

Análisis del estilo audiovisual en la representación del periodismo: *el ser y el deber ser* en *The Wire (Bajo escucha)* y *The Newsroom*

An analysis of the audio-visual style used in the portrayal of journalism: being and ought to be in The Wire and The Newsroom



Miguel Ángel Huerta Floriano. Licenciado en Derecho, licenciado en Periodismo y doctor en Comunicación, es profesor titular de Dirección y Realización Audiovisual en la Universidad Pontificia de Salamanca, donde ejerció los cargos de Vicerrector de Coordinación Estratégica y Calidad y Secretario General. Es autor de diversos artículos en revistas científicas y de libros como *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S* (Notorious, 2006), *Paul Schrader* (Akal, 2008) y *Los géneros cinematográficos. Una introducción* (Tirant Humanidades, 2019). Coeditor del volumen *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (Biblioteca Nueva, 2012), ha liderado y participado en varios proyectos de investigación I+D sobre ficción audiovisual. Universidad Pontificia de Salamanca, España
mahuertaf@upsa.es
ORCID: 0000-0002-4292-7168



Ernesto Pérez Morán. Licenciado en Derecho y licenciado y doctor en Comunicación Audiovisual, es profesor ayudante doctor en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Autor de varios libros de divulgación cinematográfica, ha coeditado el volumen *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (2012), así como cuenta con una decena de artículos en revistas indexadas y ha participado en varios proyectos I+D. También ha sido investigador principal en otros dos proyectos financiados por la Universidad de Medellín (Colombia), institución a la que estuvo vinculado como docente y coordinador del Doctorado en Comunicación durante seis años (2013-2018). Universidad Complutense de Madrid, España
ernesper@ucom.es
ORCID: 0000-0001-9942-4417

Recibido: 24/10/2023 - Aceptado: 17/01/2024 - En edición: 26/01/2024 - Publicado: 01/07/2024

Received: 24/10/2023 - Accepted: 17/01/2024 - Early access: 26/01/2024 - Published: 01/07/2024

Resumen:

La representación del periodismo en la ficción seriada del siglo XXI no puede entenderse sin dos obras como *The Wire (Bajo escucha)* (*The Wire*, HBO, 2002-2008) y *The Newsroom* (HBO, 2012-2014). Sin embargo, las aproximaciones académicas a las dos producciones han puesto el foco en aspectos temáticos, narrativos y de recepción, generalmente privilegiados en el campo de los estudios televisivos frente a otras pers-

Abstract:

The portrayal of journalism in fictional series of the 21st century cannot be fully understood without considering two productions, which are The Wire (HBO, 2002-2008) and The Newsroom (HBO, 2012-2014). However, academic approaches to the two series have focused on aspects related to theme, narrative, and reception, which generally receive more attention in the field of television studies than other equally relevant viewpoints.

Cómo citar este artículo:

Huerta Floriano, M. A. y Pérez Morán, E. (2024). Análisis del estilo audiovisual en la representación del periodismo: *el ser y el deber ser* en *The Wire (Bajo escucha)* y *The Newsroom*. *Doxa Comunicación*, 39 pp. 401-419.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2120>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial. Licencia internacional CC BY-NC 4.0

pectivas igualmente relevantes. El presente trabajo pretende colmar la laguna existente respecto a los enfoques formales y propone un análisis textual y comparado de las claves estilísticas de ambas series en su tratamiento de la actividad periodística. Como principal resultado, se concluye que, aunque las dos mantienen una conexión importante con la realidad, *The Wire* (*Bajo escucha*) apuesta por un sistema formal –articulado por las estrategias de puesta en escena, planificación, montaje y espacio sonoro– más proclive a la exposición descriptiva de los hechos, mientras que *The Newsroom* se decanta por una expresividad que idealiza el ejercicio de la profesión mediante el énfasis sentimental.

Palabras clave:

Representación periodística; estilo televisivo; análisis textual; *The Wire*; *The Newsroom*.

1. Introducción

La representación de los periodistas en el territorio de la ficción tiene relevancia en cómo son percibidos en el mundo real (Ehrlich, 1997). La cultura popular influye, de hecho, en la visión que el público tiene de la eficacia de los medios informativos (Saltzman, 2005: 2). Por ello, han proliferado los estudios sobre el modo en el que el cine –un medio de masas investido de una sólida legitimación cultural– se ha ocupado tanto de los profesionales de la información (McNair: 2010) como de la actividad periodística propiamente dicha (Ehrlich: 2004).

Si a comienzos del siglo XXI se seguía subrayando la preferencia de la perspectiva fílmica en las investigaciones sobre las representaciones del periodismo (Saltzman, 2005), el creciente prestigio de las series de televisión ha ayudado a ensanchar el paisaje. Sin duda, el desarrollo de narrativas seriales más elaboradas y complejas (Mittell, 2015) alimentó el interés académico por producciones que, como *The Wire* (*Bajo escucha*)¹ o *The Newsroom* acapararon la atención de los críticos, recibieron premios importantes y suscitaron no pocas polémicas.

Mientras que en la primera el periodismo se erigió en el tema principal de la última temporada², en la segunda el ejercicio de la profesión constituyó su razón de ser. Al tratarse de dos apuestas importantes de la *Home Box Office* (HBO) –el canal que construyó su imagen de marca sobre el valor de la calidad (Cascajosa, 2011)–, el abordaje de una cuestión tan trascendental para el funcionamiento de las sociedades democráticas provocó cualquier efecto menos la indiferencia.

This paper aims to fill the existing gap with regard to formal approaches by proposing a textual and comparative analysis of the stylistic keys of both series in their approach to journalistic activity. One of the main findings is that although both series are very realistic, The Wire focusses on a formal system built upon the strategies of staging, planning, editing and sound space, with a tendency to descriptively display the facts, while The Newsroom uses an expressiveness that idealises the way the profession is carried out with a sentimental emphasis.

Keywords:

Journalistic representation; television style; textual analysis; The Wire; The Newsroom.

1 El interés por la serie dio origen a numerosas publicaciones, como el volumen colectivo editado por Errata Naturae (2010) o el de Álvarez y Simon (2013), por destacar algunas.

2 *The Wire* (*Bajo escucha*) es un gran fresco sobre la ciudad de Baltimore que focaliza cada una de sus cinco temporadas en un aspecto esencial –aunque todos interrelacionados– de la vida en la urbe: el tráfico de drogas, el contrabando de mercancías y personas en el puerto, la lucha por el poder político, los problemas estructurales del sistema educativo y el funcionamiento de la prensa.

Por todo ello, no se puede entender la representación televisiva del periodismo en lo que va de siglo sin dos creaciones que admiten, dada su proximidad temporal y la coincidencia en el canal emisor, un análisis comparado que se sume a los estudios sobre cada una de ellas. Estos, además, se han centrado generalmente en aspectos ideológicos, narrativos y/o éticos, por lo que, en principio, resultaría novedoso añadir una perspectiva estilística que ayude a comprender la forma específicamente audiovisual en la que el oficio periodístico aparece en las pantallas.

1.1. *The Wire* y *The Newsroom*: dos planteamientos sobre el ejercicio del periodismo

Un periódico llamado *The Baltimore Sun* y la cadena televisiva de noticias por cable *Atlantis Cable Network* (ACN) son los núcleos de la última entrega de *The Wire* (*Bajo escucha*) y de la primera de *The Newsroom*. Las denominaciones elegidas por David Chase y Aaron Sorkin –creadores de ambas series– tienen una poderosa significación: mientras una es la versión ficticia de la conocida cabecera de Baltimore, la otra es una marca inventada que hace referencia a la célebre ciudad mitológica. De este modo, los nombres advierten de la vocación realista y épica de ambas obras.

Antes de nada, conviene advertir de las diferentes personalidades de unas figuras clave de la serialidad como Simon y Sorkin, si bien los dos encajan en el perfil de *showrunners* temperamentales y problemáticos que protagonizaron la tercera edad de oro de la televisión estadounidense (Martin, 2014)³.

