

THE WIRE: LA INSISTENCIA DEL REALISMO**The Wire: The persistence of realism****Autor:** Santiago Moreno¹**Filiación:** Universidad de Chile, Santiago, Chile.**E-mail:** chagomoreno@gmail.com**RESUMEN**

Durante los últimos años las series de televisión han surgido como un formato relevante en la producción audiovisual de la cultura de masas. Sin embargo, este fenómeno no ha sido analizado con la profundidad necesaria en cuanto a las particularidades formales como los temas representados. El presente texto pretende realizar una lectura de la serie *The Wire*, donde pretendo poner de manifiesto la utilización de la poética realista, establecida en el siglo XIX, como método de observación y análisis de la realidad allí representada. Para esto estableceré, en términos generales, en qué consiste esta corriente, para luego realizar una comparación entre la serie y los postulados teóricos propuestos por Emile Zola en su texto *Le Roman Experimental*.

Palabras claves: Series de televisión, realismo, naturalismo, cultura de masas.**ABSTRACT**

In recent years T.V. shows have emerged as a relevant format in the audiovisual production of mass culture. However, this phenomenon has not been analyzed in sufficient depth as to their formal particularities and the represented themes. This paper seeks to make a reading of the series *The Wire*, where I intend to demonstrate the use of realist poetic, established in the nineteenth century as a method of observation and analysis of reality represented there. For this I will establish, in general terms, what this movement is about, and then make a comparison between the series and the theoretical postulates proposed by Emile Zola in his text *Le Roman Experimental*.

Keywords: TV shows, Mass Culture, realism, naturalism.

*Don't matter how many times you get burnt,
you just keep doing "the same"*²
Bodie

I

La masificación del cine y la televisión, más su propagación viral a través de Internet, han abierto una enorme ventana. Nos encontramos ante una oferta inabarcable para el espectador común, pues la industria cinematográfica es consciente de éste fenómeno y produce acorde a la gran demanda y ganancias que el mercado le propone.

Tanto los canales de difusión (Internet, cine y televisión) como los métodos de reproducción han ido mutando acorde a las nuevas tecnologías, produciendo transformaciones fundamentales en las formas de hacer cine. La inclusión del sonido cambió para siempre el canon de los actores ante la pantalla, y la aparición del color permitió ciertas poéticas visuales que antes eran impensadas en la pantalla grande. La cultura cinematográfica es sensible en vista de las novedades tecnológicas.

Los cambios en las disciplinas artísticas provocados por modificaciones técnicas no es algo nuevo en la historia del arte ni de la cultura en general: los tubos de óleo permitieron a los impresionistas salir a pintar al exterior, algo que estaba vedado anteriormente, puesto que la mezcla de aceite y pigmento debía realizarse y aplicarse en el taller; y la aparición de las estructuras de acero crearon una nueva arquitectura en el París del siglo XIX, entre muchos otros fenómenos de éste tipo. Si bien estas nuevas disposiciones técnicas no explican una determinada manifestación artística o cultural, de cierta manera la condicionan.

En los medios de reproducción mecánicos como la música grabada, el cine y la fotografía, los cambios en las técnicas de realización son fundamentales; la aparición del cine digital ha abierto la puerta a un gran número de realizadores que antes no podían realizarlo por motivos económicos, la fotografía digital ha ampliado los horizontes en cuanto a posibilidades en la captura de las imágenes, y la creación de sonidos a través de osciladores, ha permitido controlar aspectos antes inimaginables con respecto al ámbito físico del sonido. Los resultados de estas innovaciones los vemos a diario en nuestra cultura de masas como también en los museos y salas de conciertos. Así como ocurre un cambio por parte de los creadores y productores, las audiencias también cambian y se adaptan a las nuevas tecnologías. Si antes era impensado ver cine a través de la televisión, hoy en día gran parte de la producción a nivel mundial es vista a través de Internet en computadores, artefacto que podríamos asimilar a la televisión, en cuanto a su uso cotidiano y dimensiones, generando una nueva relación entre espectador y obra, que se caracteriza por su inmediatez y cotidianeidad. Los espectadores ya no necesitan acudir a un lugar para ver cine, así como quien quiere ver una exposición de pintura debe ir al museo, hoy es posible hacerlo desde el hogar, lo que viene a transformar tanto la idea de ocio como la de experiencia estética.

