta en la ficción televisiva estadounidense del siglo XXI una clara voluntad por mostrar las múltiples realidades de un país lastrado por la visión unificada y estereotipada que proyectan los productos ficcionales considerados *mainstream* en el resto del mundo. Como veremos a continuación, el formato seriado brinda las herramientas idóneas para la construcción de la imagen de una ciudad, algo de lo que David Simon saca el máximo provecho.

Deconstrucción de Baltimore en *The Wire*

The Wire es una serie de dualidades y contrastes. A pesar de la premisa evidentemente pesimista, Simon expone los problemas de la ciudad de Baltimore desde varias perspectivas, dejando entrever una remota posibilidad de cambio en la ciudad. Sin embargo, no podemos llegar a esta conclusión hasta bien entrados en el extenso relato de la serie, dividido en cinco grandes capítulos que se corresponden con cada una de las temporadas. A lo largo de los sesenta episodios de la serie, Simon desarrolla un relato unificado —a pesar de su extensión y densidad— que contrasta con el resto de productos seriados de género policíaco, altamente episódicos y en su mayoría procedimentales. El productor propone una historia sin mayor artificio que el de la realidad más cruda, desprovista de las restricciones propias de las *networks*. La dualidad interna de *The Wire* se corresponde con el estilo del autor, que según Barbara Maio (2009:141) tiene dos vertientes: por una parte se apoya en los tratados estéticos de las series policíacas más clásicas, en especial cuando nos muestra interiores, y por otra, añade un dinamismo cercano al documental en las persecuciones y los arrestos en las calles de Baltimore. *The Wire* es una serie estática y dinámica a partes iguales, contraste necesario para alcanzar las dosis de realismo deseadas: en los despachos las conversaciones se extienden sin cortes que dejen fuera lo más banal, y en las calles asistimos a menudo a operaciones policiales que podríamos ver en los informativos. Son dos técnicas diferentes empleadas con el mismo propósito: ofrecernos la visión más realista del tiempo y la acción que hemos visto hasta ahora en la ficción televisiva norteamericana.

Como adelantábamos, los elementos narrativos a disposición de los productores y guionistas de la serie son explotados al máximo para deconstruir la ciudad de Baltimore por capas bien diferenciadas que acaban convergiendo en un único discurso. No importa tanto la fidelidad de la audiencia como la coherencia narrativa –que en este caso es la coherencia mundana y caótica de la realidad. Estamos sin duda ante un producto que requiere un compromiso por parte del espectador considerablemente mayor al que demanda la mayoría de ficción televisiva. Esto es lo que ha permitido a muchos autores hablar de *The Wire* como una gran novela americana. Esta teoría alcanza su máxima expresión si nos detenemos en los hábitos de consumo de series en el siglo XXI, con el auge del DVD y de las descargas en Internet como agentes de cambio: “Las grandes series de hoy solo funcionan –novelísticamente hablando- cuando el espectador/lector dispone, por lo menos, de una temporada completa y puede administrar tiempos e intensidades como si se tratase de un libro” (Fresán, 2010:77). Por tanto, la naturaleza serial de la televisión permite a Simon realizar un dilatado producto de periodicidad semanal que, una vez concluido, se revela idóneo para una ‘lectura’ completa en un periodo de tiempo menor.

Y realizando este ejercicio de compromiso y paciencia, podemos obtener una visión menos contaminada y más completa de la ciudad de Baltimore según Simon la dispone a través de sus habitantes. Diseccionar Baltimore es sin duda deconstruir el relato de *The Wire* y desglosar sus partes. Con tan solo observar los títulos de crédito de cada temporada, es posible trazar un esquema que ponga de manifiesto la progresividad y las convergencias de la historia: La primera temporada se centra exclusivamente en la lucha policial contra las drogas y el crimen asociado a ellas en las zonas más castigadas de la ciudad –principal hilo conductor de la historia. La segunda temporada se acerca a los puertos de Baltimore y añade la prostitución, la trata de blancas, el paro o la inmigración ilegal a su currículum criminal y de precariedad social. De la misma manera, se amplía el abanico étnico y la demografía de la ciudad, después de que la primera temporada de la serie hubiese visibilizado a la negra como única raza no caucásica –a pesar de esto, se sigue vinculando a las ‘otras’ razas con actividades delictivas. En la tercera regresamos a los *projects*, mientras la presencia del centro de la ciudad es cada vez mayor, lo que resulta en una cuarta temporada centrada en los entresijos políticos de Baltimore y su sistema educativo. Por último, la quinta temporada incorpora la variable de los medios de comunicación –esencial para analizar la imagen difundida de la ciudad, centrada exclusivamente en los aspectos negativos-, alcanzando así una conclusión en la que confluyen en una perfecta armonía narrativa todos los problemas anteriormente explorados.

