



«ESTE LIBRO ES A LAS GRANDES SERIES DE LOS ÚLTIMOS AÑOS LO QUE *MOTEROS TRANQUILOS*, *TOROS SALVAJES* FUE AL CINE DE LOS SETENTA.»  
— *THE GUARDIAN*

# HOMBRES FUERA DE SERIE

BRETT MARTIN

DE *LOS SOPRANO* A *THE WIRE*  
Y DE *MAD MEN* A *BREAKING BAD*.  
CRÓNICA DE UNA REVOLUCIÓN  
CREATIVA.

*Ariel*



## Índice

Portada

Dedicatoria

Prólogo

Primera parte. En anteriores episodios

Capítulo 1. En este denostado medio

Capítulo 2. ¿Qué películas?

Capítulo 3. Una gran idea

Capítulo 4. ¿Deberíamos hacer esto? ¿Podemos hacerlo?

Segunda parte. La bestia en él

Capítulo 5. Hombres complejos

Capítulo 6. El polemista

Capítulo 7. La Hubig's mágica

Capítulo 8. Ser el jefe

Capítulo 9. Una pieza magnífica para el equipo

Capítulo 10. Opina. Intenta no dar pena

Tercera parte. Los herederos

Capítulo 11. Filmar al perro

Capítulo 12. Nos vemos en los Emmy

Capítulo 13. La sala más feliz de Hollywood

Epílogo

Agradecimientos

Notas sobre las fuentes

Notas

Créditos

Te damos las gracias por adquirir este EBOOK

Visita [Planetadelibros.com](http://Planetadelibros.com) y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

---

**¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!**

Próximos lanzamientos  
Clubs de lectura con autores  
Concursos y promociones  
Áreas temáticas  
Presentaciones de libros  
Noticias destacadas

---

Comparte tu opinión en la ficha del libro  
y en nuestras redes sociales:

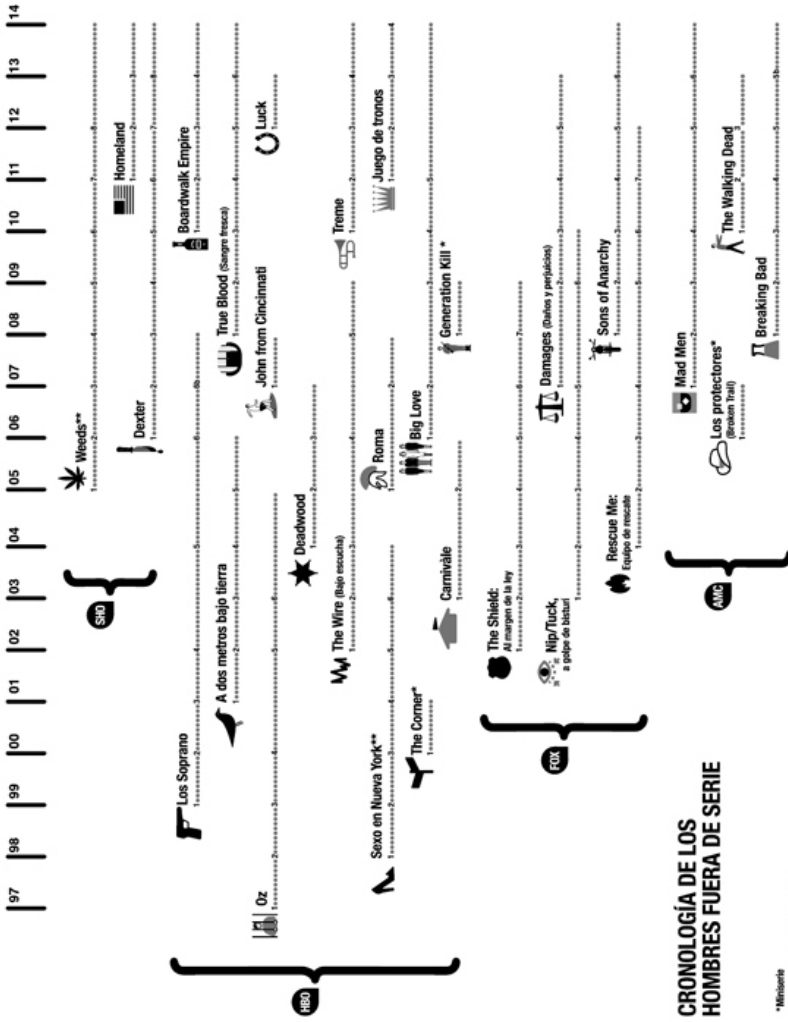


Explora Descubre Comparte

*Para Barry y Barbara Martin*

¡ALERTA SPOILERS!

