

## Educación sentimental-televisiva

La casualidad ha querido que encontrara el tiempo para escribir estas líneas pasando las vacaciones en una casa de campo del condado de Yorkshire, en el norte de Inglaterra, a escasas cinco millas del castillo de Howard. Esta mansión vecina se hizo popular en el siglo xx por alojar parte de la filmación de una película ilustre, *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, y de una serie no menos distinguida: *Retorno a Brideshead*, la adaptación de Granada Television del libro homónimo de Evelyn Waugh que lanzó al estrellato a un joven Jeremy Irons.

No es que hubiera escogido este destino vacacional en base a la proximidad de esta *country house* tricentenaria de la que guardo tan hondo recuerdo televisivo. Pero mentiría si dijera que no me alegré al conocer que la iba a tener tan a mano. De la misma manera que me complacería ir de vacaciones al estado de Washington, en Estados Unidos, sabiendo que Snoqualmie y North Bend, los dos pueblos en los que se rodaron los exteriores de *Twin Peaks*, están cerca, o viajaría a Gales con la ilusión de poder visitar en algún momento Portmeirion, la muy peculiar villa costera en la que se grabó *El prisionero*. Son todos ellos lugares que, gracias a las ficciones televisivas que durante un tiempo albergaron, dejaron algo dentro de mí; o quizá dejé yo algo dentro de ellos y ahora me gustaría saber de qué se trata. No sé.

Tanto *Twin Peaks* como *El prisionero* aparecen seleccionadas por Quim Casas en la lista de 75 series que conforma este libro. *Retorno a Brideshead* no se ha colado en el recuento final, aunque aparece mencionada en el epílogo. Da igual. Entiendo que para mí, como joven e impresionable espectador que era cuando la vi por primera vez, la serie me causó un gran impacto, pero para Quim este título seguramente no fue tan trascendental en su educación sentimental-televisiva. Porque con las series uno siempre establece una relación muy de puertas para dentro, casi íntima. Su visionado, al menos si no se trata de un atracón insano durante todo un fin de semana, es un proceso que se alarga siempre en el tiempo. Así que las series son en muchos casos una compañía, a veces acaso una rutina.

Cuando la relación con una ficción se extiende durante un periodo más o menos largo, los personajes, las tramas y los escena-

rios llegan a entrelazarse con uno o varios episodios de la vida de cada uno. Este vínculo continuado es difícilmente comparable a la relación que uno establece con otras manifestaciones creativas: quizá con el tiempo que lleva leer una novela de mil páginas, con esas (escasas) películas vistas muchas veces seguidas en pocos días o con algunos discos escuchados con persistencia durante una temporada. Así que una selección de series, más allá de si hay que elegir 10, 25 o 75, no deja de ser siempre personal: un balance de uno mismo y sus vicios y virtudes como televidente.

Deducir qué dicen tus series favoritas sobre tu vida y tu perfil como espectador es casi más interesante que lo que tú puedas decir sobre ellas. De Quim, por ejemplo, este listado dice, principalmente, que no se deja dominar por lugares comunes, que no ha empezado a ver series precisamente hace dos días y que no le importa reconocer sus filias (J. J. Abrams, por ejemplo). Asimismo, estos 75 títulos elegidos retratan a un seleccionador que no se ha creído el mantra de que estamos en la edad de oro de la ficción televisiva (aunque las series recientes estén muy bien representadas, aquí hay mucha memoria), que es sensible a la TV de autor (*Heimat*, *Berlin Alexanderplatz*, *The Kingdom*, *Carlos*, *El pequeño Quinquín...*), que gusta de recordar títulos injustamente caídos en el olvido (*Belphégor*), que no consume solo productos de Estados Unidos (*Gomorra. La serie*), que valora los dibujos animados o la comedia con el mismo rigor que el drama y que considera que los folletines de género pueden ser tan estimulantes y creativos como una obra de prestigio.

Es esta, pues, una lista muy libre porque, como la mayoría de listas de series de TV, es absolutamente personal. Al contrario de lo que sucede con los rankings de cine, literatura o música, en las listas de series todavía no hay cánones, peajes obligatorios o tasaciones heredadas. Así que, cuanto más personal sea el criterio de elección, más válido, interesante e iluminador resultará. Porque esta selección es, en el fondo, la expresión de una persona que reconoce haber puesto algo de sí mismo en todas estas series. Y eso es algo con lo que puede reconocerse cualquier telespectador/lector de este libro. Coincidan los títulos que él elegiría con los de Quim Casas o no.