Según un estudio de Antonia Montes Fernández (2007), los estereotipos se basan en convicciones que construimos culturalmente acerca de lugares y personas pertenecientes a otras culturas. Estas estereotipias suelen ser utilizadas “para reducir la realidad a modelos sencillos basados en pocas características que ayudan así a entender la complejidad social. Se trata de una categorización simplificada de la realidad” (2007:166). Simon recurre a los estereotipos para realizar su retrato de Baltimore, y no solo los utiliza para construir la imagen modélica de una gran ciudad, sino que los sitúa como uno de los principales elementos de su discurso, insertándolos de dos maneras: los estereotipos como forjadores de identidad y como

PREVIOUSLY ON

conflicto central y raíz de los problemas de la ciudad y sus habitantes. A lo largo de las cinco temporadas de *The Wire*, observamos cómo los estereotipos étnicos, sociales y políticos de la ciudad marcan el devenir de las tramas y el destino de los personajes. Desde el comienzo de la serie, se identifica este problema como una de las lacras de la ciudad, y a través de la propia visión de los personajes acerca de ella, podemos extraer varias conclusiones. Para ello, hemos llevado a cabo un análisis cuantitativo, calculando el porcentaje de alusiones con connotación negativa, positiva, irónica y neutral a la ciudad de Baltimore, dando como resultado el siguiente cuadro:

| Temporada | Negativo | Positivo | Irónico | Neutral | TOTAL |
|------------------|-----------------|-----------------|----------------|----------------|--------------|
| Primera | 42,3% | 0% | 11,53% | 50% | 26 |
| Segunda | 6,12% | 6,12% | 10,2% | 83,67% | 49 |
| Tercera | 21,73% | 6,52% | 2,17% | 71,73% | 46 |
| Cuarta | 8,45% | 0% | 0% | 91,54% | 71 |
| Quinta | 5,63% | 0% | 0% | 94,36% | 71 |

Observando el cuadro, en primer lugar, debemos señalar cómo los porcentajes mayores son los correspondientes a las referencias neutrales a la ciudad –las que no indican ningún tipo de valoración directa-, que aumentan considerablemente en las dos últimas temporadas. En ellas, los mítines políticos y las ruedas de prensa ocupan una importante fracción de los episodios. Sin embargo, es significativo que, en muchas ocasiones, estas menciones a Baltimore conlleven un sentido negativo implícito o por oposición a sustantivos de connotación negativa –“trying to make a better Baltimore” o “crime in Baltimore”. Incluso expresiones que no aluden a la ciudad y que se repiten frecuentemente pueden relacionarse directamente con la visión de Baltimore que ofrece la serie –“lost cause”, “comes with the territory”. Asimismo, podemos comprobar cómo las alusiones a la ciudad de Baltimore con connotaciones positivas son casi inexistentes. Esto confirma la intención de Simon de ofrecer al espectador una visión pesimista de la ciudad, así como de mostrar la resignación por parte de todos los personajes –ya sean delincuentes o policías- ante una situación de la que consideran imposible salir.

Es destacable también el hecho de que la primera temporada contenga el mayor porcentaje de referencias negativas a la ciudad, con amplia diferencia con respecto a las otras cuatro –también es la temporada con mayor número de alusiones en tono irónico, que en su mayoría complementan la connotación negativa. Esto pone de manifiesto el carácter introductorio de los primeros episodios, estableciendo con claridad la premisa de la historia. Tras este bloque inicial de trece episodios, la siguiente temporada ofrece una visión ligeramente más positiva de la ciudad a través de los diálogos –no tanto a través de los acontecimientos que narra. Prácticamente la totalidad de las referencias positivas a Baltimore provienen del mismo personaje, Frank Sobotka, trabajador de los puertos de Baltimore y uno de los pocos personajes que dejan entrever una suerte de orgullo local, vinculado a su trabajo. Este apego a la tierra natal sale a la luz en contadas ocasiones a lo largo de la serie. De una parte, los negros que viven en los barrios marginales y que en su mayoría no han salido de la ciudad se refieren a Baltimore como la única realidad para ellos, lo que conlleva un territorialismo que en ocasiones se confunde con orgullo. En el episodio “Know Your Place” (4.09), vemos cómo los niños de los barrios marginales crecen

aislados del mundo exterior, conociendo única y exclusivamente las esquinas de Baltimore. Es significativo que estos niños deban construir en clase varias maquetas de iconos mundiales como la Torre Eiffel o el Big Ben, símbolos de lo inalcanzable.