En este libro se abordan y examinan las tramas de un gran número de series de televisión



**CRONOLOGÍA DE LOS  
HOMBRES FUERA DE SERIE**

\*Múltiple  
\*\*Serie de media hora de duración

## Prólogo

¿Crees que es fácil ser el jefe?

TONY SOPRANO

Una fría noche de enero de 2002, Tony Soprano desapareció y una pequeña parte del universo se detuvo.

No fue algo completamente inesperado. Desde el estreno de *Los Soprano* en 1999, que había transformado a un padre mafioso de las afueras de Nueva Jersey con tendencia a la ansiedad y que busca encontrar sentido a su vida, en un icono de la cultura pop de fin de siglo, la frustración, inestabilidad y rabia del personaje se habían hecho a menudo indistinguibles de los rasgos de James Gandolfini, el actor que le daba vida. Era un papel extenuante, que no sólo exigía muchas horas de estudio nocturno y largos días bajo los focos, sino también sumergirse a diario en la psique de Tony, en el mejor de los casos un inquietante lugar en el que morar, y en el peor, un lugar desagradable, violento y sociópata.

Algunos actores —en particular Edie Falco, que interpretaba a la mujer de Tony, Carmela Soprano— son capaces de instalarse en esas profundidades sin que les afecte. Dotada de una memoria casi fotográfica, Falco podía llegar a trabajar, memorizar su papel, representar la escena más devastadora, y luego volver alegremente a su caravana y reunirse con su compañero Marley, un discreto mezclador de laboratorio.

No así Gandolfini, para el cual interpretar a Soprano requería hasta cierto punto ser siempre Tony Soprano. Los miembros del equipo se acostumbraron a oír gruñidos y maldiciones procedentes de su caravana mientras ensayaba el tono emotivo de una escena y, por ejemplo, destrozaba un radiocasete. Actor inteligente e intuitivo, Gandolfini entendía esta dinámica y la utilizaba en su beneficio; el grueso albornoz que se convirtió en el signo distintivo de Tony, transformándole en una especie de oso doméstico, era mortal en verano bajo los focos, pero Gandolfini insistía en llevarlo puesto entre toma y toma. Otras veces, sin embargo, el sufrimiento simulado se hacía indistinguible de la realidad dentro y fuera del plató. En los documentos relativos a una demanda de divorcio presentada a finales de 2002, la mujer de Gandolfini alegó problemas cada vez más graves con las drogas y el alcohol, así como peleas en las cuales el actor se golpeaba repetidamente la cara presa de la frustración. Para cualquiera que hubiera sido testigo de la rabia del actor contra sí mismo mientras luchaba por recordar su texto ante la cámara —se hacía reproches indignado, maldecía, se golpeaba la nuca—, se trataba de un escenario plausible.

No ayudaba el hecho de que Gandolfini, tímido por naturaleza, fuera uno de los hombres más conocidos de Estados Unidos, especialmente en Nueva York y Nueva Jersey, donde transcurría la serie y donde su visión caminando por la calle con, por ejemplo, un cigarro, era una garantía de confusión para aquellos ya de por sí inclinados a gritar los nombres de los personajes de ficción a personas reales. A diferencia de Falco, la cual podía desprenderse de la manicura francesa de Carmela, encasquetarse una gorra de béisbol y desaparecer entre la multitud, Gandolfini, con su 1,82 metros de estatura y sus más de 115 kilos de peso, no tenía dónde esconderse.



En el invierno de 2002, todo aquello ya llevaba tiempo pasando factura. Las repentinas negativas de Gandolfini a trabajar se habían convertido en algo más o menos habitual. Sus ataques eran pasivo-agresivos: afirmaba estar enfermo, se negaba a abandonar su apartamento de TriBeCa, o simplemente no se presentaba. Al día siguiente, inevitablemente, se sentía tan destrozado por su comportamiento y por los extraordinarios problemas logísticos que había provocado —equivalentes a hacer maniobrar un portaaviones en muy poco espacio— que agasajaba al reparto y al equipo con extravagantes regalos. «De repente había un chef preparando sushi para comer», recordó un miembro del equipo. «O nos daban masajes a todos.» Todas las personas implicadas habían llegado a aceptarlo como parte del precio del negocio, la contrapartida por disponer del extraordinariamente intenso Tony Soprano que ofrecía Gandolfini.