Esto último ha producido que las grandes industrias comiencen experimentar con nuevos formatos. Uno de ellos ha pasado a jugar un rol preponderante en la industria audiovisual, en particular en Estados Unidos: las series de televisión, una suerte de híbridos entre cine y televisión, que utilizando un formato televisivo, acarrean consigo preocupaciones estéticas y narrativas propias del mundo del cine³. Si bien es cierto que éstas existen hace muchos años (en Inglaterra se han realizado desde los años sesenta hasta ahora), ha sido sólo en los último 15 años que han generado un mercado propio y una producción más amplia. La gran mayoría de las series de televisión que ofrecen las grandes productoras estadounidenses no escapan del canon y la necesidad de vender por sobre la calidad del producto que se entrega, al igual que la mayoría de las películas que estas mismas realizan, pero si corremos la sucia y espesa cortina de la publicidad televisiva, encontraremos ciertos

productos que se han caracterizado por un tratamiento cuidadoso e inteligente, tanto de la narración como de la visualidad.

Pese a la masiva aparición de estas nuevas manifestaciones, no ha habido un cuestionamiento acerca de estos nuevos formatos, y las posibilidades expresivas y artísticas que estos entregan. Si bien cierta producción cinematográfica ha podido acceder a análisis críticos, esta nueva forma de producción se ha caracterizado por la restringida producción crítica en torno a ella.

El presente texto tiene por objeto plantear una lectura específica con respecto a una serie en particular, *The Wire*⁴, con el fin de ponerla en relación con otras narrativas, ya no audiovisuales sino literarias.

II

La serie se centra en el problema del narcotráfico en la ciudad de Baltimore, Estados Unidos, enfocando los conflictos en las redes instaladas por éste en los sectores populares y la policía. Nada nuevo. Sin embargo, el formato de ésta permite una profundización en la representación de estos conflictos. A través de su extensión y minuciosidad, se exige al espectador máxima concentración, pues se trata de un guión atiborrado de personajes que van urdiendo el relato delicadamente.

Así, *The Wire* logra retratar una realidad de manera verosímil e inteligente. Siguiendo estos juicios generales, la mayoría de las críticas que podemos encontrar con respecto a ésta adjetivan a la serie como una producción *realista*, es decir, que trata un tema propio de la sociedad actual y lo lleva a la ficción para así problematizarlo. Ahora bien, me parece que al utilizarse coloquialmente este concepto, con la intención de referirse a representaciones de lo “real”, se olvidan ciertas dimensiones críticas que pueden abrir las puertas a un análisis más profundo acerca de las intenciones de ésta.

En primer lugar, debemos preguntarnos qué significa el concepto *realismo*. Históricamente el término está relacionado con la palabra griega mimesis, que tradicionalmente se ha entendido cómo imitación de la realidad. Este término aparece ya en la filosofía platónica y aristotélica, y en ambos casos se refiere al producto de la creación artística.

La representación de la realidad es una constante en la creación artística occidental, ya sea en la narrativa, pintura, poesía entre otras. A partir de esto resulta muy complejo entenderla como un concepto unívoco, pues ya las palabras que componen este concepto, “representación” y “realidad”, poseen interpretaciones variadas durante la historia.

No obstante, existen ciertos paradigmas modernos que consolidaron una visión de lo que hoy se entiende por realismo, en especial en el campo de la pintura y la literatura, y que se mantienen vigentes hasta el día de hoy. Ambas disciplinas se abocaron paulatinamente, a partir del siglo XVII, en la búsqueda de la representación de lo real, esta vez entendida a partir del orden de la razón y las ciencias. Es decir, entendieron lo real como aquello que puede ser constatado empíricamente a través de observación. Lo que vendría a explicar la vigencia de este término en nuestra cultura.

Ahora debemos preguntarnos ¿Qué significó la representación de la “realidad” para los artistas que cimentaron su obra en esta búsqueda? ¿Existió realmente la intención seria y comprometida por parte de los artistas de representar la realidad humana, social y

sicológica, o más bien se trató de una justificación temática para llevar a cabo sus obras? La historia del arte y de la literatura han sugerido que la representación de la realidad más comprometida y sugerente, entendida bajo el alero de la razón y preocupada de las estructuras sociales, es la que se dio en Francia durante el siglo XIX. (Blake, Nagel y Francina, Francis).

Tanto escritores como pintores vieron la necesidad de representar ciertas vivencias humanas que hasta ese momento no eran consideradas “dignas” de ser representadas. La Academia de Bellas Artes había instaurado temáticas sobre las cuales debían realizarse las obras, entre ellas encontramos la pintura de historia, retratos, paisajes, entre otros. En la literatura por su parte, el canon que operó en Francia durante el reinado de Luis XIV, y que estableció la tragedia clásica como forma elevada del arte narrativo, propendía hacia una estética del aislamiento, es decir que todas las historias eran protagonizadas por personajes nobles e ideales, quienes se diferenciaban de lo tumultuoso y espurio de la vida común.