Desde el punto de vista de los narcotraficantes y criminales, Baltimore les pertenece y que ocupen y alteren las calles a su antojo lo demuestra –cambian las señales de tráfico para llevar a cabo sus operaciones ilegales, sembrando el caos policial. Por otra parte, el ya mencionado Frank Sobotka ejerce de portavoz de la comunidad obrera de los puertos, que al igual que los negros de los *projects* no conoce otra realidad, lo que les hace desarrollar un sentido de pertenencia, e incluso deuda, al lugar: “Great view. Harbor, I mean. It’s fucking picturesque, it’s what it is. [...] Good anchorage, good cranes, good railroads, close to I-95. Lot of people ready to work, right? That’s my fucking town” (Frank Sobotka, “Hard Cases”, 2.04). Por último, esta leve celebración de la comunidad tiene su equivalente en el ámbito policial y puede comprobarse en las escasas reuniones de carácter no laboral que podemos ver en la serie, siempre para homenajear a un colega fallecido. Tanto en los bares de trabajadores del puerto como en los frecuentados por los policías oímos varias veces la canción “The Body of an American” símbolo de este dañado orgullo nacionalista que tan pocas veces se deja ver en la serie. En la primera escena del piloto, Jimmy McNulty interroga al testigo de un asesinato vinculado al tráfico de drogas. Este cuenta al policía cómo dejaban marchar impune a un niño que solía llevarse el dinero después de cada transacción. McNulty pregunta la razón, y obtiene como respuesta un contundente y significativo: “This America, man”. Esta declaración de intenciones por parte de Simon nos informa del carácter extrapolable del relato en el que estamos a punto de sumergirnos, de lo abstracto a lo concreto. *The Wire* habla de Baltimore todo el tiempo, sin dejar de hablar de Norteamérica en ningún momento.

Los estereotipos que conforman la imagen de Baltimore son contrapesados por aquella dualidad de la que hablábamos al comienzo de este estudio. Los tópicos más utilizados por Simon son los que oponen a criminales y policías, pero en ningún caso se recurre a la simplificación modélica, sino que se desafía la propia naturaleza del estereotipo añadiendo el mayor número de dimensiones posibles al problema. No se trata de una simple inversión de lugares comunes, sino que se plantean cuestiones morales –muchas de ellas sin conclusión o respuesta alguna- tan contradictorias y paradójicas como la propia realidad. Una de las cuestiones centrales en lo que respecta a los estereotipos es el vínculo cultural que se establece por lo general en referencia a la raza negra en las zonas marginales de las grandes ciudades. Este estereotipo –anclado en la realidad, como pretende denunciar *The Wire*- encierra una idea clave para entender la situación de la ciudad de Baltimore: los negros de los *projects* perpetúan los estereotipos sobre su propia raza y estatus social, asumiéndolos previamente como realidades ineludibles. Esto resulta en un aislamiento y una invisibilidad de los barrios marginales con respecto al centro, y de la ciudad con respecto al resto del país, que *The Wire* refleja con minucioso detallismo en sus situaciones y diálogos, como el que tiene lugar entre Chris Partlow y Snoop sobre la ignorancia de Baltimore por parte de una ciudad próxima como Nueva York, en el episodio “Corner Boys” (4.08) –al que regresaremos más adelante- o esta intervención de Jimmy McNulty: “The only way any of these

guys [Bush and Kerry] is even gonna find West Baltimore is if, I dunno, Air Force One crash-lands into Monroe Street on its way back to Andrews. It just never connects” (“Slapstick”, 3.09). Este aislamiento puede responder en parte al deseo de la nación norteamericana de preservar una mitología que cimiente la identidad nacional, como sugiere el propio Simon (2010). Para que eso sea posible, se recurre a menudo a la mentira: “In Baltimore, as in so many cities, it is no longer possible to describe this as myth. It is no longer possible even to remain polite on the subject. It is, in a word, a lie” (2010:5).

La mayoría de criminales y ‘chicos de las esquinas’ que aparecen en *The Wire* no han tenido el privilegio de escoger entre más de una opción. Esta es una de las principales ideas que subyacen del pesimista discurso de la serie: la práctica imposibilidad del cambio ante un problema enraizado en lo más hondo de la sociedad y la naturaleza inalterable del ser humano. Claro que de la misma manera que todas las cuestiones planteadas en *The Wire* tienen una doble lectura, este pesimismo encierra un halo de esperanza, simbolizado en varios personajes: Jimmy McNulty, que nos muestra el abismo que hay entre la voluntad y el verdadero cambio; Namond Brice, que viene a demostrar cómo es posible, si se trabaja el problema de raíz, dar con soluciones a la precariedad en el sistema educativo, y por consiguiente, a la situación de los *projects*; y Bubbles, adalid de la esperanza de cambio real a pesar de vivir en las circunstancias menos favorables para ello.