Así que, cuando el actor no se presentó a las seis de la tarde en el aeropuerto del condado de Westchester para rodar la aparición final del personaje Furio Giunta, en un rodaje nocturno en el que se utilizaba un helicóptero, pocos se dejaron llevar por el pánico. «Era un fastidio, pero no un motivo de preocupación», dijo Terence Winter, el guionista y productor que se encontraba en el rodaje aquella noche. «A nadie le molestó especialmente volver a casa a las nueve y media una noche de viernes. Ya sabes, “no es más que dinero”. Quiero decir que era una millonada; habíamos cerrado un puto aeropuerto.»

Durante las doce horas siguientes, se hizo evidente que esta vez la cosa era diferente. Esta vez, Gandolfini se había largado.

La operación que se interrumpió aquella noche era descomunal. *Los Soprano* había ocupado la mayor parte de dos plantas de los estudios Silvercup, una fábrica de ladrillo y acero que en su día había sido una panificadora, situada a

los pies del Queensboro Bridge en Long Island City, Queens. En la parte inferior, la producción filmaba en cuatro de los enormes escenarios de Silvercup, incluido el que recibía el inquietante nombre de Escenario X, en el cual se encontraba un modelo reconfigurable enorme, casi de tamaño real, de la mansión de la familia Soprano en Nueva Jersey. La famosa vista del patio trasero de ladrillos y la piscina de la familia, prácticamente sinónimo del hastío suburbano, estaba enrollada en una enorme cortina translúcida de poliuretano que podía arrastrarse gracias a unas ruedas tras las cortinas del decorado de la cocina e iluminarse desde atrás cuando era necesario.

Un pequeño ejército, de más de doscientas personas, estaba encargado de fabricar ese tipo de detalles, la suma de los cuales creaban el universo más rico y realista que había existido jamás en televisión: carpinteros, electricistas, pintores, costureras, conductores, contables, cámaras, localizadores de exteriores, encargados de catering, guionistas, maquilladores, ingenieros de sonido, atrecistas, encargados de vestuario, escenógrafos y todo tipo de ayudantes de producción. En Los Ángeles estaba emplazado otro equipo de posproducción —editores, mezcladores, correctores de color, supervisores musicales—. El metraje sin editar se enviaba continuamente de costa a costa bajo el nombre de una empresa ficticia —Big Box Productions— para burlar a los espías ansiosos por descubrir tramas del guión esperadas con impaciencia. Lo que había empezado tres años antes como una rareza, como un experimento de una cadena conocida por sus reposiciones de películas de Hollywood en el cual no había nada que perder, se había convertido en una enorme institución burocrática.

Es más, estar en Silvercup en aquel momento suponía estar en el centro de una revolución televisiva. Si bien el cambio tenía sus raíces en una oleada de cadenas de televisión de calidad que se había iniciado dos décadas antes, había empezado en serio cinco años atrás, cuando la cade-

na de pago HBO pasó a centrar su atención en producir series dramáticas originales de una hora de duración. A principios de 2002, con Gandolfini desbocado, el medio había experimentado una transformación.

Al poco tiempo, la programación se llenó de Tonys Soprano. Al cabo de tres meses, un calvo, bajo, fornido y lleno de defectos, aunque carismático jefe —en esta ocasión de un grupo de policías corruptos en lugar de mafiosos— hizo su primera aparición en *The Shield* en la cadena FX. Tan sólo unos meses después, en *The Wire*, a los espectadores se les presentó una serie de ciudadanos de Baltimore entre los que se incluía un oficial de policía narcisista y alcohólico, un implacable capo de la droga y un atracador homicida gay. La HBO ya había seguido la estela del éxito de *Los Soprano* con *A dos metros bajo tierra*, una serie sobre una funeraria regentada por una familia, llena de personajes tal vez menos sociópatas que otros de los moradores de la televisión por cable, pero que podían resultar igualmente desagradables. Entre bastidores, acechaban criaturas como Al Swearngen, de *Deadwood*, el personaje más estúpido jamás aparecido en televisión, y mucho menos en el papel de protagonista, y Tommy Gavin de *Rescue Me*, un bombero alcohólico y autodestructivo que lucha sin éxito contra los fantasmas del 11-S. Andrew Schneider, guionista de la última temporada de *Los Soprano*, se había fogueado escribiendo la versión televisiva de *El increíble Hulk*, en cada episodio de la cual, por norma, había al menos dos secuencias en las que el afable David Banner se transformaba a su pesar en una gigantesca e insensible bestia verde. Aquello resultaría ser una buena preparación para escribir los guiones de series dramáticas para la televisión por cable años después.

