

## Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002-2008)

Ignacio Lasierra Pinto  
Universidad San Jorge  
[ilasierra@usj.es](mailto:ilasierra@usj.es)

**Resumen:** El éxito de una serie de televisión como *The Wire* (HBO, 2002-2008) se debe, en gran medida, a su complejo entramado narrativo. La riqueza narrativa de la serie se logra a través de estrategias narrativas determinadas por sus creadores: temática diferenciada, verosimilitud de hechos, influencia consciente de los géneros clásicos, exhaustiva labor de documentación y predominancia clara del desarrollo de los personajes sobre el avance de las tramas. Atender a las estrategias utilizadas en *The Wire* desde una perspectiva narrativa, nos permite, por tanto, comprender los nuevos caminos que se abren en el panorama audiovisual para el diseño narrativo de una serie dramática.

**Palabras clave:** *The Wire*, HBO, narrativa, tragedia, construcción del personaje, verosimilitud.

---

**Abstract:** The success of a television series as *The Wire* (HBO, 2002-2008) is due, essentially to its narrative network complex. The narrative quality of the series will be achieved through strategies determined by their scriptwriters: distinct theme, verisimilitude of facts, conscious influence of the classic genres, thorough work in documentation and clear predominance of the characters on the progress of the plots. To attend to the strategies used in *The Wire* from a narrative perspective allows us to understand the new ways that open in the future for writing in a dramatic television series.

**Keywords:** *The Wire*, HBO, narrative, tragedy, script character, verisimilitude.

## 1. *The Wire*, el éxito post-mortem de una obra maestra

Cuatro años después de la emisión del último capítulo de la serie estadounidense *The Wire* (HBO, 2002-2008)<sup>65</sup>, los espectadores, los críticos, los profesionales del medio televisivo y el entorno académico destacan esta ficción televisiva, como una de las series más relevantes que se han emitido en televisión. Los elogios para una de las series más exitosas de la cadena de pago HBO son múltiples y abarcan a todo tipo de personalidades y estratos sociales. Sin embargo, estos elogios han llegado, principalmente, una vez la serie ha sido emitida en su totalidad.

El éxito cosechado por *The Wire* no fue inmediato. De hecho, el unánime reconocimiento y su difusión mayoritaria llegó una vez la serie había terminado su emisión. *The Wire* nunca obtuvo un Emmy<sup>66</sup>. Durante sus años de emisión, sus audiencias tampoco fueron espléndidas. Sirva como ejemplo, que la última temporada de la serie tan sólo logró cuatro millones cuatrocientos mil espectadores de media frente a los más de doce millones de espectadores que siguieron los episodios finales de *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), otro de los buques insignias de HBO que reportó mejores cifras a la cadena de pago. Pese a recibir algún premio durante su emisión<sup>67</sup>, sus guionistas tuvieron que esperar hasta la última temporada para que su labor narrativa, de forma específica, fuera galardonada. Fue en el año 2008 cuando el Writers Guild of America le concedió el premio a mejor guión para televisión por la quinta temporada de la serie. De esta forma, se reconocía la labor de los principales responsables de la creación de la serie: David Simon, Ed Burns, David Mills, Chris Collins, Dennis Lehane, George Pelecanos, Richard Price, David Price y William F. Zorzi.

La serie no sólo ha recibido el reconocimiento por parte de los profesionales del medio, sino que también ha sido elogiada por diferentes personalidades del mundo de la cultura. Alan Moore, reputado guionista de cómics, reconoció en una entrevista que *The Wire* “es la serie de televisión más impresionante que se ha hecho en Estados Unidos, posiblemente la serie de televisión más impresionante a secas” (Entertainment Weekly, 2008). Recientemente, el Premio Nóbel de Literatura, Mario Vargas Llosa, también ha celebrado que *The Wire* contiene la densidad, ambición totalizadora y las sorpresas que tienen las buenas novelas, añadiendo que nunca antes ha visto algo así en televisión (Vargas, 2011). Incluso el entonces senador Barack Obama declaró, antes de convertirse en presidente de los EEUU, que el mejor programa de televisión era *The Wire* y que Omar Little era su personaje favorito (Coolican, 2008).

---

<sup>65</sup> La serie se tradujo en España como “*Bajo Escucha*” y se emitió desde el año 2004 por el canal de televisión TNT. En la actualidad, se emite en abierto en España a través del canal de televisión gallego V Televisión, donde ya se han emitido cuatro temporadas.

<sup>66</sup> Estuvo nominada en el año 2005 y en el año 2008 en la categoría de mejor guión de serie dramática. Los ganadores fueron David Shore por *House* (Fox) en el año 2005 y Mathew Weiner por *Mad Men* (AMC) en el año 2008. Disponible en internet (15.01.2012): [http://www.emmys.com/award\\_history\\_search?person=&program=&start\\_year=2005&end\\_year=2011&network=All&web\\_category=429&winner=Y](http://www.emmys.com/award_history_search?person=&program=&start_year=2005&end_year=2011&network=All&web_category=429&winner=Y).

<sup>67</sup> La serie recibió el premio a mejor show de la televisión otorgado por la revista Time en los años 2002 y 2006, y el premio del Instituto de Cine Americano a mejor programa del año en los años 2003 y 2006.

El impacto social que la serie ha tenido se hace extensible también a todas aquellas personas que se han sentido identificadas con el reflejo de los personajes urbanos retratados en la serie (Talbot, 2007). La serie no sólo ha sabido reflejar con verosimilitud el entorno de los traficantes, sino que también ha tenido especial cuidado con reflejar el minucioso trabajo de los policías. Acostumbrados a las heroicidades de los policías de series como *C.S.I: Crime Escene Investigation* (CBS, 2000-) o *24* (Fox, 2001-2010) *The Wire* mostró a unos policías con un trabajo mucho más aburrido, donde el papeleo llevaba mucho más tiempo que los asaltos a mano armada. Eso ha servido para que cuando se le pregunte al sector policial sobre *The Wire* también reconozca que la serie es la que mejor ha mostrado su trabajo (Tubau, 2011: 92). La influencia tras su emisión ha sido tal, que incluso turistas británicos viajan hasta Baltimore para recorrer en autobús los lugares de la ciudad donde se rodó la serie (Moore, 2010). El merchandising posterior en torno a la serie, no sólo se limita a las habituales camisetas, tazas o carteles, sino que ofrece también una versión adaptada del famoso juego de mesa Monopoly<sup>68</sup>. Exponencialmente, la serie sigue aglutinando fans a lo largo de todo el mundo. La edición en DVD y Blu-Ray a través de Warner ayuda a que, cada vez sean más los espectadores que se acercan a la misma con el interés de verla. *The Wire* ha ganado en popularidad durante los últimos años, especialmente a través de su venta en soportes digitales llegando a ocupar los primeros puestos en ventas de series en DVD. En la actualidad, por ejemplo, es la tercera serie más vendida (en su formato pack de serie completa) de la web “Amazon” en España<sup>69</sup>.