Por el contrario, la mayoría de personajes simbolizan la imposibilidad de luchar contra los estereotipos, idea perfectamente condensada en una cuarta temporada que concluye con la aparición de una veintena de cadáveres, justo cuando el cambio en la ciudad empieza a ser más que una mera ilusión. La idea del pasado construyendo –y lastrando- nuestro presente toma forma también en el personaje de Dennis Wide, un excriminal reformado que comprueba lo imposible de desprenderse de los estereotipos. Por lo tanto, la raíz del problema, según Simon, son las expectativas. Los niños acaban en las esquinas porque es lo que se espera de ellos, lo que ellos mismos conciben como su única opción de futuro –“Fayette Mafia 4-ever” reza una pintada hecha por niños de alrededor de diez años en el episodio “Final Grades” (4.13). Y de la misma manera, Baltimore, a pesar de los esfuerzos por erradicar los problemas, siempre será Baltimore, puesto que el constructo cultural que la define es mucho más poderoso que la realidad de sus calles y los despachos de sus dirigentes. Ya en la segunda temporada de la serie se llega a esta conclusión, a través del personaje D’Angelo Barksdale, que comenta así el clásico de F. Scott Fitzgerald “El gran Gatsby” poco antes de morir asesinado en la cárcel:

He’s saying that the past is always with us. And where we come from, what we go through, how we go through it, all that shit matters. [...] Like at the end of the book, you know? Boats and tides and all. It’s like you can change up, right? You can say you’re somebody new, you can give yourself a whole new story but what came first is who you really are and what happened before is what really happened” (“All Prologue”, 2.06).

A pesar de que *The Wire* finaliza su relato dejando entrever un angosto espacio para el cambio real, el desesperanzador retrato de la ciudad realizado durante los 59 episodios anteriores prevalece. Baltimore es sin duda la protagonista de *The Wire*, conclusión a la que llegamos después de analizar la construcción de su imagen en la serie. El tratamiento de la ciudad por parte de Simon

es lo más cercano a un desarrollo de personajes que podemos encontrar en el drama televisivo norteamericano. Al igual que sucede con los protagonistas de los mejores dramas, en *The Wire*, Baltimore es descompuesta progresivamente y su 'personalidad' completada a medida que las temporadas añaden dimensiones al 'personaje'. Sin embargo, como también ocurre en estas series, a pesar de los giros argumentales y el recorrido personal del personaje, este permanecerá fiel a su naturaleza inalterable: "Films are generally about people who change. [...] TV series, on the other hand, are about people who don't change. They want to change, but can't. [...] this makes television series much more realistic" (Wolff, 1994:119). *The Wire* habla de una ciudad que quiere cambiar, pero no puede, y Simon nos lo muestra a través de un discurso realista que, como no puede ser de otra manera, queda suspendido sin verdadero cierre.

Hiperrealismo y televisión: el verdadero Baltimore

Tras un visionado completo de *The Wire*, el espectador cree conocer Baltimore en tal profundidad que uno se cuestiona si lo que se acaba de ver es ficción o realidad. A pesar de que la serie toma elementos del género policíaco clásico y opta por un estilo generalmente alejado del documental –tendencia por otro lado habitual en la postelevisión-, queda claro que la intención de Simon es la de ofrecer una visión hiperrealista de la ciudad de Baltimore. Para ello, el productor nos muestra constantemente la ciudad, sus calles más conflictivas, sus esquinas más peligrosas, los edificios más importantes, permitiendo así al espectador experimentar el relato de dos maneras: como una intrincada historia policial y como un documento de valor cuasi informativo. Si bien no siempre logra mantenerse alejado de la ficción televisiva más convencional –recordemos personajes altamente icónicos e incluso caricaturizados como Omar Little o el Hermano Mouzone-, la empresa de Simon llega a buen puerto gracias a una constante referencialidad y unos inquebrantables preceptos estilísticos.

A continuación, detallaremos cuáles son los elementos principales que convierten *The Wire* en un retrato hiperrealista de una gran ciudad:

a) La serie está rodada en localizaciones reales de la ciudad de Baltimore. *The Wire* no solo nos muestra constantemente las calles de Baltimore –esencialmente las de los barrios marginales del West y el East-, sino que también se hace referencia a ellas en numerosas ocasiones a lo largo de cada episodio. Las conversaciones entre agentes de policía de servicio o las que mantienen los traficantes en la calle contienen abundantes nombres de calles y zonas de la ciudad, que se complementan en ocasiones con planos en los que además podemos ver las señales que nos indican en qué lugar de Baltimore nos encontramos. De esta manera, es posible para el espectador trazar un mapa de la ciudad que le ayude a adentrarse en la compleja trama de la serie con mayor facilidad. El absoluto dominio del territorio por parte de Simon evidencia el ya mencionado hecho de que el productor interiorizó las calles de Baltimore al seguir de cerca las operaciones policiales de la ciudad durante trece años, mientras ejercía de reportero para el *Baltimore Sun* –experiencia que aprovechó previamente para la serie de NBC *Homicidio*, basada en su propio libro, y que ya presentaba muchos de los elementos aquí analizados. Junto a la carrera policial de Ed Burns, ambos partían con la experiencia vital necesaria para

reconstruir con fidelidad la vida en los barrios marginales de Baltimore, así como los conflictos internos de la ciudad desde las comisarías y los despachos del centro.