Se trataba de personajes a los cuales, en su día, la opinión pública norteamericana nunca habría permitido instalarse en su sala de estar: infelices, moralmente cuestionables, complicados, profundamente humanos. Esos persona-

jes ficticios jugaban a un juego seductor con el telespectador, permitiéndole que se atreviera a implicarse emocionalmente, e incluso a apoyar, o incluso a amar, a una serie de delincuentes cuyos delitos iban desde el adulterio o la poligamia (*Mad Men* y *Big Love*) hasta el vampirismo y los asesinatos en serie (*Sangre fresca* y *Dexter*). Desde que Tony Soprano se metió en la piscina para dar la bienvenida a su bandada de patos desobedientes, estaba claro que los espectadores estaban dispuestos a dejarse seducir.

Ello se debía, en parte, a que se trataba de hombres reconocibles por luchar, si no por hacer el bien, sí por actuar correctamente. Pertenecían a una especie a la que se podría denominar «hombres acosados». Hombres hostigados. Eran hombres fastidiados, preocupados y frustrados por el mundo moderno. Si hubiera un objeto característico de esta época de la televisión, éste sería el teléfono móvil, sonando siempre, muy pocas veces en el momento adecuado y aún menos para transmitir buenas noticias. El alegre tono del móvil de Tony Soprano sigue provocando una reacción visceral en cualquiera que haya visto la serie. (Cuando la época hacía imposible el uso de la telefonía móvil, también podía apreciarse a pesar de todo, en el mayordomo alemán que arrastra un teléfono anticuado tras el jefe mafioso de *Boardwalk Empire*, o en los pobres lacayos encargados de dar las noticias a Al Swearengen, pobres sirvientes que sufren a menudo las mismas reacciones violentas que el siempre berreante teléfono de Tony.)

También los personajes femeninos, aunque casi siempre relegados a papeles secundarios, se beneficiaron de las nuevas reglas de la televisión: de repente, se les permitió que sus vidas fueran más allá de ser simples obstáculos o dinamizadoras de los avances del héroe. Por el contrario, podían ser corruptas, despiadadas, insensatas, e incluso, en ocasiones, seres humanos heroicos por sí mismas —el ama de casa que tiene que decidir si sus comodidades domésticas compensan los delitos cometidos por su marido para

proporcionárselas, en *Los Soprano* y *Breaking Bad*; la prostituta que mantiene su dignidad convirtiéndose en proxeneta en *Deadwood*; la secretaria de Bay Ridge que lucha por abrirse paso en el campo de batalla lleno de testosterona del mundo de la publicidad de los años sesenta en *Mad Men*.

Coincidiendo con sus protagonistas, esta nueva generación de series planteaba historias mucho más ambiguas y complicadas que todo lo visto anteriormente en la televisión, siempre preocupada por complacer al máximo número de espectadores y anunciantes. Eran implacables desde el punto de vista narrativo, no tenían clemencia con los que podrían ser los personajes favoritos de la audiencia, ofreciendo pocas catarsis o resoluciones sencillas como las que tradicionalmente había venido presentando la televisión.