Igualmente, el mundo académico tampoco se ha mantenido al margen, y pese a la escasez de publicaciones que actualmente existen sobre la serie, algunas universidades como la prestigiosa Universidad de Harvard, la Universidad de Nueva York (Doughty, 2010) o la Universidad de Berkeley de California (Sarabia, 2010), ya han incluido el visionado de la serie como materia obligatoria dentro de alguno de sus cursos, sirviendo para carreras tan diferentes como Sociología, Filosofía y Letras o Salud Pública.

*The Wire* se ha convertido en lo que algunos críticos llaman “una serie de culto”. Considerada como una obra maestra de la televisión es preciso analizar los porqués de su éxito y atender a su modelo de creación. Tanto los responsables de la cadena de televisión, como los guionistas y productores de la serie, apostaron por una serie policíaca diferente, sabiendo que se alejaban de otras series policíacas mucho más accesibles para el espectador. El apoyo incondicional de la cadena de televisión HBO, así como el control creativo que los creadores de la serie tuvieron sobre la misma fueron claves para entender cómo se desarrollaron las estrategias narrativas utilizadas por sus creadores. Atendamos, en primer lugar, a la gran apuesta que la cadena de televisión HBO hizo por el proyecto de David Simon y Ed Burns.

---

<sup>68</sup> Para el portavoz de Hasbro, Jane McDougall se trató de un paso natural, puesto que buena parte de *The Wire*, trata sobre las esquinas y las calles de Baltimore. Disponible en internet (15.01.2011) en: <http://www.thepoke.co.uk/2010/10/07/the-wire-monopoly-game-2/>

<sup>69</sup> La serie tan sólo es superada por las series *Downton Abbey* (ITV, 2010-) y *A dos metros bajo tierra* (HBO, 2001-2005).. Disponible en internet (15.01.2012): [http://www.amazon.es/gp/bestsellers/dvd/665293031/ref=s9\\_ri\\_bw\\_clnk?pf\\_rd\\_m=A1AT7YVPFBWXBL&pf\\_rd\\_s=right-5&pf\\_rd\\_r=oP6VETHPAVGNCS7KY3WH&pf\\_rd\\_t=101&pf\\_rd\\_p=253371687&pf\\_rd\\_i=665293031](http://www.amazon.es/gp/bestsellers/dvd/665293031/ref=s9_ri_bw_clnk?pf_rd_m=A1AT7YVPFBWXBL&pf_rd_s=right-5&pf_rd_r=oP6VETHPAVGNCS7KY3WH&pf_rd_t=101&pf_rd_p=253371687&pf_rd_i=665293031)

## 2. La serie que HBO sí quiso producir

Gran parte del éxito de *The Wire* viene propiciado por el pleno control que los guionistas tuvieron durante todo el desarrollo de la serie, en gran parte, propiciado por el apoyo incondicional de la cadena de pago HBO. La cadena de pago estadounidense se ha diferenciado a lo largo de los últimos años por producir una ficción televisiva que siempre ha pretendido desmarcarse de sus competidoras. La falta de dependencia de ingresos publicitarios, el hecho de no tener que complacer a una audiencia amplia y generalista y la amplia libertad creativa que la cadena otorga a sus creativos han logrado que este canal “premium” lleve a la pequeña pantalla historias que no tiene cabida ni en el medio cinematográfico, ni en otras cadenas de televisión generalistas (Leverette, Ott y Buckley, 2008). *The Wire* no podía recabar en cualquier cadena de televisión y encontró en HBO, a un canal dispuesto a ofrecer un contenido diferente y arriesgado. Así lo expresó David Simon, principal responsable de la creación de la serie: “*The Wire* no habría existido de no ser por la HBO, o, más exactamente, sin un modelo de pago por visión como el de la HBO” (Álvarez, 2009: 10).

El planteamiento original de producción no era nada sencillo ni atractivo para una cadena de televisión. David Simon estaba convencido de que no quería hacer otra serie más sobre policías. *The Wire* nacía con ganas de pelea, con ganas de profundizar sobre todo aquello a lo que otros no se atrevían, de radiografiar a la sociedad estadounidense, y por tanto, a gran parte de la cultura occidental. Y lo quería hacer desde las entrañas de la sociedad, desde donde más podía doler: criticando al sistema político, periodístico, educativo y sobre todo, policial de su propia ciudad, Baltimore. Además, David Simon tenía claro que no iba a escribir para todo tipo de espectadores, sino que *The Wire* debía ser una serie para el que quisiera hacer un esfuerzo por comprender el universo que en ella se integraba. No eran los guionistas los que debían adaptarse al espectador, sino el espectador el que debía realizar un esfuerzo tremendo por integrarse en una serie que quería emular el ritmo novelesco intrincando. Y para eso, no lo iba a poner nada fácil, ni con los diálogos, ni con concesiones de guión que pudieran dirigirse espectador medio (Hornby, 2010: 47-71).

Por su parte, HBO no estaba especialmente interesada en producir una serie policíaca. Los directivos de la HBO consideraban que eso es lo que hacían el resto de las cadenas de televisión. El proyecto de *The Wire* ya había pasado por otras cadenas. Ninguna estaba dispuesta a producir una serie protagonizada, mayoritariamente, por un perfil de actores negros y con una jerga en sus diálogos que prácticamente obligaría a los espectadores a ver la serie con subtítulos. La propia BBC inglesa rechazó el proyecto antes de que lo comprara la HBO, por la complejidad de la serie, la multitud de personajes que aparecen en la primera temporada, y los interminables diálogos entre policías y narcotraficantes (García, 2008). La principal preocupación de la cadena radicaba en no hacer una serie de policías que pudiera ofrecer cualquier otra cadena de televisión y que contradijera el lema de la propia HBO: “*It’s not Tv, it’s HBO*”. HBO no tenía ninguna necesidad de arriesgarse con un producto así, mucho menos cuando algunas de sus últimas series habían tenido un éxito más que notable: *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004), *Los Soprano* (HBO, 1999-2007) o *A dos metros bajo tierra* (HBO, 2001-2005). Sin embargo, el apoyo de Carolyn Strauss y Chris Albrecht al frente de la HBO y los tres premios Emmy recogidos por *The*