Por una parte, Simon heredó su interés por el oficio de su padre periodista y empezó a colaborar en los periódicos estudiantiles tanto del colegio como de la Universidad de Maryland, antes de trabajar como reportero durante doce años en *The Baltimore Sun* (Sabin, 2011: 140). Influidor por el Nuevo Periodismo y con una visión liberal de izquierdas, cultivó un reporterismo que, centrado en el narcotráfico de la ciudad, asumía a veces un formato serial. Durante los años noventa depuró un estilo que cuajaría en sus libros *Homicide* (1991) y *The Corner* (1997). Entremedias, produjo y escribió *Homicidio* (*Homicide: Life on the Street*, NBC, 1993-1999), la serie basada en su obra literaria. El salto a la HBO con *The Corner* (2000) culminó su viaje desde la prensa escrita a un medio audiovisual que le permitía explorar los mismos temas con talante de crónica y una importante libertad autoral (Jensen, 2017). La última temporada de *The Wire* (*Bajo escucha*) solo puede entenderse si se parte de su condición de guionista decepcionado con la deriva del periodismo.

El interés de Sorkin por el mundo periodístico venía, sin embargo, desde fuera. Proveniente de una familia de juristas, su gusto por la dramaturgia le llevó a obtener un *Bachelor of Arts* en la Universidad de Siracusa en 1983. Debutó como guionista en Hollywood con *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992), que adaptaba su propia obra teatral. Tras el éxito de *Malicia* (*Malice*, Harold Becker, 1993) y de *El presidente y Miss Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995) se le abrieron las puertas de la industria televisiva, para la que produjo y escribió *Sports Night* (ABC, 1998-2000), que giraba alrededor de la redacción de deportes de una cadena por cable, si bien se centraba más en lo personal que en lo profesional (Ferrucci y Painter, 2012). La consolidación como creador televisivo le llegaría con *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC, 1999-2006), que acumuló premios y críticas elogiosas durante las cuatro temporadas en las que permaneció en la serie. A esas alturas de su

3 Simon tiene un gran protagonismo en el polémico libro que Martin dedicó a esos hombres difíciles, pero, extrañamente, la de Sorkin es una ausencia clamorosa.

carrera, los rasgos de escritura de Sorkin estaban bastante definidos, hasta el punto de que él mismo reconocía poseer un “estilo romántico idealista” (Fahy, 2005: 14).

La HBO estrenó *The Newsroom* en noviembre de 2014, tras un periodo balbuceante que incluyó *Studio 60 on the Sunset Strip* (NBC, 2006-2007), aproximación al mundo de los *late night* que se canceló tras la primera temporada. Claramente, Sorkin se sentía atraído por el funcionamiento de los medios de comunicación, por lo que pasó más de un año en varias redacciones televisivas para recrear los entresijos de la industria de los informativos por cable (Huver, 2011).

Con semejantes antecedentes, no extrañan algunos detalles que simbolizan los talentos de *The Wire* (*Bajo escucha*) y de *The Newsroom*. Por ejemplo, en un episodio de la primera temporada de la creación de Simon –*Bajo escucha* (*The Wire*, 1.06)–, el detective Lester Freamon (Clarke Peters) pronuncia la frase “all the pieces matter” –“todas las piezas importan”–, que se convirtió en un icono reflejado en productos de *merchandising* y en un monográfico sobre la serie (Abrams, 2018). Por su parte, el material de promoción de *The Newsroom* la presentaba como una mirada entre bastidores a quienes cumplen con la “quijotesca misión” de lograr buenas noticias superando obstáculos comerciales y corporativos (Peters, 2015: 608).

La frase de Freamon resumía la visión factual y el estilo descriptivo que Simon deseaba imprimirle a un relato desplegado en diversos pero interrelacionados frentes. Y la asunción quijotesca de Sorkin suponía una declaración de principios sobre el idealismo de la obra. Dos aproximaciones distintas a un mismo hecho –el periodismo–, que podrían resumirse como la descripción del *ser* frente a la defensa del *deber ser*.

1.2. El interés de la perspectiva estilística en los estudios televisivos: objetivos e hipótesis

Los presupuestos manejados por Simon y Sorkin en la representación del periodismo divergían, pero sus series coincidieron en algo: ambas sufrieron una recepción hostil por parte de los medios de comunicación estadounidenses.

Tras el entusiasmo despertado por las temporadas precedentes de *The Wire*, la quinta se tomó como una venganza de Simon, a quien acusaron de retorcer y manipular su experiencia personal para saldar cuentas pendientes. Así, las empresas de la Tribune Company –propietaria del *Baltimore Sun*– se cebaron con la trama periodística para defender su propia credibilidad, puesta en entredicho (Steiner et al., 2012). Aunque hubo alguna excepción, proliferaron los reproches al ánimo rencoroso del autor (Zurawik, 2007; Vozzella, 2008; Ryan, 2008) y al trazo caricaturesco de algunos personajes, especialmente los que tenían responsabilidades ejecutivas (Caramanica, 2008).

Por su parte, buena parte de las críticas a *The Newsroom* giraban en torno a su defensa de unos ideales institucionales percibidos como irreales y escasamente prácticos (Koliska y Eckert, 2015: 751). La distancia entre lo que muchos periodistas entendían como la realidad de la profesión y la representación en pantalla alimentaron los duros análisis publicados en medios de referencia (Stern, 2012; Nussbaum 2012; Hale, 2012; Marash, 2012).

Tanto recelo evidenciaba un interés que pronto se trasladó al ámbito académico. En el caso de *The Wire*, destacan los trabajos sobre las técnicas dramáticas para formular una crítica reformista y nostálgica (Sabin, 2011), el intento de reparación de los paradigmas periodísticos (Steiner et al., 2012) y el papel de los pseudoacontecimientos en el proceso de recopilación de noticias (Ferrucci y Painter, 2013). Y en el de *The Newsroom*, las propuestas centradas en la representación heroica de los periodistas (McNair,

2014), las reflexiones populares sobre el estado del periodismo como reacción a la serie (Peters, 2015) o la recepción mediática al modo de retratar la profesión (Koliska y Eckert, 2015).

Dichas investigaciones inciden en aspectos ideológicos, narrativos y de recepción, circunstancia poco extraña, pues, de todas las aproximaciones posibles al medio televisivo, las relacionadas con el estilo han sido de las menos abordadas (Butler, 2010). La historia de los estudios televisivos se caracteriza por una lenta progresión de los enfoques estéticos y formales por parte de quienes fueron sentando las bases teóricas de este tipo de aproximaciones (Newcomb, 1974; Ellis, 1982; Thorburn, 1987; Caldwell, 1995; Metallinos, 1996) y de teóricos que, pasados unos años, las aplicaban en estudios de caso de autores y obras relevantes (Vidal, 2018; Huerta y Pérez, 2019).

Por todos esos motivos, el objetivo principal de este trabajo consiste en complementar los estudios ya existentes sobre la representación del periodismo en *The Wire (Bajo escucha)* y *The Newsroom* con un trabajo que, de forma novedosa, coloque la lupa sobre sus rasgos estilísticos. Y, para lograrlo, partimos de la hipótesis de que el estilo audiovisual de ambas series resulta coherente con los planteamientos realistas e idealizadores que, respectivamente, tienen.

2. Metodología

Para examinar las cualidades estilísticas de las series se procede al análisis textual de los diez capítulos de la quinta temporada de *The Wire (Bajo escucha)* y de la decena de episodios que integran la primera de *The Newsroom*. Concretamente, la actividad analítica se centra en los elementos con los que Bordwell y Thompson caracterizan el “estilo cinematográfico” (2001: 155-350).

