

IMÁGENES DE LA AMBIGÜEDAD. ESTÉTICA DE LAS TELESERIES

JOSÉ LUIS MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO

DE LA PERPLEJIDAD A LA COMPLEJIDAD

Pocas cosas dan más cuenta de la mutación de los conceptos que sus imágenes, de la extrañeza que producen vistas en una época distinta a la de su producción. Un ejemplo lo tenemos en la película existencialista de la «realidad virtual» *eXistenZ* (1999) de Cronenberg. Al final quedan las imágenes audiovisuales de la pregunta por si se sigue en el juego o fuera de él, en lo virtual o lo real. Los personajes están perplejos, no saben qué pensar y, en consecuencia, no saben qué hacer. El final es ambiguo, pues las dos opciones son válidas. Esta película es un ejemplo de manual de lo que hoy se considera como ambigüedad en neuroestética¹: el cerebro considera diferentes perspectivas como igualmente válidas. Pero hay que elegir, porque hay que vivir, y en ese sentido parece necesaria una guía de perplejos que continúe la ya lejana de Maimónides en 1190.

Sin embargo, la misma vida en sus metamorfosis temporales pone en cuestión esos planteamientos hoy día. Como se ha subrayado, uno de los efectos colaterales del 11S es que sus imágenes fueron el comienzo del fin de las especulaciones sobre las fronteras borrosas entre lo real y lo virtual con que inicialmente se quiso presentarlo. No es que ayudaran a salir de la perplejidad en este tema, sino que obligaron a retrotraer su consideración a un ámbito previo: de la perplejidad disyuntiva ante lo virtual y lo real se pasó a la complejidad conjuntiva de ambos. La metáfora gibsoniana del ciberespacio, con todos sus imaginarios icónicos, empezó a perder fuerza hasta su casi desaparición hoy

¹ Zeki, S., «The Neurology of Ambiguity», *Consciousness and Cognition*, 13 (2004).

día. Perplejidad y complejidad están separadas en el ámbito de la imagen. De la perplejidad se sale, en la complejidad se está. Y si la ética pretendía ayudar a salir de la perplejidad, la estética (al menos la cognitiva) aspira a saber estar en la complejidad: el pensamiento en imágenes no se mueve en encrucijadas sino en tejidos, en redes.

Otro de los efectos colaterales del 11S fue el devolver al siglo XXI su verdadero comienzo, lejos del final de los años ochenta del siglo pasado, como se había pretendido. La precisión no carece de importancia, pues afecta al intento de mantener en el idealismo digital de lo virtual aquel idealismo que ya se había intentado superar a comienzos del siglo XX. A comienzos del siglo XXI queda una herencia pendiente del anterior siglo y es la de la superación del idealismo. Lo ideal es simple, lo real complejo, y no se trata ahora de resolver lo complejo en lo simple. Quizá uno de los mayores reconocimientos de este siglo es esa complejidad, pero falta todavía su aceptación, el modificar los esquemas perceptivos para adaptarse a ella. El modelo cartesiano de unir conocimiento y ser proviene de unos arquetipos divinos, no humanos: la autosuficiencia de la sustancia y de la razón como constitutivos humanos. A ello se añade que la duda no es ya hoy un recurso metódico necesario para el conocimiento. Tampoco lo simple, claro y distinto es su meta. La forma de acceder a una realidad compleja es aceptando su complejidad, correspondiéndola mediante un cuerpo instalado en ella. A ello apuntan los tímidos avances de la neuroestética. La realidad compleja define también el ser complejo humano que forma parte de ella. No hay, pues, que tener complejo de reconocerse como complejos en una realidad compleja.

En vez de una cultura de la sospecha, heredera de los dualismos idealistas (mente-cuerpo, sujeto-objeto, apariencia-realidad, etc.) habría que partir en el conocimiento de una aceptación de lo dado. No dividir y restar, sino sumar y multiplicar, sintetizar, apropiarse, *samplear*. El acento no recae ahora sobre lo que se debe hacer en este mundo, sino saber lo que es este mundo. Se trata de saber, no de sabiduría, ideal clásico en que predomina todavía una normatividad ahora impensable. Es decir, el problema sigue siendo la falacia naturalista, la confusión del es con el debe. Hay un planteamiento cartesiano de lo simple, heroico, y excepcional, y otro de lo ambiguo, de lo cotidiano, de lo ciudadano. En las versiones existencialistas (neoidealismos) se sigue caracterizando a esto último en términos de inautenticidad. Pero nuevamente porque se cree que solo se conoce lo auténtico, lo verdadero, si se lleva una existencia auténtica, verdadera. Lo cotidiano y ambiguo queda así excluido. Con ello no se trata de convertirlo en un polo de referencia única, en un elemento excluyente de otros, ya que, al igual que lo llamado «real», es fruto de una construcción. Y en este sentido lo cotidiano ya no funciona como oposición, sino como lugar de mezcla de todo que constituye precisamente su banalidad,

al no funcionar los conceptos idealistas antes mencionados. Es el lugar del *entre*, de las intersecciones, de las diversas posibilidades, de los seres intermedios, de la impostura, de lo fallido. Aquí es donde pueden empezar a ser operativos los criterios icónicos.

Hay algo muy valioso en esos intentos del siglo pasado que merece la pena reconsiderar. Ya a comienzos del siglo XX asistimos al nacimiento de una cultura visual propiciada por el aumento espectacular de las imágenes tecnológicas: la existencia cotidiana se llena de ellas y estas intentan expresarla. Encontramos cuadros, fotografías, anuncios, cine, escaparates, que reclaman la mirada, ser vistos. Es una nueva forma de expresión: la existencia en imágenes. Sin embargo, en el ámbito de la reflexión se establecen dualismos que son impensables en el de la imagen, contraponiendo una modernidad del «yo», de lo auténtico y excepcional, a una modernidad del «se», de lo inauténtico y cotidiano; igualmente se introduce una oposición entre texto e imagen que desgraciadamente oscila todavía entre los extremos de literaturizar la imagen o imaginar lo que sugiere la literatura.

