

TRES OBRAS MAESTRAS DE LA FICCIÓN TELEVISIVA: *THE SOPRANOS*, *THE WIRE* Y *MAD MEN*

MIKEL ONANDIA GARATE

Licenciado en Filosofía e Historia del Arte
Universidad del País Vasco UPV/EHU

Resumen: La aparición de una generación de series de televisión de características cinematográficas, que genera gran cantidad de literatura crítica, es uno de los fenómenos audiovisuales de mayor repercusión del nuevo siglo. Entre las mismas tres producciones norteamericanas, como son *The Sopranos*, *The Wire* y *Mad Men*, constituyen el paradigma de un nuevo tipo de relato de ficción, a la altura de las grandes producciones literarias y cinematográficas de la historia occidental.

Palabras clave: Ficción televisiva, HBO, *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*, Tony Soprano, Omar Little, Don Draper.

Abstract: The emergence of a new generation of television of film characteristics, which generates large amount of critical literature, is one of the audiovisual phenomena of greater impact of the new century. Among them three U.S. productions such as *The Sopranos*, *The Wire* and *Mad Men*, constitute the paradigm of a new type of narrative fiction, at the height of the great literary and film productions of western history.

Key words: Television fiction, HBO, *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*, Tony Soprano, Omar Little, Don Draper.

Laburpena: Ikus-entzutekoen baitan literatura kritiko ugari sorrarazi duen ezaugarri zinematografikoko telesailen belaunaldi baten agerpena mende berrian ohiartzun handienetakoa sortu duen fenomeno dugu. Horien artean *The Sopranos*, *The Wire* eta *Mad Men*, hiru produkzio iparamerikarrek fikziozko kontaketa modu berri baten paradigma osatzen dute, mendebaldeko historiako produkzio literario eta zinematografiko handien mailan.

Gako-hitzak: Telebista-fikzioa, HBO, *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*, Tony Soprano, Omar Little, Don Draper.

Three masterpieces of the television fiction: *The Sopranos*, *The Wire* and *Mad Men*
Telebista-fikzioaren hiru maisulan: *The Sopranos*, *The Wire* eta *Mad Men*

BIBLID {(2013), 3; 133-150}

Recep.: 17/06/2012

Accept.: 17/07/2012

1. Presentación

Se ha convertido en un tópico afirmar que el mejor cine actual se ve en la televisión. Se trata, sin embargo, de una máxima con una importante dosis de verdad. Y es que la aparición de un significativo número de series ha supuesto un salto de calidad en la ficción televisiva, hasta el punto de que algunas de características cinematográficas han elevado al medio a cotas artísticas hasta hace poco insospechadas en el ámbito de la pequeña pantalla, generando un gran éxito social y cantidad de literatura crítica.

El presente artículo tiene como objeto de estudio tres series de televisión norteamericanas, concretamente *The Sopranos*, *Mad Men* y *The Wire*, que constituyen el paradigma de la nueva generación de producción televisiva. En las siguientes páginas se presenta, en un primer momento, una introducción de carácter general que apunta las principales características de la situación actual de la ficción televisiva de culto a modo de contexto, para a continuación abordar las tres series mencionadas y sus consiguientes protagonistas principales, y finalmente, un resumen de los principales argumentos presentados junto a una breve reflexión a modo de conclusión.

2. El nuevo cine del siglo XXI

En pleno siglo XXI, al mismo tiempo que la televisión presenta programas basura que consiguen audiencias record, logra productos de calidad más que destacables. Se trata de series de ficción, las cuales han tenido una presencia continua casi desde los orígenes de la televisión, pero que han dado un salto en formato y contenido que las ha puesto al mismo nivel del gran cine y de la gran literatura. No es objeto de este artículo escrutar las

causas del éxito de la teleficción contemporánea, por lo que a continuación solamente se apuntan algunas de las claves principales.

La historia de la ficción televisiva presenta una gran variedad de tipologías. Los diferentes formatos de ficción –series, telecomedias, telenovelas, telefilmes, miniseries, TV movies, etc.- han ido evolucionando y adaptándose a los tiempos.¹ Durante las últimas décadas encontramos obras que logran un nivel cualitativo significativamente por encima de las demás. Solamente por citar algunos ejemplos, *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995), historia situada en un pequeño pueblo de Alaska que bebía de fuentes surrealistas, fue una de las primeras en acercarse a la literatura. Otros críticos han señalado el inicio de este fenómeno en *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), del cineasta David Lynch. Desde entonces, los diferentes géneros de la ficción televisiva han ido creciendo. *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) y *Frasier* (NBC, 1993-2004), excelentes ejemplos de humor judío e idiosincrasia alleniana, alcanzaron la excelencia en la telecomedia. No olvidemos *Los Simpson* (FOX, 1989-2012), esos dibujos animados a la altura del llamado humor inteligente. Por su parte, series como *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) o creaciones similares, han logrado enfocar temas como la sexualidad y la libertad femenina desde nuevos puntos de vista.

A comienzos del nuevo siglo, las series de televisión han logrado una madurez sin precedentes que se traduce en productos que no envidian a las grandes novelas y al mejor cine contemporáneo. Hablamos una nueva generación de series entre las cuales encontramos, además de las tres que se presentan aquí –*The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *The Wire* (HBO, 2002-2008) y *Mad Men* (AMC, 2007-)-, las excelentes *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) –conservadora en las formas y transgresora en los contenidos,

1. SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: "El relato electrónico de ficción", Historia del cine. *Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 637-657.

la primera que ahonda, hasta límites insospechados hasta entonces en la televisión, en la psique de los personajes protagonistas², *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Homeland* (Showtime, 2011-), *Carnivale* (HBO, 2003-2005), *Breaking Bad* (AMC, 2008-), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-), y miniseries de grandes presupuestos avalados por directores y productores prestigiosos como *Band of Brothers* (HBO, 2001) o *The Pacific* (HBO, 2010).

Se trata fundamentalmente de un fenómeno norteamericano, que ha tenido un gran éxito social y ha generado gran cantidad de literatura crítica.³ El principal precursor de este movimiento ha sido la cadena de televisión HBO, a quien debemos la producción de la gran mayoría de series citadas, uno de los canales por cable más populares de los Estados Unidos –cuyo lema reza ‘It’s not televisión. It’s HBO’–, que ha apostado por un tipo de televisión de prestigio en contra del criterio predominante que entiende el medio televisivo como mero negocio.⁴ Hasta finales de la década de los 80 la televisión no ha tenido otro objeto que el de vender, y es que durante medio siglo las cadenas de televisión han centrado sus programas alrededor de la publicidad. Sin embargo, HBO ha abierto la veda y le ha dado la confianza al medio televisivo para que pueda desarrollar toda su capacidad, hasta tal punto que muchos de sus productos se han llegado a comparar con el mismísimo Shakespeare.⁵

Es la nueva edad de oro de las series de televisión, que se han puesto en la vanguardia y han traído la sofisticación a la ‘caja tonta’. Sorprenden, inquietan,

conmueven, entretienen, y segregan una carga estética importante. La nueva generación de series de televisión expresa nada menos que la visión de unos guionistas muy personales, secundados por el talento de directores, actores y demás miembros del equipo. El relato lo es todo: ‘Si durante buena parte de los siglos XIX y XX la novela fue el modelo de relato; si durante los dos último tercios del siglo pasado ese lugar probablemente lo ocupó el cine, cuya retórica incorporó y amplió los mecanismos narrativos que la novela, sobre todo, pero también la pintura o la fotografía o la radio habían elaborado anteriormente; en este cambio de siglo (...) la centralidad de los modelos de narración televisivos (...) amplifica la percepción o el sentido de otras modalidades discursivas.’⁶ Las nuevas series son telenovelas en el mejor de los sentidos de la palabra, historias capaces de entretener y divertir, pero también de inquietar y suscitar el pensamiento crítico sobre la realidad que nos rodea, con una gran carga de intertextualidad.