El análisis textual permite identificar los posibles significados inherentes a un texto, lo cual resulta útil para el investigador que se ocupa de los contenidos de ficción de los medios de comunicación (Larsen, 1991). De hecho, ayuda a sortear las limitaciones de las metodologías cuantitativas y abre un abanico de opciones para identificar patrones implícitos presentes en el objeto de estudio (Furshich, 2009: 41).

No obstante, al tratarse de un campo de estudio tan amplio, nos centramos de manera específica en un análisis de la representación que privilegia los aspectos formales de naturaleza estilística. Buena parte de los elementos visuales y sonoros que configuran los textos audiovisuales de ficción quedan explicados por Bordwell y Thompson bajo el concepto “estilo cinematográfico” (2001: 155). En su opinión, el estilo es un sistema formal articulado que resulta de una determinada puesta en escena, unas estrategias de planificación, una combinación de los planos en el montaje y un diseño concreto del sonido.

Partiendo de estos bloques, en la veintena de capítulos se analizan: los decorados y escenarios, el vestuario y maquillaje, la iluminación, la expresión y movimiento de las figuras; la composición de los encuadres, la planificación en función de la escala, la angulación y el movimiento; las relaciones gráficas y rítmicas entre planos; y las cualidades sonoras (ruidos, música y similares). Los resultados obtenidos resultan potencialmente comparables entre sí para discernir –con carácter global y panorámico– el modo en el que abordan el mismo asunto: la actividad periodística. Para favorecer el rigor de la comparación, seleccionamos a modo de muestra el mismo número de unidades –una temporada, compuesta por idéntico número de episodios–, si bien en el caso de *The Wire* se trata de la quinta y última entrega de capítulos y, en el de *The Newsroom*, de la primera. Conviene subrayar

que la creación policiaca de David Simon solo centra una de sus tramas en la prensa durante la quinta temporada, mientras que la de Aaron Sorkin gira alrededor de una cadena de noticias televisivas en las dos que se emitieron.

Por último, los textos también son comparables por razones de producción. Las dos series están producidas por la HBO y se emitieron originariamente del mismo modo –en emisión semanal para los abonados de dicha cadena de cable *premium*– con un lapso que fue desde el 9 de marzo de 2008 –fecha de despedida de *The Wire* (*Bajo escucha*)– hasta el 10 de noviembre de 2014, día del estreno de *The Newsroom*.

3. Resultados

3.1. Cualidades estilísticas en la representación del periodismo: la quinta temporada de *The Wire* (*Bajo escucha*)

La última entrega de *The Wire* (*Bajo escucha*) prolonga varias líneas argumentales del relato sobre una unidad policial que persigue el narcotráfico mediante técnicas de escucha y videovigilancia. Sin embargo, la obra es un gran retablo sobre Baltimore, la ciudad más poblada del estado de Maryland y una de las más violentas del mundo.

En la quinta temporada, el grupo de policías se disuelve por los recortes del ayuntamiento. El detective Jimmy McNulty (Dominic West), harto de la situación, aprovecha las muertes de varios vagabundos para simular que han sido asesinados. Cuando el alcalde Thomas Carcetti (Aidan Gillen) entiende que puede sacar rédito electoral –aspira a convertirse en gobernador– de la situación, destina los medios necesarios a la resolución del caso, si bien McNulty los desvía al de Marlo Stanfield (Jamie Hector), uno de los capos de la droga a quien llevan meses vigilando. El veterano Lester Freamon lidera una operación encubierta que culmina con la caída de la banda de Marlo. Finalmente, cuando todo se descubre, la maquinaria política se activa para que nada trascienda, aunque suponga la degradación de varios policías y la liberación del narcotraficante.

En la sucesión de los acontecimientos resulta decisiva la implicación de *The Baltimore Sun*. La empresa atraviesa problemas económicos y sus profesionales trabajan en condiciones precarias. El editor ejecutivo James Whiting (Sam Freed) anima a los redactores a potenciar el “lado *dickensiano*” de las noticias para aspirar a un premio Pulitzer. El ambicioso M. Scott Templeton (Thomas McCarthy) aprovecha la coyuntura y termina publicando una serie de reportajes plagados de falsedades sobre los asesinatos de vagabundos. El veterano editor de la sección local, Gus Haynes (Clark Johnson), intenta evitar los desmanes de Templeton, quien cuenta con el apoyo de Whiting y de Klebanow (David Costabile), el redactor jefe. Finalmente, y a pesar de que tanto Gus como McNulty conocen las mentiras que jalonan los artículos, los ejecutivos y el periodista de *The Baltimore Sun* recogen su ansiado Pulitzer.

La relación entre el periódico y la ciudad queda de manifiesto en la cabecera de la temporada. La secuencia está compuesta por imágenes de breve duración, la segunda de las cuales se corresponde con los ejemplares que corren por la cinta de una rotativa, justo después del plano detalle de una pantalla con unas ondas sonoras y antes del plano general del edificio del ayuntamiento

de Baltimore. Al son de una versión de *Way Down in the Hole* interpretada por Steve Earle⁴, se suceden otros planos que refieren el mundo de la delincuencia –dosis de drogas, fichas de detenidos, patrullas policiales con las sirenas encendidas...–, la política y la marginalidad. Entre ellos, las portadas de varias noticias se suman a las de la imprenta para anunciar el papel de la prensa escrita en el pulso de la urbe.

3.1.1. Estrategias de puesta en escena

El periódico tiene un peso notable en los acontecimientos que pueblan la temporada. Para reforzar el tono realista, David Simon –que cubrió el mundo del crimen desde 1982 a 1995– conservó el nombre y se empeñó en que los elementos de puesta en escena se asemejaran lo más posible a las instalaciones de *The Baltimore Sun*. Así, se reprodujeron con detalle el aspecto de la redacción, el color de las paredes y hasta el modo en el que los profesionales se recogían las mangas de sus camisas (Steiner et al., 2012: 708).

El acceso a ese mundo se produce avanzado el metraje de *Más con menos* (More with Less, 1.01), título que refiere los recortes sufridos por policías y periodistas. Durante la escena, Gus está junto a otros colegas en la parte trasera del edificio. Una valla electrificada y un cartel que prohíbe el paso se interponen entre el grupo y el objetivo de la cámara, en un uso del decorado que –salvando las diferencias estéticas– recuerda al comienzo de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941). También aquí se sortea el obstáculo para poder ver y escuchar cómo, entre máquinas oxidadas y desordenadamente aparcadas, los hombres comentan los rumores de despidos que circulan por la empresa.

Tras apurar un cigarrillo, Gus sube las escaleras que dan acceso a la redacción, sin duda la gran referencia escenográfica de la trama periodística. Se trata de un espacio de amplias dimensiones y saturado de figuras y objetos: redactores apiñados en pequeñas mesas con sus ordenadores, libros, archivadores, papeles desperdigados, carteles colgados en las paredes, etcétera. El decorado apunta a las estrecheces y el desorden de la praxis laboral, subrayadas por la baja altura de un techo plagado de fluorescentes que oprimen a los personajes por la parte alta del cuadro. Abundan, además, los tonos fríos y neutros, con predominio de grises y blancos, complementados con el verde pastel de algunas columnas y contrapunteados con elementos que saltean pequeñas zonas de rojo y amarillo. Se trata, en suma, de un ambiente artificial y algo caótico como resultado de las urgencias cotidianas.

La mayor parte de las escenas *periodísticas* transcurren en la redacción, lo que apunta a una cierta pérdida del reportero de calle. La frecuencia con la que los redactores asisten a ruedas de prensa y otros actos convocados por políticos y policías –*Transiciones* (Transitions, 5.04)⁵, *El aspecto dickensiano* (The Dickensian Aspect, 5.06), *Últimas ediciones* (Late Editions, 5.09), 30 (5.10)– refuerza dicha visión. Además, la estrecha relación entre periodismo y poder se evidencia en bares y cafeterías, escenarios donde los profesionales y sus fuentes encuentran un clima de confidencialidad para intercambiar informaciones. Especialmente elocuente es el pasaje de *No por atribución* (Not for Attribution, 5.03) durante el que Gus comparte unas copas con Norman Wilson (Reg. E. Cathey),

4 La canción, compuesta por Tom Waits, tiene intérpretes y versiones diferentes en cada temporada: The Blind Boys of Alabama, el propio Waits, The Neville Brothers y DoMaJe, en las cuatro primeras.

