¿Series de oro?

Posted on 1 de mayo de 2011 by Martín Schifino

En 1961, Susan Sontag publicó un artículo breve con un título no muy inspirado: «Una nota sobre novelas y películas». El resto era pura inspiración. Con sus habituales llamaradas sinápticas, Sontag argumentaba que el cine había reandado en cincuenta años los dos siglos de la historia de la novela, comparaba a D. W. Griffith con Samuel Richardson, identificaba películas psicológicas, épicas y líricas, y concluía que el cine era «una especie de pan-arte», que podía «utilizar, incorporar, engullir virtualmente, cualquier otro arte», empezando, desde luego, por la novela. Cincuenta años y miles de películas después, cuando Hollywood parece interesado en engullir incluso el arte de los videojuegos, cabe dudar de que las novelas y las películas sigan compartiendo un mismo horizonte. Pero nunca ha sido más pertinente comparar la novela y las series de televisión. Hasta podría decirse que las series son hoy el nuevo pan-arte, pues aprovechan tanto las técnicas narrativas de la novela como los estándares de producción del mejor cine. Lo indudable es que la escritura televisiva está viviendo una edad de oro.

Buscando un inicio, aunque sea simbólico, uno situaría el renacimiento el 10 de enero de 1999, cuando Tony Soprano despertó con el corazón hecho un bombo. Malas noticias para Tony, sacudido por sus ataques de pánico. Y buenas para nosotros, invitados a intimar con los dilemas de un paterfamilias que dirigía una organización criminal desde los sillones raídos de un puticlub. Las seis temporadas de la serie nos enfrentaron con emociones tan horrendas como fascinantes, entre las que no faltaron las luchas entre las pulsiones individuales y las circunstancias adversas, esto es, los ecos trágicos. En este sentido, los críticos no exageraron al definirla como «shakespeareana»; pero *The Sopranos* (*Los Soprano*) rara vez mueve los hilos de piedad y terror preordenados de la tragedia clásica: como Shakespeare, es más bien un vasto muestrario de falibilidades humanas. Tony es un gran personaje rodeado de grandes personajes, cuyas órbitas son de todo menos armónicas.

Al prestarle atención a esas disonancias, David Chase, el creador y escritor principal de la serie, demostró que la televisión cuenta con excelentes medios para la exploración de personajes. En el cine, donde dos horas es el envase narrativo estándar, las historias suelen concentrarse en dramas localizados y crisis puntuales; sencillamente, no hay tiempo para investigar la interacción verosímilmente errática de varios personajes. Pero las series pueden permitírselo, porque tienen tiempo desde el comienzo: en una temporada hay doce o trece episodios de una hora, y una serie de éxito dura entre cinco y siete temporadas (unos sesenta capítulos). La mera sucesión crea una ilusión de realidad mucho mayor que la del

largometraje más largo: los personajes viven durante extensos períodos frente a nuestros ojos e incluso envejecen indefectiblemente a la par que los actores, un efecto de genuina novedad, cuyas resonancias son mucho más potentes que el envejecimiento de utilería al que nos tienen acostumbrados los efectos especiales.

Quizá sea este tiempo sentido, internalizado, lo que más acerca las series a la novela. Porque, como ha notado la escritora Lorrie Moore, «ya sea en forma de horas o de páginas, hace falta tiempo para transformar un tipo social en un ser humano, la demografía en drama». Moore lo dice al hablar de *The Wire* (*Bajo escucha*, 2003-2008), la otra gran producción de HBO de la década pasada, una serie sobre el narcotráfico en la ciudad de Baltimore que mereció el elogio de «tolstoiana». Tolstói, por supuesto, fue el gran enemigo de Shakespeare, pero no hay que buscar en *The Wire* la contrapartida de *Los Soprano*, sino más bien una expansión de su ámbito. Las historias sobre la familia Soprano y su círculo suelen mantenerse en la intimidad, pegadas a los conflictos individuales: la crisis de fe de Carmela, las deficiencias de Tony como marido, los desguaces de tal o cual mafioso, a lo sumo las rencillas entre pandilleros. *The Wire* es una narración poliédrica en la que se conectan, novelísticamente, la vida privada de los habitantes y los intereses institucionales de toda una ciudad. Y, en efecto, David Simon, su creador, la llama «no un programa de televisión», sino una «novela».

