

## **«Todas las piezas importan». La complejidad narrativa en *The Wire***

(Alberto Nahum García Martínez)

En el sexto episodio de la primera temporada, mientras un grupo especial de policías afina el sistema de escuchas para captar los movimientos de los narcotraficantes en Baltimore, el veterano investigador Lester Freamon le comenta al joven Roland Pryzbylewski: «Estamos construyendo algo aquí, detective. Lo estamos construyendo desde cero. Todas las piezas importan»<sup>1</sup> (1x06).

La frase actúa como metacomentario de la innovadora y arriesgada estrategia narrativa que empleó *The Wire*. Creada por Ed Burns y David Simon, esta tragedia sobre la ciudad contemporánea cumplía los postulados del famoso lema promocional: «It's not TV; it's HBO». Una propuesta diferente a cualquier cosa que hubiera intentado el medio televisivo antes: una novela audiovisual, de aire naturalista, que se desplegaba durante más de 60 horas. Una historia que se levanta con una cadencia calmada, anticlimática, atestada de personajes secundarios, donde decenas de tramas se van entrelazando como una enredadera y donde cada temporada se aglutina en torno a la investigación de un único caso criminal –frente a las dos o tres tramas por capítulo en los dramas policíacos tradicionales–.

### **1. Un relato expandido**

Durante décadas, la historia de la ficción televisiva estuvo dominada por los relatos autoconclusivos, es decir, aquellos en los que «cada capítulo es relativamente independiente: los personajes, escenarios y relaciones se mantienen a lo largo de los episodios, pero las tramas [de cada capítulo] son independientes y apenas necesitan de un visionado consistente o un conocimiento de la historia diegética para comprender el relato» en sí mismo (Mittell, 2007: 163). Esto no implica que las series episódicas (*serial* en inglés) carezcan de memoria y hagan tabla rasa de los hechos ocurridos en capítulos precedentes. Porque lo importante no es la memoria del personaje –que, aunque sea levísima, obviamente sí existe si se quiere asegurar la coherencia interna del

---

<sup>1</sup> «We're building something here, detective. We're building it from scratch. All the pieces matter» (1x06).

texto—, sino la de los espectadores, que «no necesitan el recuerdo de episodios anteriores para entender y apreciar el actual capítulo» (Newman, 2006: 23).

Frente a esa estructura cíclica, recurrente, se opone un modelo lineal y acumulativo, donde el episodio es una medida de longitud, no una vuelta al *status quo*. En televisión, tradicionalmente, esta narrativa continuada —con amplios arcos argumentales fragmentados en unos pocos capítulos— era el terreno de las miniseries y, desde una apuesta menos sofisticada, alcanzaba su apogeo en las *soap operas* anglosajonas, potencialmente infinitas. Sin embargo, los últimos quince años —aupados sobre los progresos narrativos de *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87), *St. Elsewhere* (NBC, 1982-88) y *Twin Peaks* (ABC, 1990-91)— han visto cómo las teleseries de calidad se *telenovelizaban*, desembocando en una historia mucho más enrevesada y desafiante para el consumidor. «El relato serial —explica Mittell— ofrece líneas argumentales continuadas a través de múltiples episodios, con un mundo narrativo en desarrollo que reclama a los espectadores que vayan construyendo un universo ficcional global empleando la información obtenida durante todo el transcurso del visionado» (2007: 164). En definitiva, ficciones con «habilidad para construir formas narrativas abiertas más que cerradas» con cada capítulo (Creeber, 2004: 4), como hábilmente hace *The Wire*.

## 2. Un espectador comprometido

Así, la crítica ideológica dibujada por Simon y Burns se erige en una prolongación audiovisual de los escritores realistas del XIX, un Balzac o un Dickens en versión catódica, con Baltimore como paisaje, el narcotráfico como condena, la corrupción como enfermedad social y el sueño americano como un mito imposible (cfr. García Martínez: 2010). Sus cinco temporadas dibujan un fresco del oxidado engranaje institucional y las miserias de la ciudad contemporánea, desde el crimen organizado al cataclismo educacional, pasando por la ética periodística, la desidia policial o la degradación política.