Desde que Honoré de Balzac, Alejandro Dumas o Charles Dickens publicaron sus novelas por capítulos, la estructura de producciones de ficción por capítulos no es nueva. Sin embargo, quizá tienen algo novedoso las series de televisión de última generación, a saber, las referencias y los guiños, los homenajes, las metarreferencias; la intertextualidad de cantidad de series nos lleva a afirmar que algo ha cambiado, no en la historia de contar, sino en la historia del propio medio. La televisión ha hecho suyos los medios que constituían la esencia de la literatura y el cine, y a partir de ahí ha creado un

2. CANO, H.: *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak*, Donostia, Elkar, 2009, pp. 113-118.

3. Entre la gran cantidad de literatura crítica en relación al prestigio crítico y artístico de la teleficción contemporánea cabría destacar las siguientes publicaciones de referencia como son en España CASCAJOSA, C. (ed.): *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, 2007 y PÉREZ-GÓMEZ, M.R. (ed.): *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, 2012, y en el extranjero McCABE, J.; AKASS, K.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres, Tauris, 2007 y NELSON, R.: *State of Play: Contemporary "High-End" TV Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2007, entre otras muchas.

4. CASCAJOSA VIRINO, C. C.: ‘No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO’, *Zer*, 21, 2006, pp. 23-33.

5. GUBERN, R.: ‘Prólogo’, *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El Ala Oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*, Barcelona, UOC Press, 2010, p. 11.

6. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 46.

nuevo género al ponerlos al servicio de unos objetivos concretos. La nueva teleficción funciona de manera novelística más que cinematográfica. En realidad, cada capítulo, parte de una gran historia, es como una película en sí misma.⁷ Pero el formato televisivo y su capacidad para la prolongación, la hace más compleja.

Además del indudable talento de los guionistas, directores y actores, se trata de una cuestión de formato. En esencia, es una cuestión de duración. Robert McKee afirma que Tony Soprano es más complejo que Hamlet, porque *Hamlet* sólo dura cuatro horas. El futuro de las grandes historias va a ser de 100 horas, y 'para eso los escritores tendrán que desarrollar personajes muy complejos que sean capaces de sostenerse durante cinco temporadas, a tal punto que en el quinto año ese personaje tome decisiones que no hubiera podido tomar en los cuatro años anteriores', es decir, se trata de crear buenos personajes, que toman 'una decisión a primera vista sorpresiva, pero cuyas motivaciones han estado latentes siempre, aunque no lo hayamos notado'.⁸

Quizá el cambio más importante se debe al modo de construir los personajes, pues el medio televisivo permite desarrollar y redondear un personaje que el cine –a excepción de grandes películas de la historia- tiene dificultades en llevar a cabo.⁹ Las series de televisión permiten desarrollar los personajes hasta profundidad difícilmente alcanzable en la gran pantalla. Homer Simpson, Don Draper, Tony Soprano, Jimmy McNulty, David Fisher o Walter White son personajes ficticios de una profundidad psicológica que se nos

hacen más cercanos que muchos de nuestros familiares, amigos o conocidos. Ciertamente, tras la aparición de las series de última generación, nuestra percepción y nuestra relación con los personajes de ficción está cambiando: 'El protagonista de *Origen*, de Christopher Nolan, es realmente fascinante; pero el telespectador de nuestros días sale de la sala con la sensación de que, para ser un personaje redondo, a ese chico le faltan al menos cuarenta horas de vida ficcional'.¹⁰

Durante los últimos años muchos espectadores dejan de lado el cine para consumir especialmente ficción televisada. Y es que, ciertamente, el espectador que demanda productos audiovisuales de calidad, en la actualidad confía en la televisión tanto como antes confiaba en el cine.

3. Tres obras maestras

3. 1. *The Sopranos*

The Sopranos es una serie de televisión estadounidense creada por el guionista, director y productor David Chase, que se emitió en el canal HBO entre 1999 y 2007. Consta de 6 temporadas, divididas en un total de 86 capítulos, de alrededor de 50 minutos cada uno. Cuenta la historia de Tony Soprano, un mafioso de Nueva Jersey, y las dificultades a las que se enfrenta con su familia y la organización criminal que dirige. Considerada como un hito en la historia de la televisión, ha sido un verdadero éxito crítico y comercial.¹¹

7. Para un análisis sobre la similitud del planteamiento estilístico cinematográfico de las nuevas series de televisión ver CORTÉS, L.; RODRÍGUEZ, M.M.: "La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas", *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 71-87.

8. Entrevista a Robert McKee en *El País*, 03/03/2012. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.html]

9. AA.VV.: *Telezailak. Nork esan zuen telebistak tontotu egiten zuela?*, Tafalla, Txalaparta, 2011, p. 12.

10. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 15.

11. Las dos compilaciones de ensayos más destacados publicados en España sobre *The Sopranos* son GREENE, R.; VERNEZZE, P. (ed.): *Los Soprano y la Filosofía*, Barcelona, Ariel, 2010 –publicado en EEUU en 2004, antes de la emisión de la última temporada de la serie- y VV.AA.: *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, 2009.

The Sopranos hace suyos muchos clichés compartidos por la cultura dominante, y mediante una genial hibridación de distintos géneros –tiene algo de telenovela, de película de gángster, y de tragedia griega- llega al gran público, pero consigue ir más allá, y pone encima de la mesa los principales temas de la humanidad.

La serie recrea una cultura del miedo, donde la corrupción, los chantajes, los robos, las drogas, y el sexo son una constante. Tony Soprano, un capo con gran cantidad de vicios y apetitos –sexuales, culinarios, violentos-, es un hombre familiar, inmerso de pleno en la cultura mafiosa italo-americana que se está diluyendo poco a poco. Es un hombre muy inteligente, sin escrúpulos, que castiga celosamente a quienes le han traicionado. Sin embargo, tiene un trabajo estresante, no tiene descanso, por lo que acarrea una carga psicológica que le desborda y se manifiesta en ataques de pánico y preocupaciones existenciales, que trata de contrarrestar acudiendo al psicoanalista. El líder de los Soprano se dedica oficialmente al negocio de la basura, irónica metáfora de sus prácticas ilegales. Su *empresa de gestión de residuos* no es más que una tapadera de un turbio negocio que va desde el contrabando de todo tipo de productos, la prostitución, el timo, el robo y la extorsión.

Los problemas en casa, la depresión, los obstáculos laborales, y detrás de todo ello, los interrogantes sobre la propia existencia. Todo se circunscribe en relación a la familia y al juego de poder en el que participan todos los personajes –la madre, Livia Soprano; la mujer, Carmela Soprano; los hijos, Meadow y Anthony Jr. Soprano; el tío, Corrado ‘Junior’ Soprano; el sobrino Christopher Moltisanti y su mujer Adriana La Cerva; su hermana, Janice Soprano; la terapeuta, Jennifer Melfi; sus compinches, Silvio Dante, Paulie

Gualteri, ‘Big Pussy’ Bonpensiero y Bobby Bacala; sus rivales, Jonhny ‘Sack’, Phil Leotardo, y un sinfín de personajes secundarios que aparecen y desaparecen a lo largo de las seis temporadas-, muy bien contruidos, cargados de matices y alejados del maniqueísmo habitual.