Cuestiones de nomenclatura aparte, la comparación de novelas y series arroja resultados que amplían o incluso corrigen la intuición inicial de Sontag. Por un lado, la escritura televisiva ha recuperado una técnica de corte folletinesco, en la que cada episodio termina en una situación de suspense o al menos deja algo pendiente para el siguiente. Por otro, los géneros siguen evolucionando fructíferamente más allá de los formatos particulares: cuando una forma nueva adopta el género creado por su precursora, no reproduce estrictamente el camino andado por la anterior, sino que se apoya en los supuestos estéticos e ideológicos de su propia época. (*Lost* [*Perdidos*], digamos, no retoma las historias fantásticas sobre islas donde las dejaron Jules Verne o Adolfo Bioy Casares: incorpora la historia de la ciencia-ficción hasta Cronenberg, Ballard y más allá.) Las series suelen combinar, así, tradicionalismo y vanguardismo, resolviendo con soltura muchas de las ansiedades del posmodernismo clásico en cuanto a la posibilidad o no de narrar.

Boardwalk Empire, la nueva superproducción post-*Los Soprano* de HBO, y *Mad Men*, la serie multipremiada de ACM, son, pese a sus diferencias de trama y temáticas, dos ejemplos notables de las posibilidades que tiene la televisión de encargarse del pasado. A grandes rasgos, ambas pertenecen al género de la serie de época o *period drama*, el equivalente televisivo de la novela histórica; pero son poco afines, por ejemplo, a las esmeradas

producciones de la BBC con personajes embutidos en miriñaques o levitas. Ni una ni la otra se agotan en el impulso anticuario, sino que ambas se inclinan hacia el revisionismo histórico. Y si el revisionismo es, como lo definió Adam Gopnik, la «comezón de decir algo nuevo sobre lo ya conocido», cabe agregar que se siente en la piel del presente. Conscientes de estar interpretando el pasado, las dos series exhiben preocupaciones éticas, políticas e ideológicas propias de nuestro tiempo. Menos deudoras de un Dickens que de las narraciones telescópicas de Don DeLillo, contraponen implícitamente el entonces y el ahora.

Mad Men comienza a principios de los sesenta, pero uno de los aciertos de su creador, Matthew Weiner, es señalar la continuidad de esa década con la anterior: ahí están las madres con sus vestidos acampanados y *brushings* indestructibles, los oficinistas de camisa blanca, corbata fina y sombrero de fieltro, los convertibles de parachoques cromados y, sobre todo, los idílicos paisajes de los suburbios. Lo que en ningún momento se nos da a entender, sin embargo, es que aquello era un paraíso perdido. Weiner sugiere más bien que la revolución cultural subsiguiente fue posible porque el paraíso era en gran medida imaginario. Las amas de casa, como la serie las retrata, ya estaban desesperadas. Y los respetables padres de familia rara vez vivían a la altura del adjetivo. En la sociedad estadounidense de mediados de siglo se abría una brecha entre una autoimagen de tarjeta postal y una realidad anfractuosa, polifacética y cargada de ansiedades.

El planteamiento en sí mismo no es muy novedoso. Quizá la televisión no lo haya explorado lo suficiente, pero varias novelas, desde la influyente *El hombre del traje gris* (1955), de Sloan Wilson, hasta *Algo ha pasado* (1974), de Joseph Heller, pasando por *Revolutionary Road* (1961), de Richard Yates, se han encargado de raspar el barniz del período con una filosa espátula crítica. La particularidad de *Mad Men*, que transcurre en la ficticia agencia de publicidad Sterling Cooper, en pleno Manhattan, es la de concentrarse precisamente en los profesionales encargados de vender a los demás las imágenes y objetos con que todos aspiraban a definirse. Existe un paralelismo implícito entre los subterfugios de la publicidad y la hipocresía de una época que se pinta de color de rosa mientras oculta sus peores impulsos y deja sin examinar costumbres que van de lo ofensivo a lo tóxico.