Pero *The Wire* resulta atractiva no solo por lo que cuenta, sino por cómo lo cuenta. La serie de Simon y Burns exhibe una contención estilística que la aleja de los cánones de otros *cop-shows*. Frente a la hipervisibilidad científica de *CSI Las Vegas* (CBS, 2001-15) o el trepidante montaje —pura adrenalina— de *24* (Fox, 2001-10), *The Wire* opta por

un relato flemático, sin énfasis formales; no hay música extradiegética, por ejemplo – salvo en las secuencias musicales que clausuran cada temporada y resumen los destinos de los personajes–. Los guionistas apuestan por una historia completamente lineal<sup>2</sup> que se detiene en la descripción física de los ambientes donde se desenvuelve la acción: es habitual presentar a los personajes en planos medios y largos, de modo que se les vea interactuar con su entorno. Esta austeridad estética «esquiva cualquier efecto especial» e insiste «en la frontalidad, en el estar allí del sujeto» (Williams, 2008-09: 63). Por eso resulta tan relevante el rodaje en exteriores, en las avenidas Homer y Franklin, en las calles Fayette y Monroe, en las esquinas del verdadero lado Oeste de Baltimore. Porque son los espacios reales donde también se escenifica la acción; porque el paisaje urbano queda anudado a una concepción narrativa que bebe del sthendaliano espejo al borde del camino.

Además, cada entrega despliega un único caso criminal, asumiendo un ritmo lento, detallista y minucioso, un rigor en el que, como destaca Lasierra, resulta esencial la biografía laboral de los creadores: Burns fue policía y maestro en Baltimore; Simon un antiguo periodista de sucesos (2012: 154-155). Esa pretensión naturalista desemboca en un relato con vocación omnisciente y casi dos centenares de personajes que convierten la serie en una auténtica novela-río visual. Un inédito ejercicio televisivo de densidad narrativa: «Puesto que el programa abraza la serialidad en un grado tan alto, reclama que su audiencia no solo siga la pista de más hilos narrativos, sino que la audiencia siga más hilos narrativos que reemergen esporádica y tortuosamente tras grandes períodos de tiempo» (Nannicelli, 2009: 194). Es decir, la apuesta narrativa de *The Wire* demanda un espectador consciente de que el enigma policial es menos relevante que la lectura sociológica, un televidente atento, concentrado, comprometido con el aplazamiento de respuestas y la obtención de rédito al final de cada temporada (cfr. Johnson-Lewis: 2009).

El primer episodio de cualquier serie tiene varias funciones: establecer las coordenadas estéticas, dramáticas y narrativas del relato, educar a los espectadores sobre cómo debe

---

<sup>2</sup> La única vuelta al pasado que existe en toda la serie se produce en el piloto. En los últimos minutos se recuerda brevemente que el asesinato final es una represalia contra William Gant, testigo del caso D'Angelo (1x01). David Simon admite en el audiocomentario que acompaña al capítulo en DVD que este inusual *flashback* fue una imposición de la HBO, escéptica ante la posibilidad de que los espectadores recordaran semejante detalle.

ver una serie y animarle a seguir viéndola. Esta razón provoca que muchos espectadores no hayan logrado *engancharse* a *The Wire*, a pesar de su prestigio crítico global. Su alto nivel de exigencia narrativa reclama paciencia para ir juntando todas las piezas, como recitaba Lester Freamon con respecto al trabajo policial. No se trata solo de la dificultad para asimilar un alto número de personajes –hasta treinta aparecen en los créditos del episodio piloto, más otros seis que vemos en escena aunque no aparecen en los créditos–, sino de un ritmo que no teme detenerse en tiempos muertos –la famosa y malhablada reconstrucción de un lugar del crimen por parte de McNulty y Bunk en el 1x04–, de personajes que abandonan el relato durante largos períodos –el esporádico McNulty de la cuarta temporada, el ausente Sydnor de la segunda– o de detalles aparentemente costumbristas que adquieren relevancia temporadas después –en la tercera temporada el pequeño Kenard juega a emular un tiroteo de Omar Little; al final de la quinta, es quien le vuela la tapa de los sesos al Robin Hood del guetto en un *deli* coreano (5x08)–.