5 La visión de las ruedas de prensa como instrumento de relaciones públicas mediante eufemismos se concreta cuando Gus *traduce* lo que dice el alcalde durante una comparecencia retransmitida por televisión que los periodistas siguen desde la redacción.

periodista retirado y actual asesor del alcalde, quien le filtra el relevo en la superintendencia de la policía. El juego está tan asumido que Gus dice hablar con su interlocutor “de puta a puta”⁶.

Por otro lado, en contadas ocasiones los periodistas aparecen en espacios domésticos. Cuando lo hacen –y se trata de un rasgo que comparten con los agentes de la ley– quedan claras sus dificultades para desconectar de las obligaciones laborales. En los primeros capítulos la serie recurre a los domicilios para caracterizar a algunos de los periodistas, como cuando Gus es incapaz de conciliar el sueño y despierta a su mujer en *Informes sin confirmar* (Unconfirmed Reports, 5.02) porque duda sobre la exactitud de un dato que se va a publicar. También Alma se levanta de madrugada en *No por atribución* y sale a buscar un ejemplar del *Sun*, para averiguar en qué página le han publicado una pieza.

Está clara, pues, la predominancia de los escenarios interiores de la trama periodística, aunque al desplegarse el caso del falso asesino de mendigos los exteriores cobran mayor protagonismo. Sin embargo, en más de una ocasión se apunta a la incomodidad de Templeton cuando trabaja al aire libre, cosa que le sucede tanto en la búsqueda de testimonios para una historia sobre el equipo local de *baseball* como cuando se mete de lleno en su serie de reportajes a propósito de los sintecho. Esa visión negativa sobre el ejercicio de la profesión se compensa gracias a Mike Fletcher (Brandon Young), el joven redactor de raza negra al que –ya en las postrimerías de la temporada– Gus permite convivir con Bubbles (Andre Royo) para preparar un artículo de fondo que hable sobre la vida en las calles con autenticidad.

El decorado desempeña, con carácter general, una función ambiental de corte realista. Bordwell y Thompson, además, denominan “*atrezzo*” a aquellos objetos del decorado que operan de forma activa dentro de la acción y que pueden convertirse en un motivo de la narración (2001: 160-161). En esa línea funcionan los ejemplares impresos del periódico que manejan muchos personajes –agentes de policía, políticos, traficantes, los propios redactores...– en momentos significativos, haciendo palpable la trascendencia de la prensa en las distintas tramas y su peso en la vida de la ciudad. Esa importancia queda matizada, no obstante, por la cantidad de ocasiones en las que son arrojados a una papelera, sobre todo cuando los agentes policiales se enfadan por lo publicado.

El vestuario y maquillaje se mueven también en una línea naturalista. Generalmente, los profesionales visten con camisas remangadas en la redacción y con chaquetas y corbatas –podría decirse que respetan las normas de etiqueta con sobriedad y sin lujos– cuando hacen su trabajo fuera de ella o asisten a eventos oficiales. Llama la atención la veteranía de los secundarios del periódico, que parecen los últimos de una especie en extinción. Como señala Sabin, más de una docena de antiguos colegas de David Simon en el *Sun* –incluida su mujer, Laura Lippman– aparecen a lo largo de la serie (2010: 147). Es más, el propio Simon está sentado durante el último episodio en un puesto de redactor, con un bolígrafo en la boca mientras escribe de forma concentrada. Justo delante tiene un letrero con un mensaje reivindicativo: “*salve al Sun*”⁷.

6 El gusto del personaje con los locales públicos como lugar de encuentro con sus fuentes se confirma cuando en *Últimas ediciones* almuerza con Nereese Campbell (Marlyne Barrett), quien prepara su asalto a la alcaldía. También Jimmy McNulty se reúne en más de una ocasión con Alma y con Templeton en cafeterías y bares para usar a la prensa en su maquiavélica cruzada.

7 No es el único detalle de ese estilo: en la secuencia de montaje con la que acaba la temporada se ve otro letrero que Gus tiene en su escritorio y que dice: “*apoya a nuestro personal*”.

La iluminación varía, por su parte, según el tipo de escenario en el que transcurre la acción. Como ya se indicó, los techos bajos de la redacción están plagados de fluorescentes que inundan la estancia con una luz cenital y suave, generando un ambiente uniforme y neutro coherente con un espacio concebido para el trabajo colectivo.

Sin embargo, cuando los profesionales salen de ahí se da una mayor estilización de las luces. Se pasa así a una proliferación de sombras y tonos cálidos en situaciones como la reunión de los periodistas en un bar del primer capítulo –para reforzar la camaradería entre colegas– y durante los sucesivos encuentros con las fuentes. En esas escenas la iluminación ayuda a crear un ambiente de confidencialidad imprescindible para el modo en el que la serie entiende el reportero.

Por último, en cuanto a la expresión y movimientos de las figuras también se reiteran ciertos rasgos. A la representación dinámica de la actividad en la redacción contribuye el alto ritmo interno de muchos pasajes ubicados allí. La mayor parte de los encuadres incluyen desplazamientos de figuras que forjan una atmósfera de gran fragor. Por si fuera poco, el talante proactivo e inconformista de Gus se evidencia en sus continuos viajes entre las mesas. De hecho, son muchas las escenas que comienzan con él entrando enérgicamente en el escenario para subrayar la personalidad de quien concibe su profesión como una búsqueda constante de la verdad.

3.1.2. Estrategias de planificación

Por regla general, la quinta temporada de *The Wire* tiende a una planificación descriptiva, con abundancia de escalas medias –planos americanos, medios largos y medios cortos que equilibran el protagonismo entre los personajes y el contexto– y un empleo menor y funcional de las largas –para ubicar la acción– y las cortas –para ayudar a la lectura de detalles como el titular de alguna noticia del periódico–. De igual modo, se privilegian los ángulos normales y los contrapicados leves frente a otras posiciones más forzadas o expresivas de la cámara, casi inexistentes. A todo ello hay que sumarles los movimientos de cámara –sobre todo el *travelling* y la panorámica– con una intencionalidad múltiple, pues a menudo el mismo desplazamiento sirve para acompañar a algún personaje, describir el escenario y relacionar entre sí elementos que se encuentran al comienzo y al final de la toma.

Las escenas de redacción tienden a repetir patrones de planificación. En numerosas ocasiones Gus –cuyo punto de vista se privilegia en la trama– entra en el lugar con paso decidido mientras la cámara registra su itinerario con planos generales o americanos –de gran profundidad gracias a las lentes focales cortas–, contrapicados que destacan la baja altura del techo y un *travelling* de acompañamiento que aumenta la agilidad. El desplazamiento de la cámara suele tener, además, una intención tanto descriptiva del espacio como relacional, pues establece un vínculo significativo entre elementos o figuras dispuestas en el escenario. A partir de ahí, durante los diálogos entre profesionales se reducen las escalas a planos medios cortos, generalmente estáticos o con leves *travellings*.

Solo puntualmente la planificación se torna más expresiva al combinar primeros planos con el manejo de la cámara al hombro, lo que suma nervio a la realización. El recurso es patente en *Código* (Took, 5.07), sobre todo cuando Gus se dirige a los periodistas y les anuncia que dispondrán de medios para seguir el asunto del supuesto psicópata. En paralelo se da cuenta de la reunión en la que Cedric Daniels (Lance Reddick) habla a otros oficiales para organizar la búsqueda del homicida, pues el alcalde también ha prometido recursos para el caso. El paralelismo entre la ficción periodística y policial que cruza la temporada se refuerza con

otro empleo circunstancial de la cámara al hombro cuando –en 30– Templeton miente a McNulty diciéndole que ha visto al sospechoso huir en una furgoneta.