El desajuste entre una existencia cotidiana llena de imágenes y el considerar a esas imágenes como formando parte, en el mejor de los casos, de una baja cultura, se vuelve con el tiempo cada vez más difícil de mantener. Faltan imágenes de lo cotidiano, en parte por el prejuicio mencionado, y también por la ausencia de soportes poliestéticos adecuados. Pero hechos recientes censurando la exposición de imágenes de políticos ya publicadas en periódicos obligan a ahondar más en el problema, en el sentido de que resulta verdaderamente innovador hoy día hacer visible lo visible, mostrar lo que hay, ya que de lo contrario se desemboca en la economía política cultural de las imágenes que impide una cultura política de las imágenes. Con resultados a menudo desastrosos. El mundo que vive de la imagen no propicia, y aun impide, una educación crítica y, por lo tanto, reflexiva no ya contra la imagen sino en imágenes. Se basa, por el contrario, en una corrupción icónica, que fomenta para prohibir una educación en criterios icónicos que le serviría de antídoto. Y esto tiene un efecto multiplicador de contagio. La resistencia ante las imágenes produce curiosamente la indefensión ante ellas. Quienes las perciben como espectadores o las utilizan como educadores con ánimo ejemplarizante son algunas de sus víctimas. De ahí la paradoja de un fenómeno relativamente común como es la educación democrática en imágenes totalitarias.

LA AMBIGÜEDAD DE LO COTIDIANO

La ambigüedad en la tradición idealista es la forma de los conocimientos y existencias inauténticas: lo incierto, amorfo, masificado, impersonal. Deudoras

de la tradición cristiana, esas filosofías proponen una vuelta a lo originario en los templos de ánimo (angustia, náusea...) de situaciones límite en que la decisión abre el comprender y ser originarios. Pero al ser ontológicamente inauténtica la situación de punto de partida, ello tiñe a su vez de una ambigüedad no deseada ese conocimiento y ser auténticos. Es decir, que solo se puede ser auténtico desde la inautenticidad. En este sentido no hay nada más ambiguo que lo originario. En la tradición judeo-platónico-cristiana, la ambigüedad está instalada en el origen del hombre creado a imagen y semejanza de Dios. Pero su destino no parece consistir en ser copia, sino en volver (se) original. La dialéctica original-copia ha lastrado gnoseológica y ontológicamente a la cultura occidental. Ya no se trata solo del descrédito de la imagen, sino de la forma de entender la imagen.

La abundancia de imágenes artificiales producidas por la técnica impactó de tal forma el pensamiento de comienzos del siglo XX que a su final provoca las reacciones edificantes en la línea de la tradición idealista mencionada. Los ejemplos de la crítica a la cultura del espectáculo de Debord o de la imagen como simulacro en Baudrillard están en la mente de todos. Nuevamente, la complejidad de un mundo es concebida en términos de inautenticidad, de oposición entre conocer y ser, apartando de su conocimiento a las imágenes por el abuso de ellas. Y, sin embargo, uno de los mayores legados del siglo XX al XXI es precisamente el valor cognoscitivo de las imágenes de la ambigüedad. Ligadas a eso cotidiano y corriente que es la vida humana en cada momento y lugar. La ambigüedad es aquí la presencia de las diferentes facetas y posibilidades de la vida humana que dan lugar en su mostración a diferentes interpretaciones, a menudo contradictorias, pero que enriquecen el conocimiento y las probabilidades de una eventual decisión. Esas imágenes tienen valor por ellas mismas y no por su reducción a símbolos de algo ajeno.

Que algo está cambiando en esa educación en la complejidad puede apreciarse en un fenómeno audiovisual fácilmente apreciable como son algunas, obviamente no todas, teleseries. Como nombres más recientes pueden citarse: *The Wire*, *Treme*, *Pacific*, *Generation Kill*, *Mad Men*, etc., y capítulos, secuencias o imágenes especialmente significativos de otras. En ellas no hay tanto la presentación de un esquematismo de los personajes como de la complejidad de las situaciones. La tendencia de esas teleseries es a presentar el mundo desde dentro, no desde fuera, no tanto desde la perspectiva del creador, sino de los actores. La naturalidad consiste en que no parece que actúen frente a la cámara, sino que la cámara les sigue a ellos. De ahí los vaivenes, los intermedios, las charlas insustanciales en medio de o a la espera de la acción. No se trata de una linealidad, sino de una multilateralidad. Es el ambiente, el aire, lo que cuenta, más que las hazañas del héroe situado en una campana de vacío.

Buena parte de la crítica tradicional a la imagen producida por las nuevas tecnologías acentúa todavía el carácter de desarraigo que se observa en las analógicas. Conforme las imágenes han migrado del sujeto al objeto, del tiempo al espacio en su tratamiento, sus raíces ya no están en la tierra, sino que son aéreas. Y esto que en el siglo pasado fue patrimonio de un tipo de cine ha migrado ahora a la televisión en algunas de sus series de culto. Estas imágenes audiovisuales, llenas de discontinuidades aunque mantengan una narrativa, corales aunque sigan varias tramas, de lo cotidiano aunque utilicen una pequeña dosis de intriga, crean una atmósfera que es la que el espectador acaba percibiendo. Una percepción que es fruto de la integración del ver y el oír.

Gustan porque son reales como la vida misma pero, a diferencia de los folletones decimonónicos, no provocan grandes emociones que aparten de ella, no son expresionistas sino que son capaces de reflejar, no un ideal, sino lo real, lo que hay: familia, trabajo, guerra... El espectador circula entre ellas. Se nutren de ellas mismas. Siendo reconocibles, son autorreferenciales. Sobre el mensaje priman los detalles, los matices, que, paradójicamente, es lo que las hace más humanas. Y certifican el final de la aventura. Lo nuevo no consiste tanto en lo espectacular (que sí ocurre en algunas películas) como en la administración de lo cotidiano. Incluso cuando la destrucción se vuelve humana, demasiado humana. Una guía, pues, de complejos en la ambigüedad de lo cotidiano.