*Corner* (HBO, 2000), incluyendo el de mejor mini-serie<sup>70</sup>, fueron decisivos para que finalmente la cadena de pago se decidiera a producir *The Wire*. Aunque el guión del capítulo piloto no terminaba por gustar a los directivos de HBO, Simon convenció a Carolyn Strauss para que le diera la oportunidad de escribir dos capítulos más. Una vez escritos, HBO tardó un año en rodar el capítulo piloto. Las audiencias no fueron buenas, ni en el estreno, ni a lo largo de las emisiones de la serie. Sin embargo, pese a las malas críticas y a las malas audiencias recogidas durante los primeros capítulos emitidos de la serie, HBO decidió mantener *The Wire* en parrilla. Pese a que al final de cada temporada los directivos de planteaban eliminarla de la parrilla. Sin embargo, las primeras buenas críticas llegaron para la serie y fue entonces cuando nadie se atrevió a eliminar la serie de la HBO (Álvarez, 2009: 17-24). Las audiencias nunca acompañaron a *The Wire*, incluso se llegó a especular tras la emisión de la cuarta temporada con que la serie no se emitiría por completo. Pero la cadena de televisión, fiel a la apuesta que había realizado, mostró su apoyo incondicional y la serie se mantuvo en televisión hasta su final. De tal forma, que al finalizar la cuarta temporada, periódicos como el *The New York Times* incluso llegaron a exigir en una de sus editoriales que la cadena de televisión no cancelase la serie por las bajas audiencias (García, 2010). Por eso tenemos que entender que parte del éxito de esta serie viene propiciado por la propia apuesta que HBO decidió hacer con la misma y por su apoyo incondicional, así como por el afán de sus creadores de distinguirse narrativamente del resto de series de ficción más convencionales. Veamos, por tanto desde una perspectiva narrativa, qué propicia que *The Wire* no sea una serie más.

### 3. Estrategias narrativas en *The Wire*

#### 3.1. Guionistas en Baltimore: investigación y rigor narrativo

El primer factor a destacar para comprender el universo en el que se desenvuelve la serie es el universo de los propios guionistas. La mayoría de los guionistas que trabajan para series de televisión en EEUU proceden del propio medio televisivo o del medio cinematográfico. Muchos de ellos viven en Los Ángeles. El equipo creativo de *The Wire* procedía de ambientes bien distintos (ámbito policial, político, novelístico y periodístico principalmente) y en su mayoría, ninguno tenía excesiva vinculación con la producción de series para televisión. Gran parte del equipo creativo procedía del propio Baltimore, de forma que conocían muy bien las calles y los temas que estaban abordando en la serie.

David Simon estuvo trabajando durante años como periodista en el *Baltimore Sun* antes de aterrizar en la televisión. Posteriormente, trabajó en el rango de “policía becario”, como investigador durante un año entero en el Departamento de Homicidios de Baltimore. Del resultado de esta investigación surgió su novela periodística “*Homicidio. Un año en las calles de Baltimore*”, que posteriormente serviría como semillero para la serie *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1998)<sup>71</sup>, en la que Simon trabajó como asesor y productor. Durante todo 1988, David Simon estuvo acompañando a diferentes patrullas de Baltimore por las calles de la ciudad, saliendo de copas con los policías por los tugurios de Baltimore y haciendo horas

---

<sup>70</sup> *The Corner* (HBO-2000) es la mini-serie escrita por David Simon, Ed Burns y David Mills, basada en el libro *The Corner* (1997), escrito por Burns y Simon. La serie ganó tres premios Emmy, incluyendo el de mejor miniserie y sirvió para David Simon y Ed Burns, como semilla para construir el universo de *The Wire*.

<sup>71</sup> Se rodaron siete temporadas de la serie y obtuvo 19 premios, entre ellos 4 Emmy y 3 Peabody.

extra en las oficinas del Departamento de Homicidios. De ahí, David Simon rescató multitud de anécdotas, pequeños detalles y hechos reales que no sólo pasarían a su novela, sino que también se irían filtrando en *The Wire*. Estos pequeños detalles, como el hecho de que en la oficina de los policías exista un corcho con las puntas cortadas de las corbatas de los que se quedan dormidos fruto de la resaca, o que en lo alto de una azotea cercana a la comisaría se aglutinen multitud de latas de cervezas lanzadas por los policías que conversan en la calle, son los que consiguen sumergir al espectador en un ambiente con un realismo inaudito hasta ese momento en una serie policiaca.

Por su parte, Ed Burns estuvo trabajando durante siete años como profesor en una escuela pública de Baltimore. El propio Burns ha explicado la dureza de esta experiencia, donde continuamente veía cómo adolescentes sin recursos terminaban en la droga por culpa de la mala gestión del sistema público educativo (Norris, 2006). Posteriormente, Burns trabajó durante veinte años como detective en el Departamento de Homicidios de Baltimore. La radiografía sobre el sistema escolar público que *The Wire* ofrece en la cuarta temporada tiene mucho de su experiencia en las aulas. El resto de la serie, tiene mucho de su experiencia al frente de una unidad del Departamento de Homicidios. Incluso Roland Pryzbylewski, uno de los personajes con mayor arco de transformación de toda la serie, bien podría ser un propio alter ego de Ed Burns.

El resto de los guionistas de la serie también habían tenido experiencia en otros sectores profesionales y muchos de ellos, además, procedían de escribir novela negra, realista o de carácter social. David Mills, con quien Simon ya colaboró en *The Corner*, estuvo trabajando durante años en el Washington Post hasta que se mudó a Los Ángeles para abrirse paso en una cadena de televisión. George Pelecanos fue vendedor de zapatos, camarero y posteriormente estuvo años investigando y escribiendo novela negra. Rafael Álvarez es hijo de un remolcador del puerto de Baltimore que terminó su carrera en medio de los piquetes de huelga. Se encontraba trabajando como mozo marinerero en un buque cableero cuando HBO fue a llamarlo para un par de episodios. Denis Lehane<sup>72</sup>, escritor de novela negra, venía de plasmar en sus páginas las penalidades y el hambre en los barrios proletarios de Charlestown y Dorchester en Boston. Bill Zorzi estuvo durante casi veinte años informado en el Baltimore Sun sobre el sistema político de Baltimore, así como el de los tribunales. Ninguno de ellos procedía exclusivamente de un entorno televisivo. Aunque, como el propio Simon reconoce respecto a sus guionistas, todos sabían muy bien lo que estaban haciendo en *The Wire*:

Todos ellos son, por supuesto, escritores profesionales. Sería engañoso, además de presuntuoso, decir que los que confeccionamos el guión en *The Wire* somos unos perfectos proletarios. Una cosa es servir de eco a las voces de estibadores, drogadictos, detectives y camellos, y otra muy distinta pretender que esas voces sean las nuestras (Álvarez, 2009: 10).