Joan PONS

Periodista cultural y crítico de televisión

## Sumario

- 9 *Star Trek* – Gene Roddenberry
- 11 *Dexter* – James Manos Jr.
- 15 *Los Soprano* – David Chase
- 19 *El agente de CIPOL* – Norman Felton y Sam Rolfe
- 22 *Heimat* – Edgar Reitz
- 24 *El Virginiano* – Charles Marquis Warren
- 29 *The Knick* – Jack Amiel, Michael Begler y Steven Soderbergh
- 33 *Misión: Imposible* – Bruce Geller
- 38 *Starsky y Hutch* – William Blinn
- 41 *The Pacific* – Steven Spielberg y Tom Hanks
- 44 *Johnny Staccato* – Everett Chambers y William Frye
- 46 *The Americans* – Joseph Weisberg
- 49 *El prisionero* – Patrick McGoohan
- 51 *True Detective* – Nic Pizzolatto
- 53 *Policías de Nueva York* – Steven Bochco y David Milch
- 56 *Viaje al fondo del mar* – Irwin Allen
- 63 *Kung Fu* – Ed Spielman
- 65 *The Office* – Ricky Gervais y Stephen Merchant
- 68 *Belphégor* – Claude Barma
- 71 *The Big Bang Theory* – Chuck Lorre y Bill Prady
- 74 *Alfred Hitchcock presenta* – Alfred Hitchcock
- 77 *Fargo* – Noah Hawley
- 81 *Boardwalk Empire* – Terence Winter
- 83 *El fugitivo* – Roy Huggins
- 87 *Los Simpson* – Matt Groening
- 91 *Breaking Bad* – Vince Gilligan
- 95 *Los Picapiedra* – Joseph Barbera y William Hannah
- 97 *Jim West* – Michael Garrison
- 100 *Curro Jiménez* – Antonio Larreta
- 103 *Secretos de un matrimonio* – Ingmar Bergman
- 106 *El conde de Montecristo / Los tres mosqueteros* – Pedro Amalio López
- 108 *Corrupción en Miami* – Anthony Yerkovich
- 113 *Carlos* – Olivier Assayas
- 116 *Crónicas de un pueblo* – Antonio Mercero
- 118 *Black Mirror* – Charlie Brooker
- 122 *Mr. Bean* – Rowan Atkinson
- 125 *The Killing* – Veena Sud
- 129 *Los intocables* – Quinn Martin
- 135 *Expediente X* – Chris Carter
- 137 *Larry David* – Larry David

- 139 *Juego de tronos* – David Benioff y D. B. Weiss
- 141 *Superagente 86* – Mel Brooks y Buck Henry
- 143 *El Gran Chaparral* – David Dortort
- 146 *House of Cards* – Beau Willimon
- 149 *The Walking Dead* – Frank Darabont
- 151 *Modern Family* – Christopher Lloyd y Steven Levitan
- 153 *Guardianes del espacio* – Gerry y Sylvia Anderson
- 157 *Riget/The Kingdom* – Lars von Trier
- 160 *24* – Robert Cochran y Joel Surnow
- 163 «*The NBC Mystery Movie*»: *Colombo* / *McCloud* / *Banacek* /  
*McMillan y esposa* / *Madigan* – Richard Levinson y William Link /  
*Herman Miller* / *Anthony Wilson* / *Leonard Stern* /  
*Howard Rodman*
- 167 *Damages* – Glenn Kessler, Todd A. Kessler y Daniel Zelman
- 170 *El pequeño Quinquín* – Bruno Dumont
- 172 *Homeland* – Howard Gordon, Alex Gansa y Gideon Raff
- 174 *Berlin Alexanderplatz* – Rainer Werner Fassbinder
- 176 *The Twilight Zone* – Rod Serling
- 180 *Alias* – J. J. Abrams
- 182 *Perdidos* – J. J. Abrams, Damon Lindelof y Jeffrey Lieber
- 185 *A dos metros bajo tierra* – Alan Ball
- 188 *The Wire* – David Simon
- 190 *Héroes* – Tim Kring
- 192 *Historias para no dormir* – Narciso Ibáñez Serrador
- 195 *El ala oeste de la Casa Blanca* – Aaron Sorkin
- 197 *House* – David Shore
- 199 *Los Vengadores* – Sydney Newman
- 202 *Deadwood* – David Milch
- 205 *CSI* / *CSI: Miami* / *CSI: Nueva York* / *CSI: Cyber* – Anthony  
E. Zuiker
- 210 *Boss* – Farhad Safinia
- 213 *Sherlock* – Mark Gatiss y Steven Moffat
- 215 *Batman* – William Dozier, Bill Finger y Lorenzo Semple Jr.
- 218 *Ray Donovan* – Ann Biderman
- 221 *Gomorra. La serie* – Roberto Saviano
- 224 *El túnel del tiempo* – Irwin Allen
- 227 *Los invasores* – Larry Cohen
- 230 *Twin Peaks* – David Lynch y Mark Frost
- 233 *Mad Men* – Matthew Weiner
- 236 epílogo
- 237 índice
- I-XVI álbum personal