DOS MODELOS EDUCATIVOS

Del tronco ilustrado salen dos posibilidades: educación para la formación y para el desarrollo. La primera se refiere a la educación en valores, la segunda, al conocimiento. La primera persigue ser mejor, la segunda saber más, conocerse mejor. Son las raíces de lo que hemos apuntado antes como los fenómenos de la perplejidad y complejidad. En teoría tienen que estar unidas, pero su reiterado fracaso en el intento debería hacer reflexionar sobre la conveniencia de tomar nuevos rumbos en educación. Porque no se trata de un impedimento debido a la adversidad de las circunstancias o del tiempo en que vivimos, no es algo corregible, sino que afecta a las raíces mismas idealistas de la educación, ya obsoletas.

Una educación para la ciudadanía debería tener en cuenta la diferencia entre esos dos modelos de educación, para la formación y el conocimiento. No es que sean incompatibles, pero son distintos, y su confusión da lugar a deslices de los que existen claras muestras en la literatura del género. A veces, donde parece que se muestran sus «afinidades electivas» es precisamente donde se expone su disolución. Así, en la paradigmática novela de Goethe (una tópica novela de «formación») sobre los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, se

advierte cómo Enrique es declarado inopinadamente por sus mentores como ciudadano, un individuo que va dando tumbos por la novela, sin que apreciemos en qué sentido es mejor, se ha formado, más allá de haber recorrido algo de mundo y experimentado un revés tras otro. No sabemos si sabe más y dudamos que sea mejor. Como ocurriera ya con el Werther no somos capaces de discernir si se trata de un niño grande o de un adulto añorado.

Sin embargo, aunque la lectura de la novela no haya suscitado edificación, seguimiento de modelos, sí que ha aportado al lector avisado conocimiento y modos nuevos de adquirirlo. Lo mismo sucede con manifestaciones icónicas actuales. Ayudan a conocer mejor a una sociedad (son corales) que a seguir las andanzas de un «héroe». Por ello, determinadas partes de las obras son expuestas según los puntos de vista de diversos personajes y no ya de uno único. No proponen modelos para imitar, sino posibilidades vitales de conocimiento en un mundo complejo y para gente compleja. Son ingredientes de una posible Teoría Crítica *de* la imagen, utilizando el genitivo en sentido subjetivo y objetivo a la vez. De acuerdo con ese espíritu, la imagen que se elige nos da un conocimiento de una cara de ese mundo, las imágenes que se evitan, porque no «gustan», nos dan también conocimiento sobre la otra cara del mundo.

En las novelas alemanas de «formación» es frecuente ver que el «héroe», afañado en la búsqueda de su identidad, pretende cumplir su sueño como actor de teatro, ya que a través de los diferentes personajes puede gozar de una personalidad múltiple que se le niega en la vida real. No es aventurado suponer que en la actualidad podría cumplir sus expectativas como actor de teleseries, al menos de algunas, en especial de las llamadas de «culto». Ahora, como entonces, los autores cumplen una singular tarea de ilustración utilizando los soportes mediáticos que llegan a un público más amplio. Por otra parte, la naturaleza «coral» de esas series, como en las novelas, hace que el personaje, más que protagonista, sea hilo conductor que permite un conocimiento en imágenes de la sociedad en que se desenvuelve. En este sentido, y más allá de estériles divisiones entre baja y alta cultura, estas imágenes educan a los espectadores en una nueva sensibilidad para el siglo que están viviendo, refuerzan conceptos emocionales, y tienen un gran poder identificador. Por lo que es necesario establecer criterios icónicos, ya que las imágenes «forman» más allá de las intenciones explícitas del autor y del espectador. La imagen puede ser un instrumento de confusión si es utilizada solo simbólicamente y como elemento de formación en valores, es decir, como *ejemplo* que refuerza conceptos emocionales a los que se quiere hacer pasar como argumentación lógica. Aquí se toma a la imagen como elemento de información y conocimiento necesarios del mundo en que se vive, con el objetivo de llegar a una educación en el desarrollo, previa y distinta, aunque no desconectada, de la llamada «educación en valores». Ni teoría de la imagen ni imágenes de la teoría, sino que como

decía Goethe: «lo máximo sería comprender que todo lo fáctico es ya teoría. No se busque nada detrás de los fenómenos: ellos mismos son la doctrina»². En paralelo podría afirmarse: no se busque nada detrás de las imágenes, ellas mismas son la teoría.

Tal vez no sea aventurado suponer que si Schiller escribiera hoy unas nuevas cartas sobre la educación estética no solo se limitaría a reeditar un género tan de moda ayer como el epistolar en papel, sino que también aprovecharía las ventajas que le dan las nuevas tecnologías de la comunicación en lo digital para establecer redes sociales en las que difundir su peculiar estética política, y que no solo utilizaría imágenes en ellas, sino que incorporaría la posibilidad de una educación en imágenes como parte de la educación estética, de una nueva sensibilidad en y para el tiempo y el espacio que en cada momento les toca vivir a los seres humanos. A eso se le podía llamar educación estética para la ciudadanía.

Pero ¿qué imágenes? Quizá intentara educar en imágenes poliestéticas y no (solo) visuales. Y aquí está la dificultad, técnica y cultural, en la que el hoy todavía no supera al ayer. Uno de los mayores problemas de la estética hoy es que no faltan experiencias, sino soportes adecuados en que mostrarlas, soportes poliestéticos. Con ellos cambiaría la forma de producir cultura, de transmitirla, la cultura misma en suma. El lograrlo compete a políticas culturales decididas.

Hay una «delgada línea» entre las tecnologías del yo heredadas y las tecnologías ciudadanas que vienen, entre la confusión y la complejidad. El punto de encuentro es la metáfora en sus varias manifestaciones poliestéticas: puede fundir lo diverso y confundirlo (como las metáforas digitales) o ampliar el conocimiento desde la ambigüedad resultante, que funde y no confunde. La propuesta que hago es la educación en una complejidad ambigua como forma de la nueva sensibilidad para el siglo XXI.

El momento del trayecto en mi investigación sobre el tema es el siguiente. En *La experiencia estética moderna*³ creí ver como núcleo de la modernidad compleja, no el tópico idealista de la dignidad humana, sino el humanismo de la indignidad humana. Ese humanismo se desarrolla más tarde en mi propuesta de humanismo tecnológico en *Humanismo y nuevas tecnologías*⁴, como un humanismo del límite que se desprende del análisis de las distopías tecnológi-

² Goethe, J. W., *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1996, y con variantes en Goethe, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Madrid, Cátedra, 2001.