La ausencia de no-lugares en *The Wire* es otro indicador de arraigo de la realidad en el relato. A pesar de que en varias ocasiones vemos comida rápida y desayunos provenientes de cadenas de alimentación –la omnipresente marca emplazada Dunkin’ Donuts-, nunca vemos a los personajes entrando en este tipo de establecimientos. Por el contrario, las pocas veces que asistimos a una comida de negocios o de placer, tiene lugar en un restaurante local, identificado como tal gracias a la comida –el marisco está muy presente- y la decoración. Tampoco hay en *The Wire* escenas en aeropuertos, estaciones de tren, confiando así la universalidad del relato a otros elementos de la narración.

b) El *casting* principal de *The Wire* se compone de actores desconocidos en su mayoría y a menudo se recurre a ciudadanos de Baltimore para papeles secundarios. Gran parte del reparto de secundarios está formado por ex policías, políticos y criminales –algunos de ellos con pasados en común- que se dan vida a sí mismos, conservando sus nombres reales. Dos de los casos más llamativos son el de “Little Melvin” Williams y Felicia “Snoop” Pearson. El primero fue uno de los más conocidos traficantes de heroína en Baltimore durante los setenta y ochenta, mientras que el pasado de Pearson sirve de inspiración directa para las tramas que involucran a niños y adolescentes en la serie: hija de dos narcotraficantes y criada en una casa de acogida, se dedicó a tráfico de drogas y fue encarcelada a los catorce años por homicidio. Ambos personajes desempeñan dos funciones principales en *The Wire*: son indicadores del carácter hiperrealista de la serie y simbolizan ese cambio posible aunque remoto que Simon sugiere en las dos últimas temporadas de la serie.

Los personajes de la serie, ya sean inspirados en personas reales o totalmente ficticios, forman parte del mismo universo de ‘ficción real’: “*The Wire* es un *reality show* impecablemente escrito, con los mejores concursantes posibles y magistralmente dirigido” (Fresán, 2010:76). El propio Simon hace referencia a esta idea en el episodio “Took” (5.07), a través del senador Clay Davis, quien asegura que en Baltimore se encuentran los mejores concursantes para los programas de supervivencia en televisión. Por otra parte, en el siguiente episodio, “Clarifications” (5.08), se hace otro guiño al carácter realista de la serie, cuando Arthur Roland, supervisor de *reality shows* y series de ficción comprueba cómo los personajes de la serie viven completamente aislados de la ‘realidad’ que ofrecen los programas televisivos, asignándose a la serie de esta manera una cualidad de objetividad y una ausencia de contaminación que no existe en estos programas.

En este sentido, Javier Maqua (1992) nos aporta varios elementos que, aplicados a la serie, nos permiten aproximarnos a ella como si de un docudrama se tratase, difuminando así las fronteras entre el documental y la ficción. *The Wire* incorpora numerosos elementos procedentes de la realidad al ‘todo ficcional’ que es la serie. De estos elementos analizados por Maqua, los que más nos interesan son los personajes y los actores. Mientras que se puede afirmar que “en las fronteras de la ficción el actor profesional es una advenedizo” (1992:47) y, por tanto, resta

realismo al conjunto, en un producto ficcional como *The Wire*, el actor no profesional no solo puede ajustarse al discurso de ficción, sino que de hacerlo correctamente, será uno de los más efectivos indicadores de realismo.

c) Los personajes aluden a cifras reales sobre la ciudad de Baltimore, así como a hechos acaecidos en el pasado que pueden ser contrastados con la realidad. Simon reconoce que *The Wire* está basada casi íntegramente en acontecimientos reales. Desde las grandes operaciones policiales para dismantelar las elusivas organizaciones de narcotraficantes, hasta la dramática reducción de plantilla del *Baltimore Sun* –de 500 a 140 periodistas-, pasando por la retirada de las pensiones de los trabajadores de los puertos, todo en *The Wire* había ocurrido años antes en Baltimore, tal y como se narra. Incluso Simon se permite el lujo, no solo de reconstruir la realidad, sino de adelantarse a los acontecimientos: el silo que trata de salvar Frank Sobotka en la segunda temporada de la serie acabó cayendo en manos de los inversores, que lo transformaron en una zona residencial de lujo (Simon, 2010:6-8).

