



Facultad de Humanidades

Trabajo de
fin de grado

“The Wire”: la
transición de la cultura
popular al canon a
través de las series
televisivas.

Autor: Soraya Martínez Bautista

Director: Jesús Varela Zapata

Julio 2017

Resumen

“The Wire” es una serie creada por David Simon y emitida por la HBO de Estados Unidos entre los años 2002 y 2008. Considerada por muchos críticos como la mejor ficción de la historia de la televisión, la serie nos ofrece una visión multidimensional y realista de Baltimore, paradigma de la ciudad post-industrial decadente. “The Wire” es una serie que se presta holgadamente a análisis e interpretaciones desde diversas ópticas, entre ellas la cultural. En esta línea, los estudios culturales nos permiten hacer una oportuna aproximación interdisciplinar a la mencionada ficción televisiva; ya que esta tradición de estudios, aunque de carácter muy diverso, ha mostrado desde sus inicios un gran interés en los medios de comunicación y la cultura popular. Por lo tanto, a partir de los estudios culturales se analizará “The Wire” como un producto cultural de la llamada tercera edad de oro de la televisión y, al mismo tiempo, como testimonio del gran potencial de la cultura de masas en la actualidad, que es capaz de combinar un entretenimiento de calidad y un análisis certero y didáctico del sistema socioeconómico y político occidental.

Índice

Resumen	1
Índice	2
Introducción	3
Desarrollo	7
Aproximaciones teóricas al boom de las ficciones televisivas	7
“ <i>The Wire</i> ” y la tercera edad de oro de la televisión	9
La legitimación ideológica: la crítica de la ciudad posindustrial.	12
Legitimación estética: el retorno de la narratividad.	18
Conclusión.....	25
Bibliografía.....	28

Introducción

La transición de determinada técnica u obra de la cultura popular al canon es un proceso complejo en el que intervienen una gran cantidad de factores. En él, la opinión y los escritos de aquellos que socialmente ejercen como intelectuales juegan un papel fundamental. Al realizar el análisis de la recepción de una obra audiovisual como *The Wire*, se observa que en el seno de la comunidad académica se produce una tensión entre aquellos que muestran resistencia a reconocer el interés del formato al completo de las series televisivas por considerarlas un género menor y los que, en cambio, abogan por una aceptación de su status artístico.

Esta situación determina que al hablar del canon de las teleseries sea ineludible acudir a los argumentos empleados para legitimar las novedades culturales. El caso concreto de *The Wire* es apropiado para esto por su complejidad y por todo lo que ha dado y sigue dando de qué hablar tras su estreno.

A la vista de este propósito, la elección de los estudios culturales como marco teórico no es aleatoria, ya que sus investigadores supieron ver desde el principio el relevante papel que jugaría lo audiovisual tanto a nivel cultural como social. Esta tradición de estudios, que surge en los años sesenta, representa un amplio campo de investigación interdisciplinar que busca comprender la cultura dentro del contexto social y político en el que tiene lugar, a menudo con un marcado componente de compromiso sociopolítico. Principalmente dirige su foco hacia la llamada cultura popular, a la cual los teóricos de los estudios culturales consideraban tan digna de ser estudiada como la alta cultura.

Los estudios culturales rechazaron también la ortodoxia en la investigación en favor de la flexibilidad a la hora de escoger las perspectivas y metodologías más adecuadas para el tema objeto de estudio. Sin negar los riesgos que esto entraña, se puede afirmar que esta tradición ha supuesto un avance en el estudio de la cultura. Los investigadores de este campo introdujeron en sus análisis variables como el género, la etnia o la orientación sexual, que apenas habían sido tenidas en cuenta hasta entonces y que se convertirían en cuestiones que vivirían un gran desarrollo hasta alcanzar el protagonismo del que gozan en la actualidad.

Además, estos estudios apostaron por el fin de la tradicional división entre alta y baja cultura, una supresión de fronteras que desempeña un rol fundamental en los procesos de canonización y mitificación hoy en día. Prueba de esa temprana apuesta por las formas culturales audiovisuales, concretamente las de la televisión, es el amplio catálogo de obras dedicadas a su análisis y que fueron elaboradas por investigadores de los estudios culturales, como *Estudios culturales y cine en España* de Miguel Palacio (2007), *Los estudios culturales y de los medios de comunicación* de María Pilar Rodríguez Pérez (2009), *Televisión, audiencias y estudios culturales* de David Morley (1992); *Cultura mediática: estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno* de Douglass Kellner (2011), *Los estudios culturales británicos y la televisión* de John Fiske (1987), *Media/cultural Studies: Critical Approaches* de Rhonda Hammer y Douglas Kellner (2009) o *Contemporary Television Series: Narrative Structures and Audience Perception* de Bianca Mitu, Silvia Branea y Valentina Marinescu (2014).

Indudablemente, la cultura audiovisual a la que se dirige este trabajo es un campo muy amplio en el que se incluyen productos variados que van desde fotografías, películas, videojuegos o formatos propios de la televisión hasta las nuevas formas específicas surgidas en Internet. De entre todas estas posibilidades, la elección de una teleserie es un intento de aproximación de una manera académica a uno de los casos que ilustran las tendencias culturales más actuales y que cuentan con más público.

Hoy en día nos encontramos con que las series triunfan, lo que ha llevado a que se multipliquen las creaciones en función de distintos géneros (drama, fantasía...), de distintos sectores del público (juvenil, infantil, adulto...), y de las tendencias del momento, creándose incluso “sagas” de ficciones que intentan emular la exitosa fórmula de una pionera. Mucho se ha escrito sobre la calidad y las elevadas audiencias que consiguen las series en la actualidad. Las cifras que se invierten en la producción de estas ficciones aumentan hasta niveles antes inimaginables y se traducen en guiones cuidados y creativos, así como en una puesta en escena impecable.

El desarrollo de las nuevas tecnologías y de la conexión a internet permite poner en cuestión la etiqueta “televisiva” que habitualmente acompaña a las series, porque estas han adquirido un vigor que no comparte ese primer soporte que las acogió en sus comienzos. No obstante, esto no ha evitado que con relación a la popularidad de este tipo de ficciones se siga hablando de “la nueva edad de oro de la televisión” o, más concretamente, de la “tercera edad

de oro de la televisión”. En estos hipotéticos años de esplendor podemos detectar series que en su momento fueron hitos y abrieron una senda que posteriormente otras explorarían.

The Wire, que sí fue concebida para ser emitida en la televisión (se estrena en el año 2002), ha sido innovadora en muchos aspectos, pero por supuesto ha tenido varias precursoras. Una de ellas es *Hill Street Blues* (1981-1987) de la NBC, serie policíaca aclamada por la crítica con la que se buscó un cambio de tono en relación con otras afamadas ficciones de los setenta y los ochenta como *Los Ángeles de Charlie*, *Colombo* o *Starsky & Hutch*. Otra serie que cambió los estándares de su época fue *Twin Peaks*, que a principios de la década de los noventa demostró con su original e inquietante estética y con la narración oscura y excéntrica tan propia de su creador, el director David Lynch, que la pequeña pantalla podía ser tan digna como el cine. A partir de entonces, muchas series de calidad verían la luz, y los nombres de sus directores y guionistas comienzan a cobrar más protagonismo, tal y como ha sucedido con David Chase (*The Sopranos*), Matt Groening (*The Simpson*, *Futurama*), J. J. Abrams (*Lost*), Jenji Kohan (*Orange is the New Black*, *Weeds*), Vince Gilligan (*Breaking Bad*), Christopher Lloyd (*Modern Family*), Nic Pizzolatto (*True Detective*) y un largo etcétera. No obstante, es incuestionable que junto con las buenas ficciones existen también muchas otras que, a pesar de su dudosa calidad, consiguen un enorme éxito de audiencias.

La influencia actual de los productos audiovisuales de este tipo hace que resulte todavía más necesario acometer un repaso crítico de los marcos teóricos disponibles para una aproximación a los mismos. No hay que olvidar que una serie como *Juego de Tronos* ha llegado a alcanzar la cifra de 23 millones de espectadores. Las audiencias cosechadas por *The Wire* fueron consideradas bastante bajas en su momento, lo que no impidió que, por ejemplo, su cuarta temporada tuviese 4,4 millones de televidentes en Estados Unidos. Esta enorme cifra no incluye la posterior difusión por Internet, que ha sido esencial para la conversión de *The Wire* en una serie de culto.