# Star Trek

Gene Roddenberry

---

Estados Unidos (1966-1969)

**D**e vida relativamente corta, solo tres temporadas, *Star Trek* generó un culto inmediato después de cancelarse. Tanto es así que el recuerdo bien vivo de la serie ha alimentado numerosas continuaciones en formato cinematográfico —doce largometrajes entre 1979 y 2013— y televisivo —siete series más en imagen real o animada—, generando productos de lo más diverso, sobre todo en los últimos tiempos —de una autobiografía del capitán Kirk hasta un *crossover* en formato cómic de... ¡*Star Trek* y *Linterna Verde!*—, creando relatos paralelos y nuevas generaciones y constituyendo un universo en sí mismo, el de los *trekkies* —hasta existen webs que enseñan cómo ser un buen *trekkie*—, de igual o superior intensidad al de los seguidores de la saga *Star Wars*. Cuestión de estrellas, cuestión de estilo.

Varias cosas pueden considerarse anómalas en esta serie que hoy parece la más brillante de la gran era de la televisión norteamericana. El episodio piloto, por ejemplo, no se emitió hasta veinte años después de su realización, y si bien ya aparecía Leonard Nimoy como Mr. Spock, Jeffrey Hunter, y no William Shatner, era quien estaba al mando de la nave *Enterprise*. Hoy ya no la podemos ver igual que entonces, por lo que la verdadera imagen de la serie acabará disolviéndose en el tiempo. Para las últimas ediciones en DVD se ha restaurado el negativo original y remasterizado digitalmente la imagen. Hasta aquí, perfecto. Pero muchos efectos y composiciones han sido sustituidos por naves espaciales y efectos generados por ordenador. La música de Alexander Courage, tan evocadora con su contagioso timbre melódico y sus efectos vocales y de *theremin*, ha sido grabada de nuevo por una orquesta de treinta músicos. Más que una restitución, es un *lifting*.

Pese a perder su encanto analógico, nada puede superar hoy a *Star Trek* en materia de ciencia ficción aventurera. Sin ser muy *trekkie*, me fascinaban los skijamas de la tripulación, que recuerdo primero en blanco y negro y luego me deslumbraron en su colorido tan pop, y la escena esperada en la que los protagonistas se teletrans-

portaban a cualquiera de los planetas desconocidos que les tocaba visitar. El diseño de la Enterprise por parte de Walter Matt Jefferies era una de las bazas de la serie, a medio camino de la «verdad» de la NASA y las fantasías de las revistas *pulp* de ciencia ficción. Cuando la nave entraba en colisión con tormentas espaciales, lluvias de asteroides o el vértigo temporal, la forma en que el capitán Kirk y compañía se agarraban a las sillas o a los tableros de mandos nos transmitía perfectamente la fascinación por los mundos desconocidos y la trepidación de la aventura sideral. Si hay series que definen la cultura popular, una de ellas es *Star Trek*.