De esta forma, *The Wire* tiene un fuerte componente hereditario de la novela negra, pero también de espíritu periodístico. La serie nace al amparo de la investigación realizada durante años por el equipo de guionistas de la serie en ámbitos muy diferentes, para posteriormente, plasmarlo a lo largo de sus temporadas. Como explica Margaret Talbot (2007): “casi todas las escenas se basan en hechos documentados. Eso se puede apreciar en las reuniones de los guionistas, que eran, a

---

<sup>72</sup> Lehane es autor de las novelas “*Mystic River*” (2001) y “*Shutter Island*” (2003), ambas con posteriores adaptaciones cinematográficas dirigidas por Clint Eastwood y Martin Scorsese, respectivamente.

partes iguales, seminarios de estudios urbanos, reuniones informales de periodistas y conferencias acerca de relatos de Hollywood”. La voz de la experiencia de los guionistas se impone en el proceso creativo y se filtra a través de los personajes de la serie. Veamos a partir de este proceso de documentación, cómo se estructura la serie y de qué forma se abordan las diferentes temáticas de la misma.

### 3.2 Estructura y temática

Hay varios elementos narrativos propios en *The Wire* que le diferencian de otras series dramáticas, pero uno que subyace de la forma en la que la serie se estructura: su ritmo interno pausado. Pese a que el espectador de la HBO ya estaba acostumbrado a los ritmos narrativos sosegados en la ficción televisiva dramática, como el que se desarrollaba en *Los Soprano*, en *The Wire* iba a tener que acostumbrarse a multitud de momentos pausados o tiempos muertos, en los que la trama no avanzaba con especial rapidez. Especialmente al inicio de la serie, el espectador tiene que hacer un esfuerzo tremendo para introducirse en el universo diegético de la serie. El propio David Simon, consciente del ritmo que pretendía desarrollar a lo largo de la serie, siempre ha insistido en que al igual que en una novela uno al principio dedica cien o doscientas páginas a conocer a los personajes, en *The Wire* es necesario al menos ver los cinco primeros capítulos para entender mínimamente los rasgos principales de los personajes. De esta forma, David Simon sometía a los espectadores al mismo ritmo rutinario y lento, como si este se tratara de un policía más dentro de la serie. El fiel reflejo de la burocracia que los policías deben seguir en el mundo real es el que se plasma. El espectador se introduce en esa burocracia y comparte con los personajes principales de la serie el ingenio policial para solventar los escollos que el propio sistema no facilita. Como señala Fresán (2010: 84): “La idea principal – el concepto– sería justamente la lentitud y parsimonia (lo burocrático y lo obsesivo) de un grupo de policías dedicado a la vigilancia de actividades relacionadas con la droga”.

Este inusual ritmo, herencia de la tradición novelesca, se desarrolla a lo largo de los sesenta capítulos de la serie, que a su vez, se organizan en una estructura diferenciada que aborda cinco temáticas diferentes. Los personajes se van desplegando poco a poco a lo largo de una estructura que se asemeja, según Richard Price, a la estructura de la novela rusa (Price, 2010: 13). O como afirma Nahum (2011: 214): “*The Wire* es la prolongación audiovisual de los novelistas del siglo XIX, un Balzac, o un Dickens en versión catódica, con Baltimore y el narcotráfico como *backstage*“. El propio Simon define a su serie como una “novela visual” donde en cada temporada los guionistas abordaron una temática bien diferenciada. Así explica David Simon las temáticas abordadas en la serie:

Primera temporada: lo que no funciona en la guerra contra el narcotráfico y el tema perenne de las instituciones postmodernas que se mantienen devorando a los individuos a los que se supone que deben servir, o sirven de hecho. Segunda temporada: la muerte del trabajo y la destrucción de la clase trabajadora estadounidense en la era posindustrial, con el puerto de Baltimore como telón de fondo. Tercera temporada: el mundillo político y las posibilidades de reforma, con la municipalidad como telón de fondo. Cuarta temporada: la igualdad de oportunidades, con el sistema de enseñanza pública como telón de fondo. En cuanto a la quinta temporada, tratará de los medios de comunicación y de nuestra capacidad para reconocer y abordar nuestras propias realidades, con los periódicos y canales de televisión de la ciudad como telón de fondo (Hornby, 2010: 56)

De esta forma, tal y como afirma Talbot (2007) “cada temporada de *The Wire* ha tocado con precisión sociológica, un aspecto distinto de la ciudad de Baltimore”. La serie se concibió como una sola unidad, donde en cada temporada se realizaría un análisis de algún aspecto de Baltimore. Así lo explica el propio David Simon respecto a la primera temporada de la serie:

Ed Burns y yo teníamos en la mano los borradores de los seis primeros episodios, así como unas elaboradas sinopsis que nos fueron muy útiles hasta el final. No había una planificación, ni profesionalismo deliberados, sino más bien la sensación de que una historia tan intrincada, con tantos personajes y tanta trama, debía considerarse como una entidad única (Álvarez, 2009: 19).

En cada temporada, por tanto, se iba a desarrollar un solo caso policial. De forma que el espectador pudiera conocer todos los detalles de la investigación. Narrativamente, se ha utilizado una trama horizontal por temporada, prescindiendo de los capítulos auto conclusivos, otro rasgo diferenciador de otras series anteriores de la HBO como *A dos metros bajo tierra* o *Los Soprano*, donde a pesar de abordar temas de forma horizontal, la unidad por capítulo era mucho mayor que en *The Wire*. Por supuesto, otros recursos utilizados para fidelizar audiencia, habituales en la series dramáticas, no tenían cabida en *The Wire*. La mayoría de los capítulos no finalizan con un pulso dramático en alto y prescinden completamente de utilizar un recurso como el cliffhanger<sup>73</sup>. Los guionistas podían centrarse en construir a cada personaje capítulo a capítulo y en ir desplegando una amplia gama de ellos a lo largo de la serie, pese a que esto significara que muchos espectadores abandonarían la serie por su ritmo excesivamente pausado. La serie propone una nueva manera de entender el policiaco en televisión exigiéndole al espectador mucho más de lo que se le pedía hasta ese momento.