En este momento de auge para las series, la HBO, canal de televisión por cable estadounidense en el que se emitió la ficción aquí analizada, ha jugado un papel fundamental. Son muchos los que consideran que el hecho de que sea un canal de pago que no depende de la publicidad resulta un factor determinante para que se haya convertido en un sinónimo de contenidos de calidad. La HBO ha sabido crear una fuerte imagen de marca con la que ha conseguido más de 90 millones de clientes en todo el mundo.

A pesar de los inconvenientes encontrados por muchos intelectuales en las circunstancias de creación y difusión de los productos de la cultura de masas, algunas ficciones como *The Wire* han sabido hacerse un sitio en la esfera académica y han sido analizadas en numerosos ensayos, artículos de investigación y otros trabajos como este, como es el caso de "*All in the game*": la violencia como "habitus" en "*The Wire*" (2013), de Juan David Mateu Alonso; *The Wire como radiografía sociológica* (2014) de Martín Azar, Gisela Cánovas Herrera y Ezequiel Andrés Saferstein; "*The wire*" la modernidad (2011) de Quim Casas, "*The wire*" y el problema del realismo (2014) de David Conte; *Le réalisme noir de The Wire* (2014) de Ariane Hudelet; pero también en múltiples libros como *The Wire: Urban Decay and American Television* (2010) de Tiffany Potter y C.W. Marshall, *Tapping into The Wire: The Real Urban Crisis* (2012) de Peter L. Beilenson, Patrick A. McGuire o *The Wire: toda la verdad* (2013) de Rafael Álvarez.

Los objetivos de este trabajo son dos. Por un lado, se trata de hacer una observación crítica a través de esta ficción televisiva de la jerarquía que tradicionalmente se había establecido entre los distintos tipos de cultura y que ha supuesto la marginación del ámbito académico de una parte fundamental – por alcance en audiencias la más importante – del sistema simbólico actual, así como de vislumbrar el cariz que está tomando lo que parece un cambio de tendencias en este sentido. Por otro, atendiendo a las vías de legitimación que se han usado en el caso de *The Wire*, se hará una revisión del concepto del canon, de su vigencia y de los procesos que llevan a su conformación, para tratar de avanzar hacia un estudio y análisis de la cultura más adaptable y con mayor vocación universalista.

Desarrollo

Aproximaciones teóricas al boom de las ficciones televisivas.

Antes de comenzar con el análisis de la serie, es conveniente señalar algunas de las causas del auge de las ficciones de televisión. En primer lugar, son fundamentales los factores socioeconómicos, esto es, la búsqueda de beneficios de las cadenas de televisión. Este primer conjunto de razones no implica ninguna novedad que explique la nueva “edad de oro de la televisión”, ya que la lógica comercial se remonta a los inicios de la cultura de masas. El propio concepto de cultura de masas surge el siglo pasado precisamente para definir a aquel conjunto de bienes producidos en el marco de la sociedad definida por el desarrollo del capitalismo industrial y por la aparición de los medios de comunicación. Estos bienes se dirigían a grandes capas de población con esa finalidad primordialmente comercial.

Más recientes son las causas de tipo tecnológico y social, que se deben fundamentalmente a las posibilidades que ofrece internet. La web ha permitido que el público potencial de los canales sea mucho más amplio que aquel del que disponían en la televisión de difusión analógica. Por ello, muchas de las cadenas emisoras de televisión, como es el caso de la HBO, han decidido apostar por lanzar una versión online.

A esto hay que sumar que han aparecido distintas plataformas de pago específicas para los dispositivos con conexión a internet como Netflix, Wuaki o Yomvi, que ofrecen las series en streaming, y para las cuales las productoras, los guionistas y los distintos creativos trabajan como lo hacían antes para emisoras de TV tradicionales. En el caso de Netflix, la plataforma misma se ha esforzado por producir sus propias series.

Es también fundamental el papel jugado por los *social media*, que se han convertido en espacios donde los espectadores comentan las series y multiplican exponencialmente su difusión. Teniendo en cuenta que, gracias a las plataformas antes mencionadas, las ficciones están siempre disponibles para su visualización, el público puede seguir aumentando y generando todo ese *corpus* de textos analíticos o meramente valorativos sobre la serie (fenómeno fan), aunque su “fase vital” más pública, esto es, la del estreno, ya haya pasado.

El tercer y último tipo de factores influyentes en el boom de las series son los estéticos, constituidos por dinámicas como la “revalorización de los guionistas como autores, la reactualización de géneros, las narraciones más complejas e imágenes más cuidadas, las temáticas que a menudo transgreden lo moralmente aceptable, el apego a la actualidad social...” (Muñoz, 2016:70). Este componente está muy ligado a la actividad de los críticos y líderes de opinión, que se encargan de concretar y dar difusión a estas novedades a través de opiniones que se suponen fundamentadas.

La coyuntura creada por este conjunto de factores ha llevado a que las series superen el lugar que socialmente se les había asignado, esto es, el de ser un género menor y deudor del cine (Muñoz, 2016: 73). Ante este desplazamiento se produce un proceso de legitimación cultural conformado por los innumerables textos publicados en los medios de comunicación y en la web, pero también por las cada vez más numerosas publicaciones de la élite intelectual y de los miembros de la comunidad académica.

Toda esta actividad intelectual es la que está determinando la creación de un canon audiovisual para las series que, siguiendo a Sullà, estará conformado por el conjunto de aquellas ficciones cuya calidad sea reconocida de manera general y que, por su valor, se consideren “dignas de conservación, estudio y admiración” (como se cita en Sullà, 2010:15). Estas series del canon serán aquellas que, una vez han perdido su carácter inmediatamente actual, pasan a servir como referentes para otros creadores (Pueo, 2014: 121).

No obstante, dado que las series de televisión forman parte de la cultura de masas y de sus medios, es habitual que en el debate que se está produciendo afloren los interrogantes y las suspicacias ya presentes en los estudios de los contenidos de los *mass media* desde sus inicios. Para contar con una visión general de estas tesis, se distinguirán tres fases siguiendo a Stuart Hall (como se cita en Grandí, 1995:123):

La primera se desarrolla a partir de los años veinte del siglo pasado, época en la que prevalece el “enfoque especulativo de tendencias críticas o apocalípticas”. Los análisis de esta fase solían señalar a la cultura de masas como la culpable de la “vulgarización de la alta cultura” y a las masas como potenciales víctimas desprotegidas ante la propaganda mediática. Además, era habitual el lamento por la pérdida de los viejos lazos de solidaridad propios de la cultura popular, aquella que se desarrollaba en el marco de las sociedades tradicionales antes de la irrupción de los *mass media*.

La segunda fase la vincula Hall a “la corriente principal de la Comunicación de masas estadounidense”. Según este teórico, esta tendencia era eminentemente conductista, de manera que se preocupaba menos por los resultados de la acción de los *media* en la masa y más por sus efectos a nivel individual. Desde este enfoque, los medios de comunicación de masas se consideran “un reflejo de la sociedad pluralista occidental” que, más que “modificar opiniones o comportamientos (...) reforzaban los valores y las normas que ya habían alcanzado un amplio consenso”.

La tercera fase contraría ese supuesto consenso para introducir la necesidad de reflexionar sobre el papel de los medios de comunicación en el plano ideológico y, por lo tanto, en las propias representaciones de la realidad que las personas manejamos.

Simplificando todavía más las posturas críticas tomadas en torno a la cultura de masas, Umberto Eco hablaba en 1964 de los “apocalípticos”, aquellos que denunciaban la inminente decadencia de la cultura a causa de la generalización de los *mass media*; y de los “integrados”, que celebraban la extensión de una “cultura popular” y evitaban cuestionarse las condiciones bajo las que esta circulación masiva tenía lugar.