Por otro lado, lo habitual es que las escalas medias se registren con lentes focales más largas que niegan la profundidad y generan una percepción desde lejos. La estrategia incluye otro rasgo compositivo que aparece con insistencia: los bustos suelen tener delante objetos que restan porción de aire, les cierran el espacio y conceden al objetivo de la cámara –y, por tanto, al espectador– un rol de testigo de los hechos.

La secuencia en la que Gus accede por primera vez a la redacción –*Más con menos*– es paradigmática de todo lo expuesto. La cámara espera al periodista en una parte central y cuando entra combina una leve panorámica con un *travelling* horizontal de acompañamiento que, al tiempo, describe un lugar plagado de puestos de trabajo. El plano americano pasa por corte a uno medio largo cuando se para a hablar con un redactor. Tras una breve elipsis hace lo propio con otro, instante en el que tres monitores desenfocados de ordenador se ubican en primer término ocupando buena parte del encuadre. La apariencia de plano robado, como si el objetivo de la cámara se correspondiera con los ojos de un redactor anónimo que observa la acción, confiere al espectador un papel de testigo participante de los hechos.

3.1.3. Estrategias de montaje

The Wire (*Bajo escucha*) emplea un estilo invisible propio del lenguaje clásico, con una tendencia a la continuidad entre imágenes, los cambios graduales de escalas y los cortes –la técnica de ensamblaje casi única– que favorecen la transparencia. Además, en cuanto al ritmo generado por la edición predomina la síntesis, con abundancia de tomas largas y fragmentos más breves cuando se dan diálogos con frases cortas.

La continuidad y la transparencia en el montaje sirven a la exposición de unos hechos representados como las partes interrelacionadas de un todo más grande. Como consecuencia, hay escenas que plantean una situación súbitamente interrumpida para dar paso a otra/s de una/s trama/s distinta/s antes de recuperar el desarrollo y resolución de la primera. En este sentido, el montaje es una herramienta básica para materializar el axioma “todas las piezas importan” que impulsa la obra, si bien solo excepcionalmente se presentan en paralelo acciones que suceden simultáneamente en escenarios distintos.

Lo habitual, por contra, es el discurrir lineal –no hay *flashbacks*– y fluido de los acontecimientos. No obstante, el talante expositivo se rompe en la última secuencia del último capítulo. En lo que constituye uno de los rasgos formales más diferenciales de *The Wire* (*Bajo escucha*) –así se clausuran todas las temporadas–, el relato finaliza con una secuencia de montaje –tan excepcional como la cámara lenta de algunos de sus planos– que, mediante fragmentos de breve duración, supone una escueta resolución de cada trama. Al suceder unas a las otras se produce un efecto de generación de significado por combinación, estableciéndose un nexo valorativo entre las partes de ese retablo de grandes dimensiones que es Baltimore en su conjunto.

La intención valorativa resulta más evidente al estar antecedida la secuencia por una mirada de McNulty hacia la ciudad, en un gesto similar al del estibador que contempla el puerto en *Puerto en la tormenta* (Port in a Storm, 2.12). En lugar del contraplano correspondiente a su punto de vista, el espectador ve situaciones diversas que pertenecen al mundo policial, callejero, judicial, carcelario y, por supuesto, mediático, en una propuesta que aclara las causas y los efectos de cuanto ocurre en la ciudad.

Concretamente, la trama del *Sun* culmina con dos pasajes muy breves que resumen la relación de amor/odio que la obra parece tener con el mundo del periodismo: mientras Templeton recoge su premio Pulitzer y lo comparte con Whiting y Klebanow, el riguroso Fletcher parece haber ascendido, pues da indicaciones a un redactor veterano.

Finalizada la secuencia, el relato vuelve a McNulty, quien tras decirle “vámonos a casa” al indigente al que ha sacado del albergue, arranca el coche y abandona el cuadro para dejar como última imagen de la serie una escala general con los rascacielos de Baltimore al fondo y una autopista cruzada por coches en primer término. El plano aguanta en pantalla un tiempo considerable a modo de conclusión: nada ha cambiado, todo sigue igual.

3.1.4. Estrategias sonoras

El sonido ayuda a configurar un sistema formal con una intencionalidad expositiva. La vocación descriptiva queda patente en el uso de la banda de ruidos, muy presente en las escenas ubicadas en la redacción del *Sun*. El paisaje sonoro suele ser denso, con gran protagonismo de los timbres telefónicos, las teclas de los ordenadores y las conversaciones de fondo. Así como la puesta en escena revelaba una tendencia a la acumulación y el desorden en los aspectos visuales, el espacio sonoro durante ese tipo de secuencias redundaba en la misma idea.

En cualquier caso, también aquí se pretende un realismo que hace del espectador una especie de testigo presencial. Existe una premeditación creativa en uno de los rasgos formales más singulares de la obra: la práctica totalidad de los sonidos son diegéticos y están, por tanto, presentes en la acción. Eso sucede de forma notoria con la música, ya que *The Wire* (*Bajo escucha*) carece de banda sonora extradiegética que sirva para contagiar emociones o para otros fines expresivos. Las únicas composiciones musicales que suenan forman parte de la diégesis y, además, no están introducidas mediante artificios de posproducción. De ese modo, géneros populares y enérgicos –*blues, jazz, rock*– complementan la verosimilitud de las reuniones en los bares, como la de Gus y el veterano Twigg (Bruce Kirkpatrick) en *No por atribución*. Así, el brío de una trompeta de *jazz* sirve de contrapunto al lamento de Twigg, quien va a ser despedido: “en diez años no quedará nada a lo que llamar periódico”.

Tal y como se explicaba al tratar el montaje, la secuencia elaborada que sirve de resolución es absolutamente excepcional. La sucesión de escenas breves que la componen se complementa con un tema musical extradiegético –el único en toda la temporada, algo que también pasa en las temporadas precedentes– que suena de principio a fin. El añadido expresivo tiene, además, un matiz autorreferencial, pues se trata de la versión de *Way Down in the Hole* interpretada por The Blind Boys of Alabama que sonaba en la cabecera de la primera temporada.

3.2. Cualidades estilísticas en la representación del periodismo: la primera temporada de *The Newsroom*

El detonante de *The Newsroom* llega cuando Charlie Skinner (Sam Waterston), presidente de la división de informativos de la *Atlantis Cable Network* (ACN), contrata a MacKenzie McHale (Emily Mortimer) como productora ejecutiva de *News Night*, el programa en *prime time* de la cadena. Su presentador y editor, Will McAvoy (Jeff Daniels), se muestra reticente por dos razones: tuvieron una relación sentimental que acabó por una infidelidad de ella y no cree que sea la persona indicada para lograr grandes audiencias.

El idealismo de MacKenzie –“es la hora de don Quijote”, pronuncia en *Decidimos hacerlo* (*We Just Decided To*, 1.01.)– se va imponiendo desde que, nada más aterrizar en la redacción, cubren la explosión de una plataforma petrolífera de BP, a la que sucedió el vertido de cinco millones de barriles de crudo en el Golfo de México.

La temporalidad del relato está muy marcada desde el 20 de abril de 2010 –día en el que ocurrió dicho accidente– hasta el 8 de agosto de 2011, fecha en la que *El más tonto* (*The Greater Fool*, 1.10.) narra cómo Will desmonta el falso republicanismo del *Tea Party*, rama ultraconservadora que controla un partido del que él mismo es reconocido militante.