³ Molinuevo, J. L., *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 2002.

⁴ Molinuevo, J. L., *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid, Alianza, 2004.

cas y de la posibilidad de utopías limitadas como alternativa. Al final de *La vida en tiempo real*⁵ esas utopías se van concretando en el proyecto de raíz schilleriana de la educación en la nueva sensibilidad, recurriendo tanto a la imagen «pura» como «impura» del cine moderno en el libro más reciente, *Retorno a la imagen*⁶. Ahora el proyecto de pensamiento y educación en imágenes se continúa con las teleseries. Lo que ha cambiado en ellas es un índice de lo que hemos cambiado nosotros, más exactamente, la sociedad. Nos dan información sobre ello.

Y este cambio solo se percibe mejor apelando a una nueva sensibilidad que tratando de elaborar una (¿otra?) nueva teoría. Sin renunciar a ella, pues la estética en su origen moderno, ya sea el de la modernidad filosófica o estética, es siempre una teoría de la sensibilidad solidaria, del individuo, pero en sociedad. La estética es una sensibilidad reflexiva, del cuerpo que piensa, no una reflexión que siente, de la supuesta mente que se expresa en conceptos emocionales. Las teleseries son ahora una de tantas respuestas a la inquietud de si se puede continuar una ilustración *sin* la unidad de los conocimientos, pero desde su mezcla e hibridación, *desde* la disociación estética de los trascendentales, lo verdadero, lo bello y lo bueno, unidos más que nunca en la propaganda y la publicidad. Se aspira a conocer más desde la información, no a ser mejor desde el ejemplo, por ello se demandan imágenes, no símbolos, como forma emancipatoria de una sensibilidad para el siglo XXI. En este sentido, la mención de los clásicos no tiene el sentido de demandar una actualidad que inactualiza el presente. Es válido el camino crítico que señala Kant a condición de no recorrer el suyo; sigue siendo interesante la propuesta schilleriana del alma bella, siempre que se trate de una belleza amable y no admirable, imperfecta, ambigua, fea, que se equivoca, pero siempre lúcida, es decir, contradictoria, y por ello solidaria. Una educación de la sensibilidad a través de la información lo es siempre en la contradicción.

La información, que no confunde el «es» con el «debe», evita las simplificaciones en el conocimiento diferenciando entre épocas de ilustración y barbarie. Lo único que hay y ha habido siempre son épocas de transición, algo obvio por lo demás. La estética es precisamente esa sensibilidad para lo transitorio de la época que aspira a ser transitivo para la siguiente. Es uno de los significados de la palabra *metamorfosis*. Las imágenes son uno de sus instrumentos.

⁵ Molinuevo, J. L., *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

⁶ Molinuevo, J. L., *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*, Salamanca, Archipiélagos, 2010.

DEL CINE DE CULTO A LAS SERIES DE CULTO

Cuando Susan Sontag diagnosticó a finales del siglo pasado la muerte del cine, se refería al de las diversas «nouvelles vagues» y sus herederos. Con ello moría una forma de hacer cine asociada en su recepción a un modo de entender la vida o, quizá más precisamente, a un sentimiento estético de la vida. Si la primera recepción de aquel cine fue existencialista, la de estos últimos ha sido intelectualista. Ninguna de ellas parece haber sido del gusto de los directores que, a juzgar por sus declaraciones, no pretendían hacer un cine de conceptos, sino de imágenes poéticas, no de ideas, sino emociones, en contacto directo con el espectador, sin la mediación hermenéutica. En ambos casos se trata de un cine supuestamente minoritario, pero con frecuencia acaparador de los premios que concede la industria del cine y con vocación expansiva. Como ejemplo de ello los directores de culto no han vacilado en incorporar, especialmente a partir de los años ochenta del siglo pasado, a actores y actrices del *star system*, halagados por la llamada del cine de calidad, que no siempre se ha beneficiado de esa cooperación. A ello se añade su trabajo alimenticio en anuncios publicitarios que han dejado en ello muestras relevantes de su talento. Han aparcado el tópico de la pérdida de la imagen (pura) por parte de los nuevos dispositivos tecnológicos creadores y difusores de imágenes (impuras) para una cultura de masas que todo lo convierte en publicidad, espectáculo y entretenimiento.

La televisión, que pudo verse como enterradora del cine de calidad, ha recogido muchas de sus propuestas icónicas. De hecho, uno de los elementos claves en la cultura televisiva, como son las teleseries, ha mutado también acercándose a las características del cine de culto. Como ejemplo de ese encuentro puede citarse la mítica serie *Twin Peaks* de David Lynch. Don Draper en *Mad men* puede citar *La notte* de Antonioni como una fuente de inspiración, Scorsese dirigir el primer episodio de *Boardwalk Empire* y producir la serie. Esta mutación del cine de culto en las series de culto hace obsoletas una vez más categorías como «cultura de masas» (Adorno decía que era un oxímoron) o «alta y baja cultura». Ya que se trata de productos con millones de seguidores, de guión e imágenes muy cuidados, y a los que la industria cultural de la crítica, desde revistas especializadas, suplementos culturales o redes sociales digitales, va siguiendo en tiempo real, y no solo eso, sino que sus gustos manifiestos llegan a modificar la trayectoria de las series, de modo que el espectador pierde sus atributos adicionales de implícito en la creación para convertirse ahora en miembro explícito de ella.

Una ficción destinada al entretenimiento, pero que da conocimiento y es modélica aunque no aspire a ser ejemplar, que describe, no prescribe. Y es cierto que su recepción va asociada también a una forma de vida. Lo que se

expone ahora en algunas teleseries de culto no son tanto situaciones límite, donde aflora el ser auténtico de los héroes, sino complejas, donde se desenvuelve el ser cotidiano de los ciudadanos que, con frecuencia, hacen lo correcto con malas razones. Esto da lugar a discursos audiovisuales contrapuestos, que informan sobre situaciones y sociedades cambiantes, sobre vidas indecisas en general, pero que tienen que decidir en cada momento en particular. Todo ello conforma un peculiar modo de existir que ya no es el de recordar, de retrofuturos, sino el de sobrevivir, de presentes continuos. Donde se observa bien este fenómeno es en el llamado subgénero de la Sci-Fi: más que en ganar batallas buena parte de las energías se consumen en la gestión de conflictos internos en las obsoletas y con frecuencia atestadas naves galácticas como en *Battlestar Galactica*. La supervivencia es uno de los grandes temas de las series de culto, en las que las amenazas no son difusas sino identificables. Ellas suelen provenir de lo cotidiano que muestra la ficción, de cómo hacer su trabajo en la sociedad compleja.