A pesar de ser una categorización de hace más de cinco décadas, su huella sigue presente en las aproximaciones teóricas a los contenidos más populares en la actualidad. En ellas pervive ese elitismo cultural que arremetía en el siglo pasado contra las formas culturales dirigidas a las masas, a las que Ortega y Gasset acusaba de usurpar los espacios antes exclusivos de la verdadera cultura (la de las élites); y también la misma desconfianza que llevó a la Escuela de Frankfurt a colocar a la cultura de masas y a sus espectáculos en el punto de mira por considerarlos responsables de la reproducción de una división social injusta.

The Wire, como parte de este boom de las ficciones, es por su previsible entrada en el canon y por la intensa actividad crítica y analítica generada a su alrededor, uno de los casos más apropiados para observar a la luz de estas cuestiones.

“The Wire” y la tercera edad de oro de la televisión.

The Wire es una serie de sesenta episodios creada por David Simon y emitida originalmente por la HBO entre los años 2002 y 2008. A lo largo de cinco temporadas, en esta ficción se realiza una radiografía de un mundo concreto, el de Baltimore, que, quizás sin

pretenderlo sus creadores, funciona como paradigma de la ciudad posindustrial deprimida de principios de este siglo.

Cada una de las temporadas de la serie se sumerge en alguna de las dimensiones que conforman la realidad ficcionada de esta ciudad americana. La primera sigue la historia del grupo de narcotraficantes de Avon Barksdale y Stringer Bell, sus rivalidades con otras bandas criminales y la persecución policial que a través de escuchas trata de desarticularlo. La segunda temporada nos lleva al puerto, donde descubrimos al sindicato de estibadores de la ciudad, cuyo jefe, el descendiente de inmigrantes polacos Frank Sobotka, se deja atrapar por el mundo criminal para tratar de sostener el medio de vida de los suyos. En la tercera temporada cambia el escenario y se vuelve en cierta medida a las bandas de traficantes de drogas, pero el foco pasa a ser la política de la ciudad. Esta esfera se irá desgranando a través de la trayectoria del candidato blanco Tommy Carcetti, que trata de ser elegido alcalde en una ciudad de mayoría negra. La cuarta temporada acude a una de las bases de los problemas de Baltimore, la cuestión de la educación pública. En ella, el espectador es testigo de las dificultades a las que se enfrentan un grupo de adolescentes de la zona más miserable de la ciudad ante el intenso empuje de su entorno hacia el mundo de las drogas, sin dejar de lado la cuestión de la política municipal y su repetitivo ciclo de promesas incumplidas. Finalmente, en la última temporada, *The Wire* muestra el estado actual de los medios de comunicación introduciéndose en la redacción del periódico local, donde el espectador es testigo del coste social de la crisis que vive el periodismo.

Hablar de *The Wire* lleva inevitablemente a hablar de su contexto referencial, Baltimore, que forma parte de Maryland, el estado más rico de los Estados Unidos. La ciudad, sin formar exactamente parte del Rust Belt, comparte muchas características con estos lugares donde los trabajadores manufactureros más precarios se vieron golpeados por la crisis de los años 70 y las dinámicas de la globalización. Según el U.S. Census Bureau, se trata de la ciudad más poblada del estado de Maryland, con 614664 habitantes, mucho más que la capital del estado, Annapolis. Al mismo tiempo tiene una de las mayores tasas de crimen en todos los Estados Unidos. La disparidad entre la esperanza de vida de los vecindarios ricos y pobres de Baltimore, según datos de Baltimore City Health Department del 2013, llegaba a ser de 20 años de diferencia y las muertes por intoxicación etílica o sobredosis de drogas no han dejado tampoco de crecer. La pobreza tiene un indudable componente racial, ya que la parte rica de la ciudad, cuya actividad económica es eminentemente comercial y financiera, es de mayoría blanca.

La ciudad se encuentra cerca de Washington D.C., capital del país, de la ciudad de Filadelfia y también está bastante próxima a la célebre Nueva York. Sus urbes vecinas están fuertemente presentes en el imaginario colectivo occidental porque han sido retratadas innumerables veces en el cine y en la televisión (*West Side Story*, *Friends*, *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Historias de Filadelfia*...). En el caso de Nueva York, la cuestión de la delincuencia también se ha tratado profusamente en las ficciones sobre la ciudad (*American Gangster*, *Taxi Driver*), aunque con un aura de glamour que no está presente en el Baltimore de *The Wire*.

Toda la amalgama de personajes de la serie *The Wire* fue catalogada por la propia HBO bajo las siguientes denominaciones: La Ley, la Calle, el Puerto, el Periódico, el Ayuntamiento y la Escuela (HBO, 2017). Cada temporada concede el protagonismo a uno o dos de estos grupos que conforman el ecosistema de la ciudad de Baltimore, sin renunciar nunca a la complejidad que crean en conjunto. Una vez aparece alguno de estos componentes no se permite perder de vista su interrelación con los demás, completando de esta manera el mapeo de la ciudad. Cada nueva historia necesita de las anteriores para ser comprendida, y esto sucede incluso en retrospectiva, de manera que un segundo visionado de la serie permite vislumbrar importantes puntos a medida que se adquiere consciencia de todas las piezas que actúan en el engranaje de la ciudad.

De este modo, y entre muchas otras convergencias, *The Wire* consigue mostrar con claridad la forma en que el modus operandi de los dirigentes de las instituciones públicas afecta directamente a la calidad de la educación en los colegios y al funcionamiento interno de la policía, la estrecha relación que existe entre la falta de perspectivas económicas y el crimen o el papel sancionador que los medios de comunicación juegan en este escenario.

Esta serie es considerada una parte esencial de la tercera edad dorada de la televisión, la cual está estrechamente ligada a la producción de la HBO durante el cambio del milenio y sigue en curso actualmente. Las otras dos etapas de esplendor habrían tenido lugar con los inicios de este medio de comunicación y entre los años ochenta y principios de los noventa respectivamente. Es importante tener en cuenta que se trata de un establecimiento de categorías adaptado a la historia de la televisión estadounidense pero que no deja de ser pertinente para el resto de países occidentales por la hegemonía cultural de este país combinada con los efectos de la globalización. No obstante, también es necesario apuntar que los mayores esfuerzos dados hasta ahora por establecer un canon televisivo proceden precisamente de Estados Unidos, donde

el American Film Institute publica cada año una lista de los diez mejores programas de televisión (series, películas y miniseries indistintamente) (Cascajosa, 2016:157).

Las perspectivas académicas desde las que se ha analizado esta ficción son variadas, desde la politología o la sociología hasta los estudios más específicos de cinematografía y televisión. Si bien la serie emitió su última temporada en 2008, muchos de estos trabajos y libros son de varios años después. La argumentación desarrollada en todas estas publicaciones puede ser analizada como parte del proceso de validación cultural de la ficción a la luz de la clasificación establecida por Horacio Muñoz (2016), que distingue dentro de la legitimación cultural, la moral y la estética.

La legitimación ideológica: la crítica de la ciudad posindustrial.

La legitimación moral implica juzgar la validez de un producto u obra observando la medida en que su contenido se adapta a las normas vigentes que dictan aquello que está bien y que está mal, ya sea por la presencia de modelos ejemplares o por la carga crítica de su trama. En el caso de *The Wire*, este tipo de argumentación se ha manifestado de una manera intensa, fundamentalmente por esa sólida dimensión sociopolítica de la serie mencionada en el apartado anterior y que hace que resulte más adecuado hablar de procesos de legitimación ideológica.

De igual manera, conviene tener presente la conexión entre la ficción y la moral, una cuestión compleja que suele derivar en el debate más amplio de la relación entre el arte y fines sociales. Al respecto de la presencia de este tipo de discursos en los productos dirigidos a grandes masas de personas, y de acuerdo con la idea de la cultura de masas destinada al refuerzo de valores asumidos ya en su conjunto por la sociedad, la postura adoptada puede ser la de considerar que el cine comercial o las series de televisión nunca contravendrán la moral establecida.