The Sopranos responde de manera brillante al mito contemporáneo en relación al malhechor. La función mitológica del criminal es tan asimilable por la inercia colectiva que el sistema no tarda en percibir su rentabilidad económica como objeto de consumo. El mundo del espectáculo ha tenido y tiene una participación enorme en la leyenda del gángster. Y, como en muchas películas, en *The Sopranos* se busca la épica entre los criminales. El gángster clásico –por definición un antihéroe- está muy cerca del héroe. Se hacen cercanos al espectador. No ocurriría lo mismo si se tratara de mafiosos rusos o chinos, o terroristas islamistas. En este caso, una de las claves está, precisamente, en la seducción ante el crimen que lleva a cabo *The Sopranos* sobre el telespectador. El criminal es el Estado invertido, la sombra del mismo, su reflejo. La contemplación del delito consumada por el prójimo nos absuelve y el espectador es inocente por definición: ‘El criminal representa nuestros deseos más ocultos. En cada una de sus acciones delictivas descubrimos la superación de aquellos rasgos de nuestro carácter que más nos repugnan: la indecisión, el miedo, la falta de iniciativa, el aburrimiento, el tedio, la apatía, el cautiverio, por encima de todas las cosas el cautiverio que distingue y condena a los hombres libres.’¹²

Hoy en día, el crimen organizado estadounidense asume y reproduce el modelo de las grandes empresas capitalistas: recaudadores de impuestos, maquinaria, departamentos jurídicos, prestaciones sociales para sus empleados...¹³ Tony Soprano es un gran capitalista, pero se encuentra en una

12. DE LOS RÍOS, I.: “Mitología y desencanto. Una introducción a Tony Soprano”, *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, 2009, p. 12-13.

13. DE LOS RÍOS, I.: “Mitología y desencanto. Una introducción a Tony Soprano”, *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, 2009, p. 14.

situación de transición entre un mundo tradicional y un mundo globalizado, en el que el propio sistema capitalista diluye y supera los valores morales tradicionales del hampa. Y es que *The Sopranos* representa un mundo de nostalgia, en el cual se han perdido para siempre unos valores morales muy concretos –honor, lealtad y respeto–, tal y como el propio Tony admite ante su terapeuta en más de una ocasión. Qué ha sido de Gary Cooper, el americano estoico, fuerte y silencioso, se pregunta. El no traicionar a un amigo y no hablar más de la cuenta, una regla de oro en la tradición de la mafia italoamericana, está en crisis. *La omertá* se diluye. Él mismo ha perdido la confianza en sus amigos y familia más íntima.

La nostalgia de lo sagrado, del héroe, de la tradición y de unos valores ya perdidos se repiten una y otra vez en la serie. Los principales capos se mueren de la risa cuando Silvio Dante imita a Al Pacino; Tony Soprano viaja a Italia; comen pasta continuamente; etc. Sin embargo, aparte del costumbrismo italianizante, los protagonistas de la serie se enfrentan a la realidad desde posiciones mucho más complejas. En este sentido, *The Sopranos* deja de lado el mito e intenta asumir con realismo el fenómeno de la Cosa Nostra, recreando un mafioso creíble, del siglo XXI. Existe un desencanto, y al mismo tiempo un encanto hacia ese mundo. Se trata de un modelo desmitificado del crimen organizado, que a su vez crea otro nuevo mito mediante la propia serie. Sin duda, Tony Soprano asume los mitos del hampa producidos por la industria cinematográfica y –ambientados en un realismo sórdido– los supera con gran rigor.

La clave está en la distancia. Tanto la distancia geográfica e histórica, como la de la ficción. Lo que en la vida real nos puede parecer un comportamiento repugnante o terrorífico, con la distancia puede convertirse en apetecible

y sugerente. Necesitamos ver crímenes para saber que nosotros no somos criminales, para sentirnos mejor, ya que viendo que ocurren tales barbaridades, no nos sentimos tan mal con la realidad que nos rodea. En cierto modo, nos vemos retratados, y liberamos lo que tenemos reprimido: ‘En ese sentido, el éxito de *The Sopranos* nos recuerda que necesitamos un estado de excepción donde nuestras normas no funcionen, un coto de caza donde se pueda producir la catexis. Un planeta donde exista el machismo, un campo de tiro donde se pueda dar rienda suelta a la agresividad que reprimimos en la corrección de lo visible’¹⁴.

Igualmente es de destacar como en *The Sopranos* no hay casi personajes que no sean criminales, y los pocos que hay, no tienen casi interés. Existe una épica de la violencia, y detrás, una reflexión filosófica en relación a la misma y al crimen. La cruda realidad supera a los ideales. En el mundo de *The Sopranos* los valores morales dejan de ser los de la igualdad, la justicia y la solidaridad por los de la lucha por la existencia, que se traduce en valores como la fuerza, la astucia o el engaño. Incluso dentro de los propios valores que se suponen entre los propios clanes, al final aparecen la lucha por la supervivencia individual, y la traición –valor a priori negativo en ese contexto–, como habituales. El objeto último es la supervivencia en un mundo salvaje, la supervivencia en un mundo fracasado. En toda la serie sobrevuela un sentimiento nihilista que abunda en gran parte de los clásicos del cine negro, y se constituye en metáfora del relativismo de carácter ético y de la crisis de los valores imperante.

En suma, *The Sopranos* es una historia brillante y compleja, de hondas implicaciones morales, con unos personajes movidos por las más hondas pasiones humanas, una actuación genial del reparto –con un inmenso

14. CASTRO REY, I.: “Vivir puede matar”, *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, 2009, p. 51.

James Gandolfini a la cabeza-, unos diálogos mordaces, una gran selección y utilización de la música, y muy especialmente, el retrato memorable de un coloso frágil, cruel y contradictorio, fascinante y repugnante al mismo tiempo, metáfora de la crisis de los valores en una sociedad capitalista y postmoderna. Todo ello, y mucho más, hace de *The Sopranos* un monumento de la contemporaneidad televisiva.

3. 2. *The Wire*

The Wire es una teleserie creada por el periodista y escritor David Simon que se desarrolla en la ciudad norteamericana de Baltimore, Maryland. Emitida entre 2002 y 2008, está constituida por 60 capítulos que se dividen en 5 temporadas. Recrea la vida social de Baltimore, especialmente centrado en el tráfico de droga, para tratar diversos aspectos de la comunidad –cada una de las temporadas está centrada en algún aspecto diferente de la ciudad– desde postulados realistas. Al contrario que *The Sopranos*, *The Wire* no fue un éxito comercial durante sus años de emisión, y aunque tuvo una gran acogida entre la crítica, ésta no fue inmediata.¹⁵

Se trata de una serie compleja, que presenta de manera fiel la realidad misma. Parte de una estructura no convencional y dedica tanto tiempo a los delincuentes como a los que velan por el cumplimiento de la ley. El tiempo es lento, como lo es la realidad, y no cae en la tentación de acelerar

acontecimientos, como hacen todas las series de televisión al uso. Por todo ello, exige fidelidad, un esfuerzo por parte del espectador. En ese sentido, toda la serie fue concebida desde el inicio, a sabiendas que durante los primeros capítulos perderían muchos telespectadores que no harían el esfuerzo de dar una oportunidad a la misma, pero sin dejarse condicionar por los índices de audiencia.¹⁶

A pesar de que se adapta a muchas de las características del cine negro clásico,¹⁷ cada temporada trata fundamentalmente un tema social determinado, si bien todas ellas están íntimamente relacionadas. La primera es una denuncia seca y deliberada de la prohibición de las drogas en EEUU, uno de los fracasos más trágicos de la historia del país; la segunda un tratado sobre la muerte del trabajo y la traición a la clase obrera; la tercera una reflexión sobre la cultura política y las escasas posibilidades de reforma; la cuarta el hundimiento del sistema educativo; finalmente, la quinta temporada, a modo de epílogo, y centrada específicamente en el mundo del periodismo, es una reflexión sobre porqué perduran estos mundos.¹⁸ De este modo, *The Wire* lleva a cabo una radiografía –se ha hablado de una deconstrucción de la ciudad-¹⁹ de los principales estamentos de la sociedad occidental contemporánea, situada en Baltimore, pero extrapolable –salvando las distancias- a cualquier gran ciudad del primer mundo.