### 3.3. Presencia de la tragedia griega en Baltimore

Tubau señala que “encontrar ideas en medios completamente diferentes, no debería ser una rareza, sino una continua fuente de inspiración, investigación y descubrimiento” (Tubau, 2011: 354) . Consciente de la importancia de buscar referentes para la escritura, David Simon se fue hasta la tragedia griega clásica para el diseño narrativo de su serie. La influencia que la tragedia griega ejerce sobre el desarrollo de la serie es tan grande, que prácticamente todos los personajes están impregnados por el *fátum* heredado del género clásico. A Simon le han preguntado por la influencia en la serie de Shakespeare, y él ha intentado desmarcarse del mismo, explicando que el modelo que tenían en mente para crear la serie era anterior y que corresponde a la adaptación de Esquilo, Sófocles y Eurípides a la época contemporánea (Hornby, 2010: 52). Aunque pueda sonar a petulancia por parte de su creador, lo cierto, es que el fatalismo griego está presente en todas las temporadas de la serie. Para David Simon, el capitalismo es Zeus y las instituciones los dioses a los que deben enfrentarse los mortales. Así lo explica el propio Simon:

En este drama, las instituciones siempre demuestran ser más grandes y los personajes que tienen suficiente *hybris* para desafiar al postmoderno imperio americano resultan

---

<sup>73</sup> Recurso narrativo utilizado en las teleseries para finalizar el capítulo en un momento de alta tensión dramática, generando un gran suspense. Muchas cadenas de televisión obligan a los guionistas a hacer uso de este recurso dramático para fidelizar la audiencia que sigue la serie.

invariablemente burlados, marginados o aplastados. Es la tragedia griega del nuevo milenio. Como el objetivo de buena parte de la televisión es suministrar catarsis, redención y el triunfo del carácter, se trata de un drama en el que las instituciones postmodernas ganan la partida al individuo y a la moral, y en el que la justicia parece diferente de alguna manera” (Hornby, 2010: 53)

Estas instituciones impiden a los personajes conseguir todo lo que desean. Muy pocos sobreviven física o moralmente a la ciudad de Baltimore y los que lo hacen tienen que sufrir las consecuencias de haber logrado lo que ansían. Apenas tres o cuatro personajes logran sus objetivos, logran ascender en la pirámide social o algún beneficio de la institución<sup>74</sup>. Para el resto no hay redención, no hay salvación posible. El espectador ve como por mucho que los personajes lo intenten, rara vez logran sus objetivos. Lo cual, sirve para justificar la mezquindad de muchas de sus acciones y para que el espectador comprenda sus motivaciones. Desde la esfera política y policial todos intentan combatir contra la droga, pero ninguno consigue nada. No lo consigue McNulty inventándose un asesino en Baltimore, no lo consigue Colvin creando un “Hamsterdam” para reducir las cifras de la droga en la ciudad y tampoco lo consigue Carcetti, que pese a lograr ser alcalde de la ciudad, no logra terminar con la droga en la calle. Como recoge Talbot (2007): “David Simon ha señalado que hay muy pocas victorias porque en *The Wire* los guionistas se niegan a dar un mensaje positivo de la vida”.

Hay algo de verdad en la forma en la que los guionistas rechazan cualquier final feliz para la serie. Hay algo de compromiso de no defraudar al espectador y de mantenerse fiel a una idea, la de la lucha constante contra algo que escapa al propio control de los personajes. Mamet (1998: 38 ) señala respecto a la tragedia que “no es un canto a nuestro posible triunfo, sino a la verdad: no es victoria, sino resignación”. Cuando asistimos a la muerte de Felicia Pearson, asistimos a la resignación de quien ya se sabe muerta. De quien no va a luchar porque sabe que no puede hacer nada. No es casual, por tanto, que la muerte le llegue a través del que ha sido su discípulo a lo largo de toda la serie, Michael Lee. En su propio coche, en un callejón en la sombra y sabiendo que no hay redención, Felicia muere en uno de los momentos, quizá, más poéticos de toda la serie. Más impactante y todavía más catártica, resulta la muerte de Omar Little. El todopoderoso Omar al que le hemos visto plantar cara contra los narcotraficantes más poderosos de la ciudad, encuentra la muerte a manos de un niño que le dispara mientras éste compra tabaco. En la tragedia griega cuanto más lejos cree el personaje que está de su muerte, más se acerca sin saberlo. Porque el destino, se suele presentar de forma funesta e inesperada para el personaje, provocando temor y piedad en el espectador. En cualquiera de los casos, la imposibilidad de salir triunfador en Baltimore, resulta utópica para los personajes. Aunque, y aquí reside parte del éxito de la serie, ellos no lo saben. Eso nos atrae como espectadores, y por supuesto, nos genera momentos de plena purgación a lo largo de la serie. Respecto a la *katharsis* apunta Alonso (2007: 227): “Como la purga cura el cuerpo, la tragedia devuelve la salud al alma mediante la identificación del espectador con las emociones que padecen los héroes de escena (a partir del sentido de culpa). Por tanto, que Simon haya escogido la tragedia griega como modelo a seguir para la escribir su serie, facilita en gran medida que los espectadores se puedan identificar con los personajes, independientemente de los códigos morales que estos posean.

---

<sup>74</sup> Entre los pocos personajes que logran redención en *The Wire*, se encuentra Bubbles, que logra salir de la droga, Namond que encuentra la salvación en la figura parterna del teniente Colvin, Denis “Cutty” que logra salir de la calle montando un gimnasio de boxeo. Por otro lado, Burrell o el abobado Levy logran sus objetivos a costa de aprovecharse de los escollos del sistema. Pero en todo caso, cualquiera de ellos son excepciones en la serie.

Porque ellos luchan contra una institución mucho más poderosa que cualquiera de los personajes (sean policías, narcotraficantes, políticos, jueces, estibadores o maestros) y sabiendo que la serie quiere imitar a la vida continuamente, no hay espectador que en algún momento de su vida no lo haya hecho.