El lenguaje cinematográfico, especialmente dirigido hacia el consumo masivo— que es prácticamente todo el que se ve y se hace ahora—, impide (...) el enfrentamiento con contenidos de la moral convencional. No es casualidad que prácticamente en todas las películas sean los buenos quienes ganan, la nobleza la que es premiada y la virtud la que se expresa. Una de las instituciones que ponen esto más claramente de relieve es la del final feliz: es casi imposible obtener financiamiento para una película que carezca de un final feliz. (...) Tenemos a un héroe al que le pasa algo que le cambia la vida, por lo general en el primer punto de giro o primer nudo de la trama, y el resto de la misma

debe discurrir, de modo inexorable, hacia su resolución, que tiene que involucrar, para el espectador, necesariamente algún tipo de satisfacción vicaria (Barreto, 2002: 130).

Esta postura coincide con la crítica principal del marxismo cultural, que considera que el arte y todavía más, las formas culturales propias de los *mass media*, ayudan a legitimar el sistema vigente, es decir, el capitalista.

Entrando ya en el campo específico de las teleseries, se ha producido en estas ficciones un auge de personajes sociópatas y, por lo tanto, inmorales. Ante esta tendencia se da un nuevo tipo de argumentación paradójica en su base que también recoge Muñoz (2016:74) y que consiste en sostener que la ausencia de moral puede transmitir un mensaje que sí lo es al devolver a la sociedad un reflejo de “la propia falta de moral de nuestra sociedad”.

Por último, se puede mencionar también la corriente que desacredita toda posibilidad de denuncia social en las series bajo la idea de que sólo “tratan de concienciarnos de cosas de las que ya estamos todos más o menos concienciados” (Muñoz, 2016: 74).

El caso de *The Wire* requiere tener en cuenta dos cuestiones fundamentales: la verosimilitud de la trama, que ha llevado a algunos a hablar de “hiperrealismo” y el protagonismo colectivo, que le ha valido la definición de serie coral. Hay que añadir que en esa extensa amalgama de personajes de la serie de Simon no hay ni héroes ni villanos y en las múltiples tramas casi no hay rastro de la estructura clásica del drama de la que habla Barreto.

La moral individual de los personajes es verdaderamente ambigua. Casi todos son contradictorios, de forma que tan pronto actúan guiados por las buenas intenciones como a continuación protagonizan alguna injusticia. De este modo, un mismo personaje puede ser aborrecido y luego querido, como sucede con Roland Pryzbylewski, que es inepto como policía, pero demuestra ser mucho mejor cuanto más se aleja de las armas, primero como agudísimo investigador y luego como respetado profesor. A menudo es difícil comprender lo que motiva sus acciones, pero las dudas pueden llegar a aclararse más adelante, puesto que es habitual que desaparezcan y reaparezcan en la trama para aclarar preguntas que habían quedado pendientes de respuesta.

Aunque se les dedica más tiempo a algunas figuras como el policía Jimmy McNulty, el primero al que conocemos y cuya trayectoria parece funcionar a veces como hilo conductor de la ficción, la ciudad, considerada por muchos la verdadera protagonista, no se podría retratar satisfactoriamente sin dar al espectador la posibilidad de acceder a una panorámica mucho más

amplia. Los personajes son tan numerosos que resulta incluso difícil recordar los puntos de contacto que existen entre todos ellos o sus historias individuales (o, al menos, los trazos de las mismas que aportan los creadores).

La verosimilitud marca también sus desenlaces. Los hay que tienen un final feliz, como le sucede a Namond, un chico de la calle hijo de Wee-Bey (sicario de la organización de Barksdale), que a pesar de la presión de su madre no tiene el talento de su progenitor para el crimen. Namond acaba siendo acogido por un policía de buen corazón, por lo que él sí podrá tener un prometedor futuro por delante gracias a su inteligencia. El destino no es tan generoso para todos los niños, puesto que les resulta muy difícil huir de la fuerza centrífuga del universo de las drogas. Es el caso de Dukie, un niño inteligente que vive con una negligente familia de adictos y que acaba en el mismo mundo que sus padres a pesar de los esfuerzos de Pryzbylewski por encaminarlo hacia otro destino; o también el de Randy, que por ayudar a la policía tras haber participado de manera accidental en un asesinato pierde a su madre adoptiva por un acto de venganza de los narcotraficantes y acaba de nuevo en el duro ambiente de una casa de acogida.

La serie en definitiva sobrepasa con creces el plano del protagonismo individual. A través de ella un ficcionado Baltimore se desnuda progresivamente ante el espectador. La crítica presente en esta ficción, si se admite como posibilidad, va dirigida a la sociedad que se retrata en su conjunto.

El propio David Simon afirma que lo que pretendía era mostrar de qué manera se vive en el sistema que entre todos hemos creado en Occidente (Simon; 2010:13). Lo que indudablemente se busca es reflejar la realidad de esa parte decadente de la ciudad de Baltimore en la que se sufren las consecuencias negativas del sistema socioeconómico; la miseria, la desindustrialización y la corrupción generalizada. No obstante, también hay espacio para el otro Baltimore, aquel en el que vemos a los miembros del Ayuntamiento o a Stringer Bell cuando trata de dar el salto de gánster a hombre de negocios. En una ciudad como esta, ese mito del sueño americano que el espectador está sobradamente acostumbrado a ver cumplido en otros relatos audiovisuales, resulta especialmente utópico o se desfigura hasta dar lugar a una versión perversa encarnada en la trayectoria de los cabecillas de las organizaciones criminales.

Tal y como insinúa Simon, y a riesgo de caer en una extrapolación injustificada, *The Wire* permite al espectador conocer lo que ha pasado en todas esas urbes que habitualmente no se ven en el cine comercial o en la televisión y que cuando lo hacen, suelen ser simplemente un

lugar de paso calamitoso. El tránsito de la sociedad industrial a las sociedades posindustriales (también llamadas de consumo o mediáticas) de los países denominados desarrollados ha dado lugar a un nuevo tipo de ciudades. Algunas han conseguido salir adelante con una economía orientada hacia los servicios y en la que tiene un enorme peso el capital financiero, mientras que otras, como Baltimore, se han quedado en el camino o han vivido una deriva mucho más siniestra. En palabras del propio Simon (2010:19):

The Wire no versa sobre lo que ha sido rescatado o ensalzado en Estados Unidos. Versa, antes bien, sobre esa porción de nuestro país que hemos desechado, y sobre el coste que ha tenido para nuestra psique nacional el hacer eso (...).

En estas ciudades posindustriales la globalización, la deslocalización y los cambios de dinámica en los sectores económicos tradicionales ha supuesto la pérdida de la estructura social ligada a la producción industrial. Ante la nueva situación económica, se ejecuta una flexibilización laboral que se materializa en trabajos cada vez más precarios y en una gran cantidad de mano de obra sobrante que malvive en la ciudad. Algunos sectores de la sociedad sufren la reconversión industrial especialmente, como la población negra en el caso de las ciudades del norte de Estados Unidos. Este grupo demográfico es en gran parte descendiente o incluso protagonista de la Gran Migración que tuvo lugar desde los Estados del sur aproximadamente entre la década de 1910 y 1970 (Tolnay, 2003:211).

En esta década de los 70 se producirá una crisis a la que se tratará de dar respuesta desde las tesis del neoliberalismo y que deja a una gran cantidad de personas desocupadas. Por su perfil semicualificado estos trabajadores no encontraron su lugar en una economía en la que priman ya otro tipo de actividades diferentes, en el caso de la industria, la de alta tecnología (Labra, 2014:10). A esta falta de perspectivas, se le suma la reducción de la intervención social del Estado también desde los postulados teóricos del neoliberalismo, que lleva a que una gran cantidad de población antes trabajadora o con expectativas de serlo se encuentren en un mayor desamparo.

El sentido de este cambio en el modelo productivo trae consigo un tejido social enfermo en el que, tal y como retrata la serie, el ideal capitalista sigue perfectamente vigente porque que continúa buscándose el beneficio al menor coste e incluso sin importar el coste (narcotráfico, trata de blancas, corrupción...). A esta transnacionalización que tanto perjuicio ha causado al sector industrial tradicional y a sus obreros, el crimen ha sabido adaptarse con verdadera rapidez y vigor. Tales organizaciones criminales globalizadas e interconectadas no forman un mundo

cerrado en sí mismo, sino que han establecido un estrecho vínculo con la esfera económica y política legal. Ambas estructuras administran los recursos humanos de la ciudad y abastecen el mercado cada una a su manera, y por supuesto se relacionan a través de flujos de dinero mediante el blanqueo. La falta de oportunidades lleva así en buena medida a la criminalización de la pobreza (Labra, 2014:9). Desde esta perspectiva, ese escenario sombrío que observamos en el Baltimore de la serie no es una evidencia de decadencia del sistema, sino que representa una posibilidad de entre las tantas que se pueden dar en el marco de este capitalismo tardío.