La ficción en estas series tiene un objetivo primordial: hacer visible lo cotidiano. Pero desde la ficción. Así *Mad men* es la nostalgia estética de los sesenta en la distancia respecto a sus comportamientos éticos. Y esta profunda ambigüedad es lo que precisamente atrae a la mayoría de los espectadores. No son series para un solo público, sino para que cada uno de los diversos públicos encuentre lo que les interesa. De modo que en conjunto cada uno no sepa a qué carta quedarse, identificar cuál es el mensaje, pues hay varios y a menudo contrapuestos. La fuerza no viene de su contenido sino del modo de su presentación, descripción. El contenido es la forma en una sociedad acostumbrada a la percepción cotidiana de lo contradictorio, pero que ahora, a diferencia de antes, no demanda idealizar uno de sus elementos a costa de la presentación de los otros. Al espectador se le permite la distancia. No pretenden desencadenar un proceso de identificación, sino propiciar otro de diversificación.

LA DELGADA LÍNEA

Plano de Bubbles, contraplano de McNulty. La cara del drogata y la del poli están iluminadas por una media sonrisa, irónica, de entendimiento, de impotencia. Una frase: «una delgada línea entre el cielo y aquí». Una frase irónica sobre contrastes, fronteras infranqueables, a veces permeables. Pero, antes de seguir especulando, conviene revisar la imagen matriz: McNulty ha parado el coche y le pregunta a Bubbles si le viene bien que le deje ahí. Una imagen amable, sin aparente trascendencia, en la que anida una sospecha: de dónde vienen, por qué no continúan, agradecimiento y decepción. Así que continuamos apretando el cursor, atrasando: han llegado, imagen nocturna del barrio marginal mal iluminado donde se para el coche; en ese momento aparece una

mujer rodeada de unos niños que juegan en círculo y se van. Todo normal. Más atrás todavía: un campo de fútbol a luz del día donde niños blancos juegan en el césped. Hay un contraste entre la zona oscura, deprimente, del comienzo y esta, luminosa, alegre. A Bubbles le parece que esa zona es el cielo, McNulty ha tenido allí una escena de infierno con su ex mujer sobre las visitas a los hijos. Ambas zonas están en la misma ciudad: se puede pasar físicamente de una a otra, psicológica y socialmente la transición es más difícil, casi imposible. Quizá no haya pasado mucho tiempo desde el viaje de uno u otro lugar, pero en la pantalla es como si hubiera pasado un día entero, era de día y ahora es de noche.

Efectivamente, debe haber una delgada línea entre lo que llaman «cielo» y «esto», pero no está en ninguna parte de la serie porque está por todos los lados. La paradoja, que a veces sume en perplejidad, es que los que están en ese «cielo» piensan con frecuencia en otro, y que los que están en «esto», algunos de ellos, creen que es su casa, que no hay cielo mejor. La serie es como un tapiz que vemos de un lado, pero que ha sido tejido de otro. Según de qué lado se mire las imágenes son distintas: a un lado la narración, a otro lo que se percibe y apenas se puede describir, manchas de color, de vida. Bubbles, metáfora de la humanidad apaleada en uno y otro lado de la línea, solo puede tomar nota de ello. Para él, la auténtica delgada línea es la escalera que va del sótano de la casa de su hermana, donde pernocta, a la sala de estar de la misma, con una puerta cerrada a cal y canto. Su hermana se avergüenza de él.

Bubbles lleva tres días limpio. Está sentado en un banco del parque, se acaricia el cuerpo, respira el aire, se recuesta al sol. Pasan unos camellos trapi-cheando, su mirada se vuelve inquieta, pero acaba fijándose en la imagen idílica, casi *flo*, de la niña haciendo pompas de jabón. Un cielo a su alcance. Entre las dos miradas, fundido ensimismado. Está situado en esa delgada línea. Bubbles es un personaje pasarela, como otros en *The Wire*, ser del «entre» policías y drogatas, que quizá algún día podrá subir la escalera del sótano donde le deja dormir su hermana. Entre policías y drogatas, es un soplón con buenos sentimientos al que las cosas no le salen bien, hasta que su mentor, padrino de la asociación de drogadictos, le acabe llevando por el buen camino. Ha tenido suerte, otros han caído. Lo normal es que vivan rápido y dejen un cadáver impresentable. Suerte y esfuerzo. Cosa que no tuvo el muchacho al que Bubbles acogió como buen samaritano, y del que fue homicida involuntario.

En *The Wire* hay violencia y tipos duros, pero la secuencia de sus imágenes en los diferentes capítulos de la serie les acaban mostrando como unos seres extrañamente frágiles. Bodie, joven endurecido en las esquinas, asesino a sangre caliente de un chaval más blando, reflexiona asqueado como un viejo prematuro sobre la degeneración de los tiempos en que no hay ya códigos ni

honor, antes de caer él mismo bajo la sospecha de tratos con la policía. Esa fragilidad hace que ninguno acabe encarnando el prototipo del héroe, pueden gustar unos más que otros, pero no provocan el efecto identificador de otras películas o series. No hay apenas discursos moralizantes y cuando los hay es por parte de políticos que se aprovechan de ellos. Lo que tiene su contrapartida. Así, a la frase de Bubbles se une la de Burrell cuando le dice a Daniels que «en este Estado hay una delgada línea entre los pósters de campaña y las fichas policiales». Por ello, los corruptos (y de una manera u otra lo son la mayor parte de los personajes) son presentados de manera a veces simpática. Hasta el pícaro senador Clay Davis cae bien: ha nacido –dicen– con la mano en el bolsillo de otro. Sus trapacerías son evidentes para todos. Sin embargo, y cuando es citado a juicio, no tiene empacho en comparar su suerte con la de Prometeo, citando el *Prometeo encadenado* de Esquilo: «ninguna buena acción queda impune». En su caso, afirma, también él ha sido castigado por el poder al haber traído la luz al pueblo.