Entremedias, los miembros de la redacción se afanan en hacer un informativo deontológicamente impecable, objetivo puesto a prueba cuando tratan hechos como el atentado contra la congresista Gabrielle Giffords –*Intentaré ser tu celestina* (*I'll Try to Fix You*, 1.04.)–, la rebelión contra el presidente egipcio Mubarak –*Amén*, (*Amen*, 1.05.)– o la liquidación del líder terrorista Osama Bin Laden –*1 de mayo*, (5/1, 1.07)–, entre otros sucesos reales. Esa concepción del periodismo como puntal de una democracia saludable choca en ocasiones con los intereses económicos y políticos de Atlantis Media Group, el grupo empresarial al que pertenece ACN y del que es propietaria Leona Lansing (Jane Fonda).

La cabecera es toda una declaración de intenciones de la serie. Durante su primer tramo se suceden imágenes reales y en blanco y negro de antiguos noticieros: un plató de la CBS que retransmite una jornada electoral, una sala de maquillaje y un control de realización y los rostros de Edward R. Murrow y Walter Cronkite –dos figuras legendarias del periodismo televisivo– ocupando la pantalla mientras presentan sus programas son las más destacadas. La banda sonora de Thomas Newman refuerza el tono de nostalgia de una representación que, en su segunda mitad, ofrece la réplica en color –plagada de planos de breve duración y de fundidos encadenados– de la inventada ACN. El diálogo entre el presente ficticio y un pasado histórico que funciona como referente queda fijada en la pieza de apertura de cada capítulo.

3.2.1. Estrategias de puesta en escena

La redacción de *News Night* es el escenario –artificial e interior– central del relato. Se trata de un lugar de importantes dimensiones, con una separación notable entre puestos de trabajo y al que se le intuye un techo de considerable altura. Abunda el color azul –en coherencia con la imagen corporativa del canal–, combinado con tonos grises –de archivadores, cristaleras, etcétera– con contrapuntos marrones –algún panel de madera– y verdes –columnas–.

El estilo se repite en otros escenarios profesionales próximos, como la sala de juntas donde se discuten los temas a tratar en el informativo. En estos casos hay un mayor protagonismo de los ventanales de cristal, también relevantes en el despacho de Will –contiguo a la redacción– aunque con una peculiaridad: éstos aparecen tintados para preservar cierta intimidad, lo que ayuda a caracterizarle como un personaje que intenta protegerse a sí mismo.

El plató y el control de realización del programa son escenarios igualmente destacables. Los múltiples recursos tecnológicos necesarios para la emisión dominan el decorado. En este sentido, los monitores de televisión desempeñan un papel muy activo en la narración, por lo que constituyen –en término de Bordwell y Thompson– un *atrezzo* fundamental.

La omnipresencia de las pantallas hace de estas un personaje más, en un intento de evidenciar su poder de influencia, algo determinante en el compromiso profesional de quienes pueblan la ficción.

Con todo, llama la atención la polivalencia expresiva de los escenarios, pues los espacios referidos no solo albergan acciones profesionales sino que, a menudo, suceden allí hechos de naturaleza personal. En varias ocasiones las parejas de algunos personajes se hallan tranquilamente en la redacción, incluso durante momentos tan agitados como los previos al anuncio de la muerte de Bin Laden en *1 de mayo*.

En este sentido los escenarios son lugares donde lo profesional y lo sentimental se entremezclan constantemente. Sorkin amalgama las dos dimensiones, de modo que también en los apartamentos –el lujoso de Will o el más modesto de Maggie (Alison Pill) y Lisa (Kelen Coleman)– o en el bar cercano a la cadena –el karaoke Hang’s Chew– pueden avanzar las tramas periodísticas. En realidad, el oficio y la emotividad a flor de piel van de la mano en todo momento.

Los personajes suelen llevar un vestuario cómodo y de colores sobrios cuando trabajan entre *bambalinas* –con la excepción de Skinner, que evidencia pertenecer a la vieja escuela con su inseparable pajarita y su chaqueta clásica– y mucho más elegante cuando se colocan delante de la cámara. En el primer capítulo, MacKenzie pregunta quién supervisa el vestuario de Will. Cuando le contestan que no lo hace nadie, ordena que encarguen trajes “gris ceniza, azul marino y negro de Zegna, Armani y Hugo Boss”. Cuando cuestionan su decisión con la frase “¿no a va a parecer un capullo elitista?”, ella replica: “Lo es. Que vuelva a ser *sexy*”.

A esa apariencia impecable que pretende la productora contribuye una iluminación intensa, viva y uniforme que inunda el plató. Los focos que el presentador tiene delante muchas veces se hacen visibles en la diégesis para adquirir un valor simbólico. Por poner un ejemplo, el programa que Will dedica a las contradicciones del *Tea Party* en *El más tonto* concluye con un *travelling* de retroceso desde la espalda del presentador que confiere el protagonismo del encuadre a las enormes fuentes lumínicas, en clara sugerencia de que la misión de *arrojar luz* sobre la realidad se ha cumplido con éxito⁸.

Por último, el movimiento y expresión de las figuras imprime una sensación de hiperactividad en largos tramos de los capítulos, especialmente durante los prolegómenos de las emisiones y cuando suceden acontecimientos imprevistos. La puesta en escena da cuenta entonces de una actividad frenética para encontrar soluciones dinámicas. Ese ritmo interno desatado se compensa con la calma reflexiva que se da durante las reuniones preparatorias y la emisión de los programas, situaciones recurrentes cuyo dinamismo formal depende de otros recursos como la planificación y el montaje.

3.2.2. Estrategias de planificación

La planificación destaca por su expresividad. A pesar de que los distintos directores emplean una gama amplia de escalas, le dan un énfasis especial a las más abiertas y las más cerradas con dos objetivos: por un lado, los planos generales de conjunto –sobre todo de los profesionales que trabajan en la redacción– apuntan a un protagonismo grupal, de modo que quienes hacen *News Night* parecen los miembros de una especie de familia⁹. Por otro, las escenas más relevantes en términos de estructura dramática suelen rematarse con finales emotivos plagados de primeros planos de los rostros.

8 Por contraste, los escenarios de la planta 44 del canal –habitados por la propietaria Leona y su hijo Reese (Chris Messina)– tienen sombras asociadas a los turbios intereses corporativos, como se ve en la reunión de *El 112º Congreso* (The 112th Congress, 1.03).

9 El relato se caracteriza por una fuerte endogamia, de modo que la dimensión afectiva y profesional de los personajes se hace coincidir constantemente.

La mayoría de las posiciones de cámara están a la altura de la mirada de los personajes, si bien se aprecian algunos picados de la redacción para mejorar la visión de grupo de quienes trabajan en ella. Igualmente, hay ocasionales tomas en contrapicado, especialmente de Will, Mackenzie y Skinner, lo que refuerza su condición de líderes morales en la aventura común de los periodistas del noticiario.

Además, los movimientos de cámara están al servicio de la misma finalidad: con frecuencia, a los personajes principales se les sigue mediante *travellings* de acompañamiento –especialmente por los bulliciosos pasillos del canal– que aumentan el dinamismo de la realización. En contadas ocasiones la cámara permanece estática, mientras que proliferan las panorámicas de relación que varían la atención de unos personajes a otros en la misma toma –clara alternativa al montaje por corte–, reforzando así la conexión entre ellos y su pertenencia a un equipo. Como resultado queda un estilo con clara impronta realista, rematado con el *zoom in*, recurso habitual en situaciones emocionalmente extremas.

3.2.3. Estrategias de montaje

Todas las estrategias anteriores cobran un sentido formal definitivo en el montaje. Como presupuesto general, *The Newsroom* espectaculariza la actividad periodística con una alta carga retórica. A modo de patrón estilístico, durante las emisiones de *News Night* se evidencian los medios de producción –grúas, *teleprompter*, mesas de mezclas, etcétera– y se fragmenta el discurso mediante planos breves y dotados de mucho movimiento, sean *travellings*, *zooms*, panorámicas y/o cámaras al hombro. De igual modo, casi siempre se apuesta por el montaje paralelo con el control de realización –desde donde se dirige el programa– y la redacción –donde los profesionales siguen atentamente la emisión–, enfatizando así la noción de trabajo colectivo.