The Wire describe un mundo en el que el capital ha triunfado por completo (...). Es 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. (Simon, 2010:45).

Las palabras del propio autor y la recepción de los más entusiastas de la serie muestran unos propósitos a nivel de crítica política, social y económica realmente ambiciosos. El propio Simon ha manifestado que, aunque no esperaba con *The Wire* hablar de ningún lugar más que de Baltimore, la serie ha terminado funcionando como un espejo que nos muestra una parte de ese mundo globalizado en el que vivimos convertido en ficción:

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 como convivimos, o como no conseguimos convivir (Simon, 2010:13).

La verosimilitud de la serie tiene por lo tanto una pretensión específica. Toda película o ficción de televisión dirige la mirada del espectador, pero *The Wire* exige ver “la cuestión” en su totalidad. Esta característica forma de mirar ha sido denominada “soft eyes” (título del segundo capítulo de la cuarta temporada de la serie), y se trata de observar más allá de las apariencias para vislumbrar la interrelación entre la superficie y lo profundo (Baskin, 2015:6).

Por supuesto constituiría un error olvidar que, a pesar de toda la fidelidad pretendida, “el realismo, en cuanto técnica y tendencia, es ficción” y por lo tanto “cualquiera que sea el grado de verosimilitud que una obra pretenda, actúa siempre dentro de la artificiosidad” (Durán

y Martínez, 2010: 92). Al respecto del realismo de *The Wire* Mario Vargas Llosa (2011) expone en un artículo de *El País* lo siguiente:

¿Es la vida así, como la viven esos simpáticos y antipáticos pobres diablos? En absoluto. La vida de *The Wire* es la vida hechizada de las buenas ficciones, una vida amasada con pedazos de realidad que pasaron por la memoria, la imaginación y la destreza de unos guionistas, directores, actores y productores que se las arreglaron, por fin, para escapar de las banales series de entretenimiento a que nos tiene acostumbrados la pequeña pantalla y realizaron una obra auténticamente creativa: un mundo original, tan persuasivo en su coherencia y en su transcurrir, en la psicología de sus tipos humanos y en las peripecias de las que son autores o víctimas, en la riqueza de su jerga barriobajera, de sus dichos, de su mitología, de su mentalidad, que parece la pura verdad (ese es el triunfo de las grandes mentiras que son todas las buenas ficciones).

La cuestión se complica cuando a lo que nos referimos es a un contenido de los *mass media*, cuya función primordial es efectivamente entretener. Muñoz considera que todo intento de validación moral es una “pirueta alegórica” que hace de las series “un producto maleable (un tercer lenguaje) inservible más allá de determinados juegos de malabares con los que pretende situar lo estudiado en su propio recinto de pensamiento” (2016:74).

Sin apostar por una crítica de los contenidos que exclusivamente se dirija a lo social y que, de este modo, volviese a la idea hegeliana del arte con función moral, a *The Wire* no se le puede negar los logros a la hora de ofrecer certeras pinceladas del complejo funcionamiento de una ciudad y con ello y quizás, como se ha apuntado antes, del sistema en su conjunto. En este sentido es fundamental el papel que juega el germen creativo de *The Wire*, representado por un expolicía y profesor y un antiguo periodista policial, ambos muy implicados desde su posición en una ciudad con numerosos problemas. Tal circunstancia puede servir también para cuestionar esa visión marxista y frankfurtiana de la cultura de masas como aquella producida interesadamente por unas élites alejadas en todos los sentidos del pueblo en general.

Prueba de esta victoria es la posición adquirida por *The Wire* en el ámbito académico universitario en Estados Unidos, donde ha servido como modelo en cursos sobre justicia criminal, ética o trabajo social (Cascajosa, 2016: 144). El atractivo que ha ejercido sobre figuras destacadas de la intelectualidad como el citado Vargas Llosa o el filósofo Slavoj Žižek, que en 2016 publica un libro donde analiza esta serie desde una perspectiva marxista, son también muestras de la capacidad de la serie para plantear reflexiones teóricas más allá de sus aspectos estéticos.

Siguiendo los postulados de Adorno, cualquier obra de arte es portadora del “zeitgeist”. *The Wire*, por la decisión de sus creadores de diseñarla lo más fiel posible al mundo real, hace de ese zeitgeist algo mucho más explícito. Este “espíritu del tiempo” se deja ver a través de “la revelación de lo que sienten os personajes”, y de “las crisis que irrumpen en el relato” (Morató, 2004: 51). Lo que los estudios culturales han sabido ver es que cualquiera que la influencia en la dimensión social de las obras o productos culturales tiene lugar sea cual sea el lugar del que provengan y las condiciones en las que se den.

No es necesario llegar al extremo del determinismo social del arte, ya que la influencia entre cultura (incluida la de masas) y sociedad es en cierta medida recíproca. Los cambios en la sociedad influyen en lo reproducido en este tipo de contenidos, pero también las ficciones ayudan a fomentar una serie de valores. En *The Wire* destaca la presencia de un carismático criminal solitario, Omar Little, respetado y temido por todos y abiertamente homosexual. Esta figura era impensable antes del estreno de la serie e incluso a día de hoy, sigue siendo una *rara avis* en las obras audiovisuales comerciales.

Es impensable una civilización sin poética (...). Los estilos artísticos han de acomodarse a los ritmos y a las necesidades morales y cívicas de cada estadio histórico” (Gomá, 2009:257).

En la misma línea, se puede afirmar que el arte y los productos culturales sirven para conocer la evolución del público y con las reservas y matices pertinentes, de la sociedad en general.

En definitiva, la conversión de un signo audiovisual en un “modelo estético en una sociedad dada” depende también de la interpretación de los espectadores y de toda una serie de “reconstrucciones ideológicas y sociales” (Ríos, 2004: 952). Sin caer en el reduccionismo del sentimiento moral, en *The Wire* es fundamental esa visión que consigue demandar al espectador y los conocimientos que puede aportar para comprender el mundo desde diversas perspectivas académicas e ideológicas, o al menos, a una pequeña parte del mismo.

Legitimación estética: el retorno de la narratividad.

En la historia de los estudios de la cultura de masas, han sido muchos los que se han alzado contra la supuesta compatibilidad entre calidad artística o estética y fines comerciales. Los frankfurtianos como Adorno o Horkheimer señalaron que la industria cultural significaba poco más que el fin del arte, en tanto que suponía la pérdida de la unicidad de las obras. Desde

este punto de vista, la producción de tales industrias la conforman bienes que consiguen ser vendidos en el mercado gracias a la repetición de un modelo que se sabe exitoso por la previa homogeneización de las necesidades del consumidor, o al menos por la reiteración de una serie de estereotipos reconocibles por el destinatario (Abruzzese, 2004: 191). Desde este punto de vista, en los medios de comunicación de masas el valor artístico apenas tiene lugar, puesto que la creación está completamente sometida al interés comercial.

Partiendo de este planteamiento es difícil de concebir un avance creativo que no sea superficial y que se arriesgue a no ser bien recibido por el público, dos condiciones que *The Wire* cumple. Es innegable que la HBO busca conseguir el mayor número de espectadores posibles y, por consiguiente, los beneficios derivados de la suscripción. Sin embargo, las estrategias de las grandes multinacionales de la comunicación son más complejas de lo que parecen en este esquema simplificado que a veces plantean los “apocalípticos”. La forma y los contenidos dados a *The Wire* tuvieron un coste para la cadena emisora en términos de audiencia. Los índices de espectadores teniendo en cuenta la cantidad total de suscriptores de la HBO fueron realmente bajos, siendo esta una tendencia que no cambió en exceso una vez finalizada su emisión en televisión. Tras la primera temporada ni siquiera las opiniones de los críticos fueron en general positivas, y los premios de prestigio como los Emmy o los Globos de Oro se resistieron a llegar.