### 3.4 Verosimilitud en la construcción de personajes

A lo largo de los sesenta capítulos en *The Wire* se pueden contabilizar más de cien personajes relevantes en la serie, es decir, con abundante diálogo y un papel concreto dentro de la trama. La gran mayoría se distribuye entre los siguientes roles: policías, jueces, políticos, fiscales, abogados, narcotraficantes, estibadores, yonquis, profesores, alumnos de escuela y periodistas. El protagonismo de la serie está repartido de forma colectiva. Aparentemente no hay un protagonista claro en la serie, o como explica David Simon, no lo hay más allá de la propia ciudad de Baltimore.

Sin embargo, hay un personaje en el que los guionistas se centran, tanto para perfilar diferentes temáticas, como para conducir gran parte de ellas: el policía de ascendencia irlandesa Jimmy McNulty. A través de su mirada es como accedemos a la serie en la primera escena (en la que ya se reflexiona sobre el crimen en EEUU) y también es a través de sus ojos, como abandonamos a *The Wire* (en la última escena en la que McNulty se queda observando la ciudad que sigue exactamente igual que al comienzo de la serie). Además, en *The Wire* no asistimos a muchos momentos de la vida privada de ningún personaje. Ninguno de los conflictos principales de la serie que se centre en la vida privada de los personajes. Por ejemplo, en la primera temporada, sólo conocemos parte de la vida privada del narcotraficante D'Angelo (uno de los personajes más relevantes de la primera temporada) y detalles de la relación de la policía "Kima" con su novia, que van directamente ligados a sus motivaciones profesionales. Aún así, ninguno de esos momentos ocupa una trama en sí misma durante la serie. Los guionistas prescinden de la vida privada de sus personajes y prefieren que el espectador la vaya construyendo a través de numerosas elipsis narrativas. Tan sólo los momentos de la vida personal de Jimmy McNulty ocupan buena parte de todas las temporadas y ayudan a que el espectador construya a este personaje lleno de matices. Kelly considera que la serie está construida para que el espectador empatice en todo momento con McNulty: "Con McNulty, sin embargo, se nos presenta su complicada vida privada desde el principio y, es en la última temporada de la serie, donde sus acciones impulsan la narración. De esta forma, se anima a que los espectadores se identifiquen con McNulty durante toda la serie" (Kelly, 2009). La vida de McNulty sí que ocupa buena parte de la serie en cualquiera de sus temporadas y se combina con su vida profesional en el Departamento de Homicidios. Como explica Carrión:

No hay duda de que la teleserie apuesta por un protagonista colectivo; sin embargo, tampoco hay duda que el capítulo final, con su entierro simbólico, nos recuerda que el único posible protagonista individual sería McNulty. Y McNulty es alguien que vive dos vidas dentro de la ficción: una vida desordenada, tumultosa, de sexo urgente y excesos de alcohol; y una familiar, abstemia, auto-controlada. Dos vidas en tensión. (Carrión, 2010: 95).

Aún así, Jimmy McNulty se convierte en el verdadero motor narrativo de buena parte de las tramas, aunque su desarrollo en el relato no determina las tramas en ningún momento. De hecho, en la cuarta temporada, los guionistas arrinconan a McNulty

hasta tal punto que apenas interviene de forma relevante sobre ninguna de las tramas horizontales planteadas. En este caso, para hablar de la decadencia del sistema escolar público prefieren otorgar mucho más protagonismo a Roland Pryzbylewski. De tal forma, que la construcción de personajes se basa única y exclusivamente, en asistir a momentos de su vida profesional y en ver cómo la mayoría de personajes se interrelacionan en su entorno laboral y profesional.

La estructura en forma de novela visual facilita que los personajes puedan desenvolverse en ámbitos diferentes a lo largo de la serie, sin que ello resulte inverosímil ni forzado. Así pues, no es extraño ver a Roland Pryzbylewski pasando de ser policía en la primera temporada a ser profesor en la cuarta o al detective Herc, convertido en guardaespaldas del alcalde de Baltimore durante las últimas temporadas. Cada personaje se mueve en función de sus acciones particulares, siguiendo el contexto naturalista bajo el que se inscribe la serie. Ningún personaje de la serie, parece determinado por las tramas o subyugado a ellas. El espectador, por tanto, siempre tiene la sensación de que cualquier personaje es vulnerable, incluso aquellos que gozan de mayor protagonismo a lo largo de las primeras temporadas. Los guionistas, estratégicamente, van eliminando a diferentes personajes a lo largo del avance de la serie (la mayoría de ellos asesinados encontrando su fátum o destino trágico cuando pierden las fuerzas para enfrentarse al sistema) incluso a aquellos que mayor empatía podían haber establecido previamente con la audiencia, con el riesgo que eso supone para la cadena de televisión. De esta forma, al finalizar la tercera temporada, algunos de los personajes más importantes durante los primeros capítulos de la serie ya han desaparecido, obligando al espectador a tener que empatizar de nuevo con nuevos personajes.

Otro factor que influye en la singularidad de cada personaje es la verosimilitud bajo la que se construye su carácter. Aristóteles (2004: 107) ya advertía en su *Poética* (334 a.C) la necesidad de que una narración resulte verosímil: “Hay que preferir lo imposible verosímil (*adunata eikota*) a lo posible increíble (*dunata ephitana*). Chion (2009: 333), cita a Boileau en su *Arte Poética* respecto al debate entre lo que resulta verdadero y lo que resulta verosímil: “Nunca al espectador se le ofrezca nada increíble/Lo verdadero en ocasiones puede nos ser verosímil” y añade respecto a lo verdadero que “los sucesos auténticos en sí mismos no generan buenos guiones”. No siempre lo verdadero resultará verosímil. La verosimilitud más lograda, nos llevará hacia una ficción, producto de una mimesis de la vida, que prácticamente se confundirá con la realidad presente. A este respecto en su relación con el personaje, Brenes añade que “en el fondo se trata de contar historias en las que se hable a los espectadores de lo que ellos ya conocen: historias verosímiles y a la vez sensacionales, donde los personajes estén claramente definidos y sean reflejo de una postura moral” (Brenes, 1987: 92). En *The Wire*, todos los personajes adoptan una postura moral frente a los hechos que acontecen, pero siempre desde la más estricta verosimilitud. El propio Simon así lo explica: “Ambientamos *The Wire* en una ciudad real, con problemas reales. Una ciudad que está gobernada, vigilada y poblada con gente de carne y hueso que cada día se enfrenta a todo tipo de problemas” (Simon, 2010: 43). Sirva como ejemplo para ver la postura moral que continuamente adoptan los personajes, la famosa escena en la que Maurice Levy, el corrupto abogado del clan Barkslade interroga a Omar Little, el traficante de drogas que roba a otros narcotraficantes. Omar se sienta en el estrado para declarar como testigo de un asesinato cometido por Bird, uno de los pistoleros que trabajan para Avon Barkslade. Un jurado popular debe dictaminar si Bird irá o no a la cárcel. Omar ha sido llevado allí por Jimmy McNulty, para poder acusar a Avon. En un momento de presión, Levy