El discurso fragmentario –que se da igualmente en situaciones de estrés en otros escenarios– se atenúa en las numerosas escenas que culminan con intervenciones cargadas de intensidad emocional e ideológicamente persuasivas por parte de algún personaje. Para apuntalar la vehemencia en el tono –al que se suman las escalas cerradas y la banda sonora musical– el montaje se torna más sintético, de modo que el espectador pueda conmoverse al escuchar cómo –por destacar un solo ejemplo– MacKenzie le dice a Will en *Noticias noche 2.0* (*News Night 2.0*, 1.02): “Sé el líder. Danos la moral que debe tener el programa. Sé la integridad”.

La producción de sentido a través del montaje también se manifiesta en capítulos que rompen la linealidad. Se dan estructuras no lineales por uso del *flashback* en *El 112º Congreso*, *Intentaré ser tu celestina*, *Abusones* (*Bullies*, 1.06) y *El más tonto*, siendo este capítulo de despedida de temporada el ejemplo más notorio de una dislocación temporal que explica las causas de un hecho –convertir en noticia de apertura a una anciana de raza negra a quien no se permite votar por una iniciativa legislativa del Partido Republicano– y evidencia sus consecuencias con enérgica emotividad.

Además, tanto en estos como en los demás episodios se despliegan marcas del tiempo del relato mediante rótulos que explicitan el día, mes y año de los hechos referidos. Esa información gráfica sirve, además, para remarcar que los sucesos que trabajan los periodistas de ficción pertenecen al orden de lo real.

Las dislocaciones temporales y los ritmos cambiantes guían al espectador para que haga una interpretación muy concreta de unos hechos sazonados sentimentalmente mediante el montaje. El objetivo es palmario durante las secuencias elaboradas que sintetizan principios morales con un arsenal de herramientas audiovisuales que aprovechan el poder afectivo de la representación. Algo para lo que las estrategias sonoras resultan primordiales.

3.2.4. Estrategias sonoras

La música juega un papel capital en la personalidad estilística de *The Newsroom*. En primer lugar, sobresale el uso de la banda sonora de Thomas Newman, experimentado compositor de la industria de Hollywood. Sus creaciones brotan en las partes de mayor fuerza dramática, generalmente para subrayar el tono intrigante, frenético y, sobre todo, sentimental y épico de los acontecimientos. La sentimentalidad coincide mayoritariamente con montajes más pausados y de una planificación más cerrada, en una estrategia de marcada expresividad por la suma de imágenes y sonidos.

El protagonismo del espacio sonoro se torna más relevante en las secuencias que emplean canciones de conocidos artistas que contribuyen al enaltecimiento de conceptos e ideas. Por ejemplo, durante el desenlace de *Noticias noche 2.0* suena de principio a fin *High and Dry* –del grupo Radiohead–, cuyo clímax con guitarras eléctricas coincide con la mirada de Will a la estatua de la Libertad –en un plano subjetivo acentuado con un *zoom in* de significativa duración– desde el balcón de su apartamento. Al presentador, quien acaba de comunicar a MacKenzie que cuente con él para una versión éticamente remozada del programa, se le acaba viendo en un plano general con la ciudad de fondo, un encuadre que lo convierte en una especie de guardián solitario de las libertades democráticas, conclusión aderezada con la melodía.

En un sentido similar se activan las secuencias de montaje al final de *Intentaré ser tu celestina* –durante la que suena *Fix You*, de Coldplay– y *El apagón (parte 2): Simulacro de debate* (The Blackout, Part 2: Mock Debate) –en la que se escucha *Will You Still Love Me Tomorrow?*, interpretada por Amy Winehouse–. Los dos capítulos se cierran con acciones en paralelo –de naturaleza tanto profesional como personal– dotadas de considerable ímpetu emocional.

En comparación, la música diegética –reducida prácticamente a los momentos que transcurren en el Hang’s Chew– tiene menor relevancia en la configuración estilística de la serie. Las canciones que se oyen de fondo durante esos pasajes ayudan al realismo de la situación, lo mismo que sucede con las partituras que suenan durante la emisión del programa y con los ruidos de la redacción –timbres telefónicos, tecleo de ordenadores y similares–, que ayudan a crear la atmósfera de agitación y urgencia en la que trabajan los profesionales.

Estos, por cierto, hacen gala de una llamativa cualidad: el ingenio con el que se expresan verbalmente. En el nivel sonoro, *The Newsroom* destaca también por la velocidad de unos diálogos plagados de ironía y dobles sentidos. Las discusiones vehiculan con ritmo frenético expresiones que se mueven con naturalidad entre lo profesional y lo personal, tal y como ocurre en los demás niveles formales.

4. Discusión y conclusiones

Intentaré ser tu celestina, el cuarto capítulo de la primera temporada de *The Newsroom*, concluye con una larga secuencia que resume el sentido estilístico de la serie en relación a la práctica periodística: justo cuando Maggie descubre que se ha producido un tiroteo en la ciudad de Tucson –y sobreimpresionada en pantalla la fecha 8 de enero de 2011– empiezan a sonar los acordes de *Fix You*, uno de los éxitos más conocidos de Coldplay.

La canción suena de principio a fin como un artefacto sentimental¹⁰ que impulsa el tratamiento que *News Night* da a la situación de la congresista Gabrielle Giffords. La serie asume un estilo cercano al videoclip para comprimir el tiempo y renuncia a la representación realista en detalles como la anulación de la banda de ruidos de la redacción, con el objeto de que no se pierda un ápice de emotividad musical. Las cámaras lentas, el movimiento incesante y los planos cerrados se suman a una estética que traslada un mensaje inequívoco: en contra de lo que sucedió en la realidad –medios como Fox News, CNN y MSNBC News anunciaron prematuramente el fallecimiento de Giffords–, la ACN cumple los imperativos para ofrecer informaciones responsables, resiste las presiones y contrasta que la representante pública sobrevive al ataque.

La emotiva letra que habla de un intento de reparación –“yo trataré de curarte”, dice el estribillo– y el *crescendo* de las guitarras eléctricas se mezcla con las imágenes para generar un conjunto que solo puede ser entendido como la alternativa utópica a la praxis periodística que se dio aquel día. El texto se articula, en fondo y forma, como la manera en la que *debería* haberse tratado aquella información. Y esa actitud de enmienda idealizadora se da a lo largo de la serie, pues los personajes se afanan en un tratamiento alternativo a hechos de gran notoriedad acaecidos entre el 20 de abril de 2010 y el 8 de agosto de 2011.

The Newsroom, en suma, toma como punto de referencia la realidad mediática y política para mejorarla mediante una variación ficticia e idealizadora¹¹. Las estrategias de puesta en escena y planificación resultan decisivas en ese empeño ya que, en múltiples situaciones, espectacularizan el ejercicio de un periodismo concebido como una misión colectiva con una alta responsabilidad en la preservación de los valores democráticos. Pero, sobre todo, son el montaje y el sonido los elementos más relevantes en la configuración de un sistema formal que persigue unos fines persuasivos con unos medios levantados sobre la manipulación –en el sentido neutro de la expresión– afectiva del espectador.

Si *The Newsroom* parte de un prisma sentimentalmente editorializante, *The Wire* (*Bajo escucha*) asume un talante de crónica. Simon coincide con Sorkin en mantener un estrecho diálogo con la realidad, si bien el juego es distinto: frente a la redacción inventada de un canal televisivo con nombre mitológico que aborda sucesos auténticos aquí se parte de un periódico casi real –un trasunto detalladamente recreado de *The Baltimore Sun*– que maneja informaciones inventadas.