A esto habría que sumar la opinión de aquellos que consideran que, aunque las series pueden ser buenas, están todavía lejos de ofrecer alguna novedad o experimentación radical. Si existe alguna innovación, esta se basaría en su “renovada capacidad de atraer, atrapar e implicar la atención y el interés de millones de espectadores por medio de las eternas leyes del drama y de un sentir ya sentido” (Muñoz, 2016: 78).

Esta apreciación responde a un concepto determinado del canon estético que coincide con la idea de Harold Bloom al respecto de esta cuestión. Bloom afirma que lo que convierte a un autor o a una obra en canónica es la extrañeza, “una forma de originalidad que nos asimila hasta el punto de que o dejamos de verla como extraña —sería el caso de Shakespeare— o nunca acabamos de asimilarla: el caso de Dante” (Ríos, 2004:950).

Si se toma como *conditio sine qua non* para entrar en el canon la radical ruptura con la tradición, ciertamente las ficciones de televisión se encuentran en un campo de batalla muy difícil. La relación de las teleseries con el cine representa una problemática que también plantea

Muñoz. El desarrollo de ambos tipos de contenidos está ligado por compartir tantos medios técnicos, y en este camino, el cine lleva años de ventaja.

Indudablemente, también existen diferencias entre ellos. Por citar algunas, las historias de las series deben plantearse para un período de tiempo mucho más largo, determinado en algunos casos por las pausas publicitarias y hasta hace poco, para una producción que contaba con muchos menos medios que el cine. Muñoz sostiene que lo esencial se produce cuando el séptimo arte abandona la narratividad. El cine comercial apuesta por el impacto de la imagen, mientras que el más intelectual llega a tal grado de experimentación, normalmente centrada en alguna de las dimensiones narrativas (tiempo, espacio...) que pierde el atractivo para el público general.

Es ahí donde las series irrumpirían para satisfacer de nuevo la demanda de historias del público. Este entusiasmo lleva a pregonar un conjunto de innovaciones en términos de narración audiovisual que al final no lo son tanto. Además, es habitual recurrir a los “cánones de la alta cultura” para la legitimación estética de este tipo de contenidos, lo que en esencia constituye una “confusión de paradigmas” (Muñoz, 2016:74).

En el caso de *The Wire*, esta aplicación de los cánones de la alta cultura, se materializa en una comparación constante entre la ficción y la novela realista, fundamentalmente la dickensiana. Una de las razones que motivan el establecimiento de estos paralelismos es el ya mencionado deseo de la ficción de aproximarse a la realidad sin ocultar su miseria, aunque en la serie no haya rastro del sentimentalismo del escritor inglés. Las referencias a Dickens responden también a los supuestos puntos de contacto entre el papel que jugó su novela en la realidad social de su momento, y el que desempeña la serie en el contexto actual: “si *Oliver Twist* puede ser leído como temprano presagio de la ciudad como hábitat humano, *The Wire* es testimonio de su doloso languidecimiento” (Labra, 2014: 4).

Dickens no es el único autor del realismo literario mencionado en los elogios a *The Wire*, sino que también son habituales otros como Tolstoi, por “la variedad de temas, la extensa galería de personajes, la intensidad en muchas de sus secuencias, la inabarcable subdivisión en facetas de su mensaje” (De Gorgot, 2016), Balzac, W. M. Thackeray... Las reminiscencias literarias no se detienen en esta corriente. El propio David Simon echa mano de los cánones literarios para hablar de su serie haciendo una comparación con la tragedia griega para describir cuál es el papel del individuo en un contexto como el de Baltimore.

Buena parte de nuestro teatro moderno parece basarse en el descubrimiento de la mente moderna que llevó a cabo Shakespeare. Pero nosotros nos inspiramos en un modelo anterior y menos elaborado: los griegos; es decir, que nuestra línea temática se abreva masivamente en Esquilo, Sófocles y Eurípides en cuanto que nuestros protagonistas están marcados por el destino y se enfrentan a un juego previamente amañado y a su radical condición de mortales (...). *The Wire* es una tragedia griega en la que el papel de las fuerzas olímpicas lo desempeñan las instituciones posmodernas y no los dioses antiguos (Simon, 2010:52, 53).

Es posible que el entusiasmo y la falta de una trayectoria sólida en el estudio de este tipo de contenidos lleve a protagonizar ciertos excesos en el análisis y en la crítica. No obstante, hay muchos aspectos formales de la serie que merecen un reconocimiento que se adecúe a los propios términos del formato audiovisual. El guion, en el que han participado varios escritores (George Pelecanos, Ed Burns), ha sido elogiado por su capacidad de conjugar naturalidad y precisión a la hora de dibujar a los protagonistas y de mostrar su percepción del mundo en el que viven. De manera coherente con el realismo de la serie, los personajes informan de quién son a través de su forma de hablar. De ahí que se pase del *slang* de la calle al habla más formal, aunque también plagada de palabras malsonantes, de los policías.

El ritmo narrativo, en la línea con el resto de la serie, se ralentiza con respecto a lo que estamos habituados a ver en otras ficciones para aproximarse al paso del tiempo tal y como lo conocemos. Cuando es necesario acelerar el tiempo del discurso se emplea la elipsis. Los obstáculos con los que se encuentran los personajes no se sortean fácilmente o simplemente no se superan, algo que suele suceder cuando las ficciones se plantean a gusto del modelo de espectador-consumidor medio. Un ejemplo es lo que ocurre con la autorización para las escuchas, que no se consigue hasta bien avanzada la primera temporada y debe solicitarse una y otra vez con los problemas y demoras consiguientes.

El lenguaje visual de la serie es en general pretendidamente simple y rehúye las escenas espectaculares, plagadas de efectos especiales y de acciones épicas. El buen empleo de los recursos visuales no se ve limitado por esta sencillez, de manera que el público no está presenciando simplemente el “teatro visual” de los primeros coletazos del cine. Se observa en cambio un uso de los mismos tan sutil que no interfiere en la atención del espectador a lo realmente importante, que es el diálogo, el lenguaje no verbal, las acciones de los personajes, los espacios por los que transitan... El travelling por ejemplo aparece constantemente para dar riqueza visual a la imagen. Para no distraer, es habitual que la imagen se mantenga estática

cuando los personajes se mueven, y que se mueva con lentitud, de manera casi imperceptible, cuando están quietos. (De Gorgot, 2016).

Verdaderamente, ninguno de estos recursos por sí solos constituyen una revolución o un claro avance en la narración audiovisual, pero la combinación de todos ellos y el extremo cuidado prestado al detalle durante cinco temporadas sirven para dejar fuera de discusión que *The Wire* sea un producto de calidad en estos términos.

Sin embargo, lo más destacable de la serie, aquello que con el tiempo ha sido señalado como extraordinario por gran cantidad de críticos, es la forma en que a través de la trama se teje la red de la ciudad que Carrión denomina policéntrica (Simon, 2010:96). La intriga de *The Wire* es compleja pero eficaz. En la primera temporada, ante la sospecha de que serán objeto de una detención que los llevará a prisión, Avon Barksdale y su mano derecha, Stringer Bell, liquidan con extrema rapidez a todo aquel que pueda delatarles, sean socios o no, y destruyen todos los buscas a través de los cuales les han estado espionando. Mientras tanto, la Major Unite Crimes choca por enésima vez con los límites impuestos por los jefes de la policía, que les impiden investigar los vínculos de un senador con el dinero del narcotráfico o les exigen una incautación lo antes posible con la que conseguir unas portadas en los diarios que supondrían el fin de una ardua investigación. A través de múltiples episodios como este se revela el contraste entre el dinamismo de la calle y su despiadada adaptabilidad frente a la decadencia de unas instituciones corruptas o simplemente inútiles para hacer frente a los problemas con los que se encuentran. La escuela, la policía, el diario o las instituciones públicas fracasan constantemente (la zona donde un policía legaliza las drogas y que los traficantes bautizan como Hamsterdam, el programa educativo especial para alumnos conflictivos, el Pulitzer para un periodista mentiroso, los intentos de Sobotka por salvar el sindicato...).