15. LASIERRA, I.: "Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002-2008)", *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N. 10, 2012, p. 151

16. LÓPEZ, H.: "Roles narrativos en red: la muerte del espectador medio en *The Wire*", *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 349-365.

17. GARCÍA MARTÍNEZ, A. N.: "El género negro se pasa a la televisión: *The Wire* y *The Shield*", *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 211-226.

18. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 22-23.

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

Mientras *The Sopranos* se sitúa en la periferia –Nueva Jersey- y *Mad Men* en el centro –la Avenida Madison de Manhattan-, *The Wire*, si bien abarca todas las facetas y estratos de la sociedad, se centra especialmente en las clases más bajas de una ciudad en sí misma periférica. Baltimore es una ciudad de segunda fila de la antigua zona industrial de la Norteamérica olvidada. Sin embargo, a pesar de tratarse de una serie muy localista, sus historias son más universales de lo que parecen. A este respecto, el creador de la serie, David Simon, afirma lo siguiente: ‘*The Wire* versa sobre la manera como estamos viviendo en Occidente el nuevo milenio, a saber, como una especie urbanita compacta que comparte una sensación de amor, de sobrecogimiento y de miedo ante lo que hemos producido no sólo en Baltimore, St. Louis o Chicago, sino también en Manchester, Ámsterdam o Ciudad de México. En su mejor versión, nuestras metrópolis son la suprema aspiración de la comunidad, las depositarias de los mitos y esperanzas de unas personas que se agarran a los lados de esa pirámide que es el capitalismo. En su peor versión, nuestras ciudades –o esos lugares de nuestras ciudades donde la mayoría de nosotros dejamos nuestra huella- son recipientes de las contradicciones más oscuras y de la competencia más brutal que subyacen en la manera cómo convivimos, o cómo no conseguimos convivir’.²⁰

The Wire está ambientada en una ciudad real, con problemas reales. Si *The Sopranos* es realista, *The Wire* es real. Es contemporánea. Refleja las calles y presenta el tráfico de drogas, la corrupción política, el fracaso del sistema financiero, la situación interna del periódico local *The Baltimore Sun*, etc., tal y como son en la realidad. Los guionistas de la serie –el mismo equipo que tras finalizar *The Wire*, ha situado su aparato de radiografía en el Nueva Orleans post-Katrina con *Treme* (HBO, 2010-)- han trabajado en Baltimore

como policías, periodistas, camareros, etc. No hay platós, no hay *atrezzo*. El realismo jamás es sacrificado en aras del espectáculo. En *The Wire* se construye una red urbana, logrando la sensación en el televidente de que está tocando, la superestructura ideológica y pasional de Baltimore: ‘No solo terminamos la serie con la sensación de conocer Baltimore, sino que intuimos que la existencia de cualquier metrópoli de los Estados Unidos se rige por patrones similares. La mezcla migratoria, la importancia del estatus, la pobreza, el gueto psíquico y físico, el problema de la educación, los límites de la ley siempre sobrepasados por los actos delictivos, la corrupción institucional, la violencia. Todo eso es, a través de la lente estadounidense, finalmente universal’.²¹

La literatura y el cine del siglo XX han reflejado la ciudad moderna –*Manhattan Transfer* (John Dos Passos, 1925), *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1928)-, la posmoderna –*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Short Cuts* (Robert Altman, 1993)-, y la del futuro –*Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)-. Sin embargo, *The Wire* es hija de naturalismo literario del siglo XIX, basado en reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos. La representación de la ciudad que lleva a cabo la teleserie es totalmente literaria, similar a la de una novela –y, por extensión, cinematográfica-.²² Trata de imitar la forma de la novela moderna, es decir, enfocar las cosas desde distintos puntos de vista. Todos los capítulos de *The Wire* empiezan con un *cold opening* de varios minutos, antes de los títulos de créditos y la magnífica canción de Tom Waits *Way Down To The Hole*, versionada en cada temporada. El ritmo es lento, y parece que durante los primeros capítulos no cuenta nada más que los trapicheos de unos camellos en un barrio suburbial de Baltimore. Casi

20. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 12.

21. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 45.

22. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 185.

al final de la primera temporada, la ensalada de nombres y la complejidad de la trama, empieza a enfocarse, y el espectador empieza a implicarse. Justamente, fundamentalmente sus arriesgadas estrategias narrativas son las responsables de que la serie finalmente haya logrado el éxito entre público y crítica.²³

A pesar de su estructura tan concienzudamente diseñada, al mismo tiempo, en *The Wire* falta una visión unificada y un final conclusivo. Mientras otras series norteamericanas como *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-) –en todas sus variantes- o *Law and Order* (NBC, 1990-2010) presentan el sistema de justicia criminal como ‘una máquina hábil y eficaz que conserva valores absolutos como la ‘verdad’ y la ‘justicia’ y, al hacerlo, suscriben esos discursos, *The Wire* ofrece a sus espectadores una crítica del poder institucional y los discursos de verdad asociados a ese poder’.²⁴ No nos muestra una máquina social coherente con valores e ideologías compartidas, sino exactamente lo contrario, a saber, ‘una enredada maraña de burocracia y confusión con rivalidades personales y jerarquías, problemas de presupuesto y asuntos de protocolo que impiden que los diferentes departamentos trabajen juntos de manera efectiva.’²⁵ En relación al final, no importa que lo conozcamos, pues no estropea en ningún sentido la trama de la serie. Mediante planos encadenados, los personajes de ficción dejan paso a los habitantes reales de Baltimore, y así la ficción hiperrealista termina en lo real. En *The Sopranos* queremos saber si finalmente asesinan a Tony, al igual que queremos saber qué hará Don Draper en el futuro en *Mad Men*. Sin embargo, en *The Wire*, el espectador no tiene esa necesidad de saber. Y aún así engancha. El fin no es el final, sino el camino.

No hay protagonista central en *The Wire*. En esta serie cualquiera puede morir –la muerte de Don Draper o de Tony Soprano no es posible en *Mad Men* o *The Sopranos*-, y la misma puede continuar su rumbo sin ningún problema. Si las demás series desarrollan muchos personajes de manera compleja, *The Wire* es sin duda entre las mismas, el mayor drama coral. No hay un protagonista único, sino que apuesta por el protagonista colectivo, algo que ahonda aún más en el realismo buscado por la serie: ‘El gran número de personajes que coexisten en *The Wire*, el gran número de cuerpos –con sus fricciones raciales, sexuales e ideológicas- que interaccionan en el universo ficcional, sus historias horizontales y verticalmente cruzadas, convierten la representación de la ciudad de Baltimore en una red de tantos nudos y nodos, con tal grado de verosimilitud y con tal densidad literaria, que el espectador cree conocer la ciudad. Su esencia. Su realidad’²⁶.

En cuanto al reparto, está seleccionado con mucho cuidado. Se han evitado actores famosos, eligiendo más actores de Nueva York que de Hollywood, con objeto de no distraer a los telespectadores; además, lo que contribuye a la verosimilitud de las caracterizaciones es que la mayor parte de los personajes importantes tienen su correspondiente en algún individuo de Baltimore que los creadores conocen. En ese sentido, las diferentes voces y discursos de los diversos grupos sociales se entrecruzan e interactúan.

En *The Wire*, la mayoría de los personajes, a pesar de su lado oscuro y de sus dificultades, se convierten en entrañables. Muchísimos secundarios ganan con el tiempo en matices y en tridimensionalidad, y hasta los más

23. LASIERRA, I.: “Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002-2008)”, *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N. 10, 2012, p. 161.

24. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 146.

25. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 149.

26. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 186.

terribles logran alguna cuota de empatía por parte del espectador. Desde el punto de vista moral, la distinción entre *Los buenos y los malos* no está nada clara. Los malos presentan algunas características salvables, y los buenos algunas características negativas. No existe una visión maniquea de los personajes. Bubbles vagabundea y se droga pero al mismo tiempo informa a la policía, solamente acerca de aquéllos a los que cree peores. McNulty y Freamon, a quienes los espectadores consideramos moralmente los personajes más aceptables, utilizan métodos ilegales de manera flagrante para llevar a cabo sus investigaciones. Prez es un mal policía que pasa a ser un excelente profesor. Etc.

Son seis, fundamentalmente, las comunidades que protagonizan la serie: *The Law* (policías, jueces y fiscales); *The Street* (vagabundos, traficantes de drogas); *The Paper* (periodistas); *The Hall* (políticos); *The Port* (trabajadores portuarios, criminales griegos); y *The School* (alumnos y profesores). La misma división de personajes permite organizar las temporadas, en función del espacio que cada una privilegia. De todas las comunidades protagonistas sólo *The Street* muestra una gran capacidad de adaptación y superación. Es un laboratorio donde constantemente se dan soluciones a los nuevos problemas. Cada vez más ingeniosas y más despiadadas. Sin embargo, la escuela, la policía, las instituciones políticas y judiciales o el diario son instituciones paralizadas por la ley, la inoperancia, la crisis económica, los reglamentos o los presupuestos—el experimento de ‘Hamsterdam’, consistente en la legalización de las drogas en un distrito fracasa; la educación especial de algunos alumnos conflictivos fracasa; la prestación de un presupuesto extraordinario para operaciones policiales fracasa: ‘*The Wire* describe un mundo en el que el capital ha triunfado por completo, la mano de obra ha

quedado marginada y los intereses monetarios han comprado suficientes infraestructuras políticas para poder impedir su reforma. En un mundo en el que las reglas y los valores del libre mercado y el beneficio maximizado se confunden y diluyen en el marco social, un mundo en el que las instituciones pesan cada día más, y los seres humanos, menos.’²⁷

Se trata, sin duda, de una serie políticamente incorrecta, crítica —se ha interpretado como un alegato a favor de la legalización de las drogas—,²⁸ que evidentemente, no gusta al alcalde de Baltimore, al comisario de policía, al delegado de educación, ni al editor jefe del *Baltimore Sun*. Es una crítica dura, pero realizada por gente que vive en Baltimore, y hecha por elección personal, sin ningún otro interés que el de denunciar todo aquello que funciona mal en su ciudad. David Simon dice así este respecto: ‘Ciertamente, no creemos que las críticas hechas hayan sido un golpe bajo. El departamento de policía de Baltimore amañaba realmente las estadísticas de los delitos para que el alcalde pudiera ser nombrado gobernador. El sistema educativo no consigue que la gran mayoría de los estudiantes llegue a final de ciclo, y el profesorado intenta que se aprueben como sea los exámenes estándar en vez de educar realmente a los alumnos. Asimismo, la mano de obra sindicada y la dignidad del trabajo están desapareciendo del paisaje urbano, y la guerra contra la única industria que queda en muchos barrios, es decir, el narcotráfico, se ha vuelto una farsa brutal. Y, sí, el único periódico superviviente en Baltimore ha pasado las dos últimas décadas reduciendo plantilla y contenido, e invirtiendo los recursos restantes en marrullas propias del periodismo de ‘impacto’ y en la cultura del premio a toda costa. En realidad, ha dejado de informar de manera fidedigna acerca de la ciudad, y actualmente no se entera casi de ninguna de las historias que realmente importan a la vida de Baltimore’.²⁹

27. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 45.

28. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 165.

29. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 44.

La serie, más que ofrecer una solución o una salida, fundamentalmente presenta, sin tapujos, lo que no funciona en la sociedad contemporánea. Y el diagnóstico es que vamos por el mal camino y no hay indicios de que vaya a cambiar.

En resumen, *The Wire* es una serie con una motivación de índole periodística o literaria, que refleja, ambientado en los muelles podridos y las fábricas ruinosas del puerto, las esquinas donde niños venden droga, las comisarías de policía o los despachos de las altas esferas de la política donde la impunidad es la regla, un mundo donde no hay una única verdad, sino verdades múltiples y conflictivas, y las fronteras entre el bien y el mal son difusas, como en la vida real. Se trata de una serie hiperrealista, no pensada para el telespectador medio, que interconecta redes y superpone estratos sin caer en tópicos. Una trama urbana disidente, reflejo de la ciudad global en el siglo XXI.

3. 3. *Mad Men*:

Mad Men es una serie de televisión creada por Mathew Weiner, producida por Lionsgate y emitida en AMC desde el año 2007. Hasta la fecha cuenta con cinco temporadas, cada una de las cuales se divide en 13 capítulos de 45 minutos aproximadamente. Con gran éxito de público tras su encumbramiento por el aparato crítico norteamericano,³⁰ *Mad Men* recrea el mundo de la publicidad en el Nueva York de la década de los 60, y se centra especialmente en Donald Draper, uno de los mejores publicistas que trabaja para la agencia Sterling & Cooper, situada en la Avenida Madison de Manhattan, un hombre de éxito social que esconde gran cantidad de secretos.

Si *The Sopranos* es realista y *The Wire* real, *Mad Men* refleja la realidad histórica mediante una fidelidad embellecida y perfeccionada. Al contrario que las dos anteriores, *Mad Men* juega con la posibilidad de situar su acción en una época pasada. Le saca jugo a una época de transición, o mejor dicho, a los complejos momentos justamente anteriores a una transición, un cambio revolucionario, político, moral y social. De este manera permite al espectador, al mismo tiempo que ofrece los cambios, disfrutar de la corrección política, del mundo correcto, fácil y glamoroso ya perdido.³¹

Mad Men refleja una 'cultura sexista, racista, militarista, alcohólica, elitista, religiosa, e imperialista. Perfectamente representada por las agencias de publicidad de Madison Avenue y por su clientela típicamente americana, como los Hoteles Hilton o Lucky Strike.³² Se trata de una sociedad WASP (White Anglo Saxon Protestant). Los ejecutivos de Sterling & Cooper viven en un mundo libre donde lo tienen *todo*: un buen trabajo, una buena mujer en la distancia necesaria, una amante en la oficina (o fuera de ella), etc.

Se suelen dividir los años 60 norteamericanos desde el punto de vista neoconservador en 'the good sixties' y en 'the bad sixties', es decir, una buena época de conformismo y paranoia anticomunista que llegaba procedente de los 50, y otra mala época de sucios hippies, Bob Dylan, la derrota en Vietnam y mujeres que quemaban sus sostenes. Cuando comienza *Mad Men*, situada en el año 1960, se encuentran sin duda en 'the good sixties'. Los hombres todavía llevan sombreros, Martin Luther King no ha compartido sus sueños públicamente, y las mujeres no trabajan fuera del hogar más que como secretarías.³³ Poco a poco, las cosas van cambiando.

30. CASCAJOSA, C.: "Enmarcando *Mad Men*: elogio del contexto televisivo", *Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010, p. 11.

31. AGIRRE, K.: "Mad Men. Jakin eta gero, denok jakintsu", *Telezailak. Nork esan zuen telebistak tontotu egiten zuela?*, Tafalla, Txalaparta, 2011, p. 32-33.

32. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 159.

33. AGIRRE, K.: "Mad Men. Jakin eta gero, denok jakintsu", *Telezailak. Nork esan zuen telebistak tontotu egiten zuela?*, Tafalla, Txalaparta, 2011, p. 25.