A propósito de las obras de Racine, que representaban este ideal, los críticos de la época “(...) usaban expresiones como naturaleza, razón, sano entendimiento y verosimilitud” (Auerbach, 365) para caracterizarla. Esto llama la atención pues nos parece, como lectores actuales, que estas obras no se condicen con esas determinadas características. Esto ocurre principalmente porque estos conceptos se sustentaban en una base distinta a lo que hoy entendemos por ellas. El punto de comparación para los críticos de la época eran las obras que se habían producido anteriormente, y ante estas, las tragedias de Racine

se componían de pocos sucesos, simples, claramente conectados unos con otros, mientras que los predecesores habían acumulado en exceso episodios extraordinarios y aventuras; además, las situaciones y los conflictos espirituales en los que los personajes de Racine se hallaban envueltos eran de una sencillez ejemplar, de una validez universal mientras que en las generaciones inmediatamente precedentes estaban de moda, en parte por influencia de Corneille, los conflictos demasiado heroicos, exagerados e inverosímiles. (Auerbach, 365-66)

Como podemos observar, el afán realista de las tragedias, su intención de verosimilitud, nada tenía que ver con las estructuras políticas y sociales de la época, más bien poseían un afán de retratar las pasiones humanas alejadas de cualquier elemento distorsionante⁵.

El siglo XVIII trajo consigo una estabilización de la burguesía, la que venía emergiendo fuertemente como parte vital de la sociedad. Esto significó que ella comenzara a sentar las bases para una renovación del gusto tanto en las artes como en el ocio en general. Junto a esto se masificaron ideas como las de progreso y razón. Esta estabilización de la burguesía produjo nuevas formas en la literatura, en particular una que se erigió como un punto medio entre la tragedia y los relatos populares, como las obras de Moliere, en las que empezaban a aparecer, de manera un tanto burda, representaciones de pueblo y la burguesía en general: la novela.

Si bien no es posible señalar un momento particular para su nacimiento, la novela vendrá a abrir las posibilidades expresivas en la literatura y se instalará formalmente como una de las vías más utilizadas mediante la que se representará a la sociedad moderna. Al mismo tiempo que la novela comienza a instalarse en la literatura, una serie de hechos políticos y sociales engendrarán un pensamiento que será fundamental durante el siglo XIX,

y que modelará la sociedad occidental moderna. La revolución francesa, el sufragio universal y la aparición de los postulados marxistas, junto con el progreso sustentado en el conocimiento científico y la acumulación capitalista generarán una concepción de lo real muy distinto a lo que hemos visto más arriba.

La concepción clásica según la cual los sentimientos deben ser representados de forma pura y aislada será desechada y gran parte de los escritores se abocarán a describir a la sociedad tal como la ven. Ahora bien, la visión de estos autores dará, al igual que en el clasicismo, más importancia a ciertos aspectos, los que podríamos caracterizar a grandes rasgos como un retrato de la nueva sociedad, eminentemente moderna, que se consolidaba día a día. Este retrato tendrá como método la observación proveniente de las ciencias, es decir una observación supuestamente objetiva, y como tema la nueva sociedad que se ha formado tras todos estos cambios; la poderosa y emergente burguesía, la decadencia de la nobleza y la miseria de la clase trabajadora entre muchas otras. La pintura por su parte mostrará intereses similares. El primer gran paso con respecto al motivo lo dará Gustave Courbet, quien alejado de las prescripciones académicas, representará la cultura campesina de Ornans, su pueblo natal, o el trabajo de la clase trabajadora⁶. Con respecto al método serán los impresionistas quienes sienten las bases de una pintura centrada en las particularidades de la visión, entendida a su vez mediante la experimentación y la experiencia.

Ambas fuentes; el método, derivado de la observación científica, y el motivo, proveniente de la nueva situación social y política, eminentemente moderna y por tanto completamente nueva, configuran una poética denominada “realista”.