La respuesta más habitual a por qué actúan así es porque son así, es decir, porque han caído allí. La zona oeste de Baltimore, según para qué gente, es como el campo de concentración de la democracia. Las barreras son más psicológicas que físicas. Colvin lleva a sus chicos problemáticos a un restaurante, no saben cómo comportarse en él y se ponen furiosos. No quieren parecerse a otros, simplemente estar bien ahí, en su hogar. No quieren sentirse bien en otra casa, sino en la suya. Lo mismo le ha sucedido en otro restaurante a D'Angelo (otro de los seres más frágiles) con su novia, se siente fuera de sitio mientras que ella está encantada, creyendo que el dinero nivela las distancias. Esta es otra de las paradojas de la delgada línea: a más dinero más evidentes son las diferencias internas aunque disminuyan las externas.

Esa delgada línea se acaba revelando como una frontera impermeable entre las diversas clases de Baltimore, así la dialéctica intercambiable entre hombres de negocios y gánsteres. Los primeros se sirven de los segundos y los segundos no acaban de encajar en los primeros. El caso más paradigmático es Stringer. Toda su ambición consiste en llegar a ser un hombre de negocios, para ello hace estudios de empresariales, se viste como un empresario, quiere llevar el negocio de la droga como tal. En su casa, exquisitamente amueblada, descubren los detectives un ejemplar de *La riqueza de las naciones* de Adam Smith. Y, sin embargo, es un desclasado al que timan los políticos y hombres de negocios en sus proyectos inmobiliarios. Otros han comprendido el verdadero alcance de la distancia. El lúcido Barksdale le dice a Stringer: no soy un hombre de negocios como tú, creo que sigo siendo un gánster. Entre ambos la delgada línea acabará convirtiéndose, por cuestión de negocios, en la grieta de la casa Usher de la traición. Memorable la escena de la terraza en que recuerdan su niñez conjunta, antes de darse el abrazo de Judas. Otro que acaba

comprendiéndolo es Marlo, la nueva generación de traficantes, quien al salir de prisión estrena nuevo papel y traje: se acaba escapando de una recepción de negocios, trajeado, para irse a las calles, donde se pelea con algunos de las esquinas, les pone en fuga, es herido y se lame la sangre mirando complacido a su alrededor y dice «¡sí!», «¡sí!». Está de nuevo en su casa. En una zona parecida al «esto» de Bubbles. Las calles que son el lugar de paso habitualmente son ahora la casa.

EL NUEVO HÉROE: UN ADICTO A SÍ MISMO

McNulty se debate entre ser un patrullero feliz y un policía imaginativo. Ambos son incompatibles. Reconoce que lo que le hace un buen inspector es lo que le convierte en un ser despreciable en la vida: mentiroso, borracho, mujeriego... Y vive con esa contradicción. Una de las escenas más reveladoras de su carácter es esa en la que hace chocar una y otra vez su coche contra el pilón de un paso elevado. No sé de dónde sale la cólera que llevo dentro, se pregunta. Su amigo Bunk le dice al teniente Daniels que cuando McNulty corre delante de la manada es su estado más parecido a la normalidad, de lo contrario es autodestructivo. Allí donde está McNulty se convierte en un elemento desestabilizador. Es un adicto a sí mismo, como le definen sus compañeros. Al acabar la primera parte exclama: «¡Jesús, ¿qué he hecho?!». No hay discursos teóricos por parte suya, es simplemente la exhibición de un *ethos*, es así. En diálogo con Daniels reconoce que empezó todo por él mismo, y el teniente le dice que ya lo sabe, pero que en el intermedio todos han hecho de ello su caso. La observación es interesante, porque se convierte en el patrón de sus actuaciones a lo largo de la serie. En la delgada línea entre la legalidad y la ilegalidad arrastrará a los demás para que conviertan su causa en la suya.

Planteadas así las cosas, en la serie no hay ética, ni tampoco crítica social, aunque aparente, sino un *ethos* ambiguo, que define a los personajes. Son así. Es una cuestión de sensibilidad. Se ha dicho que *The Wire* es una serie coral, cierto, pero llena de individuos que, de una u otra manera, son adictos a sí mismos. No es que ocasionalmente no hagan las cosas bien, pero no por altruismo, sino por trabajo, ni siquiera por sentido institucional. No estamos aquí ante la socorrida antítesis del héroe frente a las instituciones inmovilistas, corruptas o deshumanizadas. Las instituciones no son en esta serie una instancia metafísica del poder, algo abstracto objeto de una crítica también abstracta, como les encantaba a los críticos de los años sesenta del siglo pasado, hacer ontologías inútiles del Poder con mayúscula. Ayuntamiento, periódico, enseñanza, sindicatos, no son aquí instituciones monolíticas: son aquí conglomerados de individuos que solventan sus pequeños intereses en medio de los avatares del negocio, palabra proteica que toma las veces de las del poder. El

negocio es el poder, no el poder el negocio. Incluso en el caso de Carcetti, concejal, alcalde, gobernador, quien acaba descubriendo que la clave del éxito está en negociar cuántas fuentes de plata llenas de mierda es capaz de tragar. Si se es capaz de negociar, da igual a lo que te dediques. Y la delgada línea en la serie está también entre los que son capaces o no de negociar.

En estas condiciones, lo que hacen lo hacen por ellos mismos, en el doble sentido de la expresión: porque son así, no en virtud de un destino especial, sino de las circunstancias concretas, y porque en cada una de ellas tienen que actuar así a riesgo de no ser ellos mismos. Su salvación como personas está en convertirse en personajes. Las circunstancias cambian y ellos se sienten inseguros, debiendo adaptarse. Los sargentos amigos Herc y Carver no desdeñan quedarse con parte del dinero confiscado a la droga, a la vez que persiguen con ahínco a los traficantes, el segundo será ascendido a teniente mientras que el primero acaba de investigador del abogado que los defiende. La amistad entre ambos permanece. No es casual el ejemplo. En este sentido, la serie es un canto a la amistad, mejor a la camaradería, como poso duradero en un mundo cambiante, aunque Kima acabe denunciando a McNulty por sus prácticas irregulares, teniendo que dejar la policía. Pero hay la convicción de que esa delgada línea es la que rige ese mundo cambiante, es la de la casualidad, no menos férrea que la de la causalidad.