interpela a Omar diciéndole que por qué el jurado debería fiarse de las declaraciones de alguien que roba y mata para conseguir sus fines: “*Usted es amoral, ¿no? Está alimentándose de la violencia y la desesperación del tráfico de drogas. Roba a los que están robando el alma de nuestra ciudad. Usted es un parásito de las sanguijuelas de la cultura de las drogas*”. Omar le interrumpe: “*Como tú. Yo tengo la escopeta, tú tienes el maletín. Estamos todos en el juego entonces, ¿no?*”<sup>75</sup>. Omar no tiene mayor argumento, respecto a la verborrea característica del abogado corrupto. Sin embargo, basta una sola frase (repetida de forma constante a lo largo de toda la serie: *The game it’s the game*) para que el estrado y también el espectador se replantee la verdad en las palabras de Omar y la mentira en las de Levy. La ambigüedad es constante. La crítica está presente en cada capítulo y en gran parte de los diálogos de los personajes. En la quinta temporada, será el propio Jimmy McNulty, quien saltándose cualquier ética policial se inventará un asesino al que él mismo investigará para volver a servir al sistema bajo la unidad de homicidios. De nuevo, la ambigüedad moral se entremezcla en cada personaje, no pudiendo dictaminar con facilidad si es un héroe o por el contrario un villano, precisamente porque *The Wire* imita a la vida, donde nadie es del todo un héroe ni tampoco un villano. No resulta inverosímil que el supuesto protagonista de la historia acometa esa acción en la quinta temporada si el espectador ha podido reconstruir anteriormente las motivaciones que le lleva a hacerlo. Cuanto más verosímiles resulten los personajes, mayor credibilidad tendrán estos para el espectador, más dudas de moralidad se establecerán con cada personaje y por tanto, la narración más se aproximará a realizar un fiel reflejo del entorno sobre el que profundiza.

Tenemos que entender a los personajes de *The Wire* como elementos narrativos dispuestos para contar una historia, pero con una fuerte influencia del contexto del cual han sido sacados. Seguer (2000: 176), a este respecto, ya apunta lo siguiente: “Los personajes no estereotipados reflejan la gama de edades, razas, clases socioeconómicas, aspectos físicos y profesiones que están presentes en la sociedad” y añade que “para vencer los estereotipos, las historias han de representar de una forma más fiel la estructura de nuestra sociedad”. En ese sentido, la preocupación constante de los guionistas de *The Wire* por ser fieles al contexto del que proceden sus personajes, les aleja de cualquier estereotipo previo. Cada personaje está individualizado sobre los demás y claramente diferenciado. De forma, que el retrato que los guionistas perfilan a través de cada personaje resulta único, porque su naturalismo no sólo procede de las personas que los guionistas conocieron en la calle, sino que también, como hemos visto, procede de las influencias de la Grecia clásica y de una estructura novelesca que afecta al desarrollo de los personajes. De forma que el espectador termina por sorprenderse ante determinados acontecimientos del transcurso de la trama (especialmente las muertes de personajes que parecían “intocables”).

El compromiso para singularizar a cada personaje de forma verosímil por parte de los guionistas y productores de la serie es tal que en muchos de los papeles de los personajes secundarios, emplearon en el casting a personas no profesionales para interpretarlos. Entre otros, destacan Jay Landsman, policía en la vida real, que interpreta en la serie al detective Mello<sup>76</sup>, o los políticos Kurt Shmoke, antiguo alcalde de la ciudad, Robert Ehrlich, exgobernador del estado, o el narcotraficante Melvin

---

<sup>75</sup> Escena perteneciente al capítulo 6 de la 2ª temporada.

<sup>76</sup> El personaje ficticio de Jay Landsman (policía jefe de Jimmy McNulty) lo interpreta a su vez el actor Delaney Williams.

Williams<sup>77</sup>, que interpreta el papel de Deacon y al que el propio Ed Burns atrapó en 1984 cuando ejercía de policía (Talbot, 2007). Mención aparte merece el caso de Snoop “Felicia” Pearson. Uno de los casos que mejor resumen el espíritu en la construcción de personajes de la serie. Esta afroamericana, criada en los barrios más pobres de Baltimore fue acusada de asesinato en su juventud. Estuvo en la cárcel durante varios años e intentó buscar redención a través de la oportunidad que David Simon le dio para interpretar a uno de los personajes más crueles y sanguinarios de la cuarta y quinta temporada de la serie (Álvarez, 2009: 357-362). El uso de actores no profesionales y de un casting que en cierta medida, rescataba a la minoría para colocarla junto a actores profesionales crea una disparidad en la serie que sin embargo, rema a favor de la credibilidad de la misma. A pesar del riesgo que esa decisión suponía, Simon confió en Felicia Pearson para que interpretara ese papel, un alter ego de su propia persona.

Como señala Carrión, respecto a la continua interpelación de la ficción con la realidad que se da en *The Wire*: “La teleserie termina con un contrapunto en el que, mediante planos encadenados, los personajes de la ficción dejan paso –empáticamente- a los habitantes reales de Baltimore. La ficción hiperrealista sólo puede terminar donde ha comenzado: en lo real”. Sólo había una forma de terminar una serie que parecía una ventana abierta a la ciudad de Baltimore. Viendo cómo la ciudad seguía exactamente igual que al inicio de la serie, pese a todos los intentos de la mayoría de personajes por mejorar la situación en la que se encontraban al inicio de la misma. Nada cambia en Baltimore, porque en la vida no lo hace y porque los guionistas de la serie, no permiten que así sea. Por mucho que eso le duela al espectador, que tendrá que ver cómo todos los esfuerzos de los personajes por conseguir sus propósitos terminan siendo en balde, negando cualquier tipo de redención para la mayoría de los personajes de la serie.