III

Esta concepción moderna del realismo quedará instaurada en la utilización común del término hasta el día de hoy. *El Mercurio* en su edición del 29 de abril del 2012, a través de un artículo al respecto de las series de televisión, describe la serie utilizando el concepto de realismo de la siguiente manera “De *The Wire*— una visión realista de Baltimore — se ha dicho que es una novela visual a la altura de Dickens” (Cofré y Rodríguez, 2-3). Tal como señalé más arriba, la utilización del término es imprecisa, pues habría que aclarar ciertamente qué características de la literatura de Dickens se están tomando por símiles, y en qué sentido estas pueden ser entendidas como realistas, es decir, describe el realismo como “algo que hacía Dickens”. Como lo demuestra la cita, la escasa crítica sobre cultura de masas existente, y que se remite a diarios de circulación masiva, confunde y entrapa un entendimiento crítico del término. ¿Debemos suponer entonces que el artículo mencionado hace referencia al realismo tal como lo describimos más arriba? Al parecer, pues el ejemplo de Dickens cabe dentro del contexto al que nos referimos.

Ahora debemos preguntarnos si los recursos utilizados por la serie pueden compararse, a rasgos generales, con la narrativa realista del siglo XIX. La primera gran concordancia que encontramos es la intención de retratar una problemática social y política que no ha entrado con anterioridad a las representaciones de su género. Tal como los novelistas realistas del siglo XIX se propusieron esto como programa estético (*La Comédie humaine* de Balzac y *Les Rougon-Macquart* de Zola representan esta intención mediante la creación de una serie de novelas que dan cuenta de la vida de familias burguesas y sus descendientes en la nueva sociedad moderna), *The Wire* plantea una visión extendida y profunda, no solo con respecto al tráfico de drogas en Baltimore, sino también frente a los lazos de poder que

se generan en la administración pública, y cómo estos condicionan la problemática social y policial que afecta a las sociedades actuales de manera directa. Así por ejemplo, la serie muestra en su tercera temporada como el concejal Carcetti, un joven demócrata suspicaz y ambicioso, se entusiasma en presentarse para alcalde de la ciudad, utilizando para este fin la crítica descarnada a la administración del momento, en particular con respecto al manejo deficiente de la violencia y el tráfico de drogas. Carcetti hará de esto su bandera de lucha, develando lo deficiente de las políticas públicas de la ciudad. En paralelo veremos como el jefe de la policía, presionado por el alcalde que ve en peligro su reelección tras los astutos movimientos de Carcetti, cuestiona y humilla a sus subalternos con la intención que bajen la tasa de homicidios trimestral en sus sectores. Coincidentemente con lo anterior, veremos como la presión va descendiendo hasta los policías que patrullan las calles, y cómo esto afecta su relación con los narcotraficantes y consumidores.

Lo anterior es sólo una pequeña parte de la trama que nos presenta la serie, pero sirve para dimensionar las intenciones de sus creadores. Tal como encontramos un programa estético en las novelas del siglo XIX encontramos uno, coherente y trabajado, en la serie, que podríamos definir como la intención de hacer entrar en la representación el accionar de las altas esferas del poder público, y al mismo tiempo revelar como estas decisiones repercuten de manera directa en los sectores populares y vulnerables de una sociedad determinada.

Otro punto en común es lo que más arriba denominamos “observación científica”, es decir una mirada que pretende ponerse del lado de lo objetivo o neutral con respecto a las problemáticas desarrolladas, lo que se verá reflejado en la intención de mostrar un espectro amplio y consistente, no sólo de los círculos protagonistas; políticos, policías y narcotraficantes, sino también de la comunidad en general donde ocurren los hechos. La cuarta temporada ampliará la trama hasta el sistema escolar público y las relaciones que mantienen los escolares con el narcotráfico.

Nos enfrentamos a criterios similares al momento de pensar la representación de la sociedad, y las nuevas problemáticas sociales y culturales que se generan con el avance de la sociedad capitalista moderna.

Ahora propongo entrar de manera más incisiva en estas comparaciones a partir del programa teórico que planteó Emil Zola en su texto *Le Roman Experimental*. Lo que planteo es que gran parte de las premisas que el escritor sostiene se encuentran desarrolladas en la serie de manera cabal y oportuna. Esta relación entre serie y programa literario a su vez demostrará en qué medida ciertas ideas con respecto a la representación de la sociedad moderna se mantienen casi inalterables dentro de la cultura de masas⁷.

Si bien hemos explicado a grandes rasgos en que consistió la corriente realista durante el siglo XIX, debemos recalcar que el trabajo de cada artista, escritor o pintor para el caso, presentará ciertas características propias que pueden distorsionar, profundizar o aclarar el concepto, pues toda creación artística y su posterior lectura poseen infinitos matices. De esta manera encontraremos dentro de la corriente del realismo moderno ciertas variaciones y discusiones acerca de algunas ideas que lo constituyen.