A lo largo de las dos últimas temporadas –emitidas entre 2006 y 2008-, se hace constante referencia a estadísticas sobre el crimen en la ciudad. Esto ocurre en los despachos de los políticos y los dirigentes de la ciudad de Baltimore, así como en las ruedas de prensa y mítines. Se manejan cifras de entre 250 y 300 asesinatos al año y se mencionan porcentajes que contrastan con las cifras reales que con las que operan el FBI y la policía. Por ejemplo, en 2006, año en el que *The Wire* comenzaba su cuarta temporada, la ciudad de Baltimore registra 276 homicidios, siendo esta cifra superior a la del índice general de homicidios per cápita de las grandes ciudades de Estados Unidos.³² Resulta curioso asimismo comprobar cómo en la serie se hace referencia a una manipulación de las estadísticas sobre homicidios que se nos muestra en los despachos y que refleja una preocupación real recogida en los medios de comunicación de la ciudad.³³ Esto viene a confirmar la idea que vertebra en gran medida el discurso de Simon: la mentira y la invisibilidad como vías de preservación la imagen de una ciudad, y por extensión, la del país.

d) Hay en *The Wire* una ausencia de recursos estilísticos propios de la ficción televisiva que la alejan del resto de ficciones seriadas. La incorporación habitual de elementos narrativos de no ficción convierte la serie de Simon en uno de los dramas más alejados de los preceptos del género policíaco en la televisión norteamericana, algo que se complementa con el hecho de que la serie se desliga de las estructuras narrativas institucionales de la televisión norteamericana –no hay momentos de suspensión e inflexión a lo largo de un episodio, las pausas publicitarias no dividen la acción y no identificamos actos. *The Wire* presenta una construcción narrativa en general carente de clímax y que plantea cada temporada como un continuo que no responde al modelo de representación institucional. Los episodios son fragmentos de realidad con comienzo y final aparentemente aleatorios –idea reforzada por el tiempo real utilizado muy a menudo en la serie- mostrando clausura narrativa solo al final de cada temporada.

32 Datos extraídos de <http://baltimore.areacconnect.com/crime1.htm> (consultado 6/12/10) y <http://www.baltimorecountymd.gov/agencies/police/crime/index.html> (consultado 6/12/10).

33 http://www.baltimoresun.com/news/maryland/baltimore-city/bal-mayor2007_0.3704869.story (consultado 9/12/10).

El estilo visual de *The Wire* es áspero y apenas muestra voluntad artística –lo que interesa es mostrar la realidad tal cual. Sin embargo, los recursos que el entorno dispone para la construcción de la ciudad de Baltimore a través del lenguaje audiovisual son aprovechados con máxima eficacia. Nos adentramos en las calles de Baltimore y observamos lo que en ellas ocurre tras ventanas entreabiertas y en azoteas desde las que miramos a través de prismáticos y cámaras fotográficas. La ciudad se encuadra con la forma de una ventanilla de coche y la cámara nos permite ejercer de testigos directos de lo que ocurre en la ciudad. En ocasiones, Simon se permite experimentar con la cámara, pero solo con el propósito de garantizar el realismo en todo momento. Ocurre en la redada policial en Hamsterdam en la tercera temporada de la serie, en la que Simon falsea hábilmente cómo los medios de comunicación difunden la operación.

La única música que acompaña la narración es intradiegética –la que suena en los coches, en los pubs y en las calles de la ciudad-, con contadas excepciones: por una parte, lo que parece ser una parodia al género policíaco al comienzo de la segunda temporada, en cuyo *teaser* asistimos a una operación policial con una acción más estilizada de lo habitual, acompañada de música instrumental que recuerda a los clásicos del género en los setenta y ochenta. Y por otra parte, el montaje final que revisa y clausura tramas en el último episodio de cada temporada, donde una canción acompaña las imágenes, marcando el ritmo. Por lo demás, la verdadera banda sonora de *The Wire* son los disparos y las sirenas de policía.

Es significativo que tras los montajes de final de temporada se recurra siempre a un plano sostenido durante varios segundos, sin música ni movimientos de cámara, en el que regresamos a la realidad más contemplativa. Simon nos recuerda de esta manera que, a pesar de las rupturas narrativas, no podemos perder de vista el carácter realista de la serie. De la misma manera, que regresemos siempre a las calles de la ciudad apoya la teoría principal de este trabajo, algo en lo que el productor ha incidido en muchas ocasiones: los personajes no son los protagonistas de *The Wire*, sino Baltimore: “*The Wire* was not about Jimmy McNulty. Or Avon Barksdale. Or Marlo Stanfield, or Tommy Carcetti or Gus Haynes. It was not about crime. Or punishment. Or the drug war. Or politics. Or race. Or education, labor relations or journalism. It was about The City” (2010:3).