En las cuatro temporadas que lleva en el aire, la serie ha ensayado diferentes maneras de subrayar ese paralelismo, no siempre con éxito. Uno de sus problemas es la presteza con que cae en la condena moral o la didáctica. La primera temporada, sobre todo, pone a desfilar estereotipos cuyo objetivo principal parecería ser mostrarnos cuán horrendas eran las cosas de aquel entonces comparadas con las de ahora. Sólo en el primer episodio vemos ejemplos de racismo, alcoholismo, sexismo, homofobia, antisemitismo, adulterio y, el súmmum del horror (considerando que estamos en Estados Unidos), tabaquismo generalizado. Hay incluso

personajes semigrotescos que, mientras tosen, carraspean y por poco expectoran, niegan que fumar pueda ser perjudicial para la salud. El inconveniente no es sólo que la serie emita juicios basados en la ventaja de la retrospección («¡qué ignorantes eran en los sesenta!»), sino que los veredictos llegan de manera antidramática. Una caricatura es una condena instantánea. Tiende también a ser enemiga de la sutileza, una contracción de la imaginación narrativa.

Aunque los estereotipos de época abundan, es justo decir que el guión suele mantenerse moralmente imparcial en lo que hace a sus protagonistas. Las subtramas son variadas y rara vez se cae en el reparto folletinesco de castigos y recompensas. Como la mayoría de las series, *Mad Men* avanza gracias al motor de dos tiempos de conflicto y resolución, pero algunos conflictos duran varios capítulos y otros son atractivamente irresolubles. Las carencias más obvias, en este sentido, pasan por los personajes. Supuestamente envidiables y misteriosos, exhiben a menudo una preocupante delgadez ontológica. Y a mayor protagonismo, menor sustancia: la pareja central, Don Draper (Jon Hamm) y su esposa Betty (January Jones), son personajes a los que ni la seductora presencia escénica de los actores salva de un guión con frecuencia chato y monocorde. Don –insiste la serie– es un ejecutivo brillante, el Shakespeare de la redacción publicitaria. Pero si se insiste en ello es porque casi nunca aparece mostrado como tal. «Mi trabajo es destilar la comunicación a sus elementos más simples», afirma Don. Tan destilada es en su caso que el guión sólo pone en su boca oraciones breves y gnómicas («Si no te gusta lo que se dice, cambia de tema») que, bien oídas, rayan en lo banal. Aaron Sorkin, el creador de *The West Wing* (*El ala oeste de la Casa Blanca*), hubiera podido darle a Don réplicas matadoras. Weiner, por desgracia, no es Sorkin.

Tampoco la dirección de *Mad Men* tiene el ritmo de la de *The West Wing*. Por alguna razón, se le ha indicado a Hamm que espere un segundo antes de pronunciar cada réplica, o de levantarse de su sillón si hace falta, o de despegar un ojo cuando la cámara lo sorprende en alguna cama que no es el lecho conyugal. Supongo que la caracterización quiere transmitir el profundo hastío de un individuo que está de vuelta de todo. La desafortunada consecuencia es la representación de una mente que funciona al ralentí. Hamm, sin duda, es fabuloso a la hora de ponerse en pose o ponerse unas gafas Ray Ban, y puede que ningún actor desde Clark Gable lleve tan bien la gomina en el pelo negro; pero su cara no tiene la expresión más inteligente de la tierra. Y a menudo el director le inflige la tarea de mirar absorto el vacío o leer un libro con el ceño fruncido en señal de compenetración con lo leído. Don Draper, claro, no puede sólo leer: tiene que leer *activamente*.

Es bien sabido lo difícil que es dramatizar una idea. La serie lo compensa con la dramatización de secretos, utilizando *flash-backs* para desvelarlos. Así, el personaje de Don cumple con el postulado general de que la superficie es lo opuesto de la esencia. Don tiene

un pasado oscuro: hace unos años, para escapar de la guerra de Corea, se hizo pasar por muerto, cambiando su identidad por la de un soldado que perdió la vida poco después de ser dado de baja. Es un impostor y, técnicamente, un desertor. En realidad, se llama Dick Whitman. A diferencia del hombre al que le sustrajo los documentos, es el hijo de un campesino paupérrimo y una prostituta, lo que equivale, en la escala de valores que defiende, a alguien nada respetable. La mentira, en otras palabras, sirve para salvaguardar la dignidad social. Lamentablemente, la serie no investiga la psicología de la mentira: sólo une puntos argumentales, que pasan con facilidad del drama al melodrama.