La agencia de publicidad Sterling & Cooper es la cocina de la masculinidad.³⁴ Don Draper es el protagonista enigmático. Roger Sterling el socio irónico y un tanto vago, vividor. Pete Campbell –quien envidia, imita y respeta a Draper es un joven ambicioso de pocos escrúpulos. Creativos y jefes de cuentas luchan entre sí por lograr el éxito. Sin duda, entre los mismos, Don Draper es el más exitoso; el más listo, el más guapo, el que mejor familia tiene, el que más amantes tiene. Es la encarnación del *self-made man* norteamericano.³⁵ Pero al mismo, es también, el más atormentado. A primera vista, no tiene ningún problema importante, pero su vida carece de sentido, le falta un significado, que lo busca en el placer, fundamentalmente en las mujeres y el alcohol.

Entre las protagonistas femeninas de la serie, la mayoría presentan una imagen que se inserta en su época. A pesar de ser modernas –por trabajar fuera de casa y vestir a la última moda- comparten el ideario machista del momento. Todos los hombres de la oficina tienen permitido el acoso sexual en la oficina. Existe una gran competencia entre ellas, y no se puede esperar de las compañeras ningún gesto de solidaridad. Incluso las más modernas, como la exuberante secretaria Joan Holloway acepta las normas del juego. Hipnotiza a los hombres de la oficina con sus curvas, y aunque tiene 30 años, sabe que no es más que cuestión de tiempo: encontrará un marido y podrá dejar de trabajar. Sigue las normas y consigue lo que está aceptado. Finalmente logra un marido guapo, médico, pero que –irónicamente- la llegará a violar. Sin embargo, algunas mujeres tienen sospechas de que el sistema no funciona como debiera. Una de ellas es Peggy Olson. Logra hacer –teniendo en cuenta la situación de la mujer en ese contexto- una carrera meteórica, convirtiéndose en símbolo de un nuevo mundo, aunque

es solamente la excepción que confirma la regla. Por su parte, Betty Draper –que nos recuerda a la Grace Kelly de muchas películas- tiene una bonita casa, unos niños encantadores, el marido más guapo y rico del vecindario y una ayudante negra que le ayuda con las labores de casa. Sin embargo, presenta síntomas de tristeza, enfado, e incluso locura. Se trata, en esencia, del personaje femenino correspondiente a Don Draper. A pesar de que se pueden intuir, las razones de las penas de los protagonistas no están claras, y eso hace de estos complejos personajes unos seres tan interesantes.

Al ver *Mad Men* nos damos cuenta cuanto han cambiado las cosas en poco tiempo. Después del pic-nic familiar Don Draper tira su botella de cerveza al campo, y Betty sacude la manta con toda la comida en la hierba. Son fumadores empedernidos. Los hombres y los mujeres fuman sin parar, en cualquier lugar. Fuma Don Draper, fuma Betty Draper cuando está embarazada, fuma el ginecólogo cuando examina a sus pacientes. Todos ellos son –a pesar de sentirse muy modernos- muy sexistas, racistas y homófobos. Todo esto era lo normal, y lo demás lo anormal. Y solo han pasado cincuenta años. Ante tales situaciones, la audiencia ríe en un primer momento. Enseguida, toma distancia, pues se abre una brecha importante entre nosotros y ellos. Hemos progresado, somos *mejores* moralmente. Y nos sentimos bien.

Disfrutamos con el mundo machista, adúltero, racista y homófobo de *Mad Men*, porque sabemos que es de mentira, un artificio, un caramelo, por su afán y casi obsesión de reflejar la realidad de la época –las ropas, los peinados, la música, los productos, el mobiliario, los coches, etc.-, hasta casi convertirlos en un pastiche. Es una serie en la que la imagen, la estética *vintage*, tiene tanta importancia como la historia, los diálogos, etc.

34. GARCÍA GARCÍA A.A.: “Hombres al borde de un ataque de nervios: las diatribas de la masculinidad en *Mad Men*”, *Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2011, pp. 381-391.

35. CABEZUELO, F.: “Mad Men: where the truth lies”, *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Monográficos Frame, Universidad de Sevilla, 2012, p. 691-695.

Mad Men juega con la memoria iconográfica del espectador, la memoria colectiva que hemos ido componiendo mediante el cine y la televisión. La oficina –que nos recuerda a la oficina donde trabaja Baxter en *The Apartment* (Billy Wilder, 1960)-, los vestuarios, los diálogos, las sonrisas perfectas, nos deslumbran. Tal y como señala Katixa Agirre, para el crítico norteamericano Frederic Jameson es el pastiche la característica principal de la producción cultural de la posmodernidad. Sin embargo, según Jameson, cuando se refleja el pasado mediante el pastiche, se pierde la historicidad para convertirse en un espejo, en un artificio para deslumbrar. Ha llamado a esta tendencia que pone a la imagen por encima de la sustancia ‘pop history’. Por su parte, para la canadiense Linda Hutcheon, el pasado se ha perdido para siempre, y no se puede aprehender más que mediante los restos que ha dejado en el camino, por lo que solamente es posible una interpretación del pasado utilizando estos restos de manera activa y auto-consciente. En este sentido, se ha propuesto el acercamiento a *Mad Men* desde estos dos puntos de vista:³⁶ por un lado, la magnífica estética nos puede deslumbrar hasta adormecer nuestro sentido crítico –llegamos a disfrutar, morbosamente, con la apariencia y con las actitudes machistas de los protagonistas, dado el lapso temporal que nos separa-; sin embargo, por otro lado, también podríamos argumentar que el contexto histórico de esta historia es una mera excusa, ya que se trata de una serie de total actualidad. Actitudes que hoy consideramos políticamente incorrectas no tenían cabida en los trabajos de ficción de la época sino de manera muy sutil, casi imperceptible para el espectador de entonces, pero en *Mad Men* son tan evidentes, que suponen una profunda reflexión en relación a la discriminación, mucho más allá de la mera maravillosa imagen estética que envuelve la serie.

Ambientada en el mundo de la publicidad, la materia prima de *Mad Men* son las relaciones humanas, fundamentalmente las relaciones entre hombres y mujeres, en un momento en que empieza a derrumbarse la rígida separación entre ambos mundos. En este sentido, se ha interpretado también desde un punto de vista feminista. Según algunos, estamos ante ficción feminista; para otros, anti-feminista. Ante la primera opción se argumenta que subrayando las actitudes sexistas de manera tan clara, se ponen en entredicho; por su parte, los detractores de la interpretación feminista de la serie argumentan que con la atracción estética de *Mad Men*, e incluso de su clara definición de los roles femeninos y masculinos –qué bella está Betty Draper con sus vestidos, y qué elegante y viril Don Draper con sus trajes y su copa de whisky-, resulta perjudicial ante los logros ya obtenidos. Igualmente, también se habla de sensibilidad postfeminista en relación a *Mad Men* –al igual que se ha utilizado este término para referirse a las protagonistas de *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) y *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002)-, entendido éste como un tipo de feminismo depurado, despolitizado y aceptado por la cultura mediática, la sociedad de consumo y la economía neoliberal, aunque, como se ha comentado, *Mad Men* se ambienta en una época pre-feminista.³⁷ Se trata, quizá, de un debate simplista. Toda ficción está ideologizada, pero en este caso se trata de una ideología llena de matices, de gran riqueza y hondas implicaciones. Es el espectador quien debe escrutar y reflexionar sobre las actitudes y acontecimientos acaecidos en la realidad ficcional, y sacar sus propias conclusiones.

Al final de la cuarta temporada, nos encontramos a finales de 1965. ‘The good sixties’ están finalizando, y comienzan los ‘bad sixties’. John Fitzgerald Kennedy, elegido presidente, ha sido asesinado; ha ocurrido la crisis de los

36. AGIRRE, K.: “*Mad Men*. Jakin eta gero, denok jakintsu”, *Telezailak. Nork esan zuen telebistak tontotu egiten zuela?*, Tafalla, Txalaparta, 2011, p. 32-33.