Kirk lleva un cuaderno de bitácora. La fecha estelar en la que empieza todo es 1513'1. Las misiones de la nave son quinquenales. En el espacio está la última frontera. Pero el espacio resulta peligroso. En el primer episodio, un tripulante de la Enterprise fallece tras perder toda la sal de su organismo. Ocurre en un planeta reseco donde una mujer puede transformarse en lo que desean más profundamente los demás. Gene Roddenberry y su equipo de guionistas no escatimaron esfuerzos para presentar los escenarios y situaciones más sorprendentes: un científico convertido en cubito de hielo en un planeta congelado, una colonia penal de extraños procedimientos correctores, robots programados para esterilizar, enfrentamientos entre romulanos y vulcanianos, planetas de nombre vistoso —Taurus 2, Tarsus 4, Angelius 2, Beta 3—, viajes por el tiempo, universos paralelos, nubes iónicas...

Aunque en muchas ocasiones se tratara de una aventura coral, la pareja formada por Kirk y Spock resume, en su antítesis, lo que es la serie y el influjo que tuvo en quienes la hicieron. Shatner, en un ejercicio de cierto metalenguaje televisivo, interpreta en el segundo episodio de la temporada sexta de *Misión: Imposible* a un gánster al que hacen volver literalmente (con el clásico proceso de representación efectuado por los protagonistas de la serie) treinta años atrás en el tiempo, como si el actor volviera a ser Kirk teletransportándose desde la Enterprise. Nimoy, además de aparecer en los últimos films de *Star Trek* realizados por J. J. Abrams, tiene un papel relevante en la serie de este *Fringe*, en un guiño evidente. Además, los protagonistas de *Fringe* se entrevistan con el responsable de una página web cósmica que cree ser Mr. Spock. Se despiden de él con el clásico saludo vulcaniano, uniendo el dedo medio y el índice de la mano, un gesto que es todo un icono televisivo.

# Dexter

James Manos Jr.

---

Estados Unidos (2006-2013)

**D**e acuerdo, el final de *Dexter* es algo decepcionante, pero el placer ha estado en el viaje, en el relato durante ocho temporadas, con los correspondientes altibajos, de las andanzas de un personaje escindido entre dos personalidades. En la historia de Dexter Morgan, quien durante el día trabaja como forense especializado en analizar las manchas de sangre en la escena de un crimen y por las noches se dedica a asesinar, podemos encontrar atisbos de la abundante escritura clásica sobre el tema de la doble personalidad, del doctor Jekyll convertido en el ávido Mr. Hyde al doctor Banner transformado en el gigantesco coloso verde Hulk o el fiscal Harvey Dent metamorfoseado en el psicópata Dos Caras de la serie *Batman*, así como de las historias policíacas o de horror sobre aquellos seres cuya bipolaridad se manifiesta de forma extremadamente violenta.

Pero la serie introduce un matiz interesante que, por otro lado, «justifica» en cierta medida los crímenes que comete el protagonista y ayuda a hacérselo más «cercano». En la segunda película sobre el inspector Harry Callahan, *Harry el fuerte* (Ted Post, 1973), escrita ni más ni menos que por John Milius y Michael Cimino, el personaje encarnado por Clint Eastwood debe hacer frente a un grupo parapolicial: son cuatro motoristas de tráfico, liderados por un teniente del departamento de homicidios, que asesinan a todos aquellos delincuentes que no son condenados y a los jueces corruptos que les dejan en libertad. Para esta especie de escuadrón de la muerte, la máxima reside en que todo el mundo es culpable mientras no se demuestre lo contrario. Callahan, acérrimo enemigo de la burocracia y de las imperfecciones del sistema —todas las argucias legales que dejan en la calle a asesinos sobradamente culpables—, puede estar más o menos de acuerdo con ellos, pero él representa a la ley y nunca podrá disparar contra otros que la detentan, aunque lo hagan mal.