Emile Zola fue quizás el teórico más importante al respecto y planteó sus inquietudes acerca de la necesidad de una literatura que sirviese como correlato de la sociedad del momento. De esta manera cimentó las bases de lo que él denominó naturalismo. Hasta el día de hoy no hay claridad al respecto a las diferencias entre naturalismo y realismo (Bonet, 15) en el

sentido moderno del término, sin embargo podemos inferir de los textos teóricos de Zola que la gran diferencia radica en la utilización de un método fijado por él mismo. Si el realismo se caracterizó por dar una visión de la realidad apegada a ciertas formas de conocimiento, como las ciencias, Zola establecerá el naturalismo como la creación a partir del método ya fijado y puesto en obra. El establecimiento de este método propondrá ciertos parámetros que vendrán a fijar también el entendimiento popular del término tal como lo hemos definido anteriormente.

Antes de entrar de lleno en los postulados de *Le Roman Experimental* debemos establecer la importancia del formato. Toda la teoría literaria moderna del realismo, y del naturalismo en particular, está fundada bajo el alero de la novela como forma ideal para su construcción. La novela será el medio elegido para poner en obra el retrato de la emergente sociedad moderna. Esto se explica principalmente porque ésta no presenta normas ni restricciones formales, como ocurría con la tragedia, la que, tal como vimos, poseía este tipo de requisitos, como también morales y expresivos. La novela emerge como un formato alejado de las prescripciones tradicionales y académicas, por el mismo hecho de que ésta había nacido en el seno de la burguesía emergente.

Volviendo a nuestro caso particular, encontraremos en las series de televisión también ciertas particularidades que le permitirán establecerse como un formato propicio para el retrato de la realidad. Haciendo una comparación entre la novela y el teatro Zola plantea:

El novelista tiene el tiempo y el espacio ante sí, todas las escuelas le están permitidas, empleará cien páginas; describirá los medios ambientes tan extensamente como le venga la gana, cortará su narración volverá sobre sus pasos, cambiará veinte veces los lugares, será, en una palabra, el amo absoluto de su material. El autor dramático, por el contrario, está encerrado en un cuadro rígido; obedece a necesidades de todo tipo, está en medio de obstáculos. Por último existe el problema del lector aislado y de los espectadores en masas; el lector aislado lo tolera todo, va donde se le conduce, incluso cuando se cansa, mientras los espectadores en masas tienen pudores, turbaciones, sensibilidades que hay que tener en cuenta. (Zola, 180).

Como vemos la cita posee una sorprendente cuota de actualidad. Si realizamos un paralelo entre las posibilidades que entregan el cine y las series de televisión como formatos, encontraremos puntos en común. El problema del espectador masivo existe para ambas manifestaciones, pero el cine lo enfrenta de manera directa ya que se enfrenta con el espectador masivo en su conjunto y de manera condensada, al igual que en el teatro. La serie por su parte, se enfrenta a cada espectador por separado, lo que marca diferencias en cuanto a su recepción. Sin embargo, la diferencia fundamental se encuentra en la duración que poseen las series. Entendiendo la profundidad y magnificencia de la empresa naturalista, la novela, al igual que la serie, tendrá la posibilidad formal de insistir en ciertos puntos todo lo necesario que el autor estime conveniente. Así, *The Wire* podrá profundizar no sólo en el problema del narcotráfico, sino también en la corrupción e incompetencia administrativa, el manejo de la educación estatal, la segregación urbana, por mencionar algunas, trabajo que se realiza durante cinco temporadas.

La serie, como formato, tendrá entonces otro punto de cercanía con la propuesta zolesca, en ambas existirá la posibilidad de profundizar, en cuanto a la extensión de la obra, acerca del tema en cuestión.

IV

Entremos ahora de lleno en el texto de Zola. Lo primero que llama la atención en la propuesta del escritor es la importancia que otorga a la literatura naturalista, como camino de conocimiento de la sociedad. De cierta manera, la propuesta sitúa a la literatura en una posición que hoy ostentan las ciencias sociales, que por ese entonces aparecían solo de manera incipiente. Para Zola el estudio del ser humano; sus sentimientos y pasiones, debían acceder a la revolución de las ciencias y la única vía para realizar este propósito era mediante la literatura.