En parte por esta razón, muchos de los personajes secundarios son intrínsecamente más interesantes que Don o que Betty, un personaje tan poco desarrollado por los guionistas como mal interpretado por January Jones. (Betty cumple el obligado papel de ama de casa frustrada y algo bovarista, aunque su evolución, de manera bastante interesante, es opuesta a la de Emma Bovary: cuanto más avanza la serie, menos simpatía despierta.) Irónicamente, *Mad Men* retrata un mundo de hombres en el que los modelos más interesantes son mujeres. Dos personajes (y dos actrices) se llevan la palma: la secretaria y luego redactora Peggy Olson (Elisabeth Moss) y la directora administrativa Joan Holloway, luego Harris (Christina Hendricks). Al contrario de lo que ocurre con Don, las historias de Peggy y Joan encuentran resonancia en la Historia. Y, gracias a la amplitud temporal, la serie puede explorarlas con mayor sutileza de lo que lo haría una película, mostrando rasgos contradictorios en vez de esencias representativas.

La trama registra el avance no siempre lineal del feminismo. Peggy y Joan son mujeres fuertes, aunque al principio una de ellas tiene que descubrirlo y la otra lleva las riendas bajo un simulacro de sumisión. Entre las primeras frases que Joan le dirige a Peggy, frente a una máquina de escribir eléctrica, está la siguiente perla: «No te preocupes, los hombres que diseñaron este aparato lo hicieron tan simple que incluso una mujer puede usarlo». ¡Ja! Después le recomienda que se arregle más y enseñe un poco las piernas, porque si no nunca va a conseguir marido. Las ironías que flotan alrededor del personaje de Joan no sólo son verosímiles, sino que nos recuerdan que una época es mucho más que un conjunto de roles determinados. Joan, que durante un tiempo es la amante del jefe y cuya figura hace que Marilyn Monroe parezca Twiggy, puede verse como la pesadilla del feminismo. Al mismo tiempo, es dueña de la independencia, la libertad sexual y el talento que el feminismo reclamaba para muñequitas como Betty.

Lo que nos lleva a la figura de Peggy. Hasta ahora, ha sido un poco subaprovechada, a pesar de que destaca al cierre de la cuarta temporada. Si Weiner y los demás guionistas no se extravían siguiendo a Don, es de esperar que la quinta le conceda más espacio; mientras tanto, conviene recordar la curva de este personaje que –tras el vergonzoso episodio con la

máquina de escribir y otro no menos perjudicial para su ego en el que por poco se le entregó a Don– tuvo un escarceo con un colega, quedó embarazada, le dejó su bebé a su madre, obtuvo un ascenso y una oficina (¡una habitación propia!), empezó a ganar más dinero, se mudó a Manhattan, pasó a dirigir su equipo, disfrutó de varias aventuras más y, en los últimos episodios, se codeó con el *radical chic* del Village. *Go girl!* Es una historia llena de incidentes, magistralmente contada en escenas breves; y acaso no sería posible en ninguna otra década. Pero aunque el personaje de Peggy, como el de Joan, vive dentro de la Historia, no rema ni obstinadamente a favor ni en contra de la corriente: oscila entre la inconformidad y el inconformismo.

Peggy no parece del todo satisfecha, por ejemplo, con la contracultura. Una escena clave se produce en una fiesta llena de *hippies*, artistas de poca monta, fumones, borrachines de fin de semana y demás tiros al aire, cuando un poeta le pregunta a qué se dedica. «I'm a writer», dice ella (si no se especifica *copywriter*, «escritora» puede equivaler a «redactora»). «¿Y qué escribes?». «Eslóganes publicitarios». El poeta le responde con una diatriba contra la sucia sociedad burguesa y sus inmundas presiones capitalistas. Pero a los ojos de Peggy, verdes de ambición, la sociedad burguesa no es precisamente sucia. «Tienes tanto, y yo tan poco», le dice ella en un momento a Don. Peggy no sólo quiere derechos, sino derechos que le den acceso a bienes. Y la serie registra paso a paso cómo va consiguiéndolos. Una mención especial merecen los diseñadores de vestuario por la minuciosa transformación de su guardarropa; en la última temporada, Peggy lleva sistemáticamente maquillaje experto, blusas de seda y tacones de aguja, lo que la convierte no tanto en una contemporánea de Betty Friedan como en una precursora de la Carry Bradshaw de *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*). Sí, lo personal es político pero, como señaló Virginia Woolf, primero viene la emancipación económica.