### **3. Relato coral y empatía dramática**

Estirando esa naturaleza acumulativa, cada tanda de episodios abre un nuevo espacio – con sus personajes característicos, como es lógico– que se superpone a los demás: los *projects* y la comisaría (temporada 1), el puerto (temporada 2), la alcaldía (temporada 3), la escuela pública (temporada 4) y la prensa del *Baltimore Sun* (temporada 5). De este modo, las «cinco temporadas, cada una de las cuales forma una unidad, juntas forman un supra-relato que muestra el paso del tiempo en una Baltimore ficcionalizada, pero ningún avance moral o narrativo claro. Cambian las caras (...) pero el problema de las drogas persiste» (Potter y Marshall, 2009: 9). A efectos narrativos, esto implica que la memoria del espectador ha de estar siempre encendida para hilar los sucesos de cada temporada al mismo tiempo que ha de ir negociando –es decir, situando en el tablero narrativo, estableciendo relaciones, buscando causalidades– la entrada de nuevos grupos de personajes y conflictos en cada temporada.

Esta ingente cantidad de información dispuesta de manera lineal exhibe necesariamente una teleficción coral, donde, a pesar de la mayor relevancia de personajes como D'Angelo, McNulty o Carcetti, es Baltimore quien aspira a convertirse en el verdadero protagonista. *The Wire* no ha sido la única serie *sinfónica*, pero sí resulta interesante y

pertinente compararla con otra cuya estructura narrativa es similar: *Juego de tronos* (HBO, 2011-). En esta última, querer contar tanto ha generado una sensación de apresuramiento, una narrativa de saltos, deslavazada, impresionista. Un relato deshilachado que, por ejemplo en su segunda temporada, carecía de centro gravitatorio. Muchas tramas argumentales en *Juego de tronos* han hecho la guerra –nunca mejor dicho– por su cuenta, como si la serie de Benioff y Weiss contuviera en su interior cinco o seis libros diferentes, con líneas de acción que no llegan ni a rozarse: los casos más evidentes serían los *spin-offs* de Danaerys y Jon Snow. A diferencia de otras series congestionadas de personajes como *Los Soprano* (HBO, 1999-2007) o *Deadwood* (HBO, 2004-06), *The Wire* sería lo más parecido a *Juego de tronos*, puesto que su coralidad esquiva el protagonismo absoluto<sup>3</sup>. Y, sin embargo, la empatía narrativa y dramática –con el consecuente apego emocional que arranca del espectador– resulta muy superior en Baltimore que en Poniente. ¿Por qué? De nuevo, porque en *The Wire* hay un caso criminal que otorga unidad a cada temporada, mientras que en *Juego de tronos* no existe tal cosa. Pero, sobre todo, la propia esencia y el estilo de la epopeya realista de Simon y Burns se obliga a detenerse en conversaciones aparentemente intrascendentes, en investigaciones que llevan a callejones sin salida, en avances narrativos carentes de meta, en la estética del procedimiento. Por el contrario, *Juego de tronos* siempre tiene que estar narrando sucesos memorables: batallas, asesinatos, revueltas, duelos, sometimientos, ligoteos, torturas, etc. Esto obliga a Benioff y Weiss a saltar de un castillo a otro con evidente ansiedad mientras que los protagonistas de Simon y Burns profundizan calmadamente en el yo, puesto que los personajes tienen el tiempo que necesitan para crecer de manera orgánica.