37. AGIRRE, K.: “*Mad Men*. Jakin eta gero, denok jakintsu”, *Telezailak. Nork esan zuen telebistak tontotu egiten zuela?*, Tafalla, Txalaparta, 2011, p. 48-53.

misiles cubanos. En el mundo de Don Draper también han pasado muchas cosas: a pesar de sus avatares –diversas amantes, problemas familiares (el suicidio de un hermano desconocido para su actual familia), el nacimiento de un niño, la fundación de una nueva empresa, una separación y un nuevo matrimonio con una guapa secretaria, etc.–, no ha caído, continúa en la brecha. En la quinta temporada nos encontramos a un nuevo Don Draper. Ciertamente, aunque a lo largo de toda la serie tenemos la continua sensación de que Don puede caer en cualquier momento, siempre sale a flote. Cuando menos lo esperamos, se vuelve a casar. Los títulos de crédito, deudores de la estética de filmes de Hitchcock como *Notorius* (1946) o *Vertigo* (1958), son muy ilustrativos a este respecto. Un ejecutivo entra en su despacho, y todo se desmorona. Caer al vacío desde un rascacielos. Sin embargo, cuando todo parece perdido, de nuevo aparece el ejecutivo –se trata de la silueta de nuestro protagonista–, sentado en el sofá de su despacho tranquilamente. Se ha librado, al igual que hace Draper a lo largo de muchas veces en su vida, a pesar de vivir al borde del abismo.³⁸

Mad Men, un universo de testosterona ambientado mediante un estilismo depurado, es testigo de los cambios sociales de una época muy concreta en un lugar muy específico. El tratamiento estético de la serie, los diálogos mordaces e ingeniosos, la utilización sutil y pausada del tiempo narrativo, unas interpretaciones geniales, y la representación de un mundo moralmente ambiguo con un tratamiento de los principales temas y relaciones sociales de grandes implicaciones actuales, hacen de la misma una de las teleseries más grandes del nuevo siglo.

4. Fascinación y repulsión: Tony Soprano, Omar Little y Don Draper.

Tony Soprano (*The Sopranos*), Omar Little (*The Wire*) y Don Draper (*Mad Men*) son tres personajes esenciales en las tres principales series televisivas del nuevo siglo. No tienen nada que ver entre ellos, pero presentan características que los hacen ser de los más grandes personajes de la historia de la ficción televisiva. Tienen una personalidad compleja. Son contradictorios, capaces de lo mejor y de lo peor. Son supervivientes a quienes une la soledad. El espectador es consciente de que son seres que llevan a cabo acciones repugnantes como pueden ser el robo, el asesinato o el adulterio. Y al mismo tiempo, generan en los mismos una actitud favorable hacia ellos. Viviendo en un mundo de ficción, nos sentimos afines a ellos dentro de sus propios códigos, convirtiéndolos en nuestros aliados naturales. Provocan en nosotros, al mismo tiempo, un sentimiento de fascinación y repulsión que solo logran transmitir los grandes personajes.

Tony Soprano es un justiciero, racista y hortera, que mata a sangre fría en caso necesario, pero que le entra la depresión porque los patos que habitan su piscina se marchan con la llegada del invierno. Tras su vida familiar encontramos un submundo de violencia y brutalidad, que se mezclan sin contradicciones, pues es tan normal en casa de Tony hacer una barbacoa los domingos con la familia y los amigos como tener fusiles y decenas de miles de dólares escondidos en su propio hogar. Cuando vemos *The Sopranos*, sentimos cierta simpatía hacia su protagonista –por quien sentiríamos pavor en la vida real– que va convirtiéndose en fascinación a medida que avanzan los capítulos.

38. GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Crónicas del vacío”, *Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010, p. 27.

Tal y como defiende Noël Carroll, la simpatía hacia Tony –que se dedica a la prostitución, el tráfico de drogas, la usura, el adulterio, la extorsión, el robo, el asesinato, etc., y está preparado para matar a su propia madre y a su tío- se da porque como espectadores sentimos cierta atracción, de alguna manera, hacia todo lo que lleva a cabo y los a los espectadores nos está vedado. No quizá solamente por eso, sino porque, en cierto modo nos podemos llegar a identificar con él. Fijémonos en el primo de Tony, Ralph. Lleva a cabo las mismas fechorías que Tony, y los espectadores llegamos a odiarlo, no podemos identificarnos con él. Los creadores de *The Sopranos* buscan lograr que nos pongamos en el lugar de Tony y lo lleguemos a entender. Identificamos diversas cosas de nuestras vidas en la suya, algo que no ocurre con otros personajes. Comparado con los otros mafiosos –Ralph, Richie, Paulie o Furio- Tony parece el más racional, el que tiene –relativamente- más conciencia social, y eso hace que lo aceptemos más fácilmente. Dentro de los códigos de la mafia es el gangster más justo.³⁹ Incluso los de su alrededor parecen más peligrosos que Tony si estuvieran en su lugar –su madre, su tío o su hermana Janice-, y en ese sentido, está lejos de ser el peor personaje. El mismo Tony se indigna, y al mismo tiempo también los espectadores, cuando su primo Ralph mata a una prostituta embarazada. Por su parte, los representantes de la justicia y la moral dominante no aparecen en la serie especialmente bien parados –FBI, policías, curas-. Por todo ello, es mucho más aceptable el Tony de la ficción de lo que sería un Tony real.

En *The Wire*, serie coral por antonomasia, hay muchos personajes de primera línea a la altura de Omar Little. El detective Jimmy McNulty, el comisario Cedric Daniels, el candidato a alcalde Tommy Carcetti, el mafioso universitario Russel ‘Stringer’ Bell, o el joven e implacable narcotraficante

Marlo Stanfield, entre otros. No hay un personaje que esté por encima de los demás. Igualmente, la manera de tratar los personajes en *The Wire* es distinta con respecto a otras series. Si bien *The Sopranos* y *Mad Men*, con el indudable protagonismo de Tony Soprano y Don Draper, haciendo particular hincapié en la angustia y maquinaciones de los mismos siguen un modelo shakesperiano, *The Wire*, siendo una serie coral, sigue, en palabras de su creador David Simon, un modelo anterior y menos elaborado, a saber, el de la tragedia griega, en tanto que los protagonistas están marcados por el destino y se enfrentan a un juego previamente amañado y a su radical condición de mortales. Es la tragedia griega del nuevo milenio, en la que el papel de las fuerzas olímpicas lo desempeñan las instituciones postmodernas y no los dioses antiguos.⁴⁰

Si bien durante los primeros capítulos de *The Wire* parece que Jimmy McNulty será el protagonista de la serie, según avanza la misma, vemos que no logra el desarrollo esperado por el espectador, y sí, por el contrario, Omar Little, quien en los primeros capítulos tiene solamente una presencia testimonial, y en alguna temporada casi llega a desaparecer de la pantalla. Omar en un bandolero, un Robin Hood contemporáneo, que simboliza la defensa que se hace de la libertad y autonomía individual. Se trata de un gángster gay con un código de conducta propio muy definido. Delincuente solitario que no pertenece a ninguna banda, es muy violento y se ha ganado una fama que llega a propagarse por todos los suburbios de la ciudad. Acompaña a su abuela a misa los domingos y los niños lo contemplan con miedo y admiración. Se trata de un personaje ciertamente singular que llama la atención del espectador.

39. CARROLL, N.: “Tony Soprano y nuestra simpatía por el diablo”, *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata naturae, 2009, pp. 66-67.

40. VV.AA.: *The Wire. 10 dosis de la mejor teleserie de la televisión*, Madrid, Errata Naturae, 2010, p. 52.

Omar pertenece a la calle pero ha encontrado la forma de observarla con distancia, de dominarla desde un margen, y su código moral tan peculiar, hace que, a pesar de ser un asesino, se convierta en el personaje favorito de muchos telespectadores, al igual que ocurre con Tony Soprano. Aunque es, quizás, el personaje menos creíble por su excentricidad dentro del discurso hiperrealista de *The Wire*, algunas de sus acciones son ciertamente inolvidables, y su final es, por inesperado, bien realista.