La idea del método es fundamental para entender la propuesta naturalista, principalmente porque Zola entiende que sólo así podrá la literatura hacerse parte de la revolución del conocimiento que se había iniciado mediante el saber científico. Esta revolución propendía, según el escritor, a encausar todos los saberes del ser humano en un método de conocimiento. Tan intensa es esta convicción que Zola establecerá su teoría de la novela naturalista en base al libro publicado algunos años antes por Claude Bernard *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865).

El argumento de Zola para apropiarse de los postulados de Bernard se relaciona directamente con la evolución de la medicina como disciplina. Durante la historia del saber occidental la medicina fue entendida como un arte. La química y la física por su parte eran ya en el siglo XIX parte del conocimiento científico. Bernard trabajó toda su vida para dejar atrás la idea de la medicina como arte y hacerla parte del saber científico, y para esto tradujo el método experimental (científico) para ser aplicado a la medicina. Zola siguiendo con esta línea argumentativa pretende aplicar dicho método a la literatura. El argumento funciona casi como una deducción un tanto obvia, pero deben señalarse también las dificultades que veía la medicina para ser considerada una ciencia. Zola cita a Bernard en su ensayo, para quien "(...) es imposible, en mi opinión, no hacer entrar los fenómenos cerebrales, como todos los fenómenos de los cuerpos vivos, en las leyes de un determinismo científico" (Zola, 56).

Siguiendo esta lógica Zola declarará "Si el método experimental ha podido ser trasladado de la química y de la física a la fisiología y a la medicina, lo puede ser de la fisiología a la novela naturalista"(Zola, 53). Será entonces el método experimental, el que se establezca como guía en el estudio literario de la sociedad moderna.

La primera gran distinción que establece Bernard en su método, y que será apropiada por Zola como base de su propuesta literaria, es la existente entre observación y experimentación. La observación consiste en la constatación de realidades sin alterar o modificar alguna de ellas, es decir, constatar los fenómenos tal como se dan en la naturaleza, haciendo una analogía, el observador vendría a ser el fotógrafo de los fenómenos. El experimentador por su parte irá un paso más allá. Tras la observación del fenómeno y la aparición de una idea tras ésta (hipótesis), el experimentador alterará los fenómenos para así, nuevamente como observador, distinguir los resultados de la nueva experiencia. Tras esto, finalmente podrá sacar conclusiones derivadas de la hipótesis realizada en un comienzo.

En la novela el escritor actuará como observador y experimentador. Observará y constatará una realidad, un fenómeno en palabras de Bernard, sobre el cual tendrá una idea a priori. Tras la observación experimentará, mediante el desarrollo de la novela, creando

situaciones, siempre dentro del dictamen lógico de la naturaleza, que modifiquen a los personajes, como al medio social donde estos se sitúan.

En suma, toda operación consiste en tomar los hechos de la naturaleza, después en estudiar los mecanismos de los hechos (*observación*), actuando sobre ellos mediante las modificaciones de circunstancias y de ambientes sin apartarse nunca de las leyes de la naturaleza (*experimentación*). Al final, está el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social. (Zola, 48-49).

Sobre este método Zola establecerá el propósito del naturalismo, formulando un criterio que apunta al hecho mismo del relato como forma de experimentación de lo real. No encontraremos en el naturalismo prescripciones del tipo estilísticas ni morales, como en el clasicismo, sino directrices estrictamente ceñidas a una forma de entender, no sólo la literatura, sino el mundo y la sociedad como entes dados para la observación y la experimentación. ¿Por qué la literatura debe enfrentarse al mundo de ésta manera, mediante un método? Principalmente porque para Zola la novela naturalista está llamada a "(...) resolver científicamente la cuestión de saber cómo se comportan los hombres desde que viven en sociedad" (Zola, 60).

La grandilocuencia con que Zola viste a la empresa naturalista no debe asustarnos, ni menos pasar desapercibida, pues en cierta medida fija un canon de lectura que ha existido desde los inicios de la representación artística, que consiste, a grosso modo, en la idea de interpretar al ser humano y a la sociedad en general a partir de las producciones artísticas de cada época. La grandilocuencia estriba, en mi opinión, en la ciega creencia del francés en el método experimental (método científico) como forma de conocimiento absoluto.

Siguiendo el canon señalado podemos leer en los postulados de Zola la creencia ciega, propia del siglo XIX, en las ciencias como forma de conocimiento, inclusive en las artes. Zola establece un realismo (naturalismo) que se sostendrá hasta el día de hoy en diferentes expresiones de la cultura occidental. Al igual que la creencia en las ciencias como forma de conocimiento impera en nuestros días.