El ascenso de Peggy ilustra un aspecto sociológico de la entonces flamante sociedad de consumo. Quizá, como propone una novela, en los años sesenta «era casi una regla desear siempre más de lo que se podía adquirir […]; se trataba de una ley de la civilización, un dato del que la publicidad en general, las revistas, el arte de las vidrieras, el espectáculo de la calle […] el conjunto de las producciones comúnmente llamadas culturales, eran las expresiones más conformes». La novela es *Las cosas*, de Georges Perec, e incluye una crítica implacable de aquella supuesta ley. *Mad Men* pone a los espectadores en una posición más ambigua, que es a grandes rasgos la posición en que seguimos estando como consumidores: receptivos a la crítica, pero incapaces de escapar a los desiderata. Y, sin duda, el éxito de la serie pasa en gran parte por haber creado una imagen deseable. Hasta sus críticos más acérrimos –y los hay– reconocen que su calidad visual, sus decorados, sus detalles materiales, los ambientes por donde se mueven los personajes, no tienen parangón en la

televisión actual. Hay que ser un anticapitalista muy empedernido, por ejemplo, para no apreciar los estupendos trajes de Don o las sillas Charles Eames de su oficina. *Mad Men* es, en ese sentido, su propia publicidad. Atrae espectadores con la artimaña del *glamour*.

Aunque también impugna esa trampa. En el episodio que cierra la primera temporada, Sterling Cooper tiene que idear una campaña para un proyector de diapositivas Kodak, que la empresa llama «la rueda». Tras mucho mirar al vacío y fruncir el ceño, Don lo rebautiza «el carrusel», una palabra con ecos de la infancia; más tarde, al presentarle la idea al cliente, ilustra con sus propias fotos familiares cómo la máquina permite circular por la memoria, rememorar momentos felices sin interrupción. La ironía que se nos invita a considerar es que en ese mismo momento la familia de Don está desmoronándose a causa de su adulterio en serie. De inmediato, uno capta el conflicto intransferible del personaje, las corrientes emocionales, el tira y afloja entre lo que alguien quiere y lo que no puede ser. Pero entonces pasa algo más interesante: la ironía se expande. La escena no sólo da a entender que la publicidad promete aquello que la realidad niega, sino además que aceptamos incurablemente la renovación de la promesa.

No es la única ilusión atacada. Stendhal definió la belleza como una promesa de felicidad. Sufriendo en carne propia el aforismo, Don cae rendido al final de la cuarta temporada ante su cautivadora secretaria Megan (Jessica Paré) y le propone matrimonio. El diálogo de Joan y Peggy tras el anuncio oficial es impagable, pero el comentario más perceptivo lo hace la amante de Don, Faye Miller (Cara Buono): «Espero que ella sepa que sólo te gustan los comienzos de las cosas». En vista de que el corazón obedece a razones que la razón desconoce, es inútil objetar que cualquier hombre con dos dedos de frente se hubiera quedado con la agudísima Faye; inútil, también, especular sobre la dirección que tomará el guión. Pero parece probable que Don, que ha elegido la misma clase de esposa dos veces, se encamine hacia otro fracaso matrimonial, y que la historia se repita esta vez como farsa. Uno piensa en el segmento de presentación de la serie, durante el cual la silueta de Don desciende en caída libre entre las imágenes bidimensionales de sus anuncios. Ahí está todo: *Mad Men* es, desde el principio, una serie sobre hombres que pierden pie o, directamente, se desmadran.

Los desmanes de la masculinidad ocupan también el centro de *Boardwalk Empire*, con la diferencia de que ahora el *alpha male* no ejerce su dominio a fuerza de frases bonitas sino de sobornos, corrupción institucional, grupos de presión y, cuando todo lo anterior falla, asesinatos pagados. Estamos en la Atlantic City de los años veinte, a comienzos de la era de la prohibición. La narración se concentra en la vida oficial y privada de Enoch «Nucky» Thompson (el fabuloso Steve Buscemi), tesorero de la ciudad por el Partido Republicano y un cerebro criminal que controla la importación y producción ilegal de licor mientras mueve los

hilos de la administración pública. El personaje de Nucky está inspirado en Enoch Johnson, un político megacorrupto que permaneció tres décadas en el poder hasta ser encarcelado por evasión de impuestos en 1942. La serie no aspira a la completa exactitud fáctica: hay figuras históricas como Al Capone y Charles «Lucky» Luciano que interactúan con personajes imaginarios; pero la realidad nos da pautas sobre las posibilidades temporales de la trama. Dado que al principio de *Boardwalk Empire* Nucky lleva no más de siete años en el poder, podemos estar tranquilos de que su imperio no va a desmoronarse pronto, aun a pesar de que Nucky no tenga un solo minuto de paz manteniendo a raya a sus secuaces.