La serie además tiene éxito a la hora de trazar unos personajes redondos. A lo largo de las cinco temporadas vemos sus múltiples facetas, sus crisis y sus triunfos. A algunos se les conoce más en profundidad, como a Jimmy McNulty, policía obstinado hasta el ridículo y también alcohólico sin remedio; o a Cedric Daniels, cuya aparente rectitud contrasta con la sombra de un pasado como policía corrupto que lo persigue en forma de chantajes por parte de sus superiores cuando sus investigaciones avanzan en la dirección del poder político. Incluso los personajes con un papel más secundario se exhiben ante el espectador, como en el caso del joven Wallace, que vende droga en la calle despreocupadamente con otros adolescentes dedicados al trapicheo, pero, una vez en casa, se encarga de criar como puede a un gran número

de hermanos pequeños. Hay también personajes bisagra entre dos mundos, como los ya mencionados Stringer Bell y Omar, que se dedica a robar a traficantes pero que también colabora con la policía. Lo mismo sucede con Bubbles, un adicto jovial que pulula por la ciudad de un lado a otro y que trata de desengancharse en varias ocasiones, pero que al mismo tiempo es el mejor confidente de la policía.

Esta brillante representación de una ciudad sólo ha sido posible gracias al conocimiento de primera mano de algunos de sus creadores, especialmente del antiguo periodista policial del periódico local *The Baltimore Sun*, David Simon; y del profesor y ex policía de Homicidios y Narcóticos del Departamento de Policía de Baltimore, Ed Burns.

En sus años de trabajo en el periódico local de Baltimore, Simon fue conociendo poco a poco la realidad de la urbe y frustrándose al igual que Burns por las constantes limitaciones que encontraba en su entorno para la realización de su trabajo. Los ámbitos profesionales en los que estuvieron presentes, muy importantes en la trama de la serie, les permitió a ambos observar y vivir de cerca muchos de los males estructurales que padecía Baltimore. El tono de denuncia de la serie está presente porque la realidad del lugar en el que se basan así lo exige y porque la experiencia personal de los creativos no los hace en absoluto proclives a la romantización de la ciudad.

Por todo esto, *The Wire* comienza a ser tenida en cuenta en este sentido como una ficción modelo. Las razones esgrimidas por parte de los apocalípticos ante la imposibilidad de esa existencia del valor artístico en una industrial cultural, y que siguen vigentes en la actualidad en forma de prejuicios, se pueden rebatir tomando como ejemplo las vicisitudes por las que ha transitado la emisión de esta ficción. Como se ha dicho, la Escuela de Frankfurt, basándose en las teorías de Freud acerca de la satisfacción de las necesidades infantiles por medio de la repetición, consideró que los objetivos comerciales eran incompatibles con la vanguardia artística (Cabot, 2011: 141). Es, sin embargo, la ruptura con los esquemas previos y la novedad en términos de narración televisiva lo que llevó a la HBO a no cancelar la serie. Para la imagen de marca de la cadena, sintetizada en uno de sus eslóganes “It’s not TV, it’s HBO”, era conveniente anotarse otro tanto en originalidad y calidad, aunque esto fuese a costa de los beneficios a corto plazo.

Por supuesto otros factores influyeron en esta decisión de la cadena. David Simon da una especial importancia al hecho de que la HBO sea una plataforma de premium cable que sólo vende productos y no publicidad y que por tanto apuesta fuerte por los contenidos que ofrece

(Simon, 2010: 11). También fueron influyentes las circunstancias específicas en que se encontraba la empresa en el momento en que *The Wire* se emitía. Entre finales de los noventa e inicios de los dos mil la cadena había vivido su período de mayor éxito con series como *Oz* (1997), *The Sopranos* (1999) o *Six Feet Under* (2001). Al tiempo que la emisión de estas ficciones llegaba a su fin, la competencia de la HBO se recrudecía (*Mad Men*, *Breaking Bad*, *Dexter...*), por lo que la cadena decidió no cancelar su último logro en calidad (López, 2011: 351).

Se puede señalar aquí convenientemente uno de los puntos de la sociología del arte de Baxandall, que en su obra de 1978 *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* cuestiona la concepción del origen del arte como fruto del genio individual en favor de la mayor autenticidad de un proceso que implicaba tanto al artista como al patrono y que se desarrollaba de una manera determinada en función del contexto cultural concreto en el que tenía lugar.

El arte en definitiva ha cambiado intensamente en la actualidad a causa de los profundos avances y transformaciones en la gestación, producción y distribución de la cultura.

“El monopolio de los medios escritos - libros, periódicos y cartas - para la transmisión de información, ideas y sentimientos durante la era de la subjetividad está dando paso en estos momentos a un rico florecimiento de medios orales, como la radio, el teléfono, la televisión, y últimamente, variadas técnicas cibernéticas de conexión virtual” (Gomá, 2009:252).

La desconfianza exacerbada ante estos cambios y una simplificación excesiva del proceso que hace posible la emisión de obras como *The Wire* lleva a enfangar innecesariamente el debate en torno a estas formas culturales y a demorar el estudio sobre las posibilidades artísticas que permite el particular formato de las series de televisión. Aunque se vislumbra un cambio en esta tendencia, se requiere todavía del asentamiento de una teoría estética y narratológica específica que despeje del camino las indeterminaciones propias de los preámbulos de los análisis académicos de este tipo de contenidos audiovisuales.

Conclusión

En definitiva, en el proceso de legitimación de cualquier obra cultural se entremezclan una gran variedad de factores de distinta tipología. Indudablemente, la naturaleza política o estética del canon es una cuestión todavía muy debatida a la que este trabajo no pretende dar una respuesta definitiva. Basta con decir que si se entiende que lo que determina la inclusión de una obra o producto en el *corpus* de obras ejemplares son simplemente los factores estéticos, toda interpretación social queda invalidada. A pesar de ello, permanecería la duda acerca de la constitución de ese mismo canon, puesto que aquellos que con sus escritos críticos y valorativos lo van construyendo están inmersos ellos mismos en un sistema ideológico.

Tal y como expone Pueo (2014:123), “el ataque al canon puede esconder una reflexión de mayor calado en torno a determinados aspectos del mismo, sus injusticias o sus debilidades”. Aquí no se pretende “asaltar el canon”, puesto que se reconoce su utilidad a la hora de facilitar el acceso al espectador medio a las obras más destacadas de entre todas las que se estrenan, pero sí se trata de proponer una revisión de un concepto que en ocasiones encierra un sentido que tiende a un estatismo casi retrógrado. No hay que olvidar que en este trabajo se habla de la constitución del *corpus* de un tipo de obras cuyo status artístico es todavía cuestionado. Por lo tanto, una verdadera apertura del mismo necesita de la incorporación al debate intelectual de los productos culturales considerados hasta ahora más allá de los límites de la alta cultura o de las artes ya consagradas.

Como se ha tratado de poner de manifiesto, el caso de *The Wire* es paradigmático en este sentido porque, como teleserie de calidad convertida en obra de culto, ha conseguido poner a prueba la argumentación teórica que aboga por el mantenimiento de estas fronteras estrictas entre alta cultura y cultura popular o entre arte y entretenimiento. Su entrada en ese canon audiovisual de las ficciones seriales aún por construir es más que probable, sino se trata ya de un hecho y, trabajos como este y como otros citados, son quizás muestra de ello. Las razones hay que buscarlas en algunas de las particularidades en términos de narrativa audiovisual que ya han sido reflejadas en este trabajo y en su extraordinaria capacidad de plantear una temática tan compleja como la que trata. Sin embargo, lo que quizás constituye la mejor prueba de su conversión en ficción modelo, operando al mismo tiempo como causa y consecuencia, es

precisamente la atención que ha obtenido y la fértil diversidad de interpretaciones que ha generado. En contra de la inmovilidad del canon y tal y como sostiene Pozuelo Yvancos, “la variabilidad relativa” del sentido de una obra es “la que asegura un orden acumulativo al que llamamos tradición, que permite transformar el objeto sin destruirlo” (como se cita en Pueo, 2014: 125).