Treme: la iconoclastia afligida

Si en *The Wire* Simon realiza una deconstrucción de la imagen de Baltimore a través de una calculada operación narrativa, en *Treme*, su siguiente estreno para HBO, el autor compone un retrato más apasionado y romántico reconstruyendo otra ciudad abandonada por su propio país. De ambas series subyace la idea del cambio lastrado por la incompetencia del gobierno, y en ellas se puede identificar un estilo hiperrealista y una narración alejada de las convenciones del drama televisivo. Sin embargo, *Treme* presenta varias características que la distancian ligeramente de su predecesora. En primer lugar, a pesar de que vuelve a ser posible identificar a la ciudad como la principal protagonista del relato, en *Treme*, los personajes adquieren una relevancia que se aleja de la función instrumental. Más inmersos en sus micro-esferas familiares que los protagonistas de *The Wire*, los de *Treme* presentan historias personales de superación

que complementan el retrato de una Nueva Orleans arrasada por el huracán Katrina. El amplio crisol de personajes de la serie nos viene a hablar de lo mismo, a través de un ecléctico conjunto de historias: la pérdida, la supervivencia y la reconstrucción. Sin embargo, la serie no deja de hablar principalmente, con cada uno de sus fotogramas, de la ciudad, de su identidad, su fuerza y su voluntad de supervivencia.

En segundo lugar, el poder icónico de Nueva Orleans hace posible que se explore de manera más insistente la cuestión del orgullo local, potenciado por una catástrofe que aísla a sus habitantes del resto de territorio nacional. De esta manera, podemos hablar de la identidad dañada en *Treme* frente a identidad ignorada y manipulada en *The Wire*. La resignación mostrada por los personajes de *The Wire* con respecto a su ciudad contrasta con la fuerza de voluntad de los de *Treme*, así como con su deseo de preservar la identidad del lugar como única vía de supervivencia. De nuevo, encontramos en la obra de Simon una dualidad que define su discurso. El arma de doble filo que es la cuestión de la identidad se pone de manifiesto al comprobar que lo que ayuda a los habitantes de Nueva Orleans a sobrevivir a la catástrofe es lo que mueve al resto de la nación a ignorarla. Creighton Bernette, uno de los protagonistas, apasionado activista por la reconstrucción de la ciudad, expone esta idea en el segundo episodio, denunciando el programa educativo de la universidad:

I mean, look at what they're keeping. Musical theatre, Digital media, Medieval studies, Women's studies, Jewish studies, African studies. It's all about identity. Let's not learn how to actually do anything. Let's just sit and contemplate the glory of me in all my complexities. Who am I? I am a black Jewish woman, hear me roar ("Meet De Boys on the Battlefield", 1.02).

El optimismo y la fuerza en *Treme* -simbolizados por la incondicional persistencia de las tradiciones, el color de las fiestas, la comida y la música de Nueva Orleans- irán un paso más adelantados que la tristeza y la resignación, más presentes en *The Wire*. Mientras que la anterior serie de Simon solo unos pocos personajes logran el cambio, *Treme* –a pesar de narrarnos la historia de alguien que no consigue sobrevivir a la pérdida- concluye su primera temporada como una celebración de la vida, la comunidad y la identidad del lugar, en la que la mayoría de sus personajes encuentran el refugio y la vía hacia la reconstrucción. La experiencia del Katrina reforzará la necesidad de protección de la identidad de Nueva Orleans en un mundo que ha decidido ignorar su tragedia, focalizando su atención en eventos más difundidos por los medios como los atentados terroristas del 11-S. Davis McAlary, otro activista comprometido con la causa de su ciudad, se encarga de reforzar esta idea, oponiendo los clichés neoyorquinos -el desfile de Acción de Gracias, hombres trajeados-, a la autenticidad de su ciudad. Es habitual que Simon recurra a Nueva York para implementar el carácter de denuncia de sus historias. Como adelantábamos con anterioridad, varios diálogos en *The Wire* indican el recelo hacia la ciudad más visibilizada del territorio nacional, y su ignorancia con respecto a otras urbes como Baltimore –Chris Partlow explica a Snoop cómo los negros de Nueva York no conocen la música de Baltimore, porque “they don't listen to that shit up in New York. They listen to some bullshit up in New York” (“Corner Boys”, 4.08). Sin embargo, desde los despachos se alude a Nueva York como modelo a seguir –se sugiere la Teoría de las Ventanas Rotas, tras su éxito en Nueva York,

como herramienta de lucha contra el crimen de la ciudad en “Misgivings” (4.10).