Al igual que Tony Soprano –la comparación con *The Sopranos* es casi obligada–, Nucky está lo bastante encumbrado como para ser virtualmente inalcanzable, lo que equivale a decir que muchos quisieran darle alcance. Tony tenía al FBI pisándole los talones; Nucky ve venir a los *prohibition agents* encargados de hacer respetar las nuevas leyes. Con sus conexiones políticas, cree que puede controlarlos, cosa que está por verse. Lo que es seguro, entre tanto, es que su influencia no llega hasta la mafia de Chicago liderada por Arnold Rothstein. Una de las subtramas escenifica la guerra sucia entre los dos bandos, un enfrentamiento que supera en complejidad dramática a los meros ajustes de cuentas, como los de Tony con la mafia rusa. Lo que distingue a Nucky es su habilidad táctica. Por regla general, los mafiosos no son de una gran inteligencia, ni tienen una enorme capacidad de autoanálisis; pero Nucky es un hombre versado en manipulaciones maquiavélicas («La primera regla de la política: nunca dejes que la verdad se interponga con un buen cuento», le dice a su protegido Jimmy). Con él como centro, la serie puede combinar dos géneros atractivos: el *western* urbano y el drama político. Su creador debe de haber gritado eureka al descubrir el potencial de mudar a los Soprano al ala oeste.

Estrenada en la HBO el 19 de septiembre del año pasado, *Boardwalk Empire* es la criatura de Terence Winter, ex escritor y productor de *The Sopranos.* HBO, si acaso, ha subido la apuesta. El episodio piloto de *Boardwalk* contó con el presupuesto más alto que haya tenido nunca una serie de televisión (dieciocho millones de dólares, para ser exactos) y fue dirigido por Martin Scorsese. Aunque los directores cambian de episodio en episodio, Scorsese actúa como productor ejecutivo de toda la temporada, manteniendo un alto nivel de calidad cinematográfica: su participación ayudó a establecer la textura visual de la serie. Por supuesto, la violencia impredecible y la ambigüedad moral se ubican en un territorio muy scorsesiano, entre *Goodfellas* y *Gangs of New York,* pero su influencia se registra también en la ambientación histórica. Uno piensa en películas del director como *Shutter Island* o *The Aviator,* donde la época retratada aparece al mismo tiempo minuciosamente reconstruida y nimbada por cierta estilización.

En *Boardwalk Empire*, la artificiosidad de los escenarios es ligera pero sensible. Hay dos

espacios principales: las habitaciones cerradas de hoteles o clubes nocturnos, y, como espacio abierto cardinal, el famoso paseo marítimo de Atlantic City. Las primeras no ofrecen grandes problemas de periodización. Para este último, sin embargo, debió construirse un decorado de unos cien metros en un estudio, que se integra digitalmente en producción con el amplio paisaje de la playa y el muelle. Pese a que los productores definen la reconstrucción como «históricamente perfecta», la impresión general no es de autenticidad: los personajes, por ejemplo, caminan siempre por el mismo tramo, en cursos atentamente coreografiados; y cuando Nucky se detiene a mirar el mar, con la luna pintada al fondo, la imagen se fija como en una postal. Los colores, además, suelen estar algo saturados y las figuras como difuminadas. Es un estilo opuesto al foco duro que se emplea en *Mad Men*. Y es de suponer que el efecto es calculado. Sin llegar a los anacronismos voluntarios de un director como Baz Luhrmann (*Moulin Rouge, Australia*, etc.), Terence Winter y su equipo parecen querer contraponerse a cualquier mimetismo hiperrealista. El referente, por momentos, parece ya no Scorsese sino Fellini. Hay mucho de encomiable en esta forma de moldear la imagen, empezando por la aceptación gozosa de su ficcionalidad.

No es que Winter aspire, como Bertolt Brecht, a la desautomatización de la percepción del espectador con fines políticos (tampoco el sarcasmo político se echa en falta: el retrato del Partido Republicano como una banda de facinerosos es punzante), pero sí asume y aprecia el filtro que lo separa del pasado, poniéndose a salvo de aquello que Henry James le criticaba a la ficción histórica: la ingenuidad de creer que «lo real» puede capturarse sólo mediante «los pequeños hechos que se consiguen en pinturas, documentos y reliquias». Lo real, por definición, es lo que se escapa. James consideraba imposible, también, «la representación de la antigua *consciencia*, el alma, la percepción, el horizonte, la visión de individuos en cuyas mentes no existía la mitad de las cosas que constituyen las nuestras». Aunque con el maestro, en la mayoría de los casos, conviene no discutir, uno diría que *Boardwalk Empire* plasma, con su precisión y artificialidad, una representación atractivamente plausible de antiguas conciencias y lugares. El pasado, dice, es un país extranjero, pero aquí empieza el *tour*. Nunca seremos en él más que turistas: razón de sobra para disfrutar de una mirada extrañada.