Mientras Tony Soprano y Omar Little son de los más íntegros, moralmente hablando, en sus respectivas series, no ocurre lo mismo con Donald Draper. El espectador no justifica tanto sus acciones –adulterio compulsivo, actitud soberbia y vanidosa ante sus compañeros, vejaciones a las mujeres en general, desdén hacia sus propios hijos, etc.–, ni las creemos éticamente aceptables en su contexto. Aún así, se nos presenta como un personaje muy atrayente.

Draper es una persona sin identidad propia, que se ha creado una personalidad externa muy exitosa, pero que en su fuero interno es fracasada. En una crisis continua, busca el significado de su propia vida, que oculta bajos sus trajes, camisas, corbatas y peinados perfectos y una férrea seguridad profesional como director creativo envidiado y deseado.⁴¹ Pero tras el caballero seguro de sí mismo, encontramos realmente a un cobarde, desertor y traidor que asume como propio el nombre de otro durante la guerra de Corea, y que es capaz de dejar de lado a su propio hermano con tal de mantener su vida actual.

Estamos ante un hombre que ha engañado sobre su identidad a su propia familia, que está a punto de dejarla abandonada en más de una ocasión, y sin

embargo, nos encandila de un modo irracional, y sentimos, de algún manera, envidia, no solo de las cosas concretas que puede llegar a hacer –como en alguna medida en el caso de Tony Soprano–, sino que envidiamos su modo de vida en general –muy al contrario que en el caso de Tony Soprano, y mucho más en el de Omar Little–, es decir, su mujer, sus hijos, su trabajo, sus secretarias y amantes, su ingenio, su sonrisa y sus trajes, en suma, su éxito aparente, aún sabiendo que en el fondo se trata de un hombre que ha fracasado en su proyecto de vida, ya que no podemos decir que Don Draper haya conseguido, una vida plena, una vida feliz.

El sentimiento de atracción hacia un personaje de ficción que odiaríamos en la vida real no es un caso exclusivo de estos personajes ni de estas series televisivas concretas, sino un fenómeno que afecta a la ficción en general. Sin embargo, los citados personajes ahondan y desarrollan el mismo efecto que millones de espectadores han podido sentir hacia otros personajes cinematográficos como pueden ser Alex de *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), Michael de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), o Vincent Vega de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), por citar solamente a tres personajes despreciables de tres clásicos de la historia del cine, que logran fascinar a los espectadores. Tony Soprano, Omar Little y Don Draper están, a su vez, en camino de convertirse en personajes memorables de la historia de la ficción televisiva.

5. Conclusión

En la llamada tercera edad de oro de las series de televisión encontramos una generación de series que logran ponerse a la altura de las mejores producciones cinematográficas. Entre las mismas, destacan tres por encima

41. CARRIÓN, J.: *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 163.

de las demás –*The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*–, muy diferentes entre sí, pero que presentan algunas características comunes, que las hacen especiales.

The Sopranos enfoca su punto de mira al tema del mal –la moral de la mafia, la criminalidad y las relaciones familiares–, *The Wire* retrata la política en su sentido más amplio –la independencia de los poderes, la legitimidad electoral, la lucha contra las drogas, la educación, los medios de comunicación, etc.–, y *Mad Men* se centra específicamente en las relaciones humanas –más concretamente en las relaciones entre hombres y mujeres en una sociedad machista–. Si bien no dejan de ser también series corales, con personajes secundarios de primerísimo nivel, *The Sopranos* y *Mad Men* cuentan con dos protagonistas que hacen valer la serie por sí misma. Por su parte, a pesar de no contar con un James Gandolfini o un Jon Hamm, *The Wire* tiene un sinfín de actores de los llamados secundarios que están a la altura de cualquier actor de cine de primera línea, y su carácter literalmente coral e hiperrealista, hace que el hecho de no contar con un personaje central no desmerezca, en ningún caso, la serie.

Se trata de tres series que, al contrario que otras muchas de la misma generación que cambian constantemente de velocidad narrativa –*24* (FOX, 2001-2010), *Prison Break* (FOX, 2005-2009), *Lost* (ABC, 2004-2010), etc.–, desarrollan sus argumentos mediante relativa lentitud. *The Wire* es la menos adictiva en el sentido televisivo, la más lenta, la que mayor esfuerzo requiere al espectador. Todas ellas juegan con una estética muy cuidada –chándales y trajes horteras en *The Sopranos*; pelos rasurados y engominados en *Mad Men*; escenas callejeras hiperrealistas en *The Wire*–, que las hace verosímiles al público. Pero en ese sentido también son diferentes entre ellas. Si se habla de realismo sucio en *The Sopranos*, podemos hablar de realismo sociológico en *The Wire*, y de un realismo idealizado en *Mad Men*.

Si la justicia, si la policía, si la moral individual funcionase, no existirían estas series, porque no existiría la materia prima, y este tipo de ficción no tendría sentido. Sin embargo, la realidad es la que es, y determina directamente la producción de la ficción. Mediante la misma experimentamos, vivimos nuevas situaciones, realidades hipotéticas que en la vida real no son posibles. Esto hace que el espectador observe su realidad circundante de otra manera, que reflexione en relación a la misma. Pero, ¿es moralmente adecuado perfilar personajes con comportamientos éticos sin duda dudosos en la vida real con los que nos sentimos identificados?

Desde el momento en que se consume un producto de ficción y en tanto que se es consciente de ello, la afinidad del espectador con los personajes no es incondicional, está sujeta a cambios y es limitada. Se puede argumentar que este tipo de series pueden ejercitar nuestro talento para vernos en situaciones éticamente cuestionables. No se trata de un aspecto negativo, siempre que se tenga en cuenta que se trata de realidad ficticia –aunque en el caso de *The Wire*, una ficción demasiado cercana a la realidad– y cuáles son nuestros referentes morales en la vida real. La ficción es una realidad que se admite como falsa. El público está dispuesto a imitar en la realidad lo que ve en la ficción solamente si antes lo ha aceptado moralmente, y no al revés. Más aún, las posiciones contrarias a proporcionar situaciones y personajes que pongan en entredicho nuestra moral, el hecho de ponernos en ese tipo de situaciones mediante la ficción, nos ayuda entender y a reflexionar críticamente sobre nuestra propia moral, algo que no tiene implicaciones más que positivas.

The Sopranos, *The Wire* y *Mad Men*, al igual que otras, son mucho más que meras historias de unos gordos maleantes de Jersey que visten chándal, unos publicistas guapos de Manhattan, o unos negros traficantes de los suburbios de Baltimore. Se trata de relatos con muchos matices y aristas abiertas, que

habilitan infinidad de interpretaciones. Los temas de estas series son, más allá de todas sus diversas interpretaciones –las referencias culturales son innumerables-, las relaciones humanas, el poder, el amor y la muerte, como en toda obra clásica. Los creadores y guionistas de estas series se inscriben dentro de la tradición de la mejor literatura y el cine del último siglo. Cada una a su manera, invitan a la reflexión filosófica, fundamentalmente desde aspectos morales.

En suma, los tres ejemplos estudiados se han convertido en paradigma de una nueva manera de entender la ficción televisiva. Se trata de historias sofisticadas, llenas de matices. Todas ellas cuentan una buena historia –eso es en esencia, la gran literatura y el gran cine-, y se pueden convertir en clásicos del relato audiovisual. Si partimos de la máxima que defiende que el cine y la literatura son un arte, la nueva ficción televisiva –que bebe de ambas fuentes y logra un alcanzar un lenguaje propio- también lo es, pues el medio televisivo se ha puesto a la altura de las grandes producciones literarias y cinematográficas de la historia.