Ahí está el matiz. Dexter es simpático por sí mismo, un tipo de apariencia cordial que se desvive por sus compañeros y, a medida

que avanza la serie, por su mujer, los dos hijos de esta habidos de una anterior y conflictiva relación y, a partir de la cuarta temporada, por el hijo de ambos. Sobre todo, se desvive por su hermana, con quien experimentará un amplio reguero de contradicciones emocionales e incluso amorosas, ya que ambos fueron adoptados de muy pequeños y el amor no sería anatema entre ellos. Es de los mejores en su profesión —analizar la forma y la distancia de las salpicaduras de sangre en una casa, un parque o una playa donde se ha cometido un crimen para ayudar a establecer pautas de investigación— y es especialmente carismático. Pero tiene un defecto: asesina a conciencia durante la noche, acercándose a sus víctimas, generalmente masculinas, inyectándoles un tranquilizante, llevándolos a su guarida secreta, atándolos a una mesa en una estancia completamente forrada con plástico, extrayéndoles un poco de sangre que guarda como trofeo y, finalmente, clavándoles un cuchillo en el corazón para después trocar los cadáveres y meterlos en bolsas de basura que sube a su yate para arrojarlas a las aguas de Miami. El ardid del que se sirve el creador de la serie es simple, aunque enfrentaría a Dexter con Harry Callahan: nuestro forense policial solo asesina a criminales que no han sido condenados durante el juicio y de los que él tiene pruebas suficientes de su culpabilidad. Elimina, por lo tanto, a la escoria de la sociedad. Impide que asesinos y violadores vuelvan a realizar sus deleznable actos una vez han salido en libertad por miopía judicial o defectos de forma.

Dexter está cerca de la categoría de justiciero urbano que tanto se ha prodigado en el cine y la literatura criminal. Pero si ese es el matiz ambiguo que podría redimirlo en parte, el otro matiz de la serie es que la moralidad de sus actos es lo que menos interesa. La importancia está en la doble personalidad, en cómo puede llegar a primera hora de la mañana a casa, después de haber matado y mutilado a un hombre, y ponerse a hacer unas tostadas para su compañera o preparar un biberón para su hijo: la convivencia de lo opuesto. Dexter es pues una serie, espléndida al principio, adictiva después, retórica en sus últimos actos, sobre la dualidad, las dos caras de una misma moneda, el héroe y el antagonista representados en un mismo rostro; junto al Walter White de *Breaking Bad* (2008-2013), el Tony Soprano de *Los Soprano* (1999-2007) y los protagonistas de *House* (2004-2012) y *Ray Donovan* (2013-), Dexter Morgan es

el mejor representante del concepto de antihéroe en la televisión moderna.

Pero el extraordinario funambulismo moral del relato no lo convierte en una figura atormentada por su desdoblamiento. Dexter es íntegro a su modo y no vive enfrentado a sus propios demonios como asesino en serie que es. En todo caso, se enfrenta a las sombras de un pasado que han modelado su carácter: la visión terrible de su madre asesinada con una sierra eléctrica y los consejos que le dio su padre adoptivo, oficial de policía de Miami y amante de su madre, para controlar, aislar y utilizar su don para matar. Es cierto que la serie se va haciendo más tortuosa a cada nueva temporada, pero *Dexter* mantiene ese imposible equilibrio entre dos formas de vida antagónicas con inquebrantable verismo dramático y oportunas distensiones cómicas, uno de los triunfos de la serie.

Cada temporada le enfrenta a un enemigo o a un imposible aliado potencial, sea el hermano reaparecido con sus mismos instintos criminales, una escultora obsesionada con él, un fiscal que le descubre y quiere imitar sus acciones, el asesino en serie Trinity, una joven que le pide ayuda para eliminar a quienes la habían violado, el demente bíblico apodado Asesino del Juicio Final, una bella asesina en serie de la que se enamora o el psicópata denominado Neurocirujano. Algunas pesquisas criminales le enfrentan contra sí mismo, ya que cuando se descubren las bolsas de basura llenas de pedazos humanos se abre el caso del Carnicero de la Bahía, quien no es otro, por supuesto, que el propio Dexter. La riqueza de caracteres distintos es extraordinaria, e incluye a todos aquellos personajes que por una razón u otra están a punto de descubrir la doble identidad de Dexter y la cosmología tan particular de la comisaría de Miami. El duelo más intenso es el establecido con su hermana Debra, agente de policía que escala posiciones en el cuerpo, habla siempre de manera muy vulgar, es ruda y no desea atarse a nada, pero termina enfrentándose con la realidad cada vez menos opaca de Dexter, debiendo tomar una serie de decisiones que la convierten, también, en una heroína trágica y dual.