Esos dos conceptos en imágenes, los de la casualidad y la causalidad en la vida, están presentes en la literatura desde finales del siglo XVIII y especialmente en las dos grandes novelas sobre el *Meister* de Goethe. La primera, la de los años de aprendizaje, es todavía una novela de formación en la que la causalidad adopta la forma de la casualidad; la segunda, la de los años de andanzas, es una novela de la casualidad, de desarrollo, en la que el protagonista ha evolucionado, pero no es mejor, aunque sea un ciudadano desde una profesión que pretende responder como ejercicio de ciudadanía a la «exigencia del día». El personaje no es un «héroe» (aunque todavía se le aplique a veces la palabra), sino un tipo corriente que se esfuerza por estar a la altura de las circunstancias.

LA ESTÉTICA *THE WIRE*

Hay una estética *The Wire* como hay una estética *Lost*. Pueden convivir un cierto tiempo, pero a la larga se revelan incompatibles. *Lost* es una serie tecnorromántica, mientras que *The Wire* es una serie humanista, del verdadero humanismo, el de la indignidad humana. No ayuda a ser mejor sino a entender mejor el mundo en que vivimos. Es lo único que interesa a las estéticas cognitivas.

Tiene una de sus expresiones verbales en el diálogo entre Colvin y Carver ante el recién creado Hamsterdam: no es bonito de ver, observa el segundo, no ha sido hecho para ser bonito, apostilla el primero. Baltimore Oeste aparece como la metáfora de una creación chapucera en la que tienen que sobrevivir, con más o menos fortuna, distintos especímenes de seres humanos. Pero sin tragedias, quizá únicamente la punzada ante la deriva de patito feo de Dukie, juguete roto chutándose la desesperación en el final entrevistado.

Las manifestaciones icónicas están casi desprovistas de imágenes bellas y sublimes, excepto algunos perfiles de Omar al acecho en la sombra, la pose hopperiana de McNulty ante el cadáver de Stringer, Carcetti borracho mirando por última vez un Baltimore nocturno sublime, antes de empezar a comer en fuentes de plata llenas de mierda. Pero no se va de la retina el contrapicado en que la cámara va subiendo por la basura hasta mostrar en la parte superior del plano las casas más que humildes, pobres, enfermas, cubiertas de la sarna del desconchado. En el contraplano, el blanco inmaculado del Ayuntamiento de Baltimore, fondo de postal de las conferencias de prensa del alcalde.

Sugiero una clave icónica. Plano medio de McNulty en el episodio final de la serie. Está de pie en el paso elevado de la autopista, mirando ensimismado, por una vez sin esa mueca de pillo feliz que ha engañado a sus mandos. A la izquierda se ve en el coche la cabeza del *homeless* con el que ha estado especulando. Se suceden escenas de las calles, nuevas y, sin embargo, previstas. Nada ha cambiado y se apunta que nada cambiará. McNulty sale de su ensimismamiento: vamos a casa, dice. No ha pasado nada, no va a pasar nada. No hay mensaje, no hay moralina. Todo lo más, como se despidió una vez Daniels de él: *to be continued*.

No hay mensajes, no hay efectos especiales, ¿Por qué ha gustado entonces *The Wire*?, más aún, ¿por qué se ha convertido en una serie de culto? Aventuro una respuesta: porque es la sabia administración de la intrascendencia. Esto es, ir a contracorriente. No tenemos muchas series así. En el humanismo del que hablaba antes pocas cosas cambian, pero siempre se acaba sabiendo más. Es un humanismo ciudadano. Por ello, creo que *The Wire* debería ser materia obligada en una educación para la ciudadanía, como contrapunto a las ñoñerías edificantes que obligan a visionar a los indefensos escolares. Si *Lost* es una serie siglo XIX, con ingredientes tecnorrománticos, *The Wire* lo es del XXI con imágenes ciudadanas. Y el gran déficit de la educación sigue estando en enseñar a ver. ¿A ver qué? No lo que debería haber, sino lo que hay. La falacia naturalista, mayor que en el terreno de la palabra, lo es en el terreno de la imagen.

Lo que caracteriza a *The Wire* es que se trata de una estética de andar por casa, algo paradójicamente muy novedoso. Si *Lost* es la serie de lo extraordinario, *The Wire* lo es de lo ordinario, nada hay que no se sospeche, que no se

acabe esperando y, sin embargo, sorprende. Si en *Lost* lo que parece casi nunca es lo que es, en *The Wire* lo que parece es casi siempre lo que es. *The Wire* es una serie de sala de estar que trata de las calles. El mayor Colvin dice en un momento determinado que la calle es la sala de estar del pobre. De ahí que visualmente no consigamos apartar los ojos del sofá anaranjado situado en el pequeño descampado entre las Torres. Allí se planean los golpes, se otea el panorama del trapicheo, se solventan asuntos personales y hasta la policía se acerca ocasionalmente para dar palique. Lo echamos de menos cuando desaparece al final de la primera parte, como ellos la demolición de las Torres, de su casa.

Porque la serie va de eso, de un tema tan viejo como la casa, perpetuo ideal de los sin techo ciudadanos. Es una fibra sensible que cuando se toca funciona especialmente en el espectador americano. McNulty logra sacar dinero a un Ayuntamiento en quiebra técnica cuando se inventa un asesino en serie de *homeless*, perversión sexual incluida. Es la gran tradición americana, el *western* melancólico de Ray: el deseo de estar en casa y la imposibilidad de ello. ¿Cómo querrá nadie salir de Baltimore?, se pregunta Bodie, y ¿cómo se sale de Baltimore?, le apremia Dukie al entrenador redimido. Baltimore casa y prisión. Son lo mismo: D'Angelo solo conoció algo parecido a un hogar durante su estancia en prisión. Es la «línea delgada» de que habla Bubbles, que atraviesa toda la serie permitiendo lo inconcebible: la existencia armónica de los contrarios. Si nos ponemos trascendentes cabría decir que la serie traslada la estética clásica de la *Heimat* (hogar, patria chica) a los barrios. Omar (el icono de Obama, el Robin Hood de las calles) afirma que no conoce nada más que Baltimore, que es su casa, y que un hombre debe estar en su casa. Omar es políticamente correcto.