Ya no podías afirmar con seguridad que en tu serie favorita las cosas acabarían bien, o ni siquiera que no pudiera suceder lo peor. La repentina muerte de personajes habituales, algo en su día impensable, se convirtió en un recurso tan habitual que provocó una especie juego entre los fans, los cuales especulaban quién sería el siguiente en desaparecer. Hacia el final de la década, recuerdo estar viendo un episodio de *Dexter* —una serie que lleva el tema del antihéroe hasta extremos prácticamente absurdos al tener como protagonista a un asesino en serie—, en el que una pobre víctima había sido atada a una camilla, sedada, y se le habían amputado los miembros uno a uno de manera ritual. Lo que más temía el espectador, la imagen que podía hacer que se le revolviere el estómago, era que la víctima se despertase, se diese cuenta de su terrible situación, y empezase a gritar. Diez años antes, habríamos estado tranquilos pensando que las reglas de la televisión nos protegían de aquella visión; simplemente no iba a suceder, porque *no podía* suceder. Darnos cuenta de que ya no teníamos esa protección era una sensación escalofriante y absolutamente emocionante.

No sólo se trataba de nuevas clases de historias, sino de que se narraban con un nuevo tipo de estructura formal. El hecho de que las series de televisión por cable tuvieran temporadas más cortas que las de las cadenas de televisión tradicionales —doce o trece episodios en lugar de veintidós— era sólo el principio, aunque no se trataba en absoluto de un dato sin importancia. Que hubiera trece episodios significaba poder dedicar más tiempo y atención a la escritura de cada uno. Significaba historias más centradas. Significaba menos riesgo financiero por parte de la cadena, lo cual se traducía en poder asumir un mayor riesgo creativo en pantalla.

El resultado fue una arquitectura narrativa que podría verse como una columnata elevada en la que cada episodio es un ladrillo sólido y satisfactorio, pero también parte de un arco de una temporada de duración que, a su vez, permanecía ligado a otras temporadas para formar una obra de arte coherente e independiente. Mientras tanto, las cadenas tradicionales estaban redescubriendo su amor por franquicias como *CSI* y *Ley y Orden*, que seguían una línea totalmente opuesta, con episodios independientes que podían reorganizarse y distribuirse fácilmente. La nueva estructura permitía una enorme libertad creativa, no sólo para desarrollar personajes durante largos períodos de tiempo, sino también para contar historias a lo largo de cincuenta horas o más, lo cual equivalía a innumerables películas.

De hecho, la televisión siempre se ha comparado de manera reflexiva con el cine, pero esta forma de narración continuada y sin final definido estaba, por utilizar una comparación habitual, más próxima a las novelas victorianas por entregas, otra explosión de alta cultura en un medio popular vulgar. Aquella revolución también se había visto favorecida por convulsiones relacionadas con la forma de crear, producir, distribuir y consumir las historias: mayor alfabetización, métodos de impresión más baratos y el surgimiento de una clase consumidora. Como en el caso de la nueva te-

levisión, las mejores novelas por entregas —de Dickens, Trollope, o George Eliot— generaban suspense a lo largo de la obra en lugar de tratarse de simples episodios emocionantes. Y, del mismo modo, el nuevo género literario dotaba al autor de un enorme poder (ya que sólo él o ella podía aportar el carbón necesario para que la locomotora narrativa siguiera en marcha) y una enorme presión: «Al escribir, o más bien, al publicar periódicamente, el autor no tiene tiempo de mantenerse ocioso; tiene que ser siempre animado, conmovedor, divertido o instructivo; su pluma no puede desfallecer nunca, su imaginación no puede descansar jamás», escribió un crítico de la época en el *Morning Herald* de Londres. O, como dijo Dickens en periódicos y cartas enviadas a sus amigos: «¡DEBO escribir!».

El resultado, según un erudito estudio sobre la primera y extraordinariamente exitosa novela por entregas de Dickens, *Los papeles póstumos del club Pickwick*, suena indudablemente familiar: «De una sola pincelada... se creó algo permanente y novelesco a partir de algo efímero y episódico». Asimismo, como los autores victorianos de novelas por entregas, los creadores de esta nueva televisión descubrieron que las características inherentes a su medio —un amplio lienzo, entrelazar tramas, giros y retrospectivas en la historia de los personajes— resultaron ser especialmente adecuadas no sólo para satisfacer las exigencias comerciales, sino también para hacer frente a los grandes temas de un imperio decadente: violencia, sexualidad, adicción, familia y clase social. Dichos temas se convirtieron en los elementos definitorios de las series de televisión por cable. Igual que los escritores victorianos, los guionistas televisivos recurrieron a la ironía de criticar una sociedad abrumada por el consumismo industrial, utilizando precisamente el invento más industrializado y consumista de dicha sociedad. En muchos sentidos, se trataba de televisión sobre lo que había provocado la televisión.