Los problemas de la serie aparecen no en sus elecciones estilísticas, sino en ocasionales momentos de «madmenización», cuando se explota el pasado para aplaudir el presente: vemos una buena dosis de misoginia, por ejemplo, que no hace ni a la trama ni los personajes, sino que sirve a los fines cosméticos de decir: ¡qué misóginos eran entonces! Pero eso lo sabemos, y el guion pierde tiempo sentando en el banquillo de los acusados a actitudes hace tiempo declaradas culpables. En el clima asfixiante de corrección política que domina los Estados Unidos, hay también un placer burlesco en inventar artilugios que

permitan mostrar lo que de otra manera se ha vuelto, con razón, impresentable. Ya ningún blanco se pone betún en la cara para interpretar un personaje negro, pero otra cosa es que un personaje de los años veinte aparezca con la cara embetunada. ¿Es otra cosa? Y si lo es, ¿no es pueril utilizar la historia como excusa? Tampoco parece especialmente acertado ilustrar la predilección de principios del siglo xx por los *freakshows* poniendo a dos enanos a darse mamporrazos en un ring, por fingidos que sean, o vistiéndolos de duendes. «Es degradante», le dicen a Nucky. Gracias, señor guionista, por explicarlo; lástima que no lo entienda el director.

Estos deslices son especialmente irritantes porque, en otros sentidos, la serie trata con gran perspicacia las actitudes propias del momento histórico. Los años veinte no son un mero telón de fondo, sino que sirven de fuente a verdaderos conflictos dramáticos. Vemos cómo, tras la Primera Guerra Mundial, el país busca un «retorno a la normalidad», según la frase proclamada por el presidente Warren G. Harding en su discurso inaugural de 1920, citado en su debido momento por la serie («Retorno a la normalidad» es, de hecho, el título del decimosegundo capítulo). Pero también se nos sugiere que la normalidad no es ya lo que era antes. En la nueva sociedad se reorganizan las reglas de conducta, las mujeres obtienen por primera vez el voto, un renovado puritanismo cobra fuerza y aparecen oportunidades comerciales, incluida la de vender alcohol a precios inusitados. El foxtrot y la breve prosperidad no impiden que éstos sean años, como escribió su gran cronista F. Scott Fitzgerald, «de estimulación nerviosa, no muy diferente al de las grandes ciudades que se hallan detrás de una línea de fuego».

Nerviosamente atrincherados en Atlantic City hay personajes como Jimmy Darmody (el afinadísimo Michael Pitt), un muchacho que ha vuelto del frente cambiado por el descubrimiento de que matar no cuesta nada; Margaret Schroeder (Kelly McDonald), una inmigrante irlandesa que debe decidir «con cuánto pecado es capaz de vivir» si ha de vivir con Nucky; Chalky White (Michael Kenneth Williams, a quien se recordará por su magnífica interpretación de Omar Little en *The Wire*), un líder criminal negro que lucha contra la discriminación racial; y Nelson Van Alden (Michael Shannon, tan convincente que da miedo), un agente federal y fanático religioso con más pecados de los que Margaret podría imaginar. Me detengo en ellos porque, en una superproducción de estas características, puede olvidarse que el éxito narrativo depende en gran parte de algo tan básico, tan inexplicable, como la ilusión de una realidad vivida. Y estos personajes, preñados de posibilidades, transmiten incluso la ilusión de existir fuera de la trama. «Con tiempo –escribe Lorrie Moore– pueden mostrarse las sorprendentes interconexiones dentro de una metrópoli». Emporio de perdición, escenario del crimen, Atlantic City no era aún tal cosa, pero sin duda *Boardwalk Empire* seguirá hilvanando hilos que unan a sus habitantes.

Edicion: HBO
Edicion-2: ACM
Paginas: temporada 1
Paginas-2: temporadas 1-4
Titulo: BOARDWALK EMPIRE
Titulo-2: MAD MEN