



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ  
DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES  
I CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ  
DOCTORADO EN COMUNICACIÓN E INTERCULTURALIDAD

# FICCIÓN TELEVISIVA Y PUESTA EN CUESTIÓN DE LA LÓGICA DISCURSIVA DEL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO

*THE WIRE* (HBO, 2002-2008)

## COMO CASO DE ESTUDIO

---

PRESENTADA POR

**ELISA HERNÁNDEZ-PÉREZ**

VALENCIA, ENERO DE 2019

DIRIGIDA POR

**DRA. GIULIA COLAIZZI**

**DR. JENARO TALENS**





VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ  
DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES  
I CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ  
DOCTORADO EN COMUNICACIÓN E INTERCULTURALIDAD

**FICCIÓN TELEVISIVA  
Y PUESTA EN CUESTIÓN  
DE LA LÓGICA DISCURSIVA  
DEL CAPITALISMO  
CONTEMPORÁNEO**  
*THE WIRE* (HBO, 2002-2008)  
**COMO CASO DE ESTUDIO**

---

PRESENTADA POR

**ELISA HERNÁNDEZ-PÉREZ**

VALENCIA, ENERO DE 2019

DIRIGIDA POR

**DRA. GIULIA COLAIZZI**

**DR. JENARO TALENS**





# ÍNDICE

---

**AGRADECIMIENTOS** | 009

**ABSTRACT** | 011

01

**INTRODUCCIÓN** | 017

---

- 1.1 Presentación de la investigación | **019**
- 1.2 Estado de la cuestión: de qué hablamos cuando hablamos de *The Wire* | **027**
  - 1.2.1 Libros | **029**
  - 1.2.2 Tesis doctorales y de máster | **037**
  - 1.2.3 Artículos | **039**
  - 1.2.4 Resumen y novedad de la investigación | **051**

02

**MARCO TEÓRICO** | 053

---

- 2.1 Metodología de análisis | **055**
- 2.2 La lógica discursiva capitalista y su representación en los *mass media* | **065**
  - 2.2.1 La teoría económica como discurso constructor de la economía | **066**
  - 2.2.2 La construcción narrativa del pasado: la idealización de la edad dorada del capitalismo en el discurso mediático | **068**
  - 2.2.3 Estancamiento, financiarización, desigualdad: la realidad material post-1973 | **074**
  - 2.2.4 La elaboración de una imagen unitaria del modo de producción: el capitalismo como “orden social institucional” | **080**
  - 2.2.5 El concepto de neoliberalismo y su utilidad como herramienta analítica | **082**

# ÍNDICE

---

03

## **LÓGICA DISCURSIVA, *ENABLING STATE* Y EXPLOTACIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA “GUERRA CONTRA LAS DROGAS” EN LA PRIMERA TEMPORADA DE *THE WIRE* | 093**

---

- 3.1 “This [is] America, man” y el prólogo a *The Wire*: género policial, efecto de realidad y contrato de verosimilitud | **097**
- 3.2 El individualismo neoliberal: el detective Jimmy McNulty y el estado propiciador | **109**
- 3.3 La “guerra contra las drogas” y el papel de la policía en la reproducción del capitalismo | **121**
- 3.4 El borrado de poblaciones sobrantes: el narcotráfico como empresa capitalista eficiente | **137**
- 3.5 Técnicas y recursos para la representación del capital | **153**
- 3.6 Conclusiones | **163**
- 3.7 Anexo | **169**

04

## **DESINDUSTRIALIZACIÓN Y AUTOMATIZACIÓN EN EL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO: NOSTALGIA Y DESEMPLEO EN LA SEGUNDA TEMPORADA DE *THE WIRE* | 173**

---

- 4.1 Una imagen de conjunto: el punto de vista sobre el puerto de Baltimore y el estibador Frank Sobotka | **179**
- 4.2 Un pasado al que aspirar: nostalgia y revisionismo histórico | **189**
- 4.3 La sacralización del trabajo: el mito del *breadwinner* y el problema de la creación de identidades en el capitalismo contemporáneo | **197**
- 4.4 *Angry White Men*: cuerpos femeninos y masculinidades tóxicas | **207**
- 4.5 Desindustrialización, robotización y trabajo físico: la historización y futuro de la reforma del puerto de Baltimore | **217**
- 4.6 El individuo contra las circunstancias: Frank Sobotka como héroe clásico | **225**
- 4.7 Conclusiones | **233**
- 4.8 Anexo | **237**

# ÍNDICE

---

05

## **LA REPRODUCCIÓN CIRCULAR DEL CAPITALISMO: MERCADO INMOBILIARIO, VIOLENCIA POLICIAL Y POSTRACIALISMO EN LA TERCERA TEMPORADA DE *THE WIRE* | 241**

---

- 5.1 Cambiar todo para que nada cambie: continuismo y circularidad en la tercera temporada de *The Wire* | **247**
- 5.2 *Hamsterdam*: el control de la criminalidad y el control de los mercados | **265**
- 5.3 *Hamsterdam*: la violencia policial y el mercado inmobiliario | **281**
- 5.4 Un código moral para el mercado inmobiliario: la relación Un código moral para el mercado inmobiliario: la relación entre los traficantes Avon Barksdale y Stringer Bell | **295**
- 5.5 Política local, cadena de mando y la “carga del hombre blanco”: el concejal Tommy Carcetti | **305**
- 5.6 Conclusiones | **315**
- 5.7 Anexo | **319**

06

## **LA REPRODUCCIÓN SOCIAL DEL CAPITALISMO: EL ESPACIO DOMÉSTICO Y EL SISTEMA EDUCATIVO EN LA CUARTA TEMPORADA DE *THE WIRE* | 323**

---

- 6.1 La demonización de la madre soltera afroamericana y la necesidad de una figura maternal: el caso de Namond Brice | **329**
- 6.2 La familia afroamericana como disfuncional y la necesidad de mantener la independencia: el caso de Michael Lee | **345**
- 6.3 Las poblaciones sobrantes y el “estado centauro”: el caso de Dukie Weems | **357**
- 6.4 El potencial emprendedor y creativo ante el abandono institucional: el caso de Randy Wagstaff | **375**
- 6.5 Conclusiones | **391**
- 6.6 Anexo | **397**

# ÍNDICE

---

07

**LA CREACIÓN DE DISCURSO EN LOS MEDIOS  
DE COMUNICACIÓN DE MASAS Y SU ROL  
EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA:  
LA QUINTA TEMPORADA DE *THE WIRE* | 401**

---

- 7.1 Verdades y mentiras: la creación de un relato realista | **407**
- 7.2 La responsabilidad moral del periodismo contemporáneo:  
el trabajo en la redacción del *Baltimore Sun* | **429**
- 7.3 La redención del héroe emprendedor: el ex-adicto Bubbles | **443**
- 7.4 El delincuente moralista como la fantasía estadounidense  
por excelencia: Omar Little | **453**
- 7.5 Conclusiones | **463**
- 7.6 Anexo | **467**

08

**CONCLUSIONES | 471**

**CONCLUSIONS | 483**

---

09

**BIBLIOGRAFÍA | 495**

---





# AGRADECIMIENTOS

---

We live in capitalism,  
its power seems inescapable.  
So did the divine right of kings.

URSULA K. LEGUIN

Hay un curioso tropo que se oye una y otra vez entre estudiantes de doctorado (que yo misma he reproducido, quizás por inocencia, quizás por auto-engaño), que dice que en el momento de finalización de la tesis doctoral una no debería estar nerviosa sobre su presentación y defensa, porque en realidad es la persona que más sabe sobre lo que ha escrito. Sin embargo, llegados a este punto de lo único de lo que estoy segura es de que si algo he aprendido en los últimos cinco años es lo ingente e inabarcable que es todo aquello que no sé. Ya lo dijo ínfamemente Donald Rumsfeld: “there are also unknown unknowns – the ones [things] we don’t know we don’t know”. En cualquier caso, me enorgullece pensar que mi curiosidad no ha dejado de crecer. Este espacio no es suficiente para mencionar y agradecer a todas aquellas personas que han impulsado, permitido y alimentado mis ansias de conocimiento.

Tengo que empezar por mis directores de tesis. Sin la confianza que el doctor Jenaro Talens puso en mí hace ya varios años cuando sólo era esa estudiante de máster que parecía

haber visto más películas que el resto de sus compañeros y hoy no estaría aquí. La doctora Giulia Colaizzi dio un salto de fe al incorporarse al proyecto en su última fase y su ayuda, su saber, sus consejos y su experiencia han resultado fundamentales para que esta tesis finalmente vea la luz. A ambos les debo el más inmenso agradecimiento y espero que este trabajo, con todos sus errores y faltas, sea digno del tiempo y consideración que me han ofrecido.

La “becocueva” es el mejor *safe space* que cualquier estudiante de doctorado podría desear. A pesar de que en ocasiones haya podido parecer una lata de sardinas, es un lugar de hermandad y apoyo como ningún otro en el que he tenido la oportunidad de trabajar (y de procrastinar), así que me gustaría expresar todo mi aprecio a aquellas que estaban allí cuando yo llegué, las que han hecho el camino conmigo y las que siguen allí ahora que me he ido. Olga, María G., Ana Clara, María A., Lorena, Raúl, Carla, José Luis, Violeta, Lidia, Agnese y Adolfo comprenden mejor que nadie las alegrías y disgustos por los

que he pasado estos últimos años. Y ha sido un honor poder compartir todos estos momentos con ellas.

Debo agradecer también al doctor Luis Martín-Estudillo que me invitara a la University of Iowa, a pesar de que no creo que él sepa lo importante que ha resultado ser la estancia que realicé allí en otoño de 2015. Entre otras cosas, fue en Iowa donde conocí a la doctora Annie McClanahan, que me acogió en la University of California – Irvine en otoño de 2017 durante las que probablemente sean las semanas más constructivas y productivas de mi vida académica hasta la fecha. Inteligente, brillante e inspiradora, Annie representa todo lo que me gustaría poder ser como docente e investigadora. Tanto ella como el resto del grupo de trabajo *Culture & Capital* de la UCI se merecen toda mi gratitud.

Aunque probablemente sea la entidad más kafkiana con la que he tenido la ¿fortuna? de interactuar, esta tesis no existiría sin el programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Y, sin salir del contexto universitario, no me quedaría tranquila si no expresara mi infinita gratitud a todo el personal administrativo del departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, así como del Servicio de Investigación de la Universitat de València, por ayudarme a navegar con éxito los mares de papeleo. Sobre todo, me gustaría dar las gracias a Luis Cano, a quien considero mi ángel de la guarda burocrático. Luis, no te merecemos.

Mi participación tanto en el Aula de Cinema de la UV como sobre todo en la revista *L'Atalante* me ha provocado muchas más satisfacciones que disgustos (aunque de estos haya habido unos cuantos). Se trata de espacios que me han permitido conocer a gran cantidad de compañeras maravillosas y admirables como Héctor, Miquel, Esther, Óscar, Pablo, Violeta, Marta, Carmen, Teresa o Antonio, que me han ayudado a crecer como profesional y como persona. Y es que son tantas las amigas a las que habría que reconocer todos esos momentos de alegría sin los cuales no habría tenido la energía para sacar esta tesis adelante que me temo que habrá muchos nombres que se queden en el tintero. A pesar de que no les vea tan a menudo como me gustaría, no hay día en el que no me considere afortunada de poder contar con gente como Nuria, Pablo, Vanesa, Lorena, Amparo, Roberto, Caco, Naira, Javi o Priscila en mi vida.

Mis padres, Gregorio y Antonia, así como mi hermana Patricia, se han (y me han) preguntado mil veces de qué iba todo

este asunto. Por incapacidad, inseguridad o simple tozudez, en muchas ocasiones no he sabido contestarles adecuadamente. Sin embargo, en ningún momento han dudado de mí ni han dejado de quererme y apoyarme. Espero que puedan perdonarme y acepten todo mi cariño y agradecimiento, a pesar de que no es sino una fracción del afecto recibido, que es y será siempre impagable.

Es posible que Matthew no entienda del todo estas frases que escribo. Quizás sea mejor así, porque no hay palabras suficientes para decirle todo lo que me gustaría. Pero como a falta de pan, buenas son tortas: Matthew, esta tesis es para ti.



# ABSTRACT

---

## **FICCIÓN TELEVISIVA Y PUESTA EN CUESTIÓN DE LA LÓGICA DISCURSIVA DEL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO: *THE WIRE* (HBO, 2002-2008) COMO CASO DE ESTUDIO**

---

En un contexto, el contemporáneo, en el que la consideración del modo de producción capitalista como el mejor y único posible parece cada vez más disputada, al tiempo que dicha discusión nos confirma su ubicuidad y omnipresente dominio, esta investigación parte de la cada vez más urgente necesidad de reflexión y cuestionamiento sobre nuestra turbulenta situación contemporánea. Desde tal posicionamiento, este proyecto de tesis doctoral tiene como principal objetivo explorar los procesos y aparatos a través de los cuales se producen y reproducen los discursos sostenedores del saber y del poder en las sociedades occidentales contemporáneas, realizando un examen crítico

de las relaciones y vínculos existentes entre sus dimensiones económica y cultural, así como la reciprocidad existente entre ambas. Para ello, se exploran la construcción y transmisión de discursos en tanto mecanismos mediante los cuales se constituyen y sostienen las diferentes estructuras materiales, ideológicas e institucionales que conforman el capitalismo como orden social institucionalizado. Se consideran así los objetos culturales que nos rodean como contruidos por y transmisores de ciertos discursos, de manera que dichos objetos y las interpretaciones que provocan no existen en un vacío ideológico, sino que son intrínsecamente históricos, en constante conflicto con otros discursos y con la realidad socio-económica que producen y que los produce. Como el trabajo de autores como Michel Foucault o Judith Butler ha señalado, es desde y a partir de estos discursos donde los individuos perciben y habitan la realidad que les rodea, por cuanto estos discursos estructuran tanto nuestro sentido de realidad como la noción de nuestra propia identidad. Mostrar la artificialidad de esos discursos, comprender el modo

en que funcionan, tratar de definir cuáles son las estrategias y recursos que los producen, construyen y reproducen es, pues, la tarea fundamental de este proyecto.

Así, la intención de esta investigación es considerar y examinar cómo se representa y entiende el capitalismo en los discursos culturales (por cuanto estas representaciones pueden considerarse como sintomáticas de cómo se define y habita el modo de producción en cuestión), tratando de establecer cuáles son las implicaciones y efectos de dichos discursos. Esto a su vez nos permitirá llevar a cabo una reflexión sobre el funcionamiento del capitalismo en su etapa contemporánea y sobre las características de su desarrollo y vigor en los países occidentales durante los siglos XX y XXI, confirmando el rol de los medios de comunicación de masas como dispositivos reproductores de tal *statu quo*. Desde este punto de vista, *The Wire* es un pertinente objeto de estudio. No sólo es una de las producciones de la televisión contemporánea sobre las que más se ha escrito, tanto a nivel académico como divulgativo (ha sido objeto de libros, congresos, artículos, tesis doctorales, etc.), sino que además se ha generado en torno a ella la presuposición de que ofrece una representación mimética del funcionamiento del sistema capitalista y sus consecuencias en la sociedad estadounidense contemporánea. El resultado ha sido la consolidación de este relato sobre *The Wire*, de manera que gran parte de los comentarios y análisis sobre la misma se construyen sobre dicha característica aparentemente innegable y que queda incuestionada. A partir de la necesidad de disputar dicho axioma sobre la serie, las principales preguntas de las que parte esta investigación serían las siguientes: ¿Qué discurso sobre el capitalismo en su forma actual se está reproduciendo en *The Wire* y cuáles son los efectos del mismo? ¿Qué implicaciones y preconcepciones sobre el pasado, presente y futuro del modo de producción capitalista componen dicho discurso? ¿De dónde vienen dichas suposiciones y cuáles son su base y sus consecuencias materiales? ¿Qué implica la casi ciega aceptación de la representación del sistema en *The Wire* como mimética y coherente, en lugar de como discursivamente construida?

A través de un análisis textual y discursivo de la estructura narrativa, puesta en escena y el montaje de *The Wire*, configurado en torno a los propios ejes temáticos que la serie organiza en torno a sus cinco temporadas, esta tesis argumenta que es a través de una serie de estrategias textuales y discursivas como

la serie construye un “efecto de verosimilitud” que oculta las marcas ideológicas de su representación del capitalismo y, con ello, de su defensa y afirmación del discurso del neoliberalismo. De manera específica y en relación al contexto de producción y recepción de la serie, hemos establecido un paralelismo entre *The Wire* y el discurso marcado por el sector menos progresista (habitualmente autodefinido como “centrista”) del partido demócrata, que funcionaría como representativo de lo que podríamos denominar *intelligentsia* liberal (en el sentido anglosajón) y de izquierdas, una “izquierda” reformada y auto-definida como no radical en oposición discursiva y material al socialismo. Este posicionamiento ideológico se sostiene sobre todo en la consideración de que existen una serie de valores morales –el trabajo duro y disciplina, la autosuficiencia, un cierto sentido del deber, etc.– compartidos por el total de la población como los ejes que unificarían la nación por encima de cualquier otra ideología, lo que implica un énfasis en la conducta y la responsabilidad individual que, en última instancia, asimila esta tendencia a lo que se ha venido a denominar racionalidad o gubernamentalidad neoliberal. A nivel económico, se defiende la funcionalidad y eficacia del capitalismo siempre y cuando sea regulado y controlado por el estado y, sobre todo, nos aseguramos de que todos los participantes en el mercado se adhieren a dicho código moral.

Tras dos capítulos de contextualización académica y teórica, el capítulo 3 se dedica a la primera temporada de la serie y se centra en la construcción de efecto de verdad en la serie y en la representación del papel que ha de jugar el Estado en las sociedades occidentales contemporáneas. Más específicamente, indagamos en cómo el rol de las fuerzas del orden en la reproducción del capitalismo es blanqueado resultando en una visión de la actividad criminal que deja de lado los procesos históricos y materiales que han provocado que la ilegalidad sea el único medio de supervivencia para estas poblaciones. El siguiente capítulo explora la narrativización de la evolución económica de las últimas décadas del siglo XX que se hace en *The Wire* a partir de cómo se entiende el proceso de industrialización y automatización que caracteriza el capitalismo contemporáneo y sus consecuencias para la clase trabajadora en la segunda temporada. Esto nos permitirá examinar el discurso nostálgico con que se reconstruye esta situación y las implicaciones de la representación de la clase trabajadora como blanca y masculina

implícita en dicha nostalgia. El capítulo sobre la tercera temporada explora la configuración geográfica de la ciudad como espacio en continua transformación e inserto en los propios procesos cíclicos del modo de producción capitalista, pero también su instrumentalización como aparato de segregación racial. La trama dominante de esta temporada gira en torno al proyecto de legalización parcial del tráfico de drogas denominado *Hamsterdam*, que nos permite explorar la representación del mercado inmobiliario y la relación existente entre éste y otras instituciones urbanas como la política local y el departamento de policía. Además, en esta sección se analiza cómo la serie emplea la repetición y reiteración para crear una imagen del sistema existente como natural e inevitable, reproduciéndolo a través de asumir su inviolabilidad. En el capítulo 6 se analizan los procesos de reproducción social del capitalismo en entornos habitualmente considerados y descritos como no económicos. Dichos procesos son narrados desde una representación moralista, condescendiente y basada en la responsabilidad individual de las comunidades pobres de color en la serie a través de la representación de cuatro adolescentes protagonistas y la relación con sus núcleos familiares y la escuela como los principales espacios de socialización. En este apartado también se argumenta que la serie reproduce todo un conjunto de estereotipos negativos sobre las familias afroamericanas, sugiriendo con ello que es necesario micro-gestionarlas paternalísticamente para resolver sus problemas. Finalmente, nuestro análisis de la quinta temporada estudia el modo en que *The Wire* representa varios procesos de construcción de relatos y los efectos y consecuencias de los mismos en aquellos que los reciben. Consideramos que la serie representa la construcción de un discurso como un proyecto del que un individuo es totalmente consciente y responsable, generando una clara división entre creadores y receptores, manipuladores y manipulados que nos permite crear un paralelismo con el estatus adquirido por *The Wire* misma y con el modo en que se entiende a sí misma y construye a su propia audiencia (intelectual, de clase media-alta, superior al “espectador medio”) a través de estrategias textuales que pueden definirse, en última instancia, como una estrategia de marketing.

Esta tesis finaliza con un apartado que busca responder a las preguntas planteadas al inicio de la misma a través de una recapitulación de las conclusiones a las que se ha llegado en

cada uno de los capítulos previos, y que nos permiten establecer que la serie hace una crítica simple a lo que entiende como “mal” capitalismo, un capitalismo salvaje y sin controlar, en lo que es una narrativa incoherente respecto al modo de funcionamiento del capitalismo como modo de producción. Nuestro examen de *The Wire*, pues, confirma que la serie refuerza el modo de producción capitalista como un orden social institucionalizado, confirmando así el rol como Aparatos Ideológicos del Estado de los medios de comunicación de masas. En este sentido, el objeto de análisis, un texto, es estudiado no como parte de una dimensión cultural situada en un nivel diferente e independiente de la materialidad del modo de producción, sino como una mercancía resultante del mismo, un dispositivo consolidador de las relaciones de producción de la misma manera en que lo es el mercado laboral o la fabricación, distribución y venta de objetos de consumo de masas. De este modo, el estudio de *The Wire*, además de un análisis sobre cómo se entiende y representa el sistema existente en los discursos mediáticos dominantes (y más específicamente en la ficción serializada), nos otorga la posibilidad de examinar y desentrañar el funcionamiento del modo de producción capitalista en su forma contemporánea y, con ello, de proponer nuevas formas de pensar nuestra actual configuración social, económica y cultural.

## TV FICTION AND THE EXAMINATION OF THE DISCURSIVE LOGIC OF CONTEMPORARY CAPITALISM: *THE WIRE* (HBO, 2002–2008) AS A CASE STUDY

---

Recently, the idea of capitalism as the only possible mode of production has been more and more disputed, while at the same time this discussion confirms its ubiquity and omnipresence again and again. In this context, this dissertation stems from an urgent need to question and reflect on our turbulent contemporary times. The main goal of this project is to explore the processes and apparatuses through which hegemonic discourses consolidate knowledge and power in contemporary societies. It analyzes how discourses are constructed and transmitted as the mechanisms by which the material, ideological and institutional structures that shape capitalism as an institutionalized social order (Nancy Fraser's term) are sustained. I consider the cultural objects that constantly surround us to be built by and to circulate certain discourses, so that these objects and their interpretations do not exist in an ideological void but are intrinsically historical, in constant tension with other discourses and the social reality that they produce and are produced in. As the work of authors such as Louis Althusser, Michel Foucault and Judith Butler has explained, it is from and through these discourses that individuals perceive and inhabit their surroundings, given that said discourses structure our sense of reality and our own identity. My research considers that exposing the artificiality of discourses, understanding the way they work, and defining the strategies and the tropes that produce, construct and reproduce them is a fundamental challenge.