Mientras parte del ámbito académico duda entre admitir o no a las ficciones en su seno, manejando en el debate oposiciones que pertenecen a la “edad moderna del arte” (Muñoz, 2016: 77), un sector como el político, mucho más rápido a la hora de captar y utilizar el cambio sociocultural en su favor, le ha tomado la delantera. Como presidente, Obama se declaraba fan de varias series y las referenciaba en sus discursos para ganar popularidad (Cascajosa, 2016:11). El equipo de campaña de Trump fue capaz de dirigir con agudeza su campaña electoral en las redes sociales y en la televisión hacia su público potencial observando las características de los seguidores de las series *The Walking Dead* y *NCIS*. A nivel nacional el más claro es el caso de Pablo Iglesias, candidato del partido Podemos, que en varias ocasiones ha utilizado el arrasador éxito de Juego de Tronos para agradar a sus votantes.

No se trata de que la labor académica se rijan a la manera oportunista de la esfera política, pero tal y como demostraron los teóricos de los estudios culturales, para no caer en una actividad intelectual desconectada de la realidad del resto del mundo y del presente, es fundamental no desatender las formas culturales que más triunfan entre el público.

Precisamente, las resistencias y las objeciones de los filósofos de la estética y otros intelectuales a admitir de una vez por todas la legitimidad del estudio de productos de este tipo tienen que ver a menudo con una determinada concepción de la cultura que se basa en la idea de que aquello que va dirigido a las masas y que, por lo tanto, puede ser accesible a todo el mundo, no es digno de ser tratado como arte verdadero.

Ante el rechazo en bloque de todo contenido clasificable como cultura popular o de masas subyace a menudo una visión simplificada y elitista de un público que, sin embargo, no se conforma en su totalidad ni en todo momento con los productos culturales que se podrían denominar de consumo rápido. El contexto de una cultura accesible para todos, en el que los usuarios tienen muchas más opciones de participar en el debate y la canonización que la de constituir simplemente cifras de audiencia, debe ser entendido como una oportunidad para apostar por una reflexión conjunta que apunte a una comprensión más amplia del fenómeno de las series.

Para Muñoz esto no deja de constituir una prueba de que “sigue respetando que la cultura se conciba a base de estratos verticales”, de manera que hoy este trabajo se realiza sobre una serie de televisión porque ya no se considera el peor de los productos de la cultura de masas. (Muñoz, 2016: 73). Sin embargo, el interés de los círculos que cuentan la formación dirigida precisamente al análisis más profundo de la cultura y de sus obras parece más necesaria todavía en el escenario posmoderno de la transestética que él mismo dibuja basándose en Baudrillard, aquel en el que se produce “una semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los *media*, las imágenes”, donde “hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica. Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo” (Baudrillard, 1991:22).

A lo tratado en este trabajo hay que sumar cuestiones como el éxito de *The Wire* tras su emisión en TV por su llegada al soporte digital, que hacen pensar que internet ofrecerá mayores oportunidades de diversidad en las ficciones desde el punto de vista del contenido, de su calidad y de su novedad. El público es cada vez más selectivo, y la web permite que sea lo suficientemente amplio como para que un producto que quizás en televisión representaría un fracaso, encuentre en ella su nicho de mercado y sea viable en términos económicos.

Además, las series de calidad como *The Wire* han generado a su alrededor un fenómeno fan que no deja de ser una muestra de esa necesidad humana de sintonía con los semejantes de la que ya hablaban los primeros estudiosos de la cultura de masas como Gabriel Tarde a principios del siglo pasado. El análisis de la formación de estas comunidades digitales alrededor de los productos audiovisuales puede representar un fenómeno sociocultural de gran interés, sin que eso implique, como ya se ha apuntado, una confusión entre popularidad y calidad.

Por último, conviene reparar en la cuestión de la centralidad de la producción audiovisual estadounidense. Los principales intentos de la constitución de un canon de series de televisión manejan casi todos ellos ficciones procedentes de las industrias culturales de este país. Aunque con los medios de comunicación, y todavía en mayor medida con la llegada de internet, el audiovisual consigue traspasar las fronteras sin dificultad, una aproximación académica fundamentada a este tipo de contenidos requerirá de una mayor diversificación cultural en el origen de sus objetos de estudio.

Bibliografía

- Abruzzese, A. (2004). Cultura de masas. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 8, 189-192.
- Así ayudó ‘The walking dead’ a Donald Trump a ganar las elecciones (24 de noviembre de 2016). La Vanguardia. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20161124/412135674496/walking-dead-ayudo-trump-ganar-elecciones.html>
- Azar, M., Cánovas Herrera, G. y Saferstein E. (2014). The Wire como radiografía sociológica. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 24 (2), 195-208.
- Baltimore City Health Department (2013). Life Expectancy at birth, in years by Community Statistical Area.
- Barbot Oxiris, M.D. (2013) Baltimore City Health Department Disparities Report Card.
- Barreto, L. M. (2002). El arte como expresión de un carácter moral. *Signos filosóficos* (8), 113-134.
- Baskin, J.M. (2015). Soft Eyes: Marxism, Surface, and Depth. *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group*, 28 (2), 5-19.
- Baudrillard, J. (1991). La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. España, Barcelona: Anagrama.
- Bonet, E. (2 de febrero de 2011). Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo. El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/>
- Carrera, P (2008). *Teoría de la comunicación mediática*. España, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Carrión, J. (7 de junio de 2015). ¿Son morales las series de televisión? *El País*. Recuperado de https://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/television/1433246816_280061.html
- Casajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. España, Barcelona: Laertes.
- Cobo Durán, S. (2014). La ciudad como personaje. David Simon como autor. The Wire como serie. *Frame* (10), 122-127.
- De Gorgot, E. (2016). El barroco lenguaje visual de The Wire. *Jot Down. Contemporaray culture magazine*. Recuperado de <http://www.jotdown.es/2016/08/barroco-lenguaje-visual-the-wire/>
- Del Rey Morató, J. (2004). Adorno y la crítica de la cultura de masas. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, 41-67.

- Durán Ruiz, A. y Martínez Torres, J. (2010). La pretensión del realismo literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 91-103.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España, Barcelona: Lumen.
- Gomá, J. (2009). *Ejemplaridad pública*. España, Madrid: Taurus.
- Grandi, R. (1995). *Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información, publicidad, entretenimiento y consumo*. España, Barcelona: Bosch.
- HBO (2017) Cast and Crew. Recuperado de <http://www.hbo.com/the-wire/cast-and-crew/index.html>
- Labra, D. (2014). Cuando la ciudad habla. Pensando el capitalismo tardío, el crimen y lo urbano a través de The Wire. *Geograficando*, 10 (2). Recuperado de http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov10n02a03/pdf_124
- López, H. (2011). Roles narrativos en red: la muerte del espectador medio en The Wire. En: M. Pérez Gómez, ed., *Previously On: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, 349-365. España, Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Lyotard, J. F. (1995). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. España, Barcelona: Gedisa.
- Muñoz Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión?. *Index. Comunicación*, 6 (2), 69-82.
- Pueo (2014). Asaltar el canon. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 121-128.
- Ríos, F.J. (2004). *Canon y globalización*. En Miguel Ángel Muro Munilla (coordinador). *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Congreso llevado a cabo en la Universidad de La Rioja, Logroño.
- Rodríguez Pérez, M.P. (coordinadora). (2009). *Estudios culturales y de los medios de comunicación*. España, Deusto: Universidad de Deusto.
- Simon, D. (Productor). (2002). *The Wire*. [serie de televisión]. E.U: HB
- Simon, D., Pelecanos, G., Fresán, R., Hornby, N., Carrión, J., De los Ríos, I., Pastor, M., Talbot, M., Caellas, M. y Fuggle, S. (2010). *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*. España, Madrid: Errata Naturae.
- Sullá, E. (2010). Sobre la formación del canon del cine negro. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 13-28.
- Tolnay, E. (2003). The African American "Great Migration" and Beyond. *Annual Review of Sociology*, 29, pp. 209-232.
- U.S. Census Bureau (2016) QuickFacts of Baltimore city, Maryland (County). Recuperado de <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/baltimorecitymarylandcounty/SEX255216>
- Vargas, M. (23 de octubre de 2011). Los dioses indiferentes. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320811_850215.html
- Zubieta, A. M. (2004). *Cultura popular y cultura de masas Conceptos, recorridos y polémicas*. Argentina, Quilmes: Paidós.