Mientras que tanto la música de Baltimore como otros aspectos culturales y sociales se mantienen sitiados con respecto al resto del territorio norteamericano, la identidad cultural de Nueva Orleans goza tradicionalmente de una gran repercusión a nivel mundial. Los primeros episodios de *Treme* muestran cómo la ciudad es percibida por los ojos foráneos, ya sea a través de los turistas que se paran a escuchar a los músicos ambulantes -y a los que se debe complacer con las canciones más emblemáticas del sonido *New Orleans*- o con el astuto recurso de un personaje como Koichi Toyama, turista japonés, fan del jazz con un conocimiento enciclopédico de toda la música del lugar. Su intervención en “Shame, Shame, Shame” (1.05) y su posterior regreso en “All on a Mardi Grass Day” (1.08) simbolizan las diferencias en la percepción de una ciudad entre autóctonos y visitantes. Antoine Batiste, músico de jazz de Nueva Orleans es puesto en evidencia por Toyama en numerosas ocasiones por su desconocimiento de lo propio, lo que indica la necesidad de los habitantes de regresar a los valores multiculturales que compusieron la imagen del lugar antes de la tragedia. Y por extensión, la ciudad necesita urgentemente un mayor grado de representación y reafirmación para reconstruirse, siguiendo los preceptos que cimentaron y consolidaron su identidad.

Conclusiones

Podemos afirmar que tanto en *The Wire* como en *Treme* es posible identificar una serie de elementos que nos ayuden a concluir que los retratos que estas realizan de las ciudades norteamericanas de Baltimore y Nueva Orleans están sólidamente anclados en la realidad. Puesto que la intención de David Simon es la de mostrar la verdadera situación de ambas ciudades, los recursos narrativos y las estrategias propias de la no ficción son utilizados para elaborar los discursos de homenaje o denuncia que encontramos en ambas obras. *Treme* está rodada en localizaciones reales y recurre a personalidades de Nueva Orleans –en especial, músicos de jazz como Allen Toussaint o Kermit Ruffins- para su reparto de secundarios y participaciones especiales. Asimismo, las referencias a hechos históricos y acontecimientos ocurridos en Nueva Orleans son abundantes, y su veracidad puede contrastarse con facilidad. Sin embargo, *Treme* presenta en su tratamiento estético y narrativo varias diferencias con respecto a *The Wire*: el reparto de protagonistas incluye actores conocidos –John Goodman, Steve Zahn-, que se convierten en portavoces de un movimiento a favor de la visibilización de la ciudad, trascendiendo el propio relato y situándolo en la realidad. Por otra parte, Simon potencia el aspecto visual de la serie distanciándose así del minimalismo formal de *The Wire*. En *Treme* se saca provecho de la luz y los colores que recuerdan a la Nueva Orleans pre-Katrina, se mueve más la cámara –algo que curiosamente se vincula más con el género documental-, y lo más importante, se otorga una importancia capital a la música, que a pesar de seguir siendo en su mayor parte intradieгética, verteбра en muchas ocasiones la trama y aporta el ritmo –lo que podría llevarnos a afirmar que *Treme* es en gran medida un musical. Estas diferencias con respecto a *The Wire* responden sin embargo al mismo propósito, el de construir una imagen certera y fiel de cada una de las ciudades.

En la primera década del siglo XXI, David Simon se ha convertido en uno de los autores más destacados de la televisión norteamericana, con dos obras de las que se pueden extraer fácilmente estilemas en común. Aunándolos, es posible realizar el esbozo de un autor preocupado por un sistema con tantas brechas como realidades hay en su territorio. En definitiva, Simon es el autor televisivo de “la Norteamérica abandonada” (“the America left behind”, Simon, 2010:9). A través de sus obras, el productor trata de plasmar con la mayor objetividad posible lo que para él, después de todo –y como Jimmy McNulty recuerda en la última escena de *The Wire*- es el hogar.

Referencias bibliográficas

Alvarez, Rafael (2010): *The Wire: Truth Be Told*. Nueva York, Canongate.

Friedman, Julian; Roca, Pere (1994): *Writing Long-Running Television Series. Lectures from the first Pilots Workshops*. Barcelona, Media Business School.

Imbert, Gérard (2008): *El transformismo televisivo: posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra.

Jiménez Losantos, Encarna; Sánchez-Biosca, Vicente (1989): *El relato electrónico*. Valencia, Ediciones Textos Filmoteca Generalitat Valenciana.

Montes Fernández, Antonia (2007): “El país como marca – crear imágenes a través de la publicidad” en Borrueco Rosa, María A., *El lenguaje publicitario en el turismo*. Ediciones Andalucía S.L., pp. 163-174.

Maio, Barbara (2009): *La terza Golden Age della televisione*. Cantalupo in Sabina (RI), Sabinæ.

Maqua, Javier (1992): *El docudrama: Fronteras de la ficción*. Madrid, Cátedra.

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

Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B.