## 4. Conclusiones

Con este texto se pretende demostrar desde una perspectiva narrativa, que el hecho de que una serie como *The Wire* haya obtenido el éxito que tanto críticos como público le han otorgado tras su emisión, depende en gran medida, de las estrategias narrativas que los guionistas utilizaron en la escritura y el diseño narrativo de la misma.

El equipo de David Simon en *The Wire* parte del pleno control sobre el producto final, así como del claro apoyo incondicional de la cadena que produce la serie, la HBO. Que el desarrollo narrativo de la serie no se vea afectado ni por la audiencia, ni por criterios comerciales, facilita el trabajo de los guionistas y permite explorar nuevas posibilidades de narrar una historia a través de una serie dramática de televisión.

Entre estas nuevas estrategias narrativas seguidas por los guionistas de *The Wire*, cabe destacar las siguientes:

1. La labor de investigación y documentación durante años por parte de los principales responsables de la serie y el alto conocimiento de pequeños detalles que los guionistas dominan debido a sus trabajos anteriores.

---

<sup>77</sup> Melvin Williams sirvió a los Simon y Burns como referente real para desarrollar el personaje de Avon Barkslade.

2. La adaptación de una estructura procedente de la novela al medio audiovisual, que impone un ritmo parsimonioso y sobre la que se desarrollan temáticas claramente diferenciadas con un objetivo común: hablar sobre el estado de la ciudad Baltimore y por ende, sobre el estado de la sociedad actual.
3. La consciente influencia de los mecanismos narrativos de otros géneros clásicos como la tragedia griega y el uso de los recursos habituales en la tragedia para la escritura de la serie.
4. El fuerte compromiso de verosimilitud para individualizar y diferenciar a cada personaje de la serie, de forma que el personaje no quede sujeto a la trama ni dependa de ella, sino que tenga propia autonomía en el desarrollo dramático de los acontecimientos.

La utilización de estas estrategias narrativas, constituye, en definitiva, una apuesta arriesgada y novedosa por lograr una gran calidad narrativa en la creación de una serie dramática de televisión, un modelo único que abre nuevos caminos en el futuro en la escritura de series de televisión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, José Luis (2007): *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, Castalia.
- ÁLVAREZ, Rafael (2009): *The Wire: truth be told*. Londres, Canongate Books.
- ARISTÓTELES, (2004): *Poética. Traducción e Alicia Villar*. Madrid, Alianza Editorial.
- BRENES, Carmen Sofía (1987): *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- COOLICAN, Patrick (2008): “Obama goes gloves off, head-on”, *Las Vegas Sun*, 14 de enero de 2008. Disponible en internet (10.12.2010):  
<http://www.lasvegassun.com/news/2008/jan/14/obama-gloves-off>.
- CARRIÓN, Jorge (2010): “The Wire, la red policéntrica”, en VV.AA: *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*, Errata naturae, pp. 91-101.
- DOUGHTY, Steve (2010): “Dumbing down? Top University offers student new course...about hit TV show *The Wire*”, *Daily Mail*, 17 de mayo de 2010. Disponible en internet (15.01.2012): <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1278862/Top-university-offers-course-hit-TV-The-Wire-Mad-Men-Sopranos-next.html>.
- ENTERTAINMENT WEEKLY (2008): “Alan Moore still knows the Store!”, *Entertainment Weekly*, 16 de julio de 2008. Disponible en internet (15.01.2012):  
<http://www.ew.com/ew/article/0,,20213004,00.html>.
- FRESÁN, Rodrigo (2010): “Baltimore time”, en VV.AA: *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid, Errata naturae, pp. 73-90.
- GARCÍA, Toni (2008): “La última tragedia americana”, *El País*, 27 de julio de 2010. Disponible en internet (22.12.2012).

[http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/ultima/tragedia/americana/elpepirdv/20080725elpepirdv\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/ultima/tragedia/americana/elpepirdv/20080725elpepirdv_1/Tes)

HORNBY, Nick (2010) “David Simon entrevistado por Nick Hornby”, en VV.AA: *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid, Errata naturae, pp. 47-71.

KELLY, Lisa W. (2009): “Casting The Wire: Complicating Notions of Performance, Authenticity, and “Otherness”, en *The Wire files [Issue-4], Darkmatter Journal*, mayo de 2009. Disponible en internet (28.01.2012):

<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/casting-the-wire-complicating-notions-of-performance-authenticity-and-otherness>.

LEVERETTE, Marc, OTT, Brian L., y BUCKLEY, Cara Louise (Eds.) (2008): *It's not TV: watching HBO in the post-television era*. New York, Routledge.

MAMET, David (1998): *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona. Alba Editorial.

MOORE, Lorrie (2010): “In the life of *The Wire*”, *The New Yorker review of books*, 14 de octubre de 2010. Disponible en internet (10.12.2010):

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/oct/14/life-wire/?pagination=false>

NAHUM, Alberto (2011): “El género se pasa la televisión: *The Wire* y *The shield*”, en PÉREZ, Miguel Ángel (ed.): *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, pp. 211-216.

NORRIS, Michelle (2006): “Down to “The Wire” from Crime Drama”, *NPR*, 22 de noviembre de 2006. Disponible en internet (28.01.2012):

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=16771882>.

PRICE, Richard (2010): “Ante Mortem”, en SIMON, David: *Homicidio. Un año en las calles de la muerte*. Barcelona, Principal de los Libros, pp. 9-13.

SARABIA, Bernabé (2010): “The Wire”, *El cultural*, 18 de junio de 2010. Disponible en internet (15.01.2012):

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/27426/The\\_wire](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27426/The_wire).

SEGUER, Linda (2000): *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad y narraciones cortas*. Barcelona, Paidós.

TALBOT, Margaret (2007): “Stealing Life. The crusader behind *The Wire*”, *The New Yorker*, 22 de octubre de 2007. Disponible en internet (10.12.2010):

[http://www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa\\_fact\\_talbot](http://www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa_fact_talbot).

TUBAU, Daniel (2011): *El guión del siglo 21. El futuro de la narrativa digital*. Barcelona, Alba, Fuera de Campo.

VARGAS, Mario (2011): “Los dioses indiferentes”, *El País*, Madrid, 23 de octubre de 2011. Disponible en internet (15.01.2012):

[http://www.elpais.com/articulo/opinion/dioses/indiferentes/elpepiopi/2011023elpiopi\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/dioses/indiferentes/elpepiopi/2011023elpiopi_11/Tes).