#### **4. El relato complejo y su herencia**

La televisión no se mueve tanto por revoluciones como por evoluciones. El arrojito narrativo y, a la postre exitoso, de *The Wire* es, simplemente, un eslabón esencial para entender la cocción a fuego lento y la estética de la reacción que definían a *Mad Men*

---

<sup>3</sup> Tanto en la *famiglia* como en el western de la HBO existe una jerarquía de personajes que ancla el relato. Hay multitud de tramas auxiliares, pero en última instancia todo gira en torno a las paranoias de Tony, planeta protagónico sobre el que giran el resto de satélites narrativos. En *Deadwood* ocurre lo mismo –dividiendo el protagonismo entre Bullock y Swearngen–, con un añadido: el pueblo del título ejerce de pegamento narrativo, pues los personajes se espían, se cruzan, se pelean y se *felacionan* en cuatro calles en construcción.

(AMC, 2007-15), para explicarse por qué la HBO se atrevió con un drama tan hermético y narrativamente inasumible como *Luck* (HBO, 2011) o, en fin, para pavimentar la tesitura novelesca de una serie alucinada como *Hannibal* (NBC, 2013-15). Si *The Wire* demostró que la televisión podía emular la arquitectura narrativa y la ambición del gran relato decimonónico, la reciente y sanguinolenta propuesta de Bryan Fuller inyecta en la televisión la libertad narrativa –puntos de vista, secuencias oníricas, saltos en el tiempo, desorientaciones– que generalizó la novela del siglo XX.

Entrevistado por el escritor Nick Hornby sobre la dificultad narrativa de *The Wire*, el volcánico David Simon vociferó su ya célebre «fuck the average reader» (Hornby: 2007). Ese «que se joda el espectador medio» es una maldición que ha devenido virtud, puesto que el espectador televisivo se ha ido habituando a unos estándares mucho más rigurosos, capaz de manejar con soltura la complicación, densidad y barroquismo de multitud de propuestas narratológicamente atrevidas. La ficción televisiva –una máquina de contar historias– ha sabido aprovechar de manera astuta todas las posibilidades del relato, generando un círculo virtuoso que, en lugar de «joder» al espectador, ha logrado justo lo contrario: convertir la complejidad narrativa en estructura familiar y corriente, asequible para todos los públicos. Porque ahora cada vez más telespectadores exigentes saben, con Lester Freamon, que «todas las piezas importan».

### **Referencias bibliográficas**

Creeber, G. (2004): *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. Londres: British Film Institute.

García Martínez, A. N. (2010): “‘This America, Man!’ El realismo como crítica ideológica en *The Wire*”, en Torregrosa, M. (ed.): *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Sevilla: Comunicación Social, pp. 111-122

Hornby, N. (2007): “Police Show, Inverted. An Interview with David Simon”, *The Believer*, vol. 5, n. 6.

"«Todas las piezas importan». La complejidad narrativa en *The Wire*". *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas*, Cigüela Sola, Javier, y Jorge Martínez Lucena (eds.), Editorial UOC, 2016, pp. 41-50.

[http://www.believmag.com/issues/200708/?read=interview\\_simon](http://www.believmag.com/issues/200708/?read=interview_simon) [Consultado el 10/11/2009].

Johnson-Lewis, E. (2009): "The More Things Change, the More They Stay the Same: Serial Narrative on *The Wire*", en *Darkmatter Journal. Issue The Wire Files*, n. 4.  
<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/the-more-things-change-the-more-they-stay-the-same-serial-narrative-on-the-wire/> [Consultado el 10/03/2016].

Lasierra Pinto, I. (2012): "Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002-08)", *Revista Comunicación*, n. 10, vol. 1, pp. 150-163.

Mittell, J. (2007): "Film and television narrative", en Herman, D. (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 156-171.

Nannicelli, T. (2009): "It's All Connected: Televisual Narrative Complexity", en Potter, T. y Marshall, C. W. (eds.): *The Wire: Urban Decay and America Television*. Londres y Nueva York: Continuum, pp. 190-202.

Newman, M. Z. (2006): "From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative", *The Velvet Light Trap*, n° 58, Fall, pp. 16-28.

Potter, T. y Marshall, C. W. (eds.) (2009): *The Wire: Urban Decay and America Television*. Londres y Nueva York: Continuum.

Williams, J. S. (2008-09): "The Lost Boys of Baltimore: Beauty and Desire in the Hood", *Film Quarterly*, vol. 62, n. 2, pp. 58-63.