No hay buena (o interesante) serie sin un buen (o interesante) protagonista y el adecuado actor que lo interpreta. Lo mejor de Michael C. Hall es su capacidad para matizar en todo momento la dualidad de Dexter e interpretarlo casi de igual manera cuando

analiza unas manchas de sangre, juguetea con su hijo pequeño, no puede frenar su deseo sexual hacia la asesina Hannah o sigue imperterritito en coche a una de sus futuras víctimas. Jennifer Carpenter, como Debra, le ofrece siempre el mejor contrapunto. Y el fiscal obsesionado en convertirse en justiciero como Dexter y el protector del denominado Asesino del Juicio Final están encarnados respectivamente por Jimmy Smits y Edward James Olmos, dos actores que intervinieron en otra famosa serie televisiva en la que la arquitectura y los colores de Miami son primordiales, *Corrupción en Miami* (1984-1989). Quizá sea tan solo una casualidad del *casting*, o bien un acto de justicia poética.

Lo dicho al principio. El final decepciona, o no está a la altura de las últimas expectativas generadas por la serie, con la desaparición de escena del protagonista después de que todo su mundo se haya derrumbado, como no podía ser de otra manera. Dexter, dado por muerto en su yate durante un tifón, aparece en el último plano con poblada barba, en un lugar frío e inhóspito, ejerciendo de leñador bien lejos de la soleada Miami, un lugar al que ya no puede volver. El desenlace es atropellado y algo facilón, pero llegar hasta ese punto ha sido un placer.

# Los Soprano

David Chase

---

Estados Unidos (1999-2007)

**E**n la secuencia de apertura del primer episodio de *Los Soprano* (recuerden, la «p» en forma de pistola automática boca abajo en los títulos), Tony Soprano observa curioso la estatua de una mujer desnuda. La cámara se aproxima al rostro de la escultura y a la cara de Tony, tan extrañado que parece no haber visto nunca nada semejante. La puerta de la sala de espera en la que está se abre para dar entrada a la doctora Jennifer Melfi, la psiquiatra que va a empezar a tratarle debido al ataque de pánico que ha sufrido. La doctora lo mira y habla con él guardando siempre la compostura. Tony no para de mover una pierna, girar la cara, negar con la cabeza. Está visiblemente incómodo (porque es una psiquiatra, es una mujer, no cree en nada de ello y pensaba que nunca se sentiría así) pero termina por explicarle las sensaciones que ha tenido en los últimos días: cree que ha llegado tarde a todo y tiene la sensación de aparecer siempre al final, cuando lo mejor ha acabado, a lo que Jennifer le responde que esa es la sensación de buena parte de los norteamericanos. Un mafioso, un criminal, un triunfador aparente, cortocircuitado por la neurosis que padece todo el país.

El episodio transcurre en la consulta de la doctora y se articula mediante las explicaciones por parte de Tony de su reciente pasado: en poco menos de una hora nos enteramos de quién es, de lo que hace realmente, cómo son su esposa, hijos, amigos y colaboradores, que prefiere la segunda parte de *El padrino* a la primera —un guiño impecable de David Chase a la saga mafiosa de Francis Ford Coppola, ya que *El padrino, parte II* (1974) es un hito que destroza el tópico de que nunca segundas partes fueron buenas—, su héroe es Gary Cooper porque nunca tendría problemas disfuncionales, fue un semestre y medio a la universidad y mantiene una relación de sumisión/odio con su sinuosa madre, personaje capital en las primeras temporadas.

El diagnóstico de la doctora es claro: Tony Soprano, máxima representación catódica del mafioso italoamericano, está deprimi-

do, necesita Prozac y sabe que le ha tocado representar el papel del payaso triste, riéndose por fuera y llorando por dentro.