Volviendo al caso de *The Wire*, debemos entender cómo es llevada a cabo esta traducción de los postulados zolescos. En primer lugar los delirios de grandeza propios del siglo XIX, en los que la literatura descifrará el comportamiento del hombre en sociedad, han quedado atrás. El arte y las ciencias sociales se encargaron a lo largo del siglo XX de desechar esta idea. Lo que permanece es el método, sin pretensiones, sino más bien como forma de interpretación.

Vamos a los hechos. La tercera temporada de la serie lleva a cabo el método experimental de manera nunca antes vista en relación a la temática tratada. Tal como señalé, la serie muestra las presiones que existen a nivel administrativo por los altos índices homicidios en los sectores populares de la ciudad, lo que se ve aumentado por las presiones del concejal Carceti, quien hace aún más visible el problema, evidenciando la ineptitud de la administración actual, a la que pretende derrotar en las próximas elecciones. La presión llega a los jefes de distrito de policía quienes no saben qué hacer para detener los índices de asesinatos derivados del narcotráfico.

Hasta aquí nos encontramos ante una observación minuciosa de dos grandes problemáticas propias de la ciudad de Baltimore, y a la sociedad occidental en general; la

primera es la necesidad por parte de las autoridades de disminuir los índices de delincuencia a como de lugar, no con un fin altruista, sino para encantar a los votantes, y la segunda, quizás la más relevante, el narcotráfico, el que a partir de los años sesenta ha sido enfrentado de igual manera en gran parte del mundo, mediante la denominada guerra contra las drogas. Esta vía de combate a las drogas sólo ha generado más violencia y aumentado las ganancias de los traficantes a niveles impensados.

Tenemos entonces la observación del problema. Siguiendo el método naturalista debe entrar en juego una hipótesis, que vendría a ser un razonamiento a priori acerca del fenómeno observado. El razonamiento en éste caso puntual sería la inutilidad de la coacción como forma de control del tráfico de drogas, además de la violencia que este tipo de control genera. El postulado a priori, la hipótesis, no es nueva ni propia de los creadores de la serie. Las opiniones en cuanto a la nocividad de la guerra contra las drogas se han estado escuchando desde los años sesenta en todo el mundo (Davenport-Hines, 405-456). Lo innovador y valioso que presenta la serie es la forma en que se genera una alternativa, ya no desde la teoría política y social, sino desde la práctica representacional.

Como dijimos, los jefes de distrito de la policía se ven presionado para bajar las tasas de asesinatos en sus respectivos barrios, quienes pese a sus esfuerzos no logran el objetivo. Sin embargo, uno de los distritos con mayores índices de criminalidad comienza a bajar sus cifras. ¿Cómo se explica? El mayor Colvin, a cargo del sector, y a unos meses de retirarse del servicio, decide crear, sin autorización de sus superiores, una zona exclusiva para los narcotraficantes, alejada de los sectores habitados, dando protección a quienes comercialicen sus productos dentro del radio preestablecido, al que los narcos llaman Hamsterdam. Es decir, Colvin, secretamente, ha legalizado las drogas.

La serie apuesta a profundizar en este experimento social. Luego de grandes esfuerzos Colvin logra convencer a los traficantes para que dejen sus esquinas y vayan a la zona libre. Tras lograrlo, Hamsterdam, la zona libre, se vuelve un lugar sin ningún cuidado ni preocupación, donde la prostitución, el consumo de drogas y el trabajo infantil representan toda la actividad comercial. Colvin, impactado por lo que ha creado, decide pedir ayuda. Aparecen entonces un grupo de líderes de la comunidad quienes intervienen la zona libre entregando jeringas, preservativos, y motivando a los niños para que vuelvan a la escuela. Así se logra una suerte de status quo y los resultados empiezan a ser visibles. Todas las esquinas que los traficantes se habían tomado vuelven a ser utilizadas por la comunidad; la gente puede hacer su vida sin miedo, los niños pueden jugar en las calles y los índices de asesinatos bajan considerablemente. Al mismo tiempo los policías de Colvin, quienes cuidan la zona libre, comienzan a relacionarse con los traficantes de una manera distinta, ya no desde la violencia sino desde un entendimiento dado por el beneficio mutuo que genera esta suerte de pacto.