Thus, the intention behind this dissertation is to discuss how the capitalist mode of production works in its contemporary regime of accumulation and, especially, how it is represented in media discourses, given that these representations and their reception are symptomatic of how we understand, define, and live in capitalism. This allows for a reflection on the inner workings of capitalism in its contemporary form and on the characteristics of its development and vitality during the 20th and 21st centuries, thereby confirming the role of mass media as reproducing devices of said *status quo*. From this point of view, *The Wire* is a pertinent case study: not only is it one of the most

written-about television shows, it has also been unanimously defined as an accurate and realistic portrayal of capitalism and its consequences in contemporary American society. This assumption has consolidated over the years and most of the analysis and commentaries about *The Wire* are built on this apparently irrefutable characteristic, which stays unchallenged. Arising from the need to question this axiom about the show, the main questions asked in this research are the following: what discourse about contemporary capitalism is reproduced in *The Wire* and what are its practical effects? Where do its presumptions come from and what are its material consequences? What does it mean that the series has been hailed as a realistic portrayal of American inner cities for so long?

Through a textual and discursive analysis of the narrative structure, *mise-en-scène* and editing of *The Wire*, organized thematically according to the show's five seasons, this dissertation argues that it is through a series of audiovisual strategies that the series creates an "effect of verisimilitude" (Santos Zunzunegui's definition) that hides the ideological marks in its representation of capitalism. This portrayal is in line with the "centrist" sector of the Democratic Party, which is emblematic of a certain liberal *intelligentsia*, self-defined against a radical left and in opposition to socialism and communism. This ideological position is mainly sustained on the idea that there exist a series of moral values—hard work and discipline, a sense of duty, self-sufficiency, etc.—shared by the entire American population as the common ground that keeps the nation together over any other divide. This implies an emphasis on conduct and individual responsibility that ultimately aligns this discourse with what has been defined as neoliberal rationality or governmentality. From this point of view, capitalism is functional and efficient, the only system that allows growth and happiness for everybody as long as we make sure that all participants in the market adhere to said moral values.

After two chapters of introduction to the academic and theoretical frame of the analysis, Chapter 3 focuses on the first season of the show and how its realistic effect is consolidated thanks to a series of specific audiovisual tropes and comments on the role the State should play in contemporary Western societies according to the show. More specifically, I analyze the whitewashing of the role of police in reproducing capitalism, resulting in a view of criminality that blurs the historical and

material processes that have made illegal activities the only means of survival for certain populations. My interpretation of the second season of the show in Chapter 4 centers on the processes of industrialization and automation that characterize the economic evolution of Western economies in the last few decades. This allows for an exploration of the nostalgia with which the port of Baltimore is represented and idealized in *The Wire*, while also commenting critically about what lies beneath the model of toxic white masculinity constructed around a sacralization of industrial and physical labor anchored in an embellished vision of postwar capitalism. Chapter 5, about the third season, explores the geographic configuration of the city as a space in permanent transformation due to its integration in the cyclical processes of capitalist accumulation, but also its instrumentalization as an apparatus for racial segregation. The main plot revolves around a partial drug legalization project called *Hamsterdam*. I analyze this project as an insidious representation and reinforcement of the broken windows theory and the individualism and racism that sustain it in order to explain how law enforcement agencies' ultimate function is to protect private property. This section of the dissertation also examines how the show uses repetition and reiteration to create a picture of capitalism as natural and unavoidable, therefore consolidating it by assuming its inviolability. Chapter 6 focuses on the social reproduction of capitalism in settings usually considered as non-economic in the fourth season. Said reproduction is presented on the show from a moralistic and condescending point of view, based on the notion of individual responsibility of the poor and racialized communities depicted in this season through four teenaged main characters and the relationship they establish with their families and the school as the main spaces of socialization. I argue that *The Wire* reproduces negative stereotypes about African American families—from the trope of the welfare queen to holding them responsible for a vicious circle of poverty and criminality—implying that it would require a paternalistic micro-management of these populations to properly solve their issues. Finally, my analysis of the fifth season in Chapter 7 focuses on how *The Wire* represents the process of constructing a narrative and the effects and consequences of said narrative in those that receive it. The series depicts the creation of a discourse as a project of which an individual is completely conscious and responsible, creating a

clear division between creators and receptors, manipulators and manipulated. I describe a parallelism with the status acquired by *The Wire* itself and the textual strategies through which it constructs its own audience (intellectual, upper-middle class, better than the “average reader”), which ultimately refers to the show's marketing scheme.

This dissertation closes with a final section that answers the initial questions through a summary and recapitulation of the conclusions of each of the previous chapters. Based on the textual and discursive analysis of the show, I conclude that *The Wire* offers a simplistic and naive critique of what it understands as “bad” capitalism, a savage uncontrolled capitalism, in what is an incoherent narrative in relation to the inner workings of contemporary capitalism as a mode of production. This dissertation confirms that *The Wire* erases women's and people of color's experiences and allows capitalism to continue reproducing through the expropriation of non-white and non-male populations; that is, it does not critique but rather reinforces capitalism as an institutionalized social order (in line with “centrist” or neoliberal politicians and intellectuals). The object of study is analyzed not as part of a cultural dimension independent of the materiality of the mode of production, but as a commodity that results from it, a mechanism that consolidates the relations of production. Thus, the ultimate aim of this project is to reconsider the implications of the way we interpret certain cultural objects, emphasizing the urgency to continue questioning how capitalist discourses and practices shape them, so as to propose new and more useful ways of understanding the social, economic and cultural structures of our societies.



01

INTRODUCCIÓN





## 1.1

# PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

---

La investigación desarrollada en esta tesis doctoral tiene como principal objetivo el examen de los procesos y aparatos a través de los cuales se producen y reproducen los discursos sostenedores del saber y del poder en las sociedades occidentales contemporáneas. Las relaciones de poder y la construcción de conocimiento que se deriva de las mismas componen los mecanismos a través de los cuales se desarrollan los procesos de subjetivación y se construyen las relaciones que dichos sujetos mantienen con sus condiciones de existencia; es decir, el modo en que los sujetos resultantes de dichos procesos entienden e interactúan con el mundo que les rodea. A través del estudio de la construcción de discursos en tanto mecanismos mediante los cuales se constituyen y sostienen las estructuras materiales, ideológicas e institucionales que conforman el sistema existente, con este trabajo pretendemos encontrar otras formas de pensar la configuración social, económica y cultural de nuestras sociedades occidentales en un momento en el que se presenta como urgente la consolidación de relatos que aborden las con-

diciones de existencia en la era del neoliberalismo global desde nuevos puntos de vista. El exponencial desarrollo tecnológico a lo largo del siglo XX y su veloz incorporación a la vida diaria no sólo convirtieron a los medios de transmisión de información en los principales dispositivos de configuración y distribución de discursos, sino que además permitieron la creación de un discurso utópico sobre un inmediato futuro hiperconectado. La situación de evidente crisis del Norte global en las dos primeras décadas del nuevo siglo confirma el fracaso del proyecto de emancipación enfatizado por dicho desarrollo tecnológico, así como de las expectativas creadas por la globalización cultural, económica e informativa, haciendo que resulte cada vez más necesaria la labor de repensar la ordenación socioeconómica y cultural de las sociedades contemporáneas.

Con este contexto en mente, el principal punto de partida de la investigación aquí desarrollada es la consideración del capitalismo como el sistema económico e ideológico dominante, el eje fundamental en torno al cual se construyen los

discursos y subjetividades que rigen el funcionamiento no sólo de la actividad económica, sino de todos y cada uno de los elementos que condicionan la vida diaria en los países occidentales. Los aparatos a través de los cuales el capitalismo es constituido y reproducido son pues numerosos y requieren un continuo examen de su funcionamiento como única vía posible para la comprensión y superación de las crisis que amenazan nuestro presente y nuestro futuro. Desde la más evidente explotación y extracción de plusvalía a través de la venta de la propia fuerza de trabajo a cambio de un salario hasta las expropiaciones que se desarrollan de maneras cada vez más sutiles e insidiosas (en torno a ejes de clase, raza, etnia, sexo y género), el análisis de los discursos y mecanismos que han conformado y conforman el nuevo orden global es, cada vez más, una tarea urgente y fundamental. Dentro de las variegadas instituciones sobre las que se sustenta el capitalismo, nuestra tesis doctoral se centra fundamentalmente en el rol que juegan los medios de comunicación de masas en dicha reproducción (y, más específicamente, la ficción televisiva serializada), por cuanto no son realmente el cuarto poder ni una alternativa al mismo, sino “el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social” (Colaizzi, 2007: 10). De esta manera, pretendemos llevar a cabo un examen crítico de las relaciones y vínculos existentes entre las dimensiones económica y cultural del orden mundial contemporáneo, teniendo en cuenta cómo la interrelación entre ambos se manifiesta en los discursos existentes tanto en las emisiones de los *mass media* como en la manera en que definimos y entendemos los *mass media* mismos. Nuestra intención es considerar y examinar cómo se representa y entiende el capitalismo en los discursos culturales (por cuanto estas representaciones pueden considerarse como sintomáticas de cómo se define y habita el modo de producción en cuestión), tratando de establecer cuáles son las implicaciones y efectos de dichos discursos. Esto a su vez nos permitirá llevar a cabo una reflexión sobre el funcionamiento del capitalismo en su etapa contemporánea y sobre las características de su desarrollo y vigor en los países occidentales durante los siglos XX y XXI, confirmando el rol de los medios de comunicación de masas como dispositivos reproductores de tal *statu quo*.

Entendemos dichos discursos culturales a partir del uso de dicho término establecido por Michel Foucault (1979 [1969]:

81); es decir, como más que meros conjuntos de signos en un contexto de enunciación, por cuanto son el conjunto de significaciones y prácticas que constituyen los objetos de los que hablan. Esto implica que nuestra interpretación de qué somos y qué es todo aquello que nos rodea no nace de manera natural ni nos precede, sino que es efecto de estas prácticas discursivas, prácticas que construyen y reproducen cómo entendemos la realidad a nuestro alrededor de manera continua (Foucault, 2005). Además de ser productores de subjetividades y realidades, los discursos son conformados a través de una serie de reglas y normas de formación de dichos discursos; es decir, son dependientes de un saber y de una episteme, del conjunto de relaciones y prácticas que permiten que los discursos den lugar a conocimientos, subjetividades o realidades (Foucault, 1979 [1969]). Esto implica que los discursos son legitimados en su historicidad, de manera que establecen una relación recíproca y circular con su espacio de existencia, enunciación y validación. Así, todos los discursos están anclados a su contexto material, son intrínsecamente históricos y dependen tanto de otros discursos como de la realidad social que construyen y que los construye. Al mismo tiempo, y precisamente por su condición de configuradores de subjetividades y realidades, estos sistemas de saber y poder tienden a ser interiorizados y naturalizados, en cierta manera ocultando que resultan de todo un conjunto de procesos y prácticas de construcción de sentidos.

Con esta investigación pretendemos pues desnaturalizar dichos discursos, mostrar su artificiosidad y entender cómo funcionan y qué estrategias y tácticas los producen, construyen y reproducen como discursos dominantes y reguladores de la condición humana dentro del modo de producción capitalista. Por supuesto, hablar del capitalismo como un discurso o incluso como una construcción discursiva no equivale a relativizar su existencia material, por cuanto todo discurso tiene una serie de consecuencias y efectos, siendo pues fundamentales a la hora de tratar de comprender cómo se definen y entienden los sujetos a sí mismos y a la sociedad en que se integran.

Estos discursos no funcionan en un vacío, sino que son intrínsecamente históricos y forman parte de un conjunto mayor de textos y discursos entrelazados entre sí de múltiples y variadas maneras. El total de objetos que configuran lo que denominamos cultura popular es imprescindible a la hora de

conformar un imaginario colectivo, de naturalizar y normalizar ideas e imágenes que son construidas e históricas, de representar a la par que consolidar un consenso o ideología dominante. Si, como afirmaba Roland Barthes, todos los objetos culturales que nos rodean son “tributario[s] de la representación que la burguesía *se hace y nos hace* de las relaciones del hombre y del mundo” (2009 [1957]: 196-197; cursiva en el original), el estudio de los mismos debe entonces analizar y tratar en detalle la mistificación que transforma dichos ideales, valores y discursos históricos y específicos en naturaleza universal y colectiva. Desde tal punto de vista, esta tesis, centrada en el papel que los medios de comunicación juegan dentro del modo de producción capitalista, se sitúa en el cruce entre dichos discursos culturales y la realidad material del modo de producción, buscando establecer y analizar la relación recíproca y retroalimentaria existente entre ambos: la dependencia que el segundo tiene de los primeros (y viceversa), siendo la función de éstos la consolidación y reproducción del capitalismo.

El marxismo clásico distingue entre la estructura o base económica, compuesta por las fuerzas y relaciones sociales que constituyen el modo de producción (siendo la principal la venta de la propia fuerza de trabajo en el mercado laboral), y la superestructura, el conjunto de relaciones que existen fuera del proceso productivo a pesar de depender del mismo (instituciones como el Estado, las leyes, la religión, los medios de comunicación, la familia, etc.). Aunque desde la ortodoxia marxista se presupone que es la estructura la que condiciona la superestructura, lo cierto es que es fundamental contrarrestar el determinismo económico que implica dicha afirmación para considerar que ambas se construyen y mantienen la una a la otra en un proceso casi simbiótico de continua y mutua reproducción. Los Aparatos Ideológicos del Estado, tal y como los definió Althusser (1974a [1969]), son aquellas instituciones que permiten la reproducción de las condiciones de producción capitalista a través no de la represión, sino de la ideología, del conjunto de ideas y representaciones que componen la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. De este modo, el sistema que rige el funcionamiento de las sociedades contemporáneas existe en un aparato ideológico material que prescribe prácticas y técnicas materiales, que existen a su vez en los actos materiales del sujeto; es decir, el comportamiento (material) de dicho sujeto deriva del disposi-

tivo conceptual ideológico puesto en juego en y a través de los diferentes aparatos (Althusser, 1974a [1969]), y viceversa.<sup>1</sup>

Los medios de comunicación de masas, como aparatos de diseminación de información, son uno de los principales y más fundamentales ejemplos de instituciones responsables de la reproducción del modo de producción capitalista. Constructoras y reproductoras de discursos dominantes y subjetividades normalizadoras, las industrias culturales “mantienen unido el todo social” a través de la estandarización y producción en serie, habiendo “sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Adorno y Horkheimer, 1994 [1947]: 166). Como instituciones fundamentales del modo de producción y adheridas al funcionamiento del mismo, la función de estas industrias (el cine, la radio, la televisión, etc.) es la consolidación de dicho modo de producción a través de la transmisión y asentamiento de los discursos reproductores del capitalismo. Si “con y tras todo objeto o imagen no encontramos la verdad [...], sino procesos y relaciones de producción” (Colaizzi, 2007: 164), entonces resulta fundamental examinar los textos audiovisuales desde y en la propia materialidad y estructura del modo de producción capitalista, rearticulando con ello la tradicional distinción entre base y superestructura, entendidas no como planos de existencia conectados pero independientes, sino como intrínsecamente análogos en su desarrollo y funcionamiento.

Nuestro estudio de los textos resultantes de las industrias culturales, pues, se propone analizar su funcionamiento como objetos cuya función última no es otra que el mantenimiento de las relaciones de producción capitalistas (de la misma manera que tal es la función de la subsunción del trabajador en el mercado laboral), cuestionando la representación que proponen de la realidad material y preguntándonos por su base ideológica y por sus efectos discursivos; es decir, “superar la *falacia naturalista* de las imágenes para reconocer en las mismas el

1 Dando un paso más allá y dentro del marco de la teoría de la reproducción social, autoras como Silvia Federici (2010) o Nancy Fraser (2016) han señalado que algunos de estos aparatos considerados como parte de la superestructura no sirven sólo para mantener la base económica a nivel ideológico o cultural, sino que son en realidad parte de las condiciones de existencia de la propia base económica (por ejemplo, el trabajo doméstico como medio de reproducción de la fuerza de trabajo o los procesos de expropiación sostenidos durante siglos gracias a la construcción de un discurso racista).

resultado –convencional, luego dependiente de una lógica cultural y social– de un complejo proceso de producción de sentido” (Zunzunegui, 2016 [1989]: 13-14; cursiva en el original).

La televisión es uno de los principales medios de comunicación de masas, además de uno de los más importantes aparatos de socialización del siglo XX. Desarrollada técnicamente en el periodo de entreguerras, la televisión se populariza en todo el mundo occidental en los años cincuenta y sesenta, transformando la configuración interna de los hogares en los que entraba, así como el modo de consumo de entretenimiento, cultura e información del total de la población. Denostada durante décadas como “la caja tonta”, la televisión es un medio de comunicación examinado habitualmente desde su función social y psicológica; es decir, en su relación con los consumidores de la continua y cada vez más variada programación que ofrece. Como medio, la televisión trabaja con lenguajes múltiples y gran cantidad de códigos preexistentes, lo que hace que gran parte de su análisis y estudio desde el punto de vista textual y discursivo se haya centrado en la heterogeneidad de su lenguaje y configuración discursiva. Existen, pues, numerosas metodologías cuantitativas y cualitativas que se aplican al análisis de la televisión, tanto desde el punto de vista del contenido como desde la recepción, dependiendo en muchas ocasiones del formato que se está analizando. Sin embargo, el objeto de análisis concreto de esta tesis, las series de televisión de ficción, se presenta como un caso especial dentro del campo más amplio de estudios televisivos. Allí donde tanto el medio televisivo como el objeto en sí son denostados y criticados, las series de televisión han adquirido tanto en el ámbito de la crítica cultural y divulgativa como en los estudios académicos un estatus especial a partir de los años ochenta y noventa, pasando a ser consideradas como productos culturales de calidad (creando implícitamente una clasificación basada en la tradicional noción de alta y baja cultura dentro del propio medio televisivo). Aunque el momento álgido de este fenómeno puede localizarse en la publicación de *Television's Second Golden Age* de Robert J. Thompson (1996), la popularidad de las series de televisión como producto cultural y como objeto de estudio académico no ha dejado de crecer desde principios del siglo XXI. Consideradas como el lugar donde reside la creatividad audiovisual del momento actual y alabadas tanto por su innovación narrativa como por su originalidad temática

(habitualmente a partir de comparaciones con otros formatos y medios ya consolidados como el cine o la novela), las series de televisión continúan creciendo exponencialmente en número y alcance, consolidándose como alta cultura.

Casi en paralelo a este auge de las series de televisión como objeto de interés en el contexto académico, la configuración interna y las transformaciones del capitalismo en su forma actual se han convertido en una de las principales preocupaciones de gran parte del análisis cultural y discursivo en la última década.<sup>2</sup> El inicio de la Gran Recesión a finales de 2008 pareció pillar al mundo por sorpresa, a pesar de los síntomas de agotamiento y tensión que venían haciéndose obvios desde principios de los años setenta y las crisis, sobre todo financieras, que se sucedieron en diferentes momentos y lugares durante el final del siglo XX (la deuda soberana latinoamericana, los tigres asiáticos, las dotcoms, etc.). La espectacularidad de la crisis financiera y sus enormes consecuencias a nivel mundial han llevado a un cada vez más obvio malestar y cuestionamiento del estado actual del sistema económico global y del capitalismo como su marco global. De hecho, los diez años que han transcurrido desde entonces han sido enormemente prolíficos en afirmaciones y estudios sobre cómo esta podría ser la crisis definitiva del capitalismo, y existe un sentimiento de desasosiego generalizado presente en diferentes sectores poblacionales y que se manifiesta de maneras muy diferentes y cada vez más obvias (desde movimientos como el 15-M o *Occupy Wall Street* hasta la popularidad y crecimiento electoral de los discursos de extrema derecha en todo el mundo). Sin embargo, los valores macroeconómicos globales parecen haberse recuperado en gran parte de las naciones afectadas: el capitalismo parece haberse deshecho de cualquier apariencia de agotamiento y continúa funcionando hoy a pleno rendimiento. El resultado de esta inestable situación post-2008 ha sido una notable expansión en los estudios y análisis sobre el

2 Esto no quiere decir que no existieran estudios de este tipo anteriores a 2008: el trabajo de Robert Brenner (2006) o el de Greta Krippner (2005) son excelentes ejemplos, pero no podemos dejar de lado otros textos de corte tanto académico como divulgativo que tratan el capitalismo, su configuración actual y su historia reciente desde diferentes puntos de vista, por ejemplo Arrighi (2014 [1994]), Stiglitz (2002), Brown (2005 y 2006) o Harvey (2007) entre otros. Volveremos a esta cuestión con más detalle en el desarrollo del marco teórico de esta tesis doctoral en el apartado 2.2.

capitalismo en su etapa actual, sobre el neoliberalismo, sobre el sistema financiero y, en general, sobre el funcionamiento del modo de producción capitalista, sus crisis y sus efectos a todos los niveles (económico, social, político, cultural, etc.).

En este contexto, una producción como *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008) se presenta como un objeto de estudio que ofrece la posibilidad de examinar la construcción de discurso en y sobre el capitalismo en la ficción televisiva contemporánea. Haciendo uso del tráfico de drogas y las investigaciones policiales a las bandas que se dedican a esta actividad en la *inner city* de Baltimore como eje central, las cinco temporadas de la serie presentan una amplia imagen de la ciudad como un todo, ofreciendo una holística visión de los problemas y contradicciones del contexto urbano en el capitalismo neoliberal a partir de diferentes ámbitos, desde el sistema escolar hasta la prensa local, pasando por el ayuntamiento y el puerto. Para ello, *The Wire* recurre a una estructura narrativa en red, constituida a partir del uso de numerosos personajes, espacios y tramas que se entrelazan entre sí de manera sutil y ponen en relación diferentes temas, situaciones y nociones que a primera vista no tienen que ver unos con otros. Esta complejidad, sumada a la variedad de temas abordados en la serie, ha llevado a que *The Wire* se convierta en objeto de interés académico y crítico desde diferentes puntos de vista y posicionamientos teóricos, adquiriendo así una enorme popularidad en los años transcurridos desde su emisión original.<sup>3</sup> Sin embargo, y a pesar de la variedad de posicionamientos de partida de los textos y análisis existentes sobre ella, gran parte de la bibliografía sobre *The Wire* asume que existe en la misma una imagen mimética de la sociedad occidental actual, afirmando que la serie representa a la perfección el funcionamiento del capitalismo contemporáneo y las consecuencias del mismo en la población urbana (un posicionamiento que encontramos, entre otros, en los siguientes textos: Simon, 2009; Hornby, 2009; Schaub, 2010; Chaddha y Wilson, 2011; Herbert, 2012; Collins y Brody, 2013; Sweeney, 2013;

---

3 *The Wire* es una de las series de televisión sobre las que más se ha escrito, tanto a nivel académico como divulgativo, y es en ocasiones separada del resto de la denostada televisión al compararla con la novela decimonónica y el teatro clásico (encajando así con el eslogan de la cadena de televisión por cable que la realiza y distribuye: "It's not TV. It's HBO") o, incluso, al definirla como una de las mejores series de televisión de la historia del medio (Weisberg, 2006).

Labra, 2014; Wheeler, 2014; Wood, 2014; Anker, 2016).<sup>4</sup> De esta manera, se naturalizan y asimilan los discursos que conforman la serie, ocultando su condición como producto resultante de una industria cultural inserta en el propio sistema capitalista y cuya función es, en última instancia, mantenerlo.