El estilo de la obra se decanta por una descripción aparentemente neutra de los hechos, gracias a una puesta en escena y a una planificación más bien sobrias. La vocación expositiva queda más de manifiesto en la dimensión sonora, que se basa en una apuesta radical: el uso exclusivo de sonidos presentes en la acción y la renuncia a la música extradiegética. Resulta evidente que el dispositivo formal prescinde de cualquier signo de emotividad externo a los acontecimientos narrados, cuya presentación es, en cierto modo, más cruda.

No obstante, la serie juega al final de cada temporada la baza de una secuencia de montaje con una canción ajena a la diégesis que supone una excepción retórica. La fuerza conductora de la frase “todas las piezas importan” se formaliza en unos minutos

10 Como hemos visto, no se trata del único elemento estilístico que contribuye a una retórica de subrayado calado emocional en la construcción del texto. La obra presenta una personalidad tan marcada en el plano de los afectos que admitiría un análisis complementario que pusiera el foco en la dimensión semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille, 1994).

11 La inserción de la serie en el territorio de la idealización que se aprecia en sus cualidades estilísticas también se da en los elementos estructurales del relato y el manejo del punto de vista. De hecho, la primera escena da cuenta de la supuesta alucinación que sufre McAvoy durante una conferencia, sugiriendo un contraste entre lo real y lo ideal que será recurrente a lo largo de toda la narración.

finales que funcionan como interpretación explícita –el periodismo forma parte de un entramado político y social con escasa posibilidad de cambio– y expresiva de las tramas narradas. Pero hasta ese momento, el espectador se relaciona con una estética naturalista que descarta el énfasis sentimental.

Podemos concluir, en suma, que el análisis textual basado en criterios estilísticos resulta útil para el conocimiento de lo serial. De este modo, del presente estudio se deriva que el estilo empleado por *The Wire (Bajo escucha)* y *The Newsroom* es coherente con un modo de representación de la profesión periodística bastante abordado por investigaciones precedentes que centran la atención en aspectos contextuales, narrativos y/o de recepción.

Pero hasta ahora quedaba pendiente la tarea de indagar sobre la formalización específicamente visual y sonora de dos obras televisivas tan destacadas en el tratamiento del periodismo. Un tratamiento que, en lo estético, destaca respectivamente por unos postulados descriptivos e idealizadores que enriquecen la visión sobre el *ser* y del *deber ser* de la práctica periodística en el primer tramo del siglo XXI.

5. Agradecimientos

Este artículo ha sido traducido al inglés por Charles E. Arthur a quien agradecemos su trabajo.

6. Contribuciones específicas de cada autor/a

	Nombre y apellidos
Concepción y diseño del trabajo	Miguel Ángel Huerta Floriano
Metodología	Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán
Recogida y análisis de datos	Miguel Ángel Huerta Floriano
Discusión y conclusiones	Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán
Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones	Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán

7. Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.

8. Referencias bibliográficas

Abrams, J. (2018). *All the Pieces Matter. The Inside Story of The Wire*. Crown Archetype.

Álvarez, R., & Simon, D. (2013). *The Wire: toda la verdad*. Principal de los Libros.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2001). *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill.

- Butler, J. (2020) *Television Style*. McGraw-Hill.
- Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. Rutgers University Press.
- Cascajosa Virino, C. (2011). "No es televisión, es HBO": La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 21: 23-33.
- Caramanica, J. (2008). Dissecting threads of decay. Los Angeles Times. <https://bitly.ws/3afiN>
- Ehrlich, M. C. (1997). Journalism in the Movies. *Critical Studies in Mass Communication*, 14(3): 267-281. <https://doi.org/10.1080/15295039709367015>
- Ehrlich, M. C. (2004). *Journalism in the Movies*. University of Illinois Press.
- Ellis, J. (1982). *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. Routledge.
- Fahy, T. (2005). An Interview with Aaron Sorkin. En T. Fahy (ed.). *Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (pp. 11-18). McFarland & Company.
- Ferrucci, P., & Painter, C. (2012). Men on The Wire: A Textual Analysis of 'The Most Realistic Depiction of a Newsroom Ever,' *Association for Education in Journalism and Mass Communication, Chicago, IL*.
- Ferrucci, P., & Painter, C. (2013). Pseudo Newsgathering: Analyzing Journalists' Use of Pseudo-events on 'The Wire.' *The Image of the Journalist in Popular Culture Journal*, 5, 133-169.
- Fursich, E. (2009). In defense of textual analysis. *Journalism studies*, 10(2), 238-252. <https://doi.org/10.1080/14616700802374050>
- Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI.
- Hale, M. (2012, 24 de Agosto). *Broken hearts and breaking news*. The New York Times. <https://bitly.ws/3afkt>
- Huerta, M. A., & Pérez, E. (2019). Mad Men and television aesthetics: Final shots as a tool for textual configuration. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 825-838. <https://doi.org/10.5209/aris.62072>
- Jensen, M. B. B. (2017). "From the Mind of David Simon": A Case for the Showrunner Approach. *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, 3(2), 31-42.
- Koliska, M., & Eckert, S. (2015). Lost in a house of mirrors: Journalists come to terms with myth and reality in The Newsroom. *Journalism*, 16(6), 750-767.
- Larsen, P. (1991). Textual analysis of fictional media content. En K. B. Jensen & N. W. Jankowski (eds.). *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research* (pp. 121-34). Routledge.
- Marash, D. (2012, 25 de junio). And that's not the way it is. *Columbia Journalism Review*. <https://bit.ly/3tYG60y>
- Martin, B. (2014). *Difficult men: behind the scenes of a creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Penguin.
- McNair, B. (2010): *Journalists in Films: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press.
- McNair, B. (2014). From cinema to TV: Still the same old stories about journalism. *Journalism Practice*, 8(2), 242-244. <https://doi.org/10.1080/17512786.2014.889270>

- Metallinos, N. (1996). *Television Aesthetics: Perceptual, Cognitive and Compositional Bases*. Routledge.
- Mittel, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. NYU Press.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The most popular art*. Anchor Books.
- Nussbaum, E. (2012, 18 de junio). *Broken News. The artificial intelligence of "The Newsroom"*. The New Yorker. <https://bitly.ws/3afmb>
- Peters, C. (2015). Evaluating journalism through popular culture: HBO's The Newsroom and public reflections on the state of the news media. *Media, culture & society*, 37(4), 602-619. <https://doi.org/10.1177/01634437145669>
- Ryan, M. (2008, 13 de enero). 'Wire' man wants you to care. Chicago Tribune. <https://bitly.ws/3afjS>
- Sabin, R. (2011). The Wire: Dramatising the crisis in journalism. *Journalism Studies*, 12(2), 139-155. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2010.493741>
- Saltzman, J. (2005). Analyzing the images of the journalist in popular culture: A unique method of studying the public's perception of its journalists and the news media. *Association for Education in Journalism & Communication*.
- Steiner, L., Guo, J., McCaffrey, R., & Hills, P. (2013). The Wire and repair of the journalistic paradigm. *Journalism*, 14(6), 703-720. <https://doi.org/10.1177/1464884912455901>
- Stern, J. (2012, 30 de mayo). *Characters in The Newsroom Not Real People, Says Arron Sorkin*. ABC News. <https://bitly.ws/3afmx>
- Thorburn, D. (1987). Television as an aesthetic medium. *Critical Studies in Media Communication*, 4(2), 161-173. <https://doi.org/10.1080/15295038709360123>
- Vidal, N. (2018). The directors room: la estética neobarroca y la monstruosidad formal del universo murphyano. En P. Trapero, (Ed.). *La ley de (Ryan) Murphy*. (pp. 77-122). Síntesis.
- Vozzella, L. (2008, 6 de enero). *Fake newsroom, real anger*. Baltimore Sun. <https://bitly.ws/3afmU>
- VV.AA. (2010). *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión*. Errata Naturae.
- Zurawic, D. (2007, 30 de diciembre). *'The Wire' loses spark in newsroom storyline*. Baltimore Sun. <https://bitly.ws/3afny>