Seis temporadas después, tras una sucesión de visitas a la psiquiatra, intrigas familiares, asesinatos, conspiraciones, rivalidades entre clanes de Nueva Jersey, separaciones y reconciliaciones matrimoniales, segundas oportunidades, lealtades truncadas, la tensión sexual entre Carmela y un párroco, el paso del tiempo —tan visible en la relación de Tony y Carmela Soprano con sus dos hijos—, crisis económicas, vigilancias del FBI y un montón de premios Emmy y Globos de Oro para el equipo entero, el último capítulo de la serie, titulado explícitamente «Hecho en América», concluye con la cena del matrimonio con su hijo en un restaurante, los aros de cebolla, la charla trivial y el corte a negro brutal, impecable, en el momento en que la hija entra en el local. Nos quedamos literalmente suspendidos en relación al futuro de Tony, su mundo tantas veces derrumbado y reconstruido. Es un final inesperado, aunque quizá ni tan siquiera sea un final. Rodrigo Fresán lo expresa así en el libro *Los Soprano Forever. Antimanual de una serie de culto*: «No vemos lo que pasa porque la familia Soprano “tampoco” ve lo que les pasa, lo que les pasó». ¿Qué mejor manera de cerrar una serie —cuando el final satisfactorio de una obra televisiva se ha convertido en cuestión de estado— que negar la sensación clásica de desenlace? ¿Cómo se enfrentan creadores, guionistas o *showrunners* a una conclusión que satisfaga al máximo número de gente cuando saben que esa misma gente no quiere que termine la serie en cuestión?

Como escribieron Xavier Pérez y Jordi Balló (suplemento «Cultura/s» de *La Vanguardia*, 17 de febrero de 2010), *Los Soprano* nos hizo ver que es necesario establecer unos límites para identificar un universo narrativo. La serie constituye una revisitación inteligente y necesaria del relato genérico, cosa que logran también *Deadwood* (2004-2006) en cuanto al western o *Mad Men* (2007-2015) en el melodrama, pero no, en cambio, *Prison Break* (2005-2009) en relación a las historias carcelarias y de evasiones. En *Los Soprano*, la deuda con el pasado es evidente, y los referentes que maneja Chase son tan amplios que caben el *bad boy* hollywoodiense James Cagney y los mafiosos realistas de Martin Scorsese, como caben también en su banda sonora el crooner clásico al estilo de Dean Martin y el más moderno y oscuro que representa Stuart Staples con su banda

Tindersticks. Chase no cita, sino que integra: en una secuencia muy divertida, al empezar la segunda temporada, un nuevo psiquiatra no acepta tratar a Tony; sabe quién es y le tiene miedo porque ha visto *Una terapia peligrosa* (Harold Ramis, 1999), la comedia en la que Robert De Niro, el rostro gansteril de Scorsese y Coppola, encarna a un mafioso que también sufre ansiedad y acude al psiquiatra interpretado por Billy Crystal. La ficción tiene estas cosas: *Los Soprano* debutó en enero de 1999 y el film de Ramis se estrenó tres meses después, demostrando que ya nada podía ser igual en el mundo de los mafiosos.

Pero la referencialidad no ahoga en absoluto el objetivo último de la serie: ser un gran fresco estadounidense centrado en el desmoronamiento de una forma de vida, en este caso la de un gánster que tiene como tapadera una empresa de gestión de desechos. Todo queda en la basura, en la periferia, una vez más, del sueño americano.

### **CHASE, WINTER Y GANDOLFINI**

Nacido en 1945 en Nueva Jersey, también de origen italoamericano (David DeCesare es su nombre real) y fogueado en batallas televisivas diversas —de escribir episodios de *Kolchak* (1974-1975), comedia macabra sobre fenómenos sobrenaturales, a producir *Doctor en Alaska* (1990-1995)—, el veterano David Chase dio

un vuelco a la televisión con *Los Soprano*, un concepto único para una historia de personajes clásicos que han alumbrado tantas ficciones, entre trágicas y tragicómicas, del imaginario estadounidense. Chase se reservó como director el primer y el último episodio de la serie, el que lo concentra todo y el que lo finiquita con inteligencia. Terence Winter, en segundo plano, también es vital en la configuración del mafioso televisivo de nuestro



tiempo: es el productor y guionista de *Los Soprano* y creador de *Boardwalk Empire* (2010-2014). Y por último, aunque no menos importante, James Gandolfini. Buen secundario cinematográfico, encontró en el per-

sonaje de Tony Soprano la máxima expresión de su estilo, temperado o vacilante cuando conviene, explosivo y violento cuando toca. Su muerte en el 2013, a los 51 años, hace inviable cualquier intento de recuperar el personaje en futuras series o películas, porque Tony Soprano solo puede ser James Gandolfini.