Consideramos que esta recepción casi unánime de *The Wire*, sumada al propio contexto socioeconómico y geográfico que conforma el centro neurálgico de las tramas de la serie (los degradados barrios pobres y fundamentalmente afroamericanos del centro de Baltimore), la convierten en un caso de estudio ideal para analizar y cuestionar la reproducción del capitalismo en los productos culturales de los medios de masas y, con ello, la posición de las industrias culturales en dicho modo de producción.

Desde este punto de vista y como especificaremos en la sección dedicada a la metodología, el análisis aquí realizado no busca señalar una intención, mensaje o estructura preexistente al texto en sí, sino que parte de la consideración de que el propio proceso de lectura es el que permite la construcción del sentido del texto. Para ello, nos centraremos en identificar y comprender los elementos de la puesta en escena y de la puesta en serie que componen las escenas seleccionadas, buscando siempre su desnaturalización (señalar su artificiosidad como discurso construido). De esta manera, y gracias a las estrategias del análisis textual y discursivo que se señalarán en el siguiente capítulo, se buscará definir cuál es el modo en que *The Wire* presenta el funcionamiento del capitalismo contemporáneo, su evolución histórica reciente y las consecuencias en los individuos de la situación socio-económica de los países occidentales contemporáneos. Con ello, pretendemos establecer una reflexión sobre el rol de los objetos culturales en el capitalismo y analizar su representación en discursos y textos audiovisuales, especialmente en aquellos, como el ejemplo aquí tratado, que son ensalzados y asumidos como representaciones exactas de la realidad. A partir de esto, las principales preguntas de las que parte esta investigación serían las siguientes: ¿Qué discurso sobre el capitalismo en su forma actual se está reproduciendo en

---

4 Esta, por supuesto, es una afirmación generalizada que merece una extensa matización. Para un comentario más detallado sobre la bibliografía existente sobre la serie remitimos a la sección destinada a dicho análisis en la segunda parte de este mismo capítulo de introducción.

*The Wire* y cuáles son los efectos del mismo? ¿Qué implicaciones y preconcepciones sobre el pasado, presente y futuro del modo de producción capitalista componen dicho discurso? ¿De dónde vienen dichas suposiciones y cuáles son sus consecuencias materiales? ¿Por qué se ha asumido la capacidad de representación realista de la serie? ¿Es la serie una representación crítica del capitalismo o fomenta la reproducción del modo de producción capitalista como un orden social institucionalizado? Al plantearnos de manera crítica qué conlleva la imagen del capitalismo contemporáneo presente en *The Wire*, así como la aceptación de la misma como mimética, el nuestro es el primer trabajo que propone un análisis textual y discursivo del conjunto de la serie para reflexionar sobre la representación que hace del capitalismo, cómo se lleva a cabo dicha representación y qué implicaciones tiene que se ofrezca una u otra imagen del funcionamiento material del modo de producción.

Con el fin de responder a estas cuestiones y explorar el rol de los medios de comunicación de masas en el mantenimiento y reproducción del funcionamiento y discurso del capitalismo contemporáneo, el contenido de esta tesis doctoral se organiza en un total de ocho capítulos. El primero, del que forma parte esta introducción, se completa con un repaso a la literatura existente sobre la serie. El capítulo 2, titulado “marco teórico”, presenta los dos ejes que componen nuestra investigación: por un lado, las nociones y conceptos que sustentan el análisis textual y discursivo que se llevará a cabo de la serie y, por otro, las principales narrativas a través de las cuales definimos y comprendemos el modo de producción capitalista en el contexto contemporáneo.

Partiendo de dicha base teórica, durante los siguientes capítulos (del 3 al 7) exploraremos cómo se reproduce la lógica discursiva capitalista en cada una de las temporadas de *The Wire*, haciendo uso de las propias temáticas planteadas por cada conjunto de episodios como punto de partida. El criterio de selección es sobre todo contextual y de contenido, por lo que se ha recurrido a analizar previamente qué temas, espacios, personajes y tramas priman en cada una de las temporadas, además de cuáles son los entornos y cuestiones que aparecen representados sólo en la temporada en cuestión. Cada capítulo incluye un apartado de conclusiones, así como un anexo en el que se resumen las tramas y subtramas más relevantes para las cuestiones tratadas en el análisis.

En el capítulo 3 analizaremos la lógica discursiva de *The Wire* a través del estudio del efecto de verdad construido en la serie gracias a la creación de un contrato de verosimilitud entre el texto y el espectador ya desde la primera temporada. Este capítulo explora también cómo se representa en la serie el papel que ha de jugar el Estado en las sociedades occidentales contemporáneas y, más específicamente, indagaremos en cómo el rol de las fuerzas del orden en la reproducción del capitalismo es blanqueado a través de la que es la trama principal durante estos episodios (una investigación policial a una banda de narcotraficantes en la *inner city* de Baltimore), ofreciendo así una visión de la actividad criminal existente en barrios como el aquí mostrado que deja de lado los procesos históricos y materiales que han provocado que la ilegalidad sea el único medio de supervivencia.

La exploración de la narrativización de la evolución económica de las últimas décadas del siglo XX es el eje del capítulo 4, a través sobre todo de la representación que se hace en la segunda temporada del proceso de industrialización y automatización que caracteriza el capitalismo contemporáneo y sus consecuencias para la clase trabajadora (mostradas en la serie gracias al conjunto de estibadores en plena crisis laboral que protagonizan estos episodios). A través de la evolución narrativa de estos personajes y de las transformaciones que sufre su entorno inmediato (el puerto de Baltimore) examinaremos el discurso nostálgico con que se representa su situación y su desolador futuro, estableciendo qué implica la representación de la clase trabajadora como blanca y masculina que envuelve dicho discurso.

El capítulo 5 estudia la configuración geográfica de la ciudad como espacio en continua transformación e inserto en los propios procesos cíclicos del modo de producción capitalista, pero también su instrumentalización como aparato de segregación racial. Este análisis se llevará a cabo a partir del eje temático de la tercera temporada de *The Wire*, es decir, a través de la representación del mercado inmobiliario y la relación existente entre éste y otras instituciones urbanas como la política local y el departamento de policía. Estas tres entidades se relacionan entre sí de manera simbiótica y construyen en la serie una descripción de las causas y razones detrás de las altas tasas de criminalidad de algunas zonas de Baltimore, un discurso que oculta y reproduce todo un sistema institucional (represivo e ideológico) de discriminación étnica y socioeconómica.

En el capítulo 6 se analizan los procesos de reproducción social del capitalismo en entornos habitualmente considerados y descritos como no económicos. Dichos procesos son narrados desde una representación moralista, condescendiente y basada en la responsabilidad individual de las comunidades pobres de color en la serie, enlazando el discurso aquí construido con gran parte de los elementos que caracterizan lo que se ha venido a llamar neoliberalismo. En concreto, el foco que la cuarta temporada de *The Wire* pone en la evolución de un conjunto de adolescentes afroamericanos nos permite indagar en el funcionamiento de dos aparatos de transmisión de ideología y de socialización fundamentales para el mantenimiento del *statu quo*: la escuela y la familia.

Finalmente, el capítulo 7 se dedica a los procesos de creación de relatos y narrativas en los medios de comunicación y la relación que estos establecen con sus lectores y espectadores, desarrollando así una reflexión sobre cuál ha de ser el rol y función de los *media* en las sociedades contemporáneas (un discurso construido en la serie a través de la representación ficcionalizada del periódico local *Baltimore Sun*). Esto nos permite analizar también cómo se entiende en la diégesis el proceso de construcción de un discurso, además de llevar a cabo un paralelismo entre la elaboración y recepción de textos dentro de las propias tramas de la serie y las características del contrato de verosimilitud que *The Wire* ha sostenido durante sus cinco temporadas.

La tesis se cierra con el capítulo 8, un apartado de conclusiones en el que recogemos los frutos del análisis textual realizado en los capítulos anteriores en torno a las temáticas específicas de cada temporada para responder a las preguntas y cuestiones generales planteadas en esta introducción. El detallado análisis textual de *The Wire* llevado a cabo a lo largo de la investigación nos permitirá pues explorar el proceso de construcción de discursos y subjetividades a través de los medios de comunicación de masas en las sociedades occidentales contemporáneas, así como examinar y comprender mejor la función que éstos tienen en el mantenimiento y reproducción de las condiciones de existencia del modo de producción capitalista.





## 1.2

# DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE *THE WIRE*: UN REPASO A LA LITERATURA EXISTENTE SOBRE LA SERIE

---

Dado que ningún texto existe en un vacío, el primer paso previo a cualquier análisis sobre un objeto cultural es tratar de comprender cómo se ha leído e interpretado hasta ahora, con la intención de construir una base a partir de la cual desarrollar nuestro propio estudio y también de definir mejor cuáles son los efectos discursivos del texto en cuestión. Desde este punto de vista, *The Wire* es una fuente de análisis sorprendentemente prolífica, dado que se ha escrito mucho sobre ella, tanto en prensa y publicaciones de divulgación como en textos y trabajos especializados del mundo académico. Al fin y al cabo, la propia complejidad narrativa y enorme variedad de temas tratados en la serie permite que se la estudie y analice desde gran cantidad de puntos de vista. Por una cuestión de extensión, a la hora de hacer este repaso de la bibliografía existente sobre el objeto de estudio nos centraremos fundamentalmente en artículos y otros textos de origen académico, aunque habrá alguna mención y referencia a las apariciones de *The Wire* en otros tipos de publicaciones, por ejemplo en relación a la enorme presencia

mediática de su creador, el periodista David Simon, muchas de cuyas ideas han marcado las lecturas, nociones y tópicos que aparecen una y otra vez en la literatura aquí presentada, tanto por la existencia de análisis de tipo intencionalista o autoral como por el apoyo o confirmación que muchos textos académicos buscan en las declaraciones de Simon.

En general, y como veremos con más detalle, los trabajos sobre la serie muestran una cierta tendencia descriptiva y superficial a la hora de utilizarla como objeto de estudio o hilo conductor de un texto académico, es decir, se trata de artículos que, si bien aparentan ser sobre *The Wire*, en realidad no buscan ofrecer ningún tipo de análisis de la serie en sí, sino utilizarla como mera excusa (o incluso como un modo de hacer que lo escrito resulte más atractivo, didáctico o evidente). Dada la gran variedad de disciplinas de origen de los artículos que veremos, resulta comprensible que muchos de ellos empleen la serie como ejemplo para apoyar una explicación teórica o analítica cuya base está de hecho muy alejada del propio contenido de

la producción. Es reseñable la problemática que se destila de apoyar disciplinas, análisis y estudios profundamente asentados en “la realidad” sobre un producto de ficción (veremos que una parte considerable de la producción académica sobre *The Wire* desde la sociología hace uso de la serie incluso para cuestionar los métodos analíticos y de transmisión de conocimiento de la disciplina en sí), y que demuestran una instrumentalización del objeto de estudio y una inherente incompreensión del proceso de producción y reproducción de los objetos culturales como constructos discursivos. Aquellos artículos que hayan podido aportar más tanto a este trabajo como a la literatura sobre *The Wire* en general serán expuestos con más detalle, especialmente señalando la manera en que destacan sobre el resto de textos y aquello en lo que sirven como apoyo o punto de partida para alguna de las ideas del análisis aquí realizado. Estos últimos, además, reaparecerán en sucesivos apartados de esta tesis, según convenga. Conocemos y reconocemos las limitaciones de este repaso, bien por no haber tenido acceso a algunos materiales (por ejemplo, libros o artículos no disponibles en bases de datos), además de haber recurrido fundamentalmente a la literatura publicada en castellano e inglés, siendo este segundo el idioma más común en los textos sobre *The Wire*.

En ningún momento se pretende con esto definir o catalogar la calidad ni el impacto de ninguno de estos artículos dentro de sus áreas de trabajo correspondientes, sino que cualquier comentario se hará desde la relación que dichos textos tienen con la metodología y el análisis realizado de la serie dentro del marco de esta tesis doctoral. En cualquier caso, todos ellos son fundamentales por haber contribuido a construir y consolidar una serie de consideraciones y tópicos sobre la serie, afirmaciones sobre las que se apoyan muchos de estos trabajos y que muy pocos autores parecen cuestionarse.

En relación a esta última idea, comenzaremos este repaso no de modo cronológico ni temático, sino con la aportación a la ingente literatura existente sobre *The Wire* realizada por Frank Kelleter en 2014. En su libro *Serial Agencies. The Wire and its Readers*, el autor hace un exhaustivo repaso de los trabajos y textos escritos sobre la serie entre 2006 y 2010. El punto de partida es el de querer problematizar y cuestionarse la imagen que la serie da de Estados Unidos, especialmente en relación a su auto-representación como nación y a cómo el país se entiende y define a sí mismo. Para ello, se apoya en textos de varias procedencias,

desde lo que la propia serie y aquellos directamente relacionados con ella dicen o escriben sobre la misma (por ejemplo, cómo remiten a los valores que trata de reproducir el marketing de HBO como canal realizador de series de televisión originales y de calidad artística en un entorno de televisión por cable en que supuestamente se deja libertad absoluta a los creadores) hasta lo que los textos académicos norteamericanos han escrito sobre la serie (sobre todo en relación a una especie de contexto de auto-reproducción de una cierta concepción de lo que es la “cultura americana”). Para ello, establece una serie de tropos y clichés de la literatura académica sobre *The Wire*, como la duplicación y repetición del contenido de los paratextos de la propia serie (entrevistas a sus realizadores, textos provenientes de la web oficial, audiocomentarios en los DVDs, etc.) (Kelleter, 2014: 34-35) o la asunción de realismo y la identificación directa e incuestionada con los personajes y situaciones (Kelleter, 2014: 40-43), para luego asociar y relacionar estas cuestiones con una serie de valores que apelan directamente a la autoconstrucción de Estados Unidos y que podemos ver en *The Wire*, en sus paratextos y en la literatura académica, tales como el refuerzo de valores como el esfuerzo y la auto-superación (Kelleter, 2014: 65), la necesidad de visibilidad del marginado (Kelleter, 2014: 67) o la importancia de reconocerse a uno mismo (en un contexto en que la identidad se construye en lo colectivo) en la cultura popular. El autor finalmente llega a la conclusión de que un alto porcentaje de la literatura existente sobre la serie reproduce simple y claramente un conjunto de nociones que la Norteamérica moderna tiene sobre sí misma, de manera que *The Wire* representa (y no tanto critica, como se suele afirmar) cómo Estados Unidos se entiende e imagina a sí misma como nación (Kelleter, 2014: 77-78). El texto de Kelleter es un estudio agudo e inteligente que nos incita a no idealizar *The Wire* ni a asumir los prejuicios sobre ella como ciertos por mucho que se repitan, incluyendo de manera implícita la petición de que los estudios sobre televisión y productos culturales tengan en cuenta los contextos ideológicos y discursivos del objeto de análisis. Ha servido como una base fundamental para nuestro propio trabajo, especialmente a la hora de recordarnos la necesidad de cuestionarnos aquello que puede parecer obvio.

A pesar de la pertinencia de la categorización y análisis que Kelleter hace de los textos académicos a partir de las estrategias analíticas y las relaciones que los diferentes trabajos estable-

cen con la serie y que él llama “movimientos” (Kelleter, 2014: 33),<sup>5</sup> en este caso hemos preferido optar por una organización más tradicional, por denominarla de alguna manera, y clasificar los trabajos por el tipo de publicación (libros, tesis y artículos académicos) y dentro de cada grupo, cuando resulte necesario, diferenciar por disciplina y área de estudio, por metodología o por temática tratada según convenga. En cualquier caso, se ha elegido esta clasificación (se podría haber hecho otra) con la simple intención de simplificar tanto el proceso de redacción de este repaso como la lectura del mismo. Con esta misma intención este capítulo incluye una sección final de resumen y conclusiones que recogerá las ideas principales desarrolladas a lo largo del texto.

Dado que los trabajos aquí mencionados son de producción y publicación reciente, por la propia temporalidad de la serie (emitida de 2002 a 2008) y la comprensión de todos los textos en apenas una década, no se ha considerado que la organización cronológica sea de especial relevancia en el conjunto, aunque es el recurso empleado a la hora de presentar los ejemplos en los momentos en que el tipo de publicación o la disciplina no resultan pertinentes (por ejemplo, en el apartado dedicado a las tesis de máster y tesis doctorales o para ordenar los números de revistas monográficos sobre la serie).

### 1.2.1

## LIBROS

---

Uno de los textos que probablemente más haya circulado sobre *The Wire* es *The Wire. Truth Be Told*, la obra colectiva editada por uno de los guionistas de la serie, Rafael Alvarez, y que se presenta como la guía o “acompañante” del espectador. El libro, de naturaleza anecdótica y divulgativa, incluye resúmenes de episodios, breves ensayos y textos escritos por otros guionistas y colaboradores de la serie. Quizás de especial mención sean la entrevista que Nick Hornby realiza a David Simon y la introducción que el propio Simon escribe para el volumen, pues en

ambos textos aparecen una serie de aseveraciones sobre *The Wire* que se han convertido, con el paso del tiempo, en afirmaciones irrefutables sobre la misma, bases sobre las que construir el análisis en lugar de afirmaciones a cuestionar. Entre otras, que *The Wire* se compone como una novela televisual (Hornby, 2009: 383), que su tema principal es el triunfante capitalismo salvaje (Simon, 2009: 30) y que su intención es visibilizar la “América que se ha quedado atrás” (Simon, 2009: 9), cómo la serie es en realidad una tragedia griega en la que los caracteres individuales se ven subyugados y aniquilados por las instituciones (Hornby, 2009: 384-385) y que el impulso detrás del proyecto no es económico ni la búsqueda del entretenimiento, sino crítico, periodístico y literario (Hornby, 2009: 386), haciendo así necesaria una audiencia activa que vaya más allá del “lector medio” (Hornby, 2009: 394). Estos elementos no sólo reaparecen una y otra vez en las entrevistas, artículos de opinión y reportajes sobre David Simon o escritos por él mismo (por ejemplo: Talbot, 2007; Bowden, 2008; Simon, 2008 y 2013; García, 2013; Moyers, 2014; Keller, 2015), sino que son reproducidos en numerosos artículos de tipo académico, tanto utilizando como apoyo las afirmaciones del propio Simon como basando la propia argumentación e investigación en dichas intervenciones públicas. Entre otros, podemos destacar un artículo de Chris Love en el que el autor trata de localizar las relaciones existentes entre *The Wire* y la tragedia griega, señalando que efectivamente existen tropos más allá del contenido o la temática, por ejemplo la repetición de líneas de diálogo, que enlazan *The Wire* con el teatro clásico (Love, 2010). Se trata de un trabajo académico de gran originalidad e interés en relación a la reiteración de recursos estilísticos de las producciones culturales de diferentes épocas y lugares, además de demostrar un profundo conocimiento de la literatura clásica y exponer un análisis sistemático y serio de todos los textos de los que habla. A pesar de su calidad, resulta curioso que la temática elegida para el análisis tenga su origen en las afirmaciones realizadas por el creador de la serie, que quedan así incuestionadas. Más llamativo es el caso de la tesis doctoral de Sheamus Sweeney (2013), cuya hipótesis y punto de partida es la reconstrucción de la “visión del mundo” de David Simon a partir de las obras tanto periodísticas y literarias como televisivas en las que ha colaborado. Si bien Sheaney, muy agudamente, sí que localiza ciertas contradicciones y elementos que no terminan de encajar entre sí en las afirmaciones que

---

<sup>5</sup> Salvo que se indique lo contrario, las traducciones de citas y términos tomados de textos que aparecen referenciados en la bibliografía en un idioma que no es el castellano son propias.

Simon realiza habitualmente en prensa y algunas de las obras audiovisuales en las que ha colaborado (Sweeney, 2013: 247-248), en general se asume una metodología autoral e intencionalista (y que resulta inverosímilmente individualista en el contexto de producción de una serie de televisión) en la que el análisis de la obra se basa en todo el material producido por David Simon, asumiendo su palabra como la que mayor entendimiento nos puede ofrecer sobre *The Wire* sin tener en consideración casi ningún otro aspecto ni interno ni externo a la propia serie. Otro ejemplo reciente de esta tendencia es el trabajo de Mikkel Jensen (2017b), quien, a pesar de ser consciente de las contradicciones inherentes a su propuesta, argumenta a favor de analizar académicamente un grupo de textos bajo el paraguas de la figura de su autor-creador (en su artículo, la totalidad de series creadas y realizadas por David Simon). Esto, por supuesto, tiene que ver directamente con la ya señalada idea de Kelleter (2014: 34-35) sobre la importancia que los paratextos de la serie han tenido a la hora de construir una base incuestionada sobre la que se construyen muchos de estos trabajos académicos.

Volviendo a los libros de tipo divulgativo, no podemos obviar en España la colección “Las mejores series para leer”, de la editorial Errata Naturae. Como ya hemos comentado en otra ocasión (Hernández Pérez, 2013), el volumen que esta colección dedica a *The Wire* no destaca precisamente por la coherencia del contenido publicado, sino más bien la aparente intención de aglutinar desordenadamente todo tipo de textos (desde un breve relato ficcional hasta capítulos de corte más académico pasando por un reportaje periodístico sobre el rodaje o la traducción de la ya mencionada entrevista que Nick Hornby realizó a David Simon), con el probable propósito de capitalizar lo antes posible el éxito de la serie en nuestro país. En todo caso, y como veremos, la reutilización de contenido y material es una actividad habitual en la publicación de libros colectivos (más o menos académicos) también fuera de España, y en cierta manera deja el mismo sabor de boca ligeramente oportunista, sin que esto quiera decir que los textos de dichos volúmenes no tengan un enorme valor e interés por sí mismos.

Dentro de una tendencia a medio camino entre la publicación que busca un público más amplio pero que al mismo tiempo está comprometida en mantener el rigor académico encontramos tres ejemplos de libros monográficos dedicados a hacer un comentario de tipo general sobre el total de la serie.

Por un lado, y dentro de la colección *TV milestones* de la editorial de la Wayne State University, Sherryl Vint publica en 2013 el volumen dedicado a *The Wire*, en el que se hace un comentario a la serie en su conjunto, para luego pasar a centrarse en las economías paralelas tal y como son mostradas en *The Wire* (a través del narcotráfico y la guerra contra las drogas sobre todo, pero teniendo en cuenta también la situación de los trabajadores industriales en un contexto de capitalismo neoliberal) y finalmente realizar una interesante reflexión sobre si la serie es demasiado cínica para ser una verdadera crítica social, y cómo, en opinión de la autora, se enfatiza en exceso el papel que la estructura y las instituciones tienen en la vida de los individuos (Vint, 2013: 93), dejando de lado que las elecciones y acciones de todos nosotros (espectador incluido) tienen que ver directa y causalmente con lo mostrado en pantalla (Vint, 2013: 104).

Por otro, tenemos el algo más analítico libro de Linda Williams (2014), que, bajo el genérico título *On The Wire* realiza un estudio de la serie desde un punto de vista más relacionado con la tendencia de los estudios televisivos que tratan de analizar y destacar qué es lo que hace que las series de televisión sean un formato cultural propio y diferente a otros medios como la literatura o el cine (con los que habitualmente se compara). El principal ejemplo de esta línea en relación a nuestro objeto de estudio es uno de los capítulos de libro que Jason Mittell ha escrito sobre *The Wire*, en el que afirma que la comparación de la serie con la novela, tan habitual, remite no sólo a la novela como formato sino también a unos valores culturales y de legitimación que tiene la literatura y de los que quizás la televisión busca apropiarse (Mittell, 2009: 429). Mittell finalmente concluye que, como *serial procedural*, la estructura narrativa de *The Wire* (aunque no ciertos elementos de su contenido temático) tiene más que ver con la historia del género policiaco en la televisión norteamericana que con la literatura decimonónica (Mittell, 2009: 437). En todo caso, dentro de esta misma tendencia y buscando los modelos de *The Wire* en la televisión y no en la literatura del siglo XIX (de nuevo una comparación habitual), Linda Williams enlaza la serie con lo que denomina el “melodrama racial” y establece que no es realmente un drama social, como habitualmente se la considera (Williams, 2013: 80). Tras varios capítulos de análisis relacionados con el imaginario etnográfico de la serie y la representación de las relaciones raciales en *The Wire* (y la procedencia de los modelos seguidos), Williams

finalmente concluye que la serie es un melodrama racial que sin embargo no utiliza la raza como eje de su narrativa (2014: 208), de manera que “rompe el molde del melodrama convencional sin dejar de ser un melodrama” haciendo uso del concepto del hogar (Baltimore para los protagonistas) como espacio donde pueden convivir sentimientos ambivalentes (2014: 215).

También centrándose en los elementos que componen el discurso audiovisual (aunque no específicamente en la cuestión de género que recorre el texto de Williams), en 2017 Stanley Corkin publica *Connecting The Wire. Race, Space and Postindustrial Baltimore*, un exhaustivo texto de análisis y comentario de la serie desde el punto de vista del espacio y entorno neoliberal, explorando cómo queda representado en *The Wire* a través de la ciudad de Baltimore. Sin embargo, y a pesar de explorar numerosas cuestiones discursivas y socioeconómicas directamente relacionadas con nuestras hipótesis de partida (tal y como veremos en sucesivos capítulos de esta misma tesis donde citaremos su trabajo de nuevo en relación a cuestiones como el mercado inmobiliario), en última instancia trata la serie como si se tratara de una representación realista, y no considera la posibilidad de que, como texto construido, se encuentre marcado ideológicamente. Ya desde el inicio Corkin cae en esta contradicción. Afirma por una parte que “[e]l poder representacional de una serie como *The Wire* procede de su visión histórica, y como todas las visiones históricas, esta perspectiva está animada por un punto de vista, una interpretación” (2017: 8), para continuar diciendo que “hay poco o nada representado materialmente a lo largo de esta temporada, o de cualquiera de las otras, que no sea social e históricamente verificable o plausible” (2017: 8). A lo largo del libro, pues, la representación que se hace en la serie de temas como la degradación del sector público, el capitalismo post-industrial o las desigualdades, según el autor, no es problematizada desde el punto de vista discursivo, sino asumida como verdadera. Desde nuestro posicionamiento metodológico, como veremos más detalladamente en el capítulo siguiente, la “verdad” es también una construcción discursiva, un efecto de una serie de estrategias textuales que en realidad “hacen parecer verdad”, construyendo así un contrato de verosimilitud (Zunzunegui, 2016 [1989]: 105).

Además de estos libros dedicados de manera exclusiva a *The Wire*, encontramos también algunos textos sobre el mundo de la televisión que dedican un apartado a la serie. No se trata de obras colectivas compuestas por capítulos de diferente proce-

dencia, sino de volúmenes escritos habitualmente por un único autor en el que existe un hilo argumental que estructura todo el texto, a pesar de centrarse en varios temas o ejemplos distintos.

En *The Wire, Deadwood, Homicide, and NYPD blue: Violence is Power*, Jason Vest pretende hacer “un estudio que considera los trabajos de David Milch y David Simon como una valiosa contribución artística a la cultura americana... Ambos hombres son, pues, críticos culturales de primer nivel” (Vest, 2011: 5). Así, haciendo que el subtítulo del libro (“la violencia es poder”) no encaje con el contenido, el resto del texto es una alabanza continua a los dos guionistas y *showrunners* y a las series en las que trabajaron, estableciendo como conclusión final que deberíamos considerarlos como autores en el sentido clásico del término por haber sido capaces de desarrollar un estilo propio y por tener control artístico sobre sus obras (Vest, 2011: 207-208). El texto pues demuestra una superficialidad analítica que insiste en la glorificación de dos realizadores, una idealización y falta de sentido crítico a la hora de comentar sus obras de los que, como ya vimos, se quejaba Kelleter (2014: 1-2). Aunque Vest defienda al principio de su obra la necesidad de la incorporación de la televisión a los estudios académicos (Vest, 2011: 2-3), en realidad este trabajo contribuye a perpetuar los estereotipos y prejuicios que existen desde hace siglos a la hora de estudiar otras manifestaciones de la cultura. Desde el Giorgio Vasari de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* hasta el concepto de cámara-stylo de Alexandre Astruc, los intentos de convertir a todo tipo de creador en una figura mítica con una visión del mundo única –y responsable último de sus obras– han sido parte de una estrategia historiográfica para conseguir el reconocimiento social del trabajo cultural, ya sea el de los pintores del Renacimiento italiano o el de algunos directores hollywoodienses de la época clásica. El resultado es pues la primacía de un análisis intencionalista o incluso biográfico en detrimento del estudio de la obra en cuestión y por sí misma.<sup>6</sup> Jason Mittell, aunque en ocasiones recurra en una

6 Se trata de un tipo de análisis que consideramos superficial y que investigaciones y estudios sobre la relevancia del proceso de lectura e interpretación de un texto o la noción de “muerte del autor” han ayudado a superar (aunque parece ser que no de manera absoluta). Estas nociones pueden encontrarse desde el trabajo realizado por los formalistas rusos a principios del siglo XX, pero remitimos también a textos clásicos como *Obra abierta* de Umberto Eco o *El placer del texto* de Roland Barthes, entre otros.

cierta abstracción e idealización, es uno de los estudiosos de la televisión y de las series como formato con unas características propias, y ha defendido en más de una ocasión la necesidad de desarrollar metodologías y análisis que se centren en aquello que aleja al medio de otras manifestaciones artísticas en lugar de tratar de buscar validación en el cine o la literatura (véase, por ejemplo, *Complex TV*, escrito en 2011).

En el caso de las series de televisión, sin duda su reciente auge en popularidad ha propiciado que proliferen las obras que, como el texto de Jason Vest, realizan estudios y comentarios superficiales sobre las producciones, insistiendo en lo casi divino de sus responsables, idealizando las propias series y consolidando una serie de estereotipos y prejuicios hacia ellas, lo que en cierta manera dificulta el comentario o estudio verdaderamente analítico. Como un ejemplo perfecto (aunque algo más alejado del mundo académico) de estas simplistas hagiografías de los *showrunners* y de las propias series de televisión podemos citar *Hombres fuera de serie* de Brett Martin (2014).

Sería por supuesto injusto e incierto transmitir la idea de que estos son los únicos volúmenes monográficos sobre televisión en los que aparece *The Wire*. Ya hemos mencionado el trabajo de Jason Mittell (2011), pero también es destacable la aportación de Christopher Bigsby (2013), que, en *Viewing America. Twenty-First-Century Television Drama*, realiza un repaso a algunas de las series de mayor relevancia crítica de los últimos años para establecer qué imagen ofrecen de Estados Unidos, especialmente en relación al mito del “sueño americano”. A pesar de que apoya demasiado sus argumentaciones en declaraciones de los creadores y guionistas de las series, Bigsby realiza un comentario perspicaz y agudo de las producciones, relacionándolas en todo momento con los valores y la situación socioeconómica del contexto de producción y del contenido tratado.

Sin dudar en ningún momento del esfuerzo, originalidad e interés detrás de estos trabajos, en ocasiones echamos en falta, dentro de los estudios centrados en la televisión como medio y las series de televisión como formato, una mayor concepción holística de la cultura (en el sentido más amplio del término) de un contexto sociohistórico concreto. A veces parece que los productos audiovisuales comentados en muchos de estos trabajos existan en un vacío en el cual no existe un diálogo y una retroalimentación con la cultura que los produce. De nuevo, se trata de puntos de partida y metodologías de análisis totalmente válidos

y que han aportado mucho a la llegada de la televisión (y de la cultura popular en general) al mundo académico, pero que, sin embargo, bien sea consciente o inconscientemente, en ocasiones parecen caer en esta cierta ingenuidad, un desliz que en el trabajo realizado para esta tesis doctoral trataremos de evitar.

Otro ejemplo de análisis sobre *The Wire* dentro de un texto más amplio con objetivos e hipótesis que se alejan de las especificidades de la serie como objeto cultural es el capítulo que Alberto Toscano y Jeff Kinkle le dedican en *Cartographies of the Absolute* (2014). Aunque los autores sí señalen que *The Wire* tiene un posicionamiento ideológico definible y marcado por una crítica social de corte laborista y por la nostalgia por el capitalismo post-fordista (Toscano y Kinkle, 2014: 144) (una afirmación que, veremos, coincidirá con nuestra propia lectura de la serie), en realidad no desarrollan esta idea en profundidad, por cuanto su comentario sobre la serie parte del que es el propósito del libro al completo: la exploración de las posibles técnicas y estrategias de representación del capital en la cultura contemporánea. Así, y desde el punto de vista jamesoniano que marca su trabajo, en última instancia consideran que *The Wire* ofrece una reflexión realista sobre “los límites cognitivos e institucionales a los que se enfrenta cualquiera que trate de orientarse a sí mismo en las realidades del capitalismo contemporáneo” (Toscano y Kinkle, 2014: 156), dejando de lado la cuestión textual y discursiva que forma parte fundamental de nuestro estudio.

Uno de los formatos más habituales de publicaciones académicas es el libro colectivo, obras en las que un número reducido de coordinadores y editores ponen en común un conjunto de textos de diferentes autores sobre un mismo tema. La tendencia se basa en que estos libros puedan servir como manuales o volúmenes de referencia sobre la cuestión tratada. Existen varias publicaciones de este tipo que tratan sobre *The Wire*, habitualmente abordando la serie desde alguna disciplina o metodología concreta. Como ocurría con los volúmenes monográficos sobre la serie, hay colecciones de ensayos recopilados con un criterio más coherente y unificado, así como otras que parecen haber prestado menos atención a estas cuestiones, dando como resultado algunos conjuntos de ensayos irregulares que, en ocasiones, parecen emplear la serie simplemente como un ejemplo o una excusa didáctica y que, en realidad, hablan sobre *The Wire* de manera descriptiva y superficial. Esto

no resulta coherente para el análisis o estudio de la serie, pero tampoco para el tema tratado en cada capítulo o volumen en cuestión. Al fin y al cabo, y como veremos con algunos de los ejemplos, lo que muchos de estos volúmenes suelen hacer es la aplicación directa de una disciplina, un concepto o una idea al contenido de la serie (casi siempre es el contenido, es decir, diálogos o tramas, y muy rara vez aparecen cuestiones de tipo formal, audiovisual o discursivo en estos textos), de manera que se argumenta y defiende el paralelismo entre ambas cuestiones, con lo que las conclusiones son por supuesto que lo narrado en la serie confirma la teoría. Como afirma Kelleter al tratar de manera genérica este tipo de argumentaciones, las narrativas no existen como fenómenos que necesitan ser explicados haciendo uso de modelos teóricos, sino que por supuesto dichos modelos teóricos proceden de, reproducen, generan y forman parte de nuestros mundos narrativos (Kelleter, 2014: 50-51), de manera que lo que este tipo de argumentaciones hacen es simplemente señalar lo obvio.

Por otra parte, es habitual la reimpresión como capítulos de textos que ya habían sido publicados anteriormente bien como artículos en revistas académicas o bien como capítulos en otros libros. Esto, por supuesto, tiene sentido cuando se hace con la idea de consolidar algún texto especialmente relevante dentro de la noción del libro colectivo como manual o texto de apoyo, pero en algunos de los ejemplos que veremos el criterio parece haber sido la comodidad a la hora de editar. Como ya hemos comentado anteriormente, los estudios sobre series de televisión son un campo en auge dentro del mundo académico, por lo que la publicación de estos volúmenes resulta cuanto menos conveniente desde varios puntos de vista.

El primer libro colectivo sobre *The Wire* es *The Wire: Urban Decay and American Television*, co-editado por C.W. Marshall y Tiffany Potter y publicado en Baltimore en 2009. Se trata además de uno de los volúmenes más unificados en su organización de todos los que existen sobre la serie y presenta un conjunto coherente de análisis académicos y serios sobre la serie, tendentes en muchos casos a la interdisciplinariedad. La mayoría de autores son investigadores y académicos procedentes de departamentos de inglés y de estudios fílmicos o televisivos, y en general muestran una gran capacidad para la relación y la puesta en común de análisis social, económico y discursivo característica de los estudios culturales. Por supuesto, esto no

quiere decir que no caigan en alguno de los tópicos que ya mencionaba Kelleter (el apoyo en paratextos, la idealización, etc.) y que la mayoría se centren sobre todo en los personajes y los contenidos de la serie (y no tanto en la construcción discursiva generada por su puesta en escena, siendo este ya mencionado vacío en la literatura existente sobre la serie el que se pretende empezar a cubrir con esta tesis), pero sin duda demuestran una mayor perspicacia analítica que algunos de los volúmenes y análisis posteriores, además de componerse de textos originales publicados aquí por primera vez.

La primera sección del libro de Marshall y Potter está dedicada a la representación de las instituciones legales de la serie, con fragmentos centrados sobre todo en el análisis de personajes, tratando cuestiones como la representación que se hace de los policías y cómo estos se definen a sí mismos, pero también la imagen que la serie ofrece del sistema judicial. La segunda trata el tema de la guerra contra las drogas y los personajes relacionados con el narcotráfico. En esta sección nos gustaría destacar, por la ingeniosa y argumentada comparación que el autor establece entre la serie y el capitalismo como discurso el texto que Jason Read (2009a) dedica al personaje de Stringer Bell. El autor analiza cómo Stringer Bell funciona como metáfora y establece que la evolución del personaje es tanto una re-definición de algunas de las narrativas fundamentales del capitalismo (sobre todo en Estados Unidos y en relación a la movilidad social; es decir, al “sueño americano”), y la contradicción que hay entre las mismas y la violencia intrínseca que existe en el funcionamiento del sistema (Read, 2009a: 133). También es reseñable, si bien su argumentación en ocasiones se sustenta sobre el ya mencionado paralelismo simplificado entre teoría académica y contenido de la serie, el capítulo que James Braxton Peterson (2009) escribe sobre la construcción de la masculinidad de los personajes de color que trabajan en el tráfico de droga (definido por el autor como *corner-boy masculinity*), tanto por la relevancia que algunos de estos temas tienen en la literatura sobre *The Wire* como por el comentario que se realiza de algunos de los personajes en relación a cómo la violencia influye en la construcción identitaria de los jóvenes de la serie y el papel que la escuela como institución juega en dicha configuración.

Finalmente, la tercera parte del libro se centra en *The Wire* como serie de televisión, y en ella vemos reproducidas algunas



de las mismas nociones que ya mencionamos anteriormente en relación al trabajo de algunos académicos del mundo televisivo, como Jason Mittell. Así, por ejemplo, uno de los capítulos trata sobre cómo la serie reproduce algunos de los códigos genéricos del melodrama, aunque sin catarsis final (Klein, 2009), y otro aplica la noción de “complejidad narrativa” del propio Mittell a la estructura y contenido de *The Wire* en su totalidad (Nannicelli, 2009).

Algunos de los capítulos de este libro han sido contrarrestados por trabajos aparecidos con posterioridad, por ejemplo, el capítulo de Courtney D. Marshall (2009) sobre los personajes femeninos de color en la serie alaba la variedad y complejidad de dichas representaciones, cuando en realidad, como explica Elizabeth Ault (2012) y como veremos en nuestro propio análisis, la imagen que se da de las madres negras en la cuarta temporada es denigratoria y estereotipada, cayendo en muchos de los prejuicios negativos que dicho sector de la población tiene en el discurso político del partido republicano en Estados Unidos. De un modo similar, Bruce Williams y Andrea Press (2017: 11) han denunciado dicha representación de algunos de los personajes femeninos, alabando el resto y responsabilizando a los creadores de la serie de dicha figuración, sin cuestionar los efectos discursivos de la misma. Así, no todos los textos muestran la misma perspicacia y originalidad a la hora de tratar la serie, lo que en cierta manera confirma que el libro editado por Potter y Marshall no busca ese estatus de manual o referente que en ocasiones persiguen los textos colectivos. En todo caso, se trata de un volumen de enorme interés y uno de los primeros textos académicos publicados sobre *The Wire* cuyos capítulos sirven como apoyo y punto de partida para otras investigaciones y estudios sobre la serie.

También de interés es el libro editado por Liam Kennedy y Stephen Shapiro en 2012, *The Wire. Race, Class and Genre*. De nuevo el punto de partida es el de los estudios culturales, aunque en esta ocasión con un alcance algo más amplio que el volumen anterior y, sobre todo, más reflexivo, en el sentido en que, como veremos con algunos de los ejemplos, los análisis tienden a ser más críticos con la serie y a analizar con más cuidado algunos de los recursos narrativos y estructurales que *The Wire* emplea para construirse como texto (aunque lo cierto es que muchos de ellos habían sido publicados anteriormente como artículos). El volumen se divide en tres partes, dedicadas

al género (televisivo), al sistema capitalista y a cuestiones identitarias de raza y clase, respectivamente.

En la primera parte, el único texto totalmente original es la reflexión contextual que Jason Mittell (2012) realiza sobre la serie, insistiendo una vez más en su relación con el medio en que se inserta y en cómo *The Wire* no ha nacido de la nada ni existiría sin un conjunto de avances técnicos (la aparición de la televisión por cable, por ejemplo) y una cierta evolución narrativa en la televisión desde los años ochenta (de las series episódicas a las tramas que se desarrollan en más de un episodio). Del resto de capítulos, uno es una adaptación de una de las secciones del ya mencionado libro de Frank Kelleter sobre la literatura existente sobre *The Wire* y los otros dos son la re-edición de dos artículos publicados en sendas revistas académicas. El primero, escrito por Marsha Kinder en 2008, trata sobre la capacidad de la serie para hacer uso de la emotividad con la intención de atrapar al espectador en su narrativa, combinando la distancia que requiere la crítica social con la cercanía que es necesaria para crear un sentimiento de empatía e identificación (Kinder, 2008: 51), lo que a su vez ayuda a que el público se preocupe por las cuestiones sociales mostradas en pantalla (Kinder, 2008: 52). El segundo (Anderson, 2010) rastrea el uso de tautologías y alegorías en los diálogos de la serie, estableciendo que las primeras (por ejemplo, “the game is the game”) funcionan para crear una idea de inevitable aceptación del sistema, dentro del pesimismo y cinismo que reina en *The Wire*, mientras que las segundas (por ejemplo, el uso del ajedrez para explicar el funcionamiento de la banda de narcotraficantes) representarían la búsqueda de explicaciones alternativas a cómo funcionan las cosas según la serie. La combinación de ambas en la serie serviría para expresar que incluso aunque existan momentos de perspicacia y comprensión por parte de los personajes, estos no pueden sobrepasar la inercia del funcionamiento sistémico en que se insertan. Así, lo que más valoramos de estos textos en comparación con algunos de los ejemplos vistos hasta ahora es que se centren en analizar *The Wire* por lo que la serie dice de sí misma (en este sentido, destacamos especialmente el texto de Anderson, previamente publicado como artículo y aquí reconvertido en capítulo de libro) y no repitiendo algunos de los tópicos ya asentados sobre ella.

Las siguientes dos partes del libro editado por Liam Kennedy y Stephen Shapiro también muestran una serie de reflexiones



críticas sobre la serie, si bien en general mencionan sobre todo descripciones de tramas y personajes para tratar cuestiones relativamente alejadas de la configuración de *The Wire* como texto. Sin embargo, sí vemos ya una cierta superación de muchos de los tópicos que ocupan los primeros análisis de *The Wire*. Por ejemplo, dentro de la segunda sección del libro, dedicada al capitalismo, los mismos editores del volumen realizan un análisis sobre la representación de la “ciudad neoliberal” en la serie, en la que contradicen la visión de David Simon y las propias declaraciones que ha realizado en numerosas ocasiones sobre la evolución del sistema económico, terminando por establecer como una de las conclusiones de la argumentación que estructura el capítulo que si bien la actual (tal y como aparece en la serie) sí que puede considerarse una nueva fase del capitalismo, es ingenuo desligarla de lo anterior de la manera en que se hace en *The Wire*, donde se recurre a una visión idealizada y nostálgica del pasado (Kennedy y Shapiro, 2012: 163).

Finalmente, la tercera parte del volumen recopila, bajo el epígrafe “raza, etnicidad y clase”, una serie de capítulos que analizan la serie desde un punto de vista identitario y, sobre todo, desde la cultura afroamericana. Por ejemplo, Gary Phillips (2012) trata de rastrear algunas de las cuestiones que vemos en la serie en la literatura afroamericana y en concreto en la ficción criminal de los años 60 y en relación al auge de la *ghetto literature* en el siglo XXI. El autor finalmente recupera la cuestión de si la realización y creación de *The Wire* no será, como algunos críticos afirman, un grupo de blancos buscando emoción en lo exótico de la cultura de color, estableciendo finalmente con enorme astucia que en realidad debemos preguntarnos quiénes son los que pueden contar estas historias y desde dónde lo hacen (Phillips, 2012: 211). En el capítulo dedicado a la representación del trabajo que se hace en *The Wire*, Sherry Linkon, Alexander Russo y John Russo (2012) señalan el papel que la memoria e identidad comunal (las “narrativas colectivas”) tienen a la hora de ayudar a la creación y consolidación de las identidades de los sujetos que se integran en ellas (el ejemplo más empleado en el capítulo son los trabajadores industriales, pero se hace referencia también a algunos detectives y a los narcotraficantes) tanto en un posible sentido rupturista como aceptando las contradicciones del sistema. Aunque algunas de las ideas son bastante interesantes y este texto insinúa en varias ocasiones la influencia que la evolución económica tiene en la vida social

y cómo *The Wire* lo representa en los personajes, el análisis vuelve a ser de tipo superficial, utilizando una noción de otra disciplina, la “memoria colectiva”, a las tramas de la serie sin cuestionarse su construcción como mensaje. Algo similar ocurre con el capítulo que cierra el libro (Carroll, 2012), en el que se tratan cuestiones bastante presentes en cierta tendencia reciente de la sociología del trabajo (por ejemplo Sennett, 2006; Bauman, 2007) y que se centra en analizar y destacar las consecuencias negativas de la pérdida y deslocalización del trabajo fabril. Así, el texto describe cómo los ejemplos de la serie confirman que la masculinidad asentada en valores como el trabajo físico o la propiedad privada individual se encuentra hoy negada por las circunstancias económicas (Carroll, 2012: 265). A pesar de que el autor sí que avisa de los problemas que la romantización de esa supuesta era dorada del trabajo industrial (Carroll, 2012: 269), vemos de nuevo que en la argumentación se recurre a utilizar la serie como ejemplo divulgativo del modelo teórico, en lugar de tratar de definir lo que *The Wire* nos dice tanto de estos modelos teóricos como de la sociedad en que aparecen. No se deduce desde la serie, sino que se la utiliza como argumento. Este tropo académico, ya denunciado por Frank Kelleter (2014: 50) en su repaso bibliográfico crítico de *The Wire*, es uno de los elementos que se intentarán evitar y subvertir con la metodología y análisis realizado en esta tesis doctoral.

En todo caso, el volumen coordinado por Liam Kennedy y Stephen Shapiro, como se ha visto a través del comentario de alguno de sus capítulos, sí que representa un trabajo académico y de recopilación de textos (si bien algunos ya publicados previamente) de interés y seriedad analítica dentro de cada una de las disciplinas y áreas de procedencia, además de presentar ya un principio crítico y de duda en relación a algunos de los tópicos más habituales sobre *The Wire*.

*Crime and Justice in the City as Seen Through The Wire*, editado por los profesores de justicia criminal Peter A. Collins y David C. Brody (2013) es el ejemplo perfecto del uso de la serie como un mero ejemplo aclarativo y educativo, presentando una visión descriptiva e instrumentalizadora de la misma con la única intención de que aquello que se está narrando o explicando sea más sencillo de comprender. Se trata, pues, de un libro de criminología enormemente ilustrativo y cargado de textos muy interesantes e instructivos sobre la actividad de muchas instituciones, sus fundamentos, contradicciones y dificultades internas.

Sin embargo, el principal problema que encontramos en este uso de la serie, como ya se ha dicho previamente, es la contrariedad intrínseca existente en que un producto televisivo, es decir, creado artificialmente, sirva como el ejemplo utilizado en textos y estudios sobre el funcionamiento de otras instituciones y aparatos. Dejando de lado las cuestiones específicas de la sociología o criminología de los diferentes capítulos (no tenemos ningún tipo de herramienta ni el conocimiento necesario para tratar sobre la metodología, argumentación o conclusiones de estos trabajos), todos ellos asumen que *The Wire* es realista, una trasposición perfecta del mundo real a la pantalla, por lo que sus tramas y personajes pueden funcionar como equivalentes a casos y situaciones no ficcionales. No existe pues una lectura crítica (ni una toma de consciencia) de la serie como producción cultural, como mensaje construido, como texto. Esto no es del todo perjudicial para la función didáctica del libro, dado que los capítulos dedicados a temas como la guerra contra las drogas (Balboni, 2013), los problemas de integración de los ex-presidarios (Cesar y Wright, 2013) o la delincuencia juvenil (Sullivan y McCafferty, 2013) sí que sirven para dar una visión general de estas problemáticas a lectores ajenos a la disciplina y sin duda podría argumentarse que la serie en sí podría funcionar en un primer nivel de concienciación y educación. Sin embargo, este uso de *The Wire* como apoyo último a la investigación sociológica, sin cuestionarse su artificialidad como texto (una tendencia que, como veremos, es también común a muchos de los artículos académicos escritos sobre ella), no deja de resultar problemático para la investigación realizada.

Dentro de la serie divulgativa *Popular Culture and Philosophy*, David Bzdak, Joanna Crosby y Seth Vannatta editaron y publicaron *The Wire and Philosophy: This America, Man* en 2013. A lo largo de veintiún capítulos, diferentes autores tratan de aplicar teorías y nociones de la filosofía más profana a personajes, tramas o situaciones de la serie, resultando en un conjunto de textos que, si bien sí ofrecen un primer nivel de análisis y dan a entender que todo producto cultural ofrece siempre diferentes posibilidades de lectura, no van mucho más allá y terminan por resultar en exceso superficiales y anecdóticos. Así, se suceden los textos que presentan de manera genérica conceptos tales como la cosmología de la totalidad de Heráclito (Fagan, 2013), el contrato social de Hobbes (Allen, 2013), el superhombre nietzscheano (Clifton, 2013) o las virtudes aristotélicas (Treise, 2013),

concibiendo para ello la serie siempre de un modo educativo y como ejemplo explicativo o argumentativo. El único capítulo que sí supera en cierta manera este primer nivel de uso de la serie como muestra de todo un conjunto de ideas (¿puede realmente la serie representar a la perfección todos estos conceptos de la historia de la filosofía?) es el texto firmado por Slavoj Žižek, que es en realidad la re-edición de una de las secciones de su libro de 2012, *The Year of Living Dangerously*. En este capítulo, el autor defiende desde una postura marxista el pesimismo o cinismo que la serie desprende (aunque criticando su tono de “reformismo individualista social-demócrata”), pues para conseguir un cambio radical debemos dejar de resistirnos al sistema y permitir que finalmente éste colapse en sí mismo (Žižek, 2013: 233-234). Estemos de acuerdo o no con las afirmaciones de Žižek, al menos a nivel argumentativo se da un paso más allá del resto de textos de este volumen para hacer una lectura lacaniano-marxista de *The Wire* en lugar de tratar de definir un concepto o noción filosófica o teórica utilizando la serie como ejemplo.

De un modo similar, los textos originales de *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*, editado por Jonathan Tran y Miles Werntz (2013), presentan un comentario descriptivo de *The Wire* desde un punto de vista teológico y filosófico (sin profundizar en su construcción discursiva como objeto cultural), en el que instrumentalizan la serie para argumentar o defender cuestiones y nociones en principio ajenas a la misma: las posibilidades de transformación social que podría ofrecer la iglesia de haber sido representada en la serie (Coston, 2013), la función que cumple la sexualidad de los individuos en su relación con las instituciones (McCarthy, 2013), la ética y legitimidad de la insurgencia y contra-insurgencia dentro de la guerra contra las drogas (Goodson, 2013) y un comentario de los (escasos) personajes que muestran tendencias religiosas en *The Wire* (Werntz, 2013), entre otros. Como también sucedía en el volumen de Bzdak, Crosby y Vannatta, el capítulo que incluye o argumenta una reflexión más profunda sobre la propia serie en sí es una reedición: el texto en el que Fredric Jameson analiza cómo ciertas tramas de *The Wire* se presentan como utopías fracasadas como parte de las estrategias narrativas realistas de la serie, un trabajo publicado en *Criticism* en 2010. Este volumen incluye también el que es uno de los textos más citados y referenciados sobre la serie, el artículo de Anmol Chaddha

y William Julius Wilson, publicado originalmente en la revista académica *Critical Inquiry*, en el que los autores argumentan que *The Wire* es “una representación sofisticada de la desigualdad urbana sistémica” (2011: 164) y presentan un conjunto de datos y estadísticas sociológicas relacionadas con algunos de los temas que trata la serie (el desempleo, la violencia callejera, el encarcelamiento masivo, etc.) buscando la legitimación de la representación de la serie y haciendo uso de ésta para ilustrar dichos datos. Se trata de un texto sobre el que volveremos al tratar los artículos académicos provenientes de la sociología dedicados a *The Wire*, dado que este trabajo resulta fundamental para comprender la situación de la ciudad de Baltimore y el contexto de procedencia de la serie –cómo muchos de los elementos que vemos en televisión tienen su raíz en un contexto real–, al tiempo que nos muestra a la perfección la problemática, ya mencionada, de asumir que la serie es una trasposición perfecta de la realidad.

### 1.2.2

## TESIS DOCTORALES Y DE MÁSTER

---

Para continuar con la revisión bibliográfica y antes de pasar al comentario y análisis de los artículos publicados en revistas académicas, nos gustaría mencionar una serie de trabajos (dos tesis doctorales y tres tesis de final de máster) que no se han difundido más allá de su presentación para la obtención del título correspondiente.

Por estricto orden cronológico, comenzaremos por la tesis *Dealing with Drugs: Gender, Genre and Seriality in The Wire and Weeds*, presentada por Amy Long en 2008 como parte de los requerimientos necesarios para conseguir un M.A. (*Master of Arts*) en la University of Florida. En su interesante trabajo, Long analiza la representación del traficante de drogas en la ficción, una figura que, en su imagen tradicional, siempre ha sido mostrada como personajes que fracasan en la auto-construcción de su masculinidad, siendo no-hegemónicos y subordinados hasta principios del siglo XX (Long, 2008: 36). Sin embargo, y sobre todo a partir de *El Gran Gatsby*, el estereotipo pasa a formar parte de la narrativa del hombre hecho a sí mismo (*self-made*

*man*), pero manteniendo aun así (mediante estrategias narrativas como la muerte o castigo final del protagonista) la división entre las masculinidades legítimas y las ilegítimas, que en este caso irían en paralelo con la economía capitalista legal y la ilegal respectivamente (Long, 2008: 50). Lo que se destaca como original en las dos series de televisión que se analizan aquí es la capacidad de ambos productos no de legitimizar el tráfico de drogas, sino de mostrar dicha actividad como la única posibilidad de los personajes, dentro de un contexto que limita sus opciones de movimiento, subvirtiendo así los códigos de lo que la autora denomina “género del tráfico de drogas” (Long, 2008: 51). Centrándose en el estudio de la relación entre dos narcotraficantes con un gran protagonismo durante las tres primeras temporadas de la serie y analizándola al nivel de trama y diseño de la evolución de los personajes, Long establece que la serie representa un lamento melancólico por el trabajo físico y significativo, mostrando las dificultades de auto-construcción de la masculinidad como crítica a la desestabilización económica de la nueva fase del capitalismo post-industrial (Long, 2008: 84-85). Su análisis es de enorme interés no sólo por las más que pertinentes deducciones en relación a cómo *The Wire* recurre en numerosas ocasiones a esa división discursivamente histórica entre un capitalismo industrial, fordista, basado en el trabajo físico, y un capitalismo “salvaje”, financiero, abstracto, inseguro y frágil, sino también porque en su metodología la autora parte de la propia serie para hacer el análisis de la misma. No hay un uso instrumental de la serie para argumentar en relación a la supuesta evolución y transformación del modo de producción capitalista, sino que se estudia y percibe qué es y cómo *The Wire* presenta la construcción de la masculinidad en el contexto del narcotráfico.

En una dirección totalmente diferente, la tesis doctoral de Todd Michael Sodano (también de 2008), *All the Pieces Matter: A Critical Analysis of HBO's The Wire*, se centra en estudiar y reconstruir el proceso de creación, producción y distribución de *The Wire*, realizando así un trabajo no de análisis de la serie en sí, sino una historia crítica o comentada de la misma, centrándose sobre todo en la configuración interna del canal HBO y en la muy diferente reacción de crítica y público en el momento de emisión de la serie. A pesar del indudable trabajo de campo y de recopilación de información que existe detrás del proyecto, no existe un verdadero “análisis crítico” de la serie, sino más

bien una narración de tipo documental sobre su producción, distribución y recepción.

En 2010, Ryan Aiello presenta como tesis de final de máster *The Wire: Politics, Postmodernism and the Rebirth of the American Naturalism*, un proyecto basado en tratar de definir la serie como “arte político”, basándose en la oposición de las teorías al respecto de Jean Paul Sartre y Theodor Adorno. Aunque en los momentos en los que Aiello recupera los conceptos de estos dos teóricos de principios-mediados del siglo XX no parece poder evitar caer en el tropo argumentativo ya mencionado por el cual se “imponen” a *The Wire* las ideas de las que parte el análisis en lugar de tratar de obtener las conclusiones a partir de la propia serie, sí que hay algunas ideas en este texto que pueden servir como punto de partida para otras investigaciones o que demuestran perspicacia analítica por parte del autor, tales como señalar el uso estético de las cámaras de vigilancia para construir un paralelo con las propias tramas de investigación policial de la serie (y generar dicho efecto en el espectador) (Aiello, 2010: 43-45). En todo caso, la falta de unas conclusiones finales con peso y el hecho de que el único comentario de cierre que se haga sea en relación a cómo *The Wire* combina en su narrativa lo obvio con lo obtuso (sin ninguna mención a Roland Barthes) para convertirse en arte político (Aiello, 2010: 70), hace que en conjunto este trabajo resulte algo ingenuo y simplista.

En su tesis de final de máster, *The Wire – Serial Storytelling and Institutional Criticism. A case study of Omar Devon Little*, Xavier Dujardin (2013) parte de la consideración de que *The Wire* es capaz de equilibrar un comentario sistémico y holístico con una cuidada construcción y presentación de cada uno de los personajes, y busca argumentar que la principal herramienta con la que consigue esto es su configuración como una narración seriada (Dujardin, 2013: 10-11). Esto en principio no resulta del todo original, repitiendo algunos de los tópicos sobre la complejidad narrativa de la serie que son omnipresentes en la literatura sobre la misma. El autor recurre a numerosas generalizaciones en relación a dicha cuestión, por ejemplo insistiendo en la lentitud de la acción y su desarrollo o afirmando obviedades como que “el formato narrativo de la serie permite a los creadores tratar diferentes arcos narrativos dentro de la misma narrativa” (Dujardin, 2013: 37). La segunda parte del trabajo se centra en el análisis de Omar Little, sobre el cual se realizan algunos comentarios interesantes en los que valdría la pena

profundizar (especialmente en relación a la homosexualidad y el código ético-moral del personaje), aunque finalmente la conclusión establecida, que el personaje es *anti-institucional* (Dujardin, 2013: 45), no parezca haber sido deducida de los argumentos realizados previamente en relación a su construcción y evolución. Así pues, el trabajo de Dujardin, aunque sí presente algunas ideas y propuestas que se desligan de lo ya escrito y demuestre un esfuerzo por basar el trabajo en la serie en sí (no usándola simplemente como ejemplo), resulta algo superficial y repetitivo en relación con la literatura existente sobre *The Wire*.

Finalmente, ya se ha mencionado con anterioridad la tesis doctoral de Sheamus Sweeney (2013), en la que el autor busca reconstruir la visión del mundo y de la sociedad de David Simon a partir de sus escritos y obras. Se trata pues de una posición intencionalista, por la cual se analizan comparativamente los textos escritos y las series de televisión en las que Simon ha trabajado para establecer qué es lo que pretende decir sobre la realidad y cómo comprende la sociedad contemporánea. Si bien algunas de las ideas de la tesis aparecieron en el texto que el autor co-escribió con Helena Sheehan en 2009, la gran mayoría de este trabajo es inédito. En general se trata de un comentario que termina por reproducir algunos tópicos en los que el propio David Simon también cae, tales como la ya mencionada división histórica entre la forma actual de capitalismo y las anteriores (Sweeney, 2013: 262) o la noción de “juego amañado” que domina los diálogos de la serie (Sweeney, 2013: 264-265). Aunque consideremos (como ya se dijo anteriormente) que adoptar la noción de “autor” como fundamento de la metodología y punto de vista resulta en un estudio y análisis limitado desde el principio, no podemos sino valorar que Sweeney haya asumido un corpus de estudio muy amplio del que ha sabido realizar un examen coherente, especialmente en relación a ciertos momentos de la tesis en los que destaca algunas de las contradicciones que pueden detectarse entre lo que escribe David Simon y lo que algunas de sus producciones parecen transmitir, señalando cómo esto se reproduce también en cierta izquierda social-demócrata norteamericana, que es el espectro político en que Sweeney inserta a David Simon. Por ejemplo, Sweeney contrapone las afirmaciones que ha realizado Simon en ocasiones en relación al capitalismo, en las que insiste en que el capitalismo es el único motor posible de desarrollo siempre y cuando sea “controlado”, con lo que series como *The Corner* (David Simon, HBO: 2000) o la

propia *The Wire* parecen mostrarnos (Sweeney, 2013: 256 y 263). En todo caso, y aunque algunas de estas conclusiones resulten de enorme interés, en nuestro estudio nos centraremos en las posibilidades expresivas de la puesta en escena de la serie en sí, independientemente de las intenciones y declaraciones realizadas por sus creadores.

### 1.2.3

## ARTÍCULOS

---

Para recopilar la ingente cantidad de artículos académicos escritos sobre *The Wire* se ha recurrido no sólo a la realización de barridos y búsquedas en varias bases de datos, sino también a revisar las referencias bibliográficas de las diferentes publicaciones. Las limitaciones de acceso a algunas publicaciones (limitaciones tanto económicas como digitales), así como la dificultad de lectura de otros idiomas (se han trabajado textos sobre todo en inglés y castellano), hacen que este repaso no pueda ser del todo completo, aunque esa haya sido nuestra intención. Por otro lado, y a pesar de las pretensiones de exhaustividad que tiene toda revisión bibliográfica y literaria sobre el objeto de estudio, el comentario detallado de todos estos textos (y los que sin duda se han colado entre las grietas de los ya mencionados barridos y búsquedas) podría alargarse eternamente. Por ello, y al igual que ha sucedido con los libros y tesis, se ha decidido pasar por alto y apenas mencionar aquellos artículos que tratan la serie de manera demasiado superficial o que resultan menos pertinentes para las cuestiones tratadas en esta tesis. Con más detalle o cuidado nos referiremos a aquellos que demuestran una especial relevancia, originalidad, o los textos que se acercan en mayor medida al punto de partida de esta tesis doctoral. Para facilitar la presentación de la producción académica sobre la serie, se ha optado por tratar primero los números monográficos que algunas publicaciones han dedicado a la misma para luego tratar los artículos publicados organizados por disciplina de origen o ideas vertebradoras del análisis realizado. Como ya se ha dicho, se trata de una organización aleatoria y cualquier otra podría haber sido válida, habiéndose elegido esta con la intención de simplificar la redacción y la lectura de este repaso bibliográfico.

Recurriendo una vez más al orden cronológico de publicación, comenzaremos por el número que la revista académica *darkmatter* dedicó a *The Wire* en mayo de 2009. *darkmatter* es una publicación dedicada a la reflexión multidisciplinar sobre la influencia que el concepto de raza tiene a la hora de conformar diversas prácticas culturales, sociales y económicas. La mayoría de los textos que componen el monográfico se centran pues en torno a la manera en la que la problemática racial es presentada en la serie. Como ocurre en toda recopilación, algunos de los textos demuestran una mayor capacidad de profundización que otros, al igual que varios artículos parecen tener un estilo más ensayístico que otros. Así, entre los artículos publicados en *darkmatter* encontramos algunas reflexiones sobre cuestiones, que, aunque se refieran a temas de enorme relevancia para la relación de tipo identificativo e identitario que se establece con todo producto cultural, resultan relativamente superficiales, tales como un análisis del proceso de casting en la serie (Kelly, 2009), la imagen que se da de los judíos a partir del único personaje relevante abiertamente judío (Kahn-Harris, 2009), una alabanza a la normalización que se hace en la serie de la homosexualidad (Robbie, 2009) o la capacidad de la serie de no representar el binomio blanco-negro de manera dicotómica sino matizada (Frale, 2009), además de una contextualización del modo en que *The Wire* representa la raza al considerar cómo la cuestión racial ha sido tratada en otros productos culturales (Gibb y Sabin, 2009). Otros textos, como ya hemos visto que sucede en mucha de la literatura sobre *The Wire*, resultan excesivamente descriptivos en relación a los personajes y las tramas de la serie, aunque esto no implique que no sean capaces de realizar un comentario de interés sobre algunos temas –que sin embargo siempre parecen haber sido *aplicados* a lo que sucede en pantalla y no deducido a partir de ello. En este sentido podríamos destacar el texto de Marshall y Potter (2009) que analiza el sentimiento de abandono y olvido de un sector de la población blanca a partir de la evolución del personaje de Thomas “Herc” Hauk o el comentario que hace Linda Speidel (2009) sobre cómo el modo de representar el espacio en la serie construye una imagen de Baltimore como un lugar real y vivido socialmente, en lugar de resultar en las abstracciones o idealizaciones en que caen otras producciones audiovisuales. Es especialmente reseñable cómo la argumentación se apoya exclusivamente en los personajes, sus situaciones y sus subtra-

mas en uno de los dos textos que se centran en tratar la cuarta temporada de la serie y su imagen del sistema educativo a través de la historia de cuatro adolescentes, resultando en un comentario superficial y descriptivo sobre el dramático destino de estos protagonistas (Christgau, 2009). La capacidad que sin embargo demuestra el trabajo de Laurence Blum (2009) para relacionar la representación que hace *The Wire* de las escuelas de la *inner city* con otras representaciones más convencionales de estos entornos supone una reflexión sobre lo que *The Wire*, pese a no ser la panacea, aporta a la hora de subvertir dichas representaciones, sobre todo respecto al énfasis que se pone en la influencia que las circunstancias tienen en la situación de los personajes y su capacidad para no caer en los tópicos sobre la importancia que supuestamente tiene la *agencia* y responsabilidad individual, presente en filmes como *Mentes Peligrosas* (Dangerous Minds, John N. Smith, 1995). En este sentido, se trata de un ejemplo de cómo un comentario que no analice *The Wire* de un modo profundo y discursivo puede ofrecer conclusiones e ideas que provengan de lo mostrado en pantalla en lugar de usarla como ejemplo de nociones de otras disciplinas.

Una de las cuestiones que no se tratarán en profundidad en esta tesis es el proceso de producción, distribución y recepción de la serie como producto audiovisual y las relaciones que esto pueda crear con su contenido y narrativa. Existen sin embargo numerosos trabajos, como la ya mencionada tesis de Todd Michael Sodano, que se centran en tratar estas cuestiones. En el monográfico de *darkmatter* se incluyen dos textos que confrontan a la serie y a su tan alabada capacidad crítica con su creación y construcción no como objeto cultural sino como objeto de consumo. En este sentido, Daniel McNeil (2009) dirige un sutil ataque hacia la contradicción que podría existir entre la rabia que la audiencia siente en relación a la decadencia y deterioro de la ciudad que muestra la serie y la responsabilidad que muchas de las acciones de dicha audiencia tienen en que esto haya sucedido y siga sucediendo, presentando una pregunta paradójica y sin respuesta: ¿cómo puede un producto cultural criticar desde dentro la cultura en que se inserta? Por su parte, las conclusiones que Sara Taylor (2009) saca de su análisis de un episodio y su audiocomentario en DVD en su artículo no difieren demasiado de las de Daniel McNeil (si bien aquí se hace uso de un formato y metodología más precisos) y la autora destaca la misma problemática de concebir la crítica y

la conciencia social desde la alineación a un mercado capitalista global (el de la industria televisiva).

Como estos dos textos demuestran, a pesar de que *darkmatter* es una publicación que se centra en cuestiones sobre la raza y su variada y problemática representación cultural, este monográfico incluye también textos sobre la serie parecen centrarse en temas de carácter más general (aunque resulta innegable que la raza es un asunto implícitamente omnipresente en *The Wire*, como veremos en nuestro propio análisis). Así, varios artículos del monográfico recurren a algunas de las nociones que ya se han convertido en tópicos en la literatura sobre la serie tales como su capacidad para hacer una crítica institucional, su complejidad narrativa y la noción de repetición y circularidad en la representación del capitalismo como sistema. Sophie Fuggle (2009) utiliza la noción de poder desarrollada por Foucault para analizar la representación que *The Wire* hace del funcionamiento y fracaso de las instituciones, además de desarrollar cómo, según la autora, la concepción que cada uno de los personajes tiene de cómo funciona el poder define cómo se entienden a sí mismos en el contexto en que existen. A pesar de presentar un análisis de la problematización que *The Wire* hace de diversas instituciones, el texto no deja de caer en el movimiento, ya definido por Kelleter (2014: 50-51), por el cual se hace un comentario unidireccional desde una noción teórica aplicada a la serie en lugar de construir un proceso de lectura a partir de la serie en sí. En cualquier caso, se trata de una modalidad de artículo académico que veremos una y otra vez en la literatura sobre *The Wire* (especialmente en los textos que la analizan desde disciplinas y metodologías alejadas de los estudios fílmicos y televisivos y del análisis textual) y que tiene como principal objeción que no problematice la serie como una producción cultural sino que parezca considerarla como una representación mimética de la realidad social. Menos limitado resulta el texto de Erika Johnson-Lewis (2009) que busca hacer una reflexión sobre la crítica que *The Wire* pretende construir a través de su complejidad y circularidad narrativa. A pesar de asumir en ciertos momentos una cierta pre-existencia de la intención crítica de la serie a la construcción y lectura de la serie en sí (algo que, como hemos visto, no encaja con la metodología y punto de partida de esta tesis), la autora finalmente establece como conclusión que el comentario social que hace la serie resulta demasiado pesimista para ser efectivo, insistiendo en que este sentimiento parece



proceder precisamente del modo en que la serie usa recursos como la repetición y reiteración de diversos elementos para crear una estructura cíclica.

El artículo de este monográfico que mayor similitud podría tener con algunos de los puntos de partida de este proyecto de tesis es el texto de Angela Anderson dedicado a definir *The Wire* como un posible contrapunto discursivo a la “construcción ideológica de un estado-nación biopolítico y su papel en la creación de objetos-riesgo racializados” (2009), sobre todo en relación a la guerra contra las drogas. La autora, sin embargo, reconoce que el análisis que realiza de la serie no es especialmente profundo, dado que su interés no es examinar *The Wire* sino tratar de definir cómo encaja en relación al simplificado discurso sociopolítico de los medios de comunicación norteamericanos. El texto, de hecho, termina con una simplista alabanza a la serie (otros textos de este mismo monográfico entienden que aunque haya crítica al sistema en *The Wire*, dicha reflexión no es tan sencilla sino que viene cargada de contradicciones) y una incomprensible generalización del resto de producciones televisivas norteamericanas como simplistas. Así, aunque la idea de que la imagen que de la realidad se construye en los medios es un discurso que ha de ser analizado en sus modos de producción, distribución y efectos se relaciona directamente con algunas de las cuestiones fundamentales para esta tesis doctoral, finalmente el artículo de Angela Anderson no es capaz de considerar que la imagen que proyecta *The Wire* también ha de ser problematizada.

*Criticism*, editada cuatrimestralmente por la Wayne State University, es una publicación académica centrada en los estudios literarios y culturales contemporáneos. A partir de un simposio interdisciplinar sobre *The Wire* que tuvo lugar en la University of Michigan en enero de 2009, la revista editó un número dedicado a la serie en el verano/otoño de 2010. En él se recopilan las versiones desarrolladas y actualizadas de varias intervenciones del ya mencionado simposio, además de algunos textos escritos específicamente para este número. Se trata probablemente de la publicación más relevante existente sobre la serie, no sólo porque incluye algunos de los textos más citados y reimpresos de todos los que se mencionan en este repaso, sino por la originalidad de las propuestas. Compartamos o no el punto de partida, la metodología o las conclusiones de los textos aquí incluidos, lo cierto es que todos ellos ofrecen

análisis, ideas y temáticas que no se basan en repetir una vez más los tópicos habituales sobre la serie. Estos trabajos se centran en examinar cuestiones que no son obvias a primera vista para construir comentarios que van más allá de lo superficial, ofreciendo así material de reflexión y puntos de partida para futuras investigaciones de la serie. Sin embargo, aparte de la multidisciplinariedad característica de los estudios culturales, no parece haber un hilo conductor a nivel temático más allá de la propuesta de repensar la serie (y no tanto volver a ella). Esto dificulta también, como ocurrirá con otros artículos, la agrupación de estos textos por disciplinas o temáticas, de ahí que se haya decidido mantener su publicación como monográfico como criterio organizativo.

Algunos de los artículos del monográfico de *Criticism* ya han sido mencionados en este repaso: el texto de Fredric Jameson (2010) en el que analiza cómo la serie hace uso de la utopía desde el presente precisamente para construir un tono realista (aunque ficticio), el de Paul Allen Anderson (2010) sobre el uso de la alegoría y la tautología en los diálogos de la serie como apoyo a su estructura narrativa, y el de Chris Love (2010) en el que se establece cómo algunos elementos de *The Wire* (más allá de las tramas y subtramas de algunos personajes) reproducen tropos de la tragedia griega clásica. Otros tienen una menor relación con el propósito de esta tesis, como el artículo de Paul M. Farber (2010) sobre el uso de la fotografía como figura literaria o tropo narrativo en la serie, o el texto de James B. Peterson (2010) en que se analizan los diferentes títulos de crédito –especialmente la canción que los acompaña– como paratextos que servirían para complementar algunas temáticas de la serie.

Hay dos textos que aunque no compartan la metodología de nuestra investigación sí que merecen ser mencionados con algo más de detalle precisamente por representar un acercamiento a una tendencia reciente en los estudios de televisión, relacionada tangencialmente con el cognitivismo. Esto es especialmente destacable en el artículo de Hua Hsu que se centra en establecer cómo la serie construye el sentimiento de empatía y compromiso (*engagement*) del espectador hacia los personajes, llegando finalmente a la conclusión de que la serie es un intento de rearticular cómo pensamos el “nosotros” en la sociedad contemporánea (Hsu, 2010: 525). La problemática de estas metodologías, al menos desde nuestra postura, es fundamentalmente la presuposición que las subyace de que existe

una lectura única por parte del espectador, un exclusivo proceso de recepción (fundamentalmente emocional), cerrándose así la puerta a la interpretación, a la producción del significado a través de la lectura del texto. Una problemática similar presenta el texto de Robert L. Bell (2010), aunque su método de análisis no sea el mismo que el de el artículo anterior. El énfasis del texto está en la descripción del sentimiento de nostalgia (desde una cierta noción del fracaso o “caída de la humanidad”) que destila la serie. Como veremos en nuestro propio análisis, esta nostalgia como mirada anhelante hacia el pasado está presente en *The Wire* de manera continua. Sin embargo, este texto no parece pretender responder a algunas cuestiones que consideramos básicas: ¿de dónde viene dicha nostalgia? ¿Qué implica a nivel discursivo? ¿Qué nos dice de la representación del capitalismo que hace la serie? De esta manera, aunque se trate de un análisis original y que no cae en los ya mencionados tópicos presentes en mucha de esta literatura, su aportación no resulta relevante en relación al proyecto de esta tesis doctoral.

De mayor interés resulta el texto de Mark A. Neal (2010) en el que analiza la figura de Stringer Bell basándose en la noción (no exenta de polémica y fácilmente problematizable) de “capital social”, según la definición de esta que hace el sociólogo Alford A. Young. Lo que nos parece relevante del texto no es tanto el comentario que se hace sobre el personaje en sí sino el hecho de que en el artículo subyazca implícitamente la idea de la constructividad de una masculinidad negra urbana como una identidad o identificación que Stringer Bell crea para sí mismo. De este modo, aunque en ciertos momentos parezca caer en el movimiento definido por Kelleter por el cual se aplica unilateralmente una teoría de otra disciplina a la serie –de manera que ésta por supuesto confirma dicha teoría–, es la noción de artificialidad de la configuración del sujeto lo que hace que este artículo se relacione con algunos puntos de partida de nuestro proyecto de tesis. Ocurre lo mismo con el artículo de Adrienne Brown (2010), en el que la autora niega las afirmaciones de realismo que hacen los propios escritores y creadores de la serie a partir de la problematización del uso de la música en *The Wire*. No es tanto el análisis que se hace de la presencia –o más bien la ausencia– de música diegética en la serie lo que nos interesa, sino que se asuma que *The Wire* es un producto cultural y, por lo tanto, no una representación realista y mimética de la realidad, sino un texto creado y construido (una idea que,

como hemos visto y veremos, falta en mucha de la literatura escrita sobre la serie).

Destacaremos especialmente, por su originalidad y capacidad de análisis, el texto de Leigh Claire La Berge (2010) que cierra el monográfico. En su fascinante artículo, la autora propone que en la quinta temporada de *The Wire* se pasa del realismo como “modo” al realismo como “objeto”, de manera que en sus últimos diez episodios la serie se centraría, de un modo meta-reflexivo, en la producción de realismo en sí. Así es como *The Wire* conseguiría representar la tensión que existe entre la representación del capitalismo como sistema y el punto de vista desde el cual se intenta construir la crítica a dicho sistema (La Berge, 2010: 549). Desde una reflexión que tiene un marco teórico marxista, La Berge explica que en la quinta temporada existe un giro temático por cuanto se pasa del uso del intercambio del dinero para permitir su representación (la del dinero como representación del capital) a mostrar cómo la propia representación (los relatos que crean los personajes que trabajan para el *Baltimore Sun* en la ficción, pero también la construcción narrativa que es la serie) es vendida como si fuera una mercancía más. Pero esto genera una cierta paradoja,

*“una dicotomía que la serie no puede superar –su propio medio de intercambio narrativo (dinero igual a realismo) es también su propia reserva de valor (el realismo requiere el dinero)– pero que sí puede incorporar a su propio contenido [...]. Si estos problemas no pueden ser superados estructuralmente, sí que pueden ponerse de manifiesto”* (La Berge, 2010: 556).

Aunque el trabajo de Leigh Claire La Berge tiene una metodología y un punto de partida distinto al de esta tesis doctoral, este artículo consigue, al menos respecto a la quinta temporada de la serie, problematizar la imagen y ficción que la economía como disciplina construye de sí misma, además de la prestancia que estas imágenes y ficciones tienen en la sociedad contemporánea (lo que las hace casi incontestadas). La Berge, además, examina la afirmación, tan presente en el resto de publicaciones aquí comentadas, de que *The Wire* es realista en un sentido mimético, concluyendo finalmente que sí, la serie puede ser considerada realista, pero sólo en un sentido capitalista (retomando la noción de realismo capitalista desarrollada sobre todo por Mark Fisher [2009]).



En relación directa con la clara contradicción que supone asumir que *The Wire*, un constructo audiovisual, funciona para el espectador como una herramienta para conocer mejor “cómo funcionan las cosas”, el último monográfico que comentaremos será el de *Critical Inquiry*, publicado en 2011 y construido en torno al ya mencionado artículo de Anmol Chaddha y William Julius Wilson, “‘Way Down in the Hole’: Systemic Urban Inequality and *The Wire*” a partir de un formato bastante curioso: la publicación comienza con este artículo, mientras que los textos que le siguen son una respuesta o comentario al mismo realizado por diferentes académicos, para finalmente cerrar el monográfico con un último texto de Chaddha y Wilson en el que contestan a los otros tres autores. En línea con su trabajo anterior (por ejemplo el texto de 1996, *When Work Disappears*), el artículo que William Julius Wilson firma con Anmol Chaddha toma un punto de vista holístico, una tendencia de la sociología basada en la idea de que todas las instituciones y factores que afectan a la vida de los individuos en la sociedad contemporánea funcionan de manera colectiva e íntimamente relacionada, de manera que el principio rector de este artículo es que un tema central en *The Wire* y un principio fundamental de la preocupación académica sería que los factores políticos, sociales y económicos se refuerzan unos a otros para producir enormes desventajas para los pobres urbanos y cómo, al destacar estas conexiones, la serie insiste en la persistencia y durabilidad de las desigualdades (Chaddha y Wilson, 2011: 164). Los autores defienden que ante un sistema hegemónico de creencias que enfatiza que los errores o defectos personales son la causa de la pobreza, *The Wire* criticaría esas visiones mostrando cómo el entorno o circunstancias sociales influyen profundamente en la toma de decisiones de estos ciudadanos (Chaddha y Wilson, 2011: 165), lo que ilustraría a la perfección la naturaleza y orígenes de la desigualdad sistémica urbana (Chaddha y Wilson, 2011: 185). A partir de esta idea, el cuerpo del artículo se compone a partir de señalar algunas de las características y estadísticas de la América urbana, pobre y negra en relación a su aparición y ejemplos vistos en la serie, tales como el sesgo racial en los porcentajes de encarcelamiento o en los de desempleo. En este sentido, este trabajo es de enorme relevancia a la hora de contextualizar de manera específica muchos de los escenarios y tramas que aparecen en *The Wire*, por cuanto ofrece una visión histórica y sociológica de la situación contemporánea de un

importante sector de la población de la ciudad de Baltimore. Sin embargo, el problema aparece en el momento en que los mismos Chaddha y Wilson (2011: 166) defienden la capacidad de la serie de ofrecer la imagen más completa de todos estos temas, por cuanto el mundo académico tiende a centrarse en ellos de manera aislada, siendo esta la razón por la que han argumentado y defendido el uso de la serie como apoyo didáctico para estudiantes de sociología (Chaddha y Wilson, 2010).

Aunque no seamos capaces de hacer un comentario sobre metodologías y ámbitos de estudio de la sociología como disciplina, sí que destacamos, una vez más, lo problemático que resulta asumir como absoluta la capacidad mimética de la serie en lugar de considerarla como una producción y construcción cultural. Insistir en que *The Wire* es realista sin preocuparse por las implicaciones o efectos que puede tener el discurso que presenta sobre el capitalismo contemporáneo resulta en una lectura superficial e irreflexiva de la serie. Esta contradicción también es señalada por Frank Kelleter en *The Wire and its readers*, donde afirma, en relación al trabajo de Chaddha y Wilson, que “el interés sociológico entra en conflicto de varias maneras con la identidad empírica del programa como una serie de televisión” (Kelleter, 2014: 39), lo cual anularía la posibilidad de crear verdadero conocimiento a partir de *The Wire* (Kelleter, 2014: 40). Como ya se ha dicho y veremos de nuevo al tratar los artículos académicos publicados desde esta perspectiva, este mismo inconveniente aparece en la gran mayoría de artículos que trabajan la serie desde la sociología como disciplina.

En todo caso, el monográfico de *Critical Inquiry* en el que apareció este texto por primera vez –este trabajo de Chaddha y Wilson sobre *The Wire* es uno de los más citados y reproducidos de todos aquellos que se han publicado sobre la serie– se completa con tres textos escritos bien para complementar o para contestar al artículo. Patrick Jagoda (2011) recurre al concepto de “mapa cognitivo” de Fredric Jameson (desarrollado en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, publicado originalmente en 1991) para explicar cómo el capital funciona en *The Wire* como el nexa que enlaza diferentes nódulos y elementos para establecer una imagen de red de la sociedad contemporánea. Para ello se centra sobre todo en la estructura narrativa fragmentada y compleja de la serie, señalando finalmente que quizás lo más relevante de *The Wire* no sea esa reproducción realista de la totalidad social que tanto se alaba,

sino la manera en que esta estructura permite una reflexión sobre cómo las partes y el todo interactúan entre sí (Jagoda, 2011: 199). Aunque esta primera respuesta al texto de Chaddha y Wilson ya sirve para problematizar o al menos repensar el punto de vista de los autores, es el artículo de Kenneth Warren (2011) el que de un modo más directo ataca la metodología y los puntos de partida del texto que estructura el monográfico, acusándolos de prejuicios y lecturas parciales de un modo cuanto menos agresivo. Sin embargo, en ningún momento se llega a cuestionar el uso de la serie como objeto de estudio, sino simplemente la manera de Chaddha y Wilson de aproximarse al texto (y, en general, la tendencia de la sociología en que su trabajo se entronca). Finalmente, Linda Williams (2011) revisa el trabajo escrito de David Simon previo a la emisión de *The Wire* para tratar de localizar los temas y tendencias que aparecen en la serie. Específicamente, y en línea con el monográfico, se señala la aproximación holística y etnológica que según la autora caracteriza el trabajo de David Simon. Dejando de lado lo excesivamente laudatorio que resulta este texto de Linda Williams respecto a la figura de David Simon, aquí aparece de nuevo la ya mencionada problemática intrínseca a analizar los textos desde un punto de vista intencionalista: se reduce la creación del significado a “lo que quería decir el autor”, sin tener en cuenta que los procesos de lectura son independientes del autor real, sin reflexionar sobre cómo un texto significa más allá de lo que su creador haya dicho y sin ser consciente de que esa imagen de David Simon que creamos a partir del propio texto es en sí misma una estrategia discursiva.

Finalmente, y tanto por la poca relevancia que tienen en relación a nuestra investigación como por nuestra incapacidad para reseñarlos con detalle, mencionaremos otros tres monográficos que revistas académicas han dedicado a la serie. En 2010, el *Ohio State Journal of Criminal Law* publicó cuatro artículos (Bandes, 2010; Burke, 2010; Capers, 2010; Sklansky, 2010) cuyo propósito era comentar, de manera superficial y descriptiva, la representación que del sistema judicial se hace en *The Wire* –insistiendo, en general, en lo realista de la serie. Dado que las subtramas relacionadas con estos temas tienen bastante peso en la serie (sobre todo a medida que avanzan las temporadas), no resulta raro que existan otros textos ajenos a este monográfico que usen *The Wire* como ejemplo aclaratorio o explicativo en estudios relacionados con el derecho (Keneally,

2010; Power, 2013; Hays, 2016). Algo similar ocurre con el número 1 del volumen 10 de *Labor*, compuesto de breves reflexiones relacionadas con la ética del trabajo que aparece en la serie (Adams, 2010; Cole, 2010; Klein, 2010; Luff, 2010) y basados en comentarios sobre conceptos y nociones alejados del punto de vista y metodología de esta tesis. Finalmente, el *Journal of Legal Education* publicó en 2014 un conjunto de breves textos dedicados a varias formas en que la serie puede emplearse de manera didáctica y educacional en cursos y seminarios relacionados con el derecho (Dennis, 2014; Fairfax, 2014; Gallini, 2014; Gershowitz, 2014; Henning, 2014; Ross, 2014).

Enlazando con algunas de las ideas que han aparecido en el monográfico de *Critical Inquiry* en relación sobre todo al uso instrumentalista (por denominarlo de alguna manera) que la sociología ha hecho de *The Wire*, comenzaremos por esta disciplina el repaso del resto de artículos académicos sobre la serie. Aunque comprendemos que el resultado de esta puesta en común de gran cantidad de textos puede resultar reduccionista, reiteramos que estas divisiones son artificiales y meramente clasificatorias y se emplean aquí con el único propósito de simplificar la exposición de la literatura sobre *The Wire*. Como ya se ha venido anunciando, en general los textos que tratan la serie desde la sociología, la antropología o la etnología muestran dos modos de análisis de la serie que resultan problemáticos en relación al punto de partida y la metodología de esta tesis doctoral. En uno de ellos, ya mencionado y denunciado por Frank Kelleter (2014: 50-51), se parte de teorías o conceptos ya aceptados en el universo académico y que se aplican directa y unilateralmente a la serie, dando como resultado la (obvia) confirmación de dichas teorías. En el otro, se parte del supuesto realismo de la serie para instrumentalizarla como ejemplo argumentativo en artículos cuya función e intención están en realidad muy alejadas de un verdadero análisis del texto en sí. Sin profundizar en el contenido o el marco conceptual de estos artículos, por cuanto no contamos con la capacidad ni el conocimiento para problematizarlos de manera coherente, sí que podemos insistir en que la gran mayoría de estos autores olvidan que *The Wire* es también una producción significativa, un texto, y que por tanto resulta muy discutible su uso como ejemplo o como conjunto de datos sociológicos que permitan confirmar o afirmar teorías sobre el funcionamiento de la sociedad contemporánea. Dado que *The Wire* no es un reflejo de la misma sino un síntoma,

asumir su capacidad de representación mimética de la realidad implica la falta de consciencia sobre su construcción como texto (lo que, al menos desde nuestro punto de vista metodológico, anularía gran parte de las conclusiones a las que llegan estas investigaciones).

Entre otros, se ha utilizado la serie para argumentar o analizar conceptos, teorías o investigaciones de corte sociológico como el *habitus* de Pierre Bourdieu (Mateu Alonso, 2013), el funcionamiento del micropoder y sus estrategias en relación a cómo los objetos pueden ser usados herramientas del poder (Meehan, Shaw y Marston, 2013), la utilidad de las cámaras de vigilancias en la lucha contra el crimen (Ravescroft, 2013), el concepto de ciudad en la economía contemporánea (Labra, 2014), como un ejemplo más dentro de una reflexión sobre cómo tanto la ficción como la etnología buscan dar sentido a la realidad y los problemas de representación a los que ambas se enfrentan (Fassin, 2014), los conceptos de “coordinación” y “cooperación horizontal” de la sociología del trabajo (Le Lay, 2016) o explicando cómo la noción, procedente de la antropología, de “crisis de distinciones”, queda representada en una subtrama de la tercera temporada (Nitschke, 2016). De hecho, *The Wire* ha sido utilizada incluso para reflexionar sobre los problemas actuales de la sociología (y de la investigación académica en general) como disciplina, empleando las condiciones en que los personajes trabajan en la serie como mero ejemplo expositivo (Wood, 2014). De nuevo, su mención en relación a lo que consideramos una asunción muy discutible en el punto de partida de estos textos en lo que a su relación con *The Wire* se refiere no quiere decir que su fondo sociológico sea erróneo o discutible, sino que simplemente su manera de presentar la serie resulta problemática desde nuestro punto de vista teórico y metodológico.

En relación directa con la concepción de *The Wire* como un apoyo complementario a algunas reflexiones relacionadas con la sociología, encontramos gran cantidad de textos que tratan de justificar su uso como material didáctico en contextos educativos de diferente tipo y con puntos de partida muy variados. Algunos textos defienden su uso en relación a facilitar la comprensión de algunas teorías o tendencias de la sociología como la preocupación por el saneamiento y bienestar urbano (Buttress et al., 2012), la criminalidad (Guastaferrero, 2013), la sociología orgánica y holística de autores como William Julius Wilson (Taylor y Eidson, 2012), o incluso a la hora de formar

profesorado (James, 2010). Por supuesto también encontramos otros trabajos que, escudándose en la sociología, en realidad hacen una descripción superficial sobre temáticas y nociones que, si bien están presentes en la serie de manera muy obvia, no quedan analizadas en profundidad en los artículos, haciendo que resulten repetitivos y frívolos (algunos ejemplos se centran en el fracaso del sueño americano y la guerra contra las drogas [Azar, Cánovas Herrera y Saferstein, 2014] o la crisis de las instituciones contemporáneas [Wheeler, 2014]).

Pero no todos los textos que trabajan la serie desde la sociología u otras disciplinas similares se centran en alabar *The Wire* y su representación de la realidad contemporánea, sino que algunos de ellos sí que parecen problematizar o al menos discutir su uso como ejemplo en investigaciones sociológicas. Así, John Atlas y Peter Dreier (2008; 2009) han criticado en más de una ocasión que la serie presente las situaciones de los personajes como inevitables y que obvie deliberadamente el trabajo realizado por voluntarios y asociaciones o movimientos ciudadanos. Si bien este texto al menos no asume ciegamente que la serie sea capaz de mostrar Baltimore de manera mimética, sí que puede discutirse que su ataque no sea hacia las lecturas que defienden el realismo de *The Wire* sino hacia la serie en sí, como si ésta tuviera la obligación de reflejar a la perfección cómo funciona la ciudad. En todo caso y aunque no es el principal argumento de su trabajo sobre la serie, los autores consideran, en paralelo a gran parte de nuestras hipótesis y puntos de partida, que *The Wire* refuerza los estereotipos de la clase media-alta blanca sobre la *inner city* de Baltimore y que no se trata, ni mucho menos, de una representación crítica o radical (Atlas y Dreier, 2008).<sup>7</sup>

7 Esto puede ponerse en relación con la conformación poblacional de la audiencia potencial de la serie (producida y emitida por el canal de televisión por cable HBO): blanca, intelectual y de clase media-alta. Al fin y al cabo, “HBO cobra un extra por su contenido original a una población en su mayoría blanca, educada y relativamente pudiente que constituye la principal audiencia para la mercancía cultural ‘post-televisiva’ como *The Wire*” (Kamola, 2015: 70). Se trata de una composición poblacional que coincide con el conjunto de creadores y escritores de la serie: a partir de los datos obtenidos de IMDb, todos los guionistas de *The Wire* son hombres blancos de mediana edad y de carrera relativamente consolidada (algunos de ellos son novelistas reconocidos como Richard Price o Dennis Lehane). La única excepción parece ser Joy Lusco-Lecken, mujer afroamericana originaria de Baltimore que escribió para la serie durante las tres primeras temporadas.

Ruth Penfold-Mounce, David Beer y Roger Burrows (2011) defienden la consideración de *The Wire* como una producción cultural que si bien no se acerca tanto a la metodología o sensibilidad de las ciencias humanas, sí que estimularía la imaginación sociológica del espectador de un modo en que no lo hace gran parte de la investigación académica. El interés del texto está en que los autores sean capaces de reflexionar sobre la serie y su relación con la sociología desde la consideración de la misma como una construcción textual destinada a un público y con una función muy diferente a la de la reflexión académica, en lugar de mezclar incoherentemente ambas nociones, como hemos visto que ocurría en algunos de los artículos antes mencionados.

Finalmente, valoramos de manera especial aquellos textos que, realizando investigaciones de tipo interdisciplinar en los que la sociología entra a formar parte también de otras tendencias más amplias como los estudios culturales, sí que reflexionan sobre la imagen que de la realidad se construye en la serie. Lo que diferencia a estos trabajos de los mencionados hasta ahora es que sí son conscientes de que *The Wire* es un texto destinado a ser leído y cuya lectura tiene una serie de implicaciones y efectos. Aunque ninguno de ellos realiza un análisis de tipo textual sino comentarios generales al total de la serie en relación a qué imagen de la sociedad contemporánea podemos deducir de ella, al menos no asumen el realismo de la serie como mimesis absoluta ni la instrumentalizan para justificar o explicar ideas que en realidad pre-existen a la lectura. Por ejemplo, Dan Rowe y Marti Cecilia Collins (2009) reflexionan sobre el modo en que la serie construye las relaciones de poder entre los personajes para finalmente concluir que el funcionamiento de las instituciones tal y como aparece en la serie es estereotipado y reproduce tropos y modelos ya presentes en otras producciones culturales convencionales, y Younghoon Kim (2013) se centra en la manera *The Wire* representa a los policías y en cómo esto deriva en la consideración de la desigualdad y la injusticia como las dos principales características de la sociedad contemporánea. De un modo similar y reflexionando sobre esta alta estima con que la sociología considera *The Wire*, Rebecca Bramall y Ben Pitcher se preguntan, muy original e ingeniosamente, si dicha consideración de la serie, relacionada directamente con cierta noción de “realismo”, no es en realidad una estrategia para apelar a una audiencia concreta (de izquierdas y liberal, en el sentido anglosajón de este término). Así, *The*

*Wire* es “un narcisista auto-retrato de cierta intelectualidad de izquierdas” (Bramall y Pitcher, 2012: 92), de manera que la serie no serviría para ayudarnos a comprender la sociedad, como tantas veces se ha argumentado, sino que “nos ayuda a sistematizar el deseo actual de comprensión de lo social” (Bramall y Pitcher, 2012: 93). Para los autores, pues, resulta mucho más interesante lo que podemos aprender de la enorme atención que se ha prestado a la serie (y la omnipresente presunción de realismo) que de la serie en sí, por cuanto esta recepción nos habla de cómo queremos entender la sociedad contemporánea.

Estos últimos trabajos, aunque todavía enraizados en la sociología, muestran ya una cierta tendencia hacia reflexiones más amplias y que podríamos enlazar con los estudios culturales, que se centran fundamentalmente en el análisis de la producción y distribución de significados dentro de una sociedad de manera multidisciplinar. Así, el interés está en el producto cultural en sí y en su funcionamiento como tal, por lo que en la mayoría de artículos que se integran en estas tendencias *The Wire* no aparece tanto como un mero ejemplo justificativo o aclaratorio sino como objeto que da pie al estudio o al menos a la reflexión. La distinción entre los artículos que trabajan la serie desde los estudios culturales y los que lo hacen desde los estudios de televisión resulta bastante complicada de definir, por lo que estableceremos que los segundos son aquellos que analizan la serie desde el punto de vista del medio en que se emite y de su formato, exclusivamente. Los primeros, sin embargo, ofrecen una combinación de filosofía, sociología y economía, entre otras disciplinas (veremos que hay artículos que incluyen también en cuestiones de género o incluso literarias), para tratar de construir un comentario sobre *The Wire* que la inserte en su contexto socio-cultural, yendo más allá del universo televisivo.

Algunos de estos textos, sin embargo, leen y analizan la serie desde una posición teórica pre-establecida, en lugar de dejar que sea el texto en sí y las estrategias discursivas que lo componen los que marquen la lectura del mismo. Así, aunque muchos de ellos demuestran un amplio conocimiento filosófico e incluso construyen interesantes interpretaciones a partir de diferentes autores o ideas, no parece estarse llevando a cabo un profundo y detallado análisis textual de *The Wire*. Por ejemplo, Alisdair McMillan (2008) ofrece un resumen de las teorías de Michel Foucault sobre las instituciones y sus estrategias disciplinarias (en este sentido, el autor de este texto conoce y utiliza

únicamente *Vigilar y Castigar*) para explicar que *The Wire* no es sólo una de las mejores series de televisión sino también la más foucaultiana, por cuanto es la serie que más nos dice sobre las tecnologías y técnicas de la disciplina y el castigo. El resultado es una lectura simplista en la que se le imponen a la serie estas nociones de la obra de Foucault. Si bien el concepto de discurso de Foucault es parte de nuestra propia metodología (tal y como veremos en el siguiente capítulo), no se trata de aplicarlo de manera directa a la serie, sino de usar la noción de discurso como marco del análisis para tratar de ver qué discurso se muestra y cómo se muestra en *The Wire*, y no asumir de antemano que lo hace y el modo en que lo hace.

Menos simple resulta el texto en el que Eric Beck (2009) hace uso de algunos conceptos de Deleuze y Guattari (especialmente las nociones de estratificación y axiomática) para analizar la figura del bandolero Omar Little con la intención de ofrecer una lectura sobre la construcción contemporánea de la subjetividad. Si bien en ciertos momentos el autor recurre a aplicar unilateralmente estos conceptos teóricos al personaje, esto le sirve como excusa para desarrollar una interesante teorización de algunas de las características y contradicciones que conforman la subjetividad neoliberal y que impregnan toda la serie, tales como la nostalgia keynesiana o la capacidad del capitalismo de reabsorber discursos supuestamente opositores y beneficiarse de ellos (Beck, 2009). En este sentido, se trata más de un texto teórico que de verdadero análisis de la serie. También en relación a la representación (y crítica) de la ideología del individualismo y la autonomía que domina en la producción norteamericana encontramos el texto en el que Claude Atcho (2012) problematiza algunas de las lecturas que se han hecho de la evolución de uno de los personajes de la cuarta temporada –tanto su capacidad de análisis como su marco teórico son bastante más flojos y superficiales que los del texto de Eric Beck.

Por su parte, en “The Wire and the World: narrative and metanarrative” Helena Sheehan y Sheamus Sweeney (2009) presentan uno de los pocos textos en los que las conclusiones se basan en una lectura y análisis del texto en sí. Partiendo del modo en que David Simon entiende la serie (un punto de vista que ya vimos que aparecerá años después en la tesis doctoral de Sweeney), los autores son capaces de superar la interpretación intencionalista para presentar un texto que pretende sobre todo establecer qué relación existe entre las tramas de la serie y

cómo la sociedad/capitalismo se entiende a sí misma a partir de contraponer lo que la serie parece dar a entender y cómo David Simon lo ha justificado, es decir, qué visión de la sociedad contemporánea ofrece *The Wire* en oposición a lo que su creador ha dicho de ella y en relación a los relatos hegemónicos sobre el funcionamiento sistema. Los autores concluyen finalmente que se trata de una visión completa y realista, por cuanto “*The Wire* es la idea marxista de lo que un drama televisivo debería ser, sus tramas específicas se abren a un análisis del sistema social-político-económico que da forma forma a todo” (Sheehan y Sweeney, 2009). Si bien esta afirmación resulta en cierta manera superficial y algo desencaminada (como se verá a lo largo de esta tesis doctoral), el artículo de Sheehan y Sweeney es una de las pocas ocasiones en las que la metodología de análisis permite una reflexión consciente de la construcción de la serie como texto, aunque no compartamos su conclusión. En esta misma dirección de enfrentar las narrativas de la serie con la idea de una narrativa hegemónica –una manera dominante de entender la economía contemporánea– encontramos el texto de Sven Cvek (2014) en el que hace uso del concepto de Jameson de “mapa cognitivo” (que ya ha aparecido en otros trabajos sobre la serie) para explicar cómo la serie es capaz de crear una “estética de la circulación” a partir de configurar su lógica narrativa en torno a los procesos de creación y distribución de la riqueza, con lo que se muestran los múltiples y opacos flujos del capital. Así, la complejidad narrativa de *The Wire* es otra de las características que aparecen de manera continua (y acrítica) en la literatura sobre la serie, normalmente comparándola con la literatura decimonónica y señalando que es lo que permite una compleja representación de la sociedad contemporánea (por ejemplo, García Martínez, 2016) y, en última instancia, que es esa construcción compleja, en red, centrífuga, lo que genera una “crítica sistémica” a las instituciones contemporáneas y lo que representa su fracaso en la que habría de ser su función, tal y como afirma, entre otros, Mikkel Jensen (2017a: 126-127).

Elisabeth Anker (2016) estudia la serie desde la noción de neoliberalismo, que la autora define como un término *paraguas* y que serviría, entre otras cosas, para describir la paradójica tendencia hacia la desregulación del capital y al control estatal de las poblaciones pobres y marginales al mismo tiempo. La autora analiza cómo *The Wire*, al contrario de lo que afirman una y otra vez sus creadores, no es una tragedia sobre el heroísmo

individual fracasado, sino una representación del fracaso del individualismo a la hora de promover el cambio socio-económico (Anker, 2016: 774-775). Sin embargo, el modo de llegar a dichas conclusiones resulta problemático, por cuanto Anker se basa en considerar que los errores burocráticos que tienen lugar o lo ineptos que son algunos personajes son pequeños actos de resistencia, cuando en muchas ocasiones dichos errores repercuten dramáticamente en terceros, llevando a cabo en realidad una crítica a dicha burocracia, como veremos en sucesivos capítulos de esta tesis doctorales. En todo caso, la autora asume dos cuestiones problemáticas: que el neoliberalismo es fijo y estable y que lo que está estudiando son casos y ejemplos reales y no ficcionales.

A pesar de que estos modos de acercarse a la serie no se alejen demasiado de este proyecto de tesis doctoral (por cuanto en el fondo estos tres textos también se preguntan por la representación del capitalismo contemporáneo –o neoliberal– que se hace en la serie), utilizan para su análisis sobre todo las tramas o los personajes de la serie, la historia narrada en ella, pero no tienen en cuenta la función significativa que también tienen su puesta en escena, planificación o montaje. Con una metodología de análisis textual similar a la de nuestro proyecto pero con un marco conceptual totalmente diferente, Amy Corbin (2015) analiza el modo en que se representa la ciudad en varios ejemplos de narrativas complejas o en red (*multi-thread*), centrándose en los elementos formales que funcionan en esta dirección (paralelismos, repeticiones, ciertos planos de transición, etc.). Tras analizar dos filmes, la autora los confronta a *The Wire*, cuya apertura narrativa ofrecería al espectador (entendido, como ocurre en nuestra metodología y como afirma la propia Corbin, como “una posición que está ‘codificada’ en la estructura de los textos” [2015: 78]) un sentido de omnipresencia, pero también le obligaría a sentir cierta humildad en relación a su incapacidad para comprenderlo todo, en comparación con las narrativas cerradas de las películas analizadas (Corbin, 2015: 76). Es habitual señalar la relevancia de Baltimore como espacio donde sucede la trama, o, como analiza Alberto Nahum García Martínez (2017), haciendo uso de modelos y recursos de creación de espacio diegético del cine negro clásico en el que lo urbano permitía construir una crítica social. García Martínez, sin embargo, asume en última instancia la incuestionabilidad de dicha crítica, aceptando pues el realismo de la serie sin cuestionar su construcción como

aparato textual, tal y como ha hecho en otros trabajos sobre la serie (García Martínez, 2012). De hecho, su capítulo introductorio del libro divulgativo *The Wire University* incluye todos los tópicos y lugares comunes sobre la serie que aparecen una y otra vez en la literatura sobre la serie: la coralidad, la narrativa en red o expandida, el espectador activo, etc. (García Martínez, 2016), que no son sino la reiteración y consolidación de las características señaladas por los paratextos y marketing de la serie, tal y como ha señalado Frank Kelleter (2014: 1).

Dentro de los artículos que estudian *The Wire* desde la multidisciplinariedad de los estudios culturales encontramos algunas tendencias temáticas que aparecen en varias ocasiones. Una de las más presentes son los estudios identitarios, que en relación a la serie se entroncan en torno a tres cuestiones fundamentales: el género, la identidad sexual y la raza. Algunos de estos trabajos, como veremos, incluso enlazan estas cuestiones entre sí. Ya mencionamos el monográfico de la revista *dark-matter* y también el interesante comentario que Elizabeth Ault (2012) realiza sobre la estereotipación de las figuras maternas de color como irresponsables e irracionales en la serie, pero otros estudios de la serie desde este punto de vista incluyen una reflexión sobre lo subversivo de los personajes queer de *The Wire* (Dhaenes y Van Bauwel, 2012) y un breve ensayo sobre la relación entre la masculinidad y la sexualidad de los personajes de color tal y como son presentados en pantalla (Williams, 2008). Keffrelyn Brown y Amelia Kraehe (2011: 73) se centran en que si bien *The Wire*, en comparación con otras producciones convencionales, sí que presenta una mayor variedad de personajes de color, en realidad sigue siendo una “visión miópica” de la posición de los individuos de raza negra en las comunidades de color. Lo que hace destacar este artículo respecto al resto es su preocupación por cómo los textos crean y reproducen significados a medida que circulan por la cultura, una posición que no se aleja demasiado del punto de partida metodológico de esta tesis.

Otra temática que aparece en algunos de los trabajos sobre la serie son las que utilizan *The Wire* (y en concreto su quinta temporada) para reflexionar sobre el papel del periodismo en la sociedad actual. Dado que el propio David Simon trabajó como periodista antes de ser guionista de televisión, muchos de estos artículos relacionan directamente lo mostrado en *The Wire* con la realidad, bien sea revisando la recepción que la prensa



escrita hizo del “ataque” que se le hacía en la serie (Steiner et al., 2012) o enlazando la experiencia de Simon en el *Baltimore Sun* con la representación ficcionalizada del mismo, incluyendo algunos personajes basados en figuras reales de la redacción del periódico (Lanahan, 2008). En general se suele leer la quinta temporada cómo una crítica a la incapacidad de los medios de mostrar los verdaderos problemas de la sociedad contemporánea (Sabin, 2011). Por su parte, Chad Painter (2016) usa *The Wire* para hablar de instituciones fracasadas y argumentar la necesidad de que haya una verdadera comunidad para que la prensa pueda funcionar, obviando sin embargo los problemas intrínsecos a la configuración empresarial de los grandes conglomerados mediáticos, casi culpabilizando a los lectores o los espectadores del fracaso de los medios mostrado en la serie. El énfasis en el fracaso de las instituciones se ha convertido ya en un lugar común en la literatura sobre la serie, en paralelo a la idea de que *The Wire* ofrece una crítica sistémica y presenta dichas instituciones como fracasadas y que limitan la posibilidad de acción de los individuos (ya señalamos, por ejemplo, Jensen, 2017).

Existen también varios artículos centrados en el estudio lingüístico de los diálogos de *The Wire* desde varios puntos de vista, tales como un estudio de los ejemplos del dialecto llamado “inglés afroamericano” (*African-American Vernacular English*) que aparecen en la serie (Trotta y Blyahher, 2011), una explicación de cómo la manera de hablar de los personajes sirve para construir y representar las relaciones de poder entre ellos (Hanson, 2012), así como para crear sus identidades como gánsteres (Coulouma, 2012), un análisis el uso del sinsentido o las palabras malsonantes por parte de los detectives de ficción (Mattson, 2014) o incluso los problemas existentes en el proceso de traducción al castellano de la jerga o *slang* omnipresente en la serie (Echauri Galván, 2016).

Dado que es una comparativa que no sólo han realizado gran cantidad de críticos y comentaristas de la serie sino que existe en muchos de los paratextos de la serie, otra tendencia recurrente en la investigación académica sobre *The Wire* es tratar de establecer su relación con la literatura. Ya hemos hablado del texto de Chris Love sobre el teatro clásico, pero otros autores la han relacionado con la literatura decimonónica y realista (Murphet, 2010; Watson, 2011) y, más específicamente, con la obra de Charles Dickens (Schelstraete y Buelens, 2013). En su texto sobre la serie, Laura Bieger (2017: 128) ofrece una reflexión

comparativa entre *The Wire* y la novela naturalista haciendo uso de la recogida masiva de datos como tropo fundamental tanto en el contenido diegético como de la propia estructura narrativa de la serie. Como ya hemos dicho (y también tal y como argumentó brevemente Jason Mittell en su texto sobre la serie [2009]), la comparación de la serie con la literatura es un recurso problemático que, aunque pueda no ser ésta la intención, sirve sobre todo para presentar *The Wire* como *mejor* que otros productos televisivos, un objeto cultural más culto y legítimo que el resto de formatos y programas de un medio tradicionalmente denostado, lo que resulta en una cierta incapacidad para ofrecer un análisis exhaustivo de la serie.

Esta idea nos sirve para enlazar con la segunda de las dos disciplinas que más parecen haberse preocupado de la serie, tras la sociología: los estudios de televisión (*TV Studies*). En general, estos trabajos parten de la base, ya mencionada, de que desde el año 2000 ha habido un enorme crecimiento cuantitativo y cualitativo en la producción y recepción de aquello que, partiendo del clásico de Robert J. Thomson *Television's Second Golden Age* (1996), se ha venido a llamar “televisión de calidad” (*Quality TV*). Muchos de ellos se entroncan en la tendencia que busca reivindicar el valor estético e interpretativo de la ficción televisiva, aunque en dicha intención también exista cierta problemática en relación al elitismo implícito al hablar de “televisión de calidad” (Lury, 2016). Aunque resulte peligroso generalizar y sin querer desacreditar el interesante trabajo que muchos de los autores de esta tendencia han realizado de cara a normalizar la investigación académica sobre la televisión (el mismo Robert J. Thomson, John Fiske o el ya mencionado Jason Mittell son sólo algunos de los principales ejemplos a nivel internacional, siendo académicas como Concepción Cascajosa o Anna Tous, entre otros, las que han promovido la llegada de las series de televisión a las universidades españolas), consideramos que los textos y trabajos que se centran sobre todo en las cuestiones estéticas o cognitivas que le son propias al formato o al medio son de enorme interés, pero en relación a la metodología de nuestro proyecto no dejan de ignorar el texto en sí, obviando la idea de que los significados se crean con la lectura y que dicha lectura se produce gracias al texto: es un proceso interpretativo. En este sentido, no nos interesa tanto reivindicar una vez más la pertinencia de la televisión hoy ni hacer un análisis estético o cognitivo de la recepción de la misma, sino realizar

un análisis de la serie como aparato textual, como un repositorio del cual obtenemos sentido a través de un proceso de lectura. Un texto sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado en sentido concreto para un lector concreto en una situación concreta (Carmona, 1991: 67), de manera que el espectador no es otra cosa que una “operación o estrategia discursiva” dentro del texto (Carmona, 1991: 70), y no la entidad fija y estable que muchas de estas metodologías suponen.

Por tanto, consideramos de mayor interés aquellos artículos o trabajos de análisis que se centran en el texto en sí y en su lectura e interpretación, por oposición a aquellos que dejan de lado el comentario de las estrategias discursivas a partir de las cuales se construye *The Wire*. Algunos de ellos incluyen ideas, metodologías y conceptos que los enlazan directamente con los estudios culturales, pero hemos optado por integrarlos junto a los estudios televisivos por cuanto su reflexión principal gira en torno a la televisión como medio, a lo audiovisual como lenguaje o a la noción de representación.

Joseph Christopher Schaub (2010) pone en relación la noción de vigilancia –como una de las temáticas fundamentales en muchas de las tramas de la serie–, la imagen de los medios de comunicación que se ofrece en la quinta temporada y la tele-realidad para reflexionar sobre cómo entendemos el realismo en televisión. En una línea similar, Galen Wilson (2014) entiende *The Wire* desde la tensión que se construye entre las pretensiones de realismo de sus creadores y el entretenimiento y escapismo que se supone que ofrecen los medios de comunicación y sus producciones más convencionales. Finalmente, el autor reconoce que si bien ese realismo puede resultar imposible, al menos la serie nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre esta problemática y su posible consecuencia: la conversión de las experiencias de los otros (los personajes de la serie) en objetos de consumo o *poverty porn* (Wilson, 2014: 71 y 77). Esta conclusión implica la consideración de *The Wire* como un objeto cultural sintomático de los discursos hegemónicos de su momento de producción y distribución, y no un texto realista y capaz de hacer una representación mimética de la realidad –que, como ya se ha dicho, es uno de los tropos más omnipresentes en toda la literatura académica sobre la serie. Por ejemplo, y centrándose también en problemas relacionadas con el realismo y la representación, Daniel Herbert defiende

que “*The Wire* no sólo busca la semblanza histórica, sino que además se pone de lado de lo anti-alegórico a la hora de representar cuestiones sociales” (2012: 192). Esta argumentación nos resulta problemática por cuanto se basa en las intenciones que pre-existen al texto y no tanto a lo que expresa el texto en sí, además de obviar la noción de que *The Wire* es un producto audiovisual tan construido como cualquiera de los otros que el autor considera menos realistas o más alegóricos.

De manera claramente provocativa –pero con el interesante resultado de proponer una reflexión sobre por qué nos preocupamos tanto por las etiquetas y las clasificaciones–, Jakob Nilsson (2013) contextualiza *The Wire* en la contemporaneidad tecnológica y plantea que dejemos de considerarla una serie de televisión, por cuanto este medio está sufriendo grandes cambios en la actualidad. Preguntándose de un modo menos polémico las relaciones (formales y temáticas) de *The Wire* con el cine y la televisión, autores como Erlend Lavik (2011) o Alberto Nahum García Martínez (2012), a los que hemos de sumar nuestro propio trabajo (2016), han tratado de encontrar los puntos en común que la serie tiene con otros géneros y mitologías como el western (por cuanto éste es el género norteamericano auto-reflexivo por antonomasia) y *The Wire* presenta una propuesta de auto-reflexión sobre la América contemporánea, el cine negro y la serie *Canción triste de Hill Street* (Hill Street Blues, NBC: 1981-1987), respectivamente.

Ya se ha mencionado con anterioridad la presencia de las metodologías cognitivas en el estudio de las series de televisión, análisis centrados en las emociones y reacciones del televidente (entendido como una entidad única y estable) que ignoran el texto como entidad productora de significado y dejan de lado los sentidos originados en los procesos de lectura de dicho texto. El trabajo de Marsha Kinder (2008), del que ya hablamos en relación a su re-edición como capítulo de libro, busca argumentar que el éxito de *The Wire* se basa en su capacidad para promover el compromiso emocional de la audiencia, mientras que Margrethe Bruun Vaage (2013) trata, en general, los mecanismos que las ficciones audiovisuales ofrecen al espectador para afrontar los dilemas morales y emocionales que dichas ficciones les proponen, siendo en el caso de *The Wire* el personaje de Omar el que ofrece “alivio moral” (Bruun Vaage, 2013: 233).

Como hemos visto que sucede en otras disciplinas, también desde el análisis específicamente audiovisual de *The Wire* en-



contramos trabajos centrados en lo llamativo o lo superficial, textos descriptivos (centrados en la exposición de elementos puramente visuales y no en su análisis) cargados de tópicos y repeticiones de lo que los propios creadores de la serie han dicho de la misma. En este sentido, aunque puedan tener un interés anecdótico, consideramos que estos artículos resultan en exceso descriptivos que ofrecen un trabajo de descripción acrítica que no encaja con el punto de partida de nuestra investigación: David Lerner (2012) trata el uso de escenarios reales en el rodaje de la serie, Pedro José García García (2012) simplemente alaba la habilidad de *The Wire* para representar la ciudad de Baltimore sin profundizar en ninguna estrategia o recurso en concreto, Hibai López (2012) recopila un batiburrillo de ideas desordenadas sin una idea o tesis vertebradora del conjunto, y Mikel Onandia Garate (2013) apenas repite gran cantidad de los tópicos que la crítica televisiva ha afirmado una y otra vez sobre *The Wire*, además de *Los Soprano* (David Chase, HBO: 1999-2007) y *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-2015).

#### 1.2.4

### RESUMEN Y NOVEDAD DE LA INVESTIGACIÓN

---

A la hora de establecer el hilo conductor o las ideas más presentes en este repaso de la bibliografía existente sobre *The Wire*, comenzaremos por mencionar, aunque a estas alturas resulte una obviedad, las enormes posibilidades que la serie ofrece a la investigación académica tanto a nivel formal como temático y narrativo. Sin embargo, y como hemos visto, son muchos los textos en que *The Wire* es empleada más como un ejemplo o una excusa para tratar otras cuestiones, de manera que la serie no es objeto de un análisis específico. En estos casos, además, se suelen utilizar como punto de partida –de manera que simplemente son asumidos y reproducidos como afirmaciones irrefutables– algunos de los tópicos ya establecidos sobre la serie (tanto por sus propios creadores como por la literatura crítica o académica sobre la misma), en lugar de interrogar dichas aserciones sobre su procedencia, implicaciones y efectos de cara a cómo entendemos, consideramos y analizamos *The Wire*. Así, existe todo un conjunto de luga-

res comunes sobre la serie que rara vez son cuestionados y que, desde nuestro punto de vista, impiden a estos trabajos llevar a cabo un análisis coherente y profundo de *The Wire*. Entre otros, la definición de la serie como realista y capaz de representar a la perfección el capitalismo contemporáneo y sus consecuencias, la noción de que su estructura narrativa es compleja y requiere un espectador activo (siempre en oposición a otros programas de televisión, quedando así el medio denostado una vez más), la existencia de una dura crítica social a la situación de la ciudad de Baltimore y del total de EEUU (se le suele asumir a la serie una casi absoluta clarividencia en este sentido) o la comparación con la literatura son quizás las afirmaciones más comunes y repetidas en los textos trabajados. Asumir la verdad de estos axiomas y emplearlos como base sobre la que construir el análisis, en lugar de enfrentarse directamente al texto, refuerza los prejuicios y presunciones ya existentes sobre *The Wire*, lo que hace que las conclusiones de gran parte de la literatura aquí repasada sean sospechosamente similares.

Dependiendo de la disciplina de origen del estudio en cuestión, algunos de estos tropos y repeticiones son más habituales que otros. En el caso de la sociología, hemos visto que la aparición de *The Wire* en muchos artículos enlaza con lo que parece una reflexión sobre la utilidad o pertinencia de la propia sociología como disciplina académica, además de ser empleada en numerosas ocasiones como caso de estudio que confirma teorías o conceptos relacionados con el funcionamiento de la sociedad contemporánea, una tendencia en la que destacamos la problemática implícita en considerar la serie como una representación perfecta y mimética de la realidad y no como la construcción cultural que es. *The Wire* es así en muchos casos instrumentalizada como un ejemplo de una teoría o idea que le es ajena y que la precede, dando como resultado la imposibilidad de un estudio detallado de la serie como producto cultural. En el caso de los estudios televisivos encontramos la intención subyacente de reivindicar el medio y su inclusión en el entorno académico, además de, en ocasiones, una cierta tendencia a considerar el objeto de estudio, el formato o el medio como independientes de un marco cultural y discursivo más amplio, un punto de vista relacionado también con la intención de consolidar la consideración académica y cultural del mismo (por comparación). Es generalizada la insistencia

en David Simon como genio creador (inconformista, disidente) detrás del proyecto. Sus afirmaciones sobre la serie se tratan en numerosas ocasiones como verdades, siendo empleadas para confirmar una argumentación o análisis. Ninguno de estos autores que hacen uso de sus palabras para justificar sus trabajos consideran la posibilidad de que David Simon describa *The Wire* como realista porque no comprende que él mismo percibe su entorno a través de sesgos, de un discurso asimilado del que es inconsciente (y que en realidad reproduce una serie de discriminaciones y explotaciones). Este supuestamente omnipresente punto de vista resulta problemático a varios niveles: ni una producción televisiva es obra de una única persona ni el sentido de la misma se construye de un modo unívoco desde la producción.

Como hemos señalado al inicio de este capítulo introductorio, tanto *The Wire* como los comentarios de su creador son discursos que han de ser analizados a través de sus estrategias textuales, definiendo cuál es su modo de funcionamiento y sus efectos discursivos: qué está diciendo, cómo lo hace y cuáles son sus implicaciones. Son raros los textos que explícitamente remiten a los elementos audiovisuales de la serie o que señalan directamente su construcción como discurso, siendo los trabajos de Erlend Lavik (2011) o de Stanley Corkin (2017) flagrantes excepciones no libres de elementos problematizables. Asumir su capacidad de representación y realismo (e incluso describir dicho realismo como crítico con el sistema) impide que gran parte de la literatura aquí descrita pueda acometer esta tarea, resultando en la consolidación de la descripción habitual de *The Wire* que, como hemos visto, recorre gran parte de los textos académicos sobre la serie. Esta homogeneidad de lecturas a través de tal cantidad de contextos y disciplinas debería hacernos sospechar y preguntarnos qué visión del mundo refuerza la serie, es decir, por qué es inmediatamente aceptada por gran cantidad de lectores (tanto académicos como no académicos).

Frank Kelleter, en las conclusiones a su propio repaso bibliográfico a los textos académicos sobre la serie (2014: 77-78), establece que todo lo que define a la cultura estadounidense contemporánea está presente en la misma, desde la nostalgia por un pasado unificado hasta la insistencia en la auto-definición del individuo, pasando por la primacía de la comunidad sobre la sociedad como concepto definitorio de lo colectivo.

Esta auto-definición de EEUU como nación estaría presente en *The Wire*, pero también en la mayoría de textos sobre la serie, siendo estos el principal objeto de análisis de Kelleter. Hay por supuesto algunos análisis previos sobre *The Wire* (Atlas y Dreier, 2008; 2009; Bramall y Pitcher, 2012) que han dudado de su capacidad de representación y que han incluso anunciado ya parte de nuestras hipótesis y puntos de vista, señalando la posibilidad de que la imagen que se ofrece de Baltimore o EEUU en la serie reproduzca en realidad un punto de vista ideológicamente marcado (señalando por ejemplo que se trata de una representación por y para la clase media-alta blanca), pero ningún trabajo ha explorado detalladamente las implicaciones de dicho discurso ni lo ha insertado en un contexto ideológico más amplio.

Con nuestra exhaustiva examinación de *The Wire* pretendemos cubrir este vacío en la literatura sobre la serie, un vacío que en última instancia señala una enorme carencia en gran parte de los estudios académicos sobre cultura popular y series de televisión en general y sobre este producto cultural en particular. Se pretende pues examinar la relación existente entre la dimensión económica y la cultural de la sociedad capitalista contemporánea para trazar los modos en que se interrelacionan y refuerzan la una a la otra. Buscamos así considerar *The Wire* como un texto resultante de una industria cultural que funciona en última instancia como aparato reproductor de la lógica discursiva capitalista. Tratar de superar todas las afirmaciones asentadas como verdad sobre *The Wire* a través de un análisis textual y discursivo del propio texto nos permitirá reinterpretar una obra considerada como fundamental y enormemente relevante en el contexto académico reciente (como se ha visto en las páginas anteriores). Esta reinterpretación no es banal, por cuanto el hecho de que un alto porcentaje de comentaristas, críticos y académicos hayan considerado *The Wire* como una representación realista de la situación socioeconómica de la ciudad de Baltimore (y con ella del capitalismo en su forma actual y sus consecuencias en la sociedad contemporánea); es decir, hayan aceptado su propuesta discursiva, nos ofrece ya un interesante punto de partida y un marco fundamental para nuestra propia investigación: la examinación de qué implica dicha presunción de mimesis cuando es puesta en paralelo con la condición como Aparato Ideológico del Estado de la industria cultural capitalista en la que se ha creado *The Wire*.

02

MARCO  
TEÓRICO



## 2.1

# METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

---

La propia idiosincrasia de la televisión como medio hace que las metodologías y modelos de análisis y estudio de la misma sean enormemente variables. Al fin y al cabo, la televisión es un medio de comunicación que utiliza varios tipos de lenguajes, recurriendo a diferentes códigos y estrategias según el tipo de formato o discurso que se desarrolle en pantalla. Como afirma Jesús González Requena, lo que da a la televisión su identidad como medio no es la conformación de un lenguaje propio, sino la fragmentación interna, el ser una combinación específica de códigos, de tipo heterogéneo y no específicos del medio: “sólo tendría sentido, por tanto, hablar de la especificidad de los lenguajes televisivo o cinematográfico en términos no ya de especificidad códica o sígnica, sino, tan sólo, de determinada combinación específica de códigos, heterogéneos e inespecíficos” (1995: 23). Esto implica que muchos de los textos dedicados al análisis de la televisión como medio se centran precisamente en su heterogeneidad interna, la idea de que cuenta con gran variedad de códigos, géneros y convenciones que en

última instancia dificultan y problematizan su análisis unitario (González Requena, 1995: 23), resultando en estudios tan diferentes como la preocupación por las consecuencias y efectos que la televisión (y otros medios) tienen en los espectadores (McLuhan, 1996 [1965]), la reflexión en torno a nociones creadas específicamente para tratar de comprender el nuevo medio, como la idea del flujo televisivo o *flow* (Williams, 2003 [1974]), o clasificaciones e historizaciones basadas en el tipo de relación que se construye con la audiencia receptora como el paso de la paleotelevisión a la neotelevisión (Casetti y Odin, 1990) o a la metatelevisión (Olson, 1987), entre otros. La televisión, pues, se caracteriza precisamente por la presencia de numerosas combinaciones de códigos y signos dentro del mismo medio, de manera que existiría un macro-discurso televisivo (analizado de diferentes maneras en los textos mencionados anteriormente), compuesto en realidad por otros discursos de orden inferior (González Requena, 1995: 31). Por ello, el estudio de la televisión se ha abordado desde una enorme variedad de metodologías

cuantitativas y cualitativas, dependiendo habitualmente del formato del objeto de estudio.

Las series de televisión, sin embargo, suponen un caso especial por cuanto el modo en que se han examinado y estudiado desde el punto de vista académico se ha transformado considerablemente en las últimas décadas. Se trata de un formato compuesto por una narración continua contada en episodios emitidos de manera regular que la televisión como nuevo medio importó originalmente de las *soap operas* radiofónicas. Si bien las primeras series de televisión seguían el formato de teatro grabado (en directo o en diferido) que conformó gran parte de la programación de la televisión en sus primeros años y que hoy se mantiene todavía en buena parte del género *sitcom*, poco a poco el formato ganó en complejidad no sólo visual sino también narrativa. A partir de los años ochenta y noventa, las series de televisión comienzan a ser consideradas como intrínsecamente diferentes al resto de la programación televisiva tanto por la crítica como por los estudios académicos. Recurriendo a comparaciones con el cine o la literatura y a calificativos como “Quality TV”, muchas series de ficción pasaron a formar parte de una élite dentro del propio medio televisivo (fragmentado por naturaleza), creando así una tipificación de los diferentes programas y formatos siguiendo la tradicional dicotomía entre alta y baja cultura.

El texto que marcó este giro de manera definitiva fue *Television's Second Golden Age* de Robert J. Thompson (1996), precisamente a partir de consolidar el concepto de “televisión de calidad” de acuerdo con un conjunto de características y cualidades siempre aplicadas y referidas a seriales de ficción, pero no a otros formatos de los múltiples que forman parte de la televisión como medio. Con el paso de los años, no sólo ha aumentado el número de producciones (el número de series que se estrenan cada año ha crecido en cierto paralelo al incremento en la cantidad de cadenas de televisión y plataformas que producen y distribuyen contenido audiovisual de ficción serializada), sino también los estudios y análisis sobre series de televisión. La mayoría de ellos parte de dar por sentado la inherente superioridad cualitativa de este formato por encima de otros, hasta el punto de argumentar, por ejemplo, que el cine demuestra desde el inicio del siglo XXI una crisis de creatividad, siendo las series de televisión la plataforma a través de la cual las ideas y propuestas más novedosas y arriesgadas son desarrolladas, dándose “un paso metafórico de los

24 fotogramas por segundo a los 24 episodios por temporada, conformando un campo de estudio que se erige en un apasionante y poliédrico refugio del mejor cine que podamos ver en la actualidad” (Gómez y Bort, 2009: 40; cursiva en el original). La comparación con un medio ya consolidado desde el punto de vista crítico y estético en el mundo académico como es el cine permite a los estudios y análisis de series de televisión justificar la pertinencia de su objeto de estudio, creando al mismo tiempo una problemática tendencia a asumir la calidad estético-artística de los textos a analizar y a basar dicho análisis en la justificación de dicha calidad, bien a través de las ya mencionadas comparaciones con otros medios ya consolidados o de la aplicación de las características definidas por Robert J. Thompson o ligeras variantes de las mismas a partir de otros conceptos o bases teóricas (entre otros, Cascajosa, 2005; McCabe y Akass, 2007; Tous Rovirosa, 2010). En este sentido, el caso de *The Wire* es especialmente significativo, por su consideración como “la mejor serie jamás emitida en televisión” (Weisberg, 2006) y las comparaciones con otros formatos y medios menos denostados que la televisión (la novela decimonónica, sobre todo) que han marcado las lecturas que se han hecho de la misma desde el principio, resultando en el mero refuerzo de la propia estrategia de marketing y auto-definición de la serie, tal y como ha analizado Frank Kelleter (2014: 8-9). Sin negar por supuesto en ningún momento la importancia o pertinencia de comprender y estudiar *The Wire* como un producto fundamentalmente televisivo (como ha hecho, por ejemplo, Jason Mittell, 2009), nuestra preocupación no se encuentra tanto en *The Wire* como parte de un medio, la televisión, sino en su construcción como discurso, en los elementos, recursos y estrategias que forman parte del mismo y lo configuran como tal, permitiendo con ello leer su significado y generando así efectos. Tal proceso de significación, de generación de significado a partir de un significante, implica que el signo como objeto material presente en el momento de la recepción siempre representa (remite, se refiere a) algo más a través de diferentes conjuntos de reglas (códigos) según el contexto. De esta manera, un signo no es un objeto estático ni aislado en su materialidad, por cuanto “una unidad cultural nunca remite necesariamente a una realidad física exterior, sino a otras unidades culturales, en una cadena interminable” (Carmona, 2016 [1991]: 122), gracias a una serie de procesos de interpretación y decodificación.

Como explica Michel Foucault en *La arqueología del saber*, un discurso no es un mero conjunto de signos enunciado en un contexto específico, sino que se trata de las prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan (1979 [1969]: 81), de manera que nuestra concepción de lo que es ser un sujeto aquí y ahora, del modo en que percibimos e interactuamos con el contexto que nos rodea, es en realidad el resultado o efecto de una serie de prácticas y actividades no sólo coercitivas sino también auto-impuestas que conforman, a la vez que reproducen, los discursos dominantes (Dean, 1995; Foucault, 2005). En este sentido, los discursos no existen en un vacío, sino que son intrínsecamente históricos, en constante conflicto con otros discursos y con la realidad social que producen y en la que se producen. Los discursos y las prácticas discursivas construyen una concepción concreta del sujeto y de la realidad que nos rodea que cada individuo acepta y a partir de la cual cada sujeto actúa, permitiendo así la perpetuación de dicha concepción, la cual es dependiente de un régimen de verdad y saber concreto. Este régimen no es otra cosa que el conjunto de (o la definición de los tipos de) discursos que son válidos y funcionan como verdad en un momento histórico concreto (Foucault, 1979 [1969]: 323-324); es decir, que han sido contruidos (Foucault, 1996: 143).

Es pues desde y a partir de estos discursos donde los individuos perciben y habitan la realidad que les rodea. Al fin y al cabo,

*“la propia ‘existencia’ del sujeto está implicada en un lenguaje que precede y excede al sujeto, un lenguaje cuya historicidad incluye un pasado y un futuro que exceden al sujeto que habla. Y sin embargo, este ‘exceso’ es el que hace posible el habla del sujeto”* (Butler, 2004 [1997]: 54).

El lenguaje y los discursos son la condición de existencia del sujeto, que ha de hablar y ejecutar las tecnologías y estrategias que componen dichos lenguajes y discursos para constituirse como sujeto. De esta manera, los discursos estructuran tanto nuestro sentido de realidad como la noción de nuestra propia identidad (Mills, 1997: 15). Para tratar de comprender cómo funcionan estos procesos hemos de examinar ese lenguaje con el propósito de desnaturalizarlo, mostrar la artificialidad de esos discursos, de comprender el modo en que funcionan, de tratar de definir cuáles son las estrategias y recursos que los

producen, construyen y reproducen, y a través de los cuales estos mismos discursos son capaces de producir y reproducir: como explica Foucault (2006: 108), a los discursos hay que preguntarles por su productividad táctica (cuáles son los efectos de saber y poder que producen) y por su integración estratégica (qué relación de fuerzas los vuelve necesarios en según qué situación o coyuntura).

Es igualmente importante analizar el funcionamiento de los discursos no sólo a través de su configuración interna, sino también comprender el contexto en que funcionan: todos los textos y discursos que exponemos, actuamos y recibimos son parte de un conjunto mayor de discursos que se interrelacionan entre sí, bien sea reforzándose unos a otros, entrando en conflicto o generando nuevos discursos. De este modo, aunque en ocasiones los analicemos de manera individual por una cuestión de claridad expositiva, en realidad ningún texto existe de manera independiente, sino en un enorme sistema de permanente reciprocidad para con otros textos. Desde este punto de vista, Yuri Lotman (1996: 89) consideraba que una de las funciones del texto es ser la memoria de la cultura, precisamente porque todos los textos existen no como entidades autónomas, sino en el continuo semiótico en el que se desarrolla dicha cultura. Este continuo se comprende dentro de lo que, al considerar “el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros” (1996: 23), Lotman denominaba “semiosfera”, “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (1996: 24). Esto entronca directamente con lo que en *Estructura del texto artístico* (1982 [1970]) el mismo Lotman definió como “sistemas de modelización” (pudiendo ser estos primarios o secundarios), una noción que se refiere a la idea de que los textos semióticos (cualquier elemento cultural) no sólo intervienen en los diferentes procesos comunicativos, sino que los estructuran tácitamente, de manera que se dé la ya mencionada reciprocidad entre la cultura y el lenguaje. De un modo similar, Umberto Eco ha hecho uso del concepto de “enciclopedia” casi como el repositorio de la cultura, siendo la enciclopedia “el único medio con el que podemos dar razón de la vida de una cultura como *sistema de sistemas semióticos interconectados*” (2009: 33: la cursiva es nuestra).

Este marco teórico es el que recoge nuestro interés por los procesos de construcción y reproducción de dichos discursos y

nos permite enfrentarnos a nuestro objeto de estudio (la serie de televisión *The Wire*) no partiendo de la base de que se trata de un producto anclado a un medio concreto (la televisión) o representativo de un formato específico (la teleserie dramática o el subgénero policial), sino como un texto intrínsecamente histórico. Todo texto se encuentra y nace de un contexto que a su vez contribuye a definir, por cuanto un texto no es sólo una construcción lingüística, sino “un evento que se produce en un tiempo y en un espacio determinados” (Casetti y Di Chio, 1999: 294). De esta manera, trataremos *The Wire* como texto, como un ejemplo cuyo análisis discursivo nos permite remitir a su marco material y cultural; es decir, como un caso de estudio que nos ofrece la posibilidad de llevar a cabo una lectura sintomática de la configuración discursiva de los objetos producidos por las industrias culturales como aparatos que funcionan por y para la reproducción del modo de producción capitalista.

A pesar de ser uno de los conceptos básicos de la semiótica, “texto” es una de las nociones más debatidas y discutidas dentro de la misma. Dado que, recurriendo a la definición más amplia y genérica posible, podemos considerar la semiótica como la ciencia encargada del estudio del funcionamiento de los signos (Casetti