Así, este experimento, que ocurre en el país que más dinero gasta en la guerra contra las drogas en el mundo, transcurre a lo largo de la tercera temporada, hasta que queda al descubierto por parte de las autoridades de la ciudad, quienes los terminan apenas se enteran. La serie, que trata durante sus temporadas problemas políticos y sociales propios de la ciudad de Baltimore, utiliza el método experimental propuesto por Zola constantemente, tanto así que podríamos decir que el quid de su realismo se encuentra en la utilización de éste método. Nos encontraremos con personajes que vienen a cuestionar los valores clásicos la sociedad estadounidense actual. Cada temporada tomará un

problema social propio de la ciudad, sobre el cual se experimentará. La primera temporada se centra en la persecución de una red de narcotráfico, la segunda sobre el ingreso de drogas vía marítima y como los trabajadores portuarios facilitan ésta, la tercera temporada tratará entre otras cosas el experimento ya mencionado realizado por el Mayor Colvin, la cuarta se centrará en el sistema escolar público de la ciudad y la quinta volverá a las redes de narcotráfico, donde los medios de comunicación jugarán un rol fundamental, poniéndose en cuestión los métodos utilizados tanto por éstos como por la policía para conseguir sus objetivos.

Nos enfrentamos a un programa representacional tan ambicioso como el que realizó Zola en su época. *The Wire* no es sólo una serie realista, en el sentido moderno del término, sino que se sustenta a partir de un patrón complejo para relacionarse con la realidad mediante la representación.

Si bien mencionamos que las pretensiones grandilocuentes del escritor habían sido dejadas de lado hoy en día, no podemos olvidarnos de su intención primaria, es decir, determinar, desde la representación de la realidad, las razones y hechos que constituyen las grandes problemáticas que surgen con el desarrollo de la sociedad capitalista. No desde la teoría social ni económica, sino desde la observación, reflexión y experimentación. La serie no resolverá los problemas que presenta, al igual que las novelas de Zola tampoco lo hicieron, sin embargo pueden ser consideradas como una observación absolutamente válida. “(...) en nuestras novelas, cuando experimentemos sobre una plaga grave que envenena la sociedad, actuamos como el médico experimentador, intentamos encontrar el determinismo simple inicial para llegar a continuación al determinismo complejo del cual se ha seguido la acción” (Zola, 67).

Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Mexico D.F. Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Blake, Nigel y Francina Francis. “La práctica moderna del arte y de la modernidad”. En: *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa del siglo XIX*. Madrid: Akal, 1998. Impreso.
- Bonet, Laureano. “Introducción”. En: *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Impreso.
- Cofré, Violeta y Rodríguez, Juan Ignacio. “Series de TV Cable: ¿La gran narrativa actual?”. En: *El Mercurio*. 29 de abril de 2012. Impreso.
- Davenport-Hines. *La Búsqueda del olvido: Historia global de las drogas, 1500-2000*. Madrid: Turner – Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte*. Tomo 2. Buenos Aires: Debate, 2002. Impreso.
- Zola, Emile. *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Impreso.

Fecha

recepción: 15/10/2012

Fecha aceptación: 22/11/2012

1 Santiago Moreno (1985) es Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Ha sido ayudante de diversas cátedras de historia del arte en las Universidades de Chile y Diego Portales.

2 Cada capítulo de la serie abre con una cita de alguno de los personajes. La presente corresponde al primer capítulo de la tercera temporada y hace alusión a la imposibilidad de escapar del narcotráfico, pues resulta el mejor sustento económico al que pueden acceder los habitantes

de los suburbios de Baltimore.

3 Es necesario aclarar que cuando me refiero a estas preocupaciones estéticas no deseo incluir toda la producción cinematográfica, sino un determinado tipo de cine que se interesa por estos aspectos por sobre intereses comerciales.

4 The Wire fue una serie de televisión emitida por el canal norteamericano de pago HBO entre los años 2002 y 2008. Fue creada por David Simon y escrita, entre otros, por autores como Richard Price y Dennis Lehane. Obra coral donde participaron decenas de actores sin definir más que sutilmente algo parecido a roles protagónicos, se ocupó de describir el funcionamiento de la ciudad de Baltimore. En principio, The Wire comenzó como un relato sobre detectives y narcotraficantes para ceder, de modo progresivo, a la anotación detallada de las instituciones del poder político y económico de la ciudad, desde el municipio hasta la prensa.

5 Veremos más adelante que este mismo fin es perseguido por Zola, quien se valdrá de métodos radicalmente opuestos para lograrlo.

6 Véase “Entierro en Ormans” y “Los picapedreros”.

7 Es importante señalar que gran parte de las novelas del siglo XIX, que hoy forman parte del canon histórico de la literatura, fueron publicadas en su época en forma de folletines de distribución masiva. (Hauser 262, 263 y 264).