Este es uno de los personajes que más simpatías despierta en la serie. Y que representa como pocos su ambigüedad. Negro y homosexual, es ridiculizado en su condición por sus enemigos y potenciales víctimas, exterioriza sus sentimientos en pantalla con sus amantes de turno, se muestra vulnerable, mantiene un personal código de honor que le lleva a colaborar ocasionalmente con la policía, roba a los que roban traficando con el sufrimiento de otros. De procedimientos expeditivos, tiene una paciencia infinita cuando se trata de acechar a sus presas. Es objeto de temor y admiración por los niños que le imitan y corean su nombre. Acabará muerto por uno de ellos de un disparo por la espalda, en una acción inesperada y gratuita. Encarna como pocos esa mezcla de fuerza, violencia y fragilidad personal que distingue a la serie.

Por eso, en realidad, ninguno es mala gente. Todos los personajes importantes de la serie llevan uno o más lunares en su carrera, depende de las cartas que les ha tocado jugar en cada momento y lugar. De ahí que en su voca-

bulario se repitan constantemente las palabras *game*, *business* o *job*. Porque se vive en presente, no hay futuro. Nada es personal y todo lo es. Pocas veces se ha matado o dejado matar con tanta delicadeza. ¿No estoy mal peinada?, pregunta Snoop a Michael antes de que apriete el gatillo. Pero en todo juego hay tiempos muertos.

De ahí que lo que acaba calando en *The Wire* es la administración dosificada, no de las subidas, sino de las bajadas de tensión, los tiempos muertos que distraen de la acción principal según la narratología clásica, es decir, los problemas familiares de los personajes, las reflexiones crepusculares apalancados a la barra del bar de policías, subidos al capó del coche, amarrados a la botella, arrojando la lata de cerveza al tejado de la comisaría, las vomitonas étlicas después de la despedida al compañero ido, o las más prosaicas luchas de McNulty y Greggs con Ikea. ¿Quién no ha compartido estas últimas?

El ciudadano en su sala de estar o con el ordenador en su cama reconoce sin esfuerzo los (sus) problemas cotidianos: la casi imposible conciliación entre vida personal, profesional y familiar, la inseguridad ciudadana, la existencia de policías cuando menos ambiguos, políticos trepa, educación sin remedio, prensa sensacionalista. Todos ellos son temas cotidianos, y a la gente le encanta ver los dos lados de la cuestión, es decir, que la cosa no marcha, pero tampoco llega al desastre, porque a veces hay gente que hace bien su trabajo, bien es cierto que sin saber muy bien por qué.

Las imágenes de la serie muestran todo esto, no son símbolos de algo trascendente. Incluso la música queda fuera, al inicio con la canción fetiche de Tom Waits, sin propiciar con sonidos modulados momentos identificatorios. Aquí lo interesante no son los grandes temas, sino los pequeños detalles. Esos son los que crean una simbiosis entre los escenarios de objetos y el deambular de los sujetos. Cuando Bodie huye del centro de reclusión disfrazado de limpiador, la cámara no le sigue a la calle al cerrarse la puerta, sino que vuelve sobre sus pasos y hace un primer plano de la humilde fregona. Deslumbran los regueros de las calles que se vuelven púrpura, electrizados por los destellos de las sirenas, planos generales de callejuelas solitarias en la noche, sobresaliendo el motivo de una alcantarilla de desagüe en la que hace pie el espectador. Humildes objetos urbanos sobre los que se para una y otra vez la cámara, descansando de la narración. Llevan una vida azarosa, como los personajes, y son la metáfora del desgaste del espacio, que no del tiempo. Hace falta verlo, no basta con imaginarlo a través de las palabras, porque estas a menudo traicionan.

Porque todavía no hay una estética ciudadana de la vida cotidiana, ordinaria, y necesita venderse en los términos de la antigua, excepcional y extraordinaria. Así parece hacerlo David Simon, creador de esta excelente serie, cuando

la define como una tragedia griega posmoderna. No sé si se refiere a la pareja de grises griegos que desde su tugurio mueven los hilos del suministro de la droga, y que tienen que salir por pies ante el acoso policial. Aquí los dioses y el destino no tienen ningún papel porque se obvia el elemento de tragedia. Los hilos no son aquí las grandes ataduras que condicionan una existencia, sino, más bien, los pequeños hilos invisibles, cotidianos de los intereses creados y las costumbres que para algunos les mantienen fijados al sitio como Gulliver y otros, como Namond, logran escapar. La serie en este sentido es inacabada, podía continuar indefinidamente con otras pequeñas historias.

Al mencionado aspecto de la casualidad se unen pequeños intermedios que deshacen ese conato de talante: así, el inolvidable momento cómico en que el sargento Landsman oficia de «profesor», haciendo pasar una fotocopidora por una máquina de la verdad, sirviendo para condenar por asesinato a un joven delincuente. Igualmente su ocurrente discurso de despedida a McNulty de la policía, simulando un velatorio, que rebaja la tensión del fracaso final del personaje. Lo que podía ser trágico deviene cómico. Tampoco es pertinente el socorrido reclamo de originalidad, propio de solapa publicitaria, en el sentido de que se difuminan las fronteras entre el bien y el mal, tema explotado hasta la saciedad y la brutalidad en series como *The Shield*. Menos aún cuando Simon insinúa una especie de crítica social, al estilo de una teoría crítica social frankfurtiana de rebajas, sin olvidar mencionar, eso sí, a su familia. Pero no hay que hacer mucho caso, ya que cada vez que se siente estupendo oímos la voz que pone las cosas en su sitio: «¡Limpia la tapa Nick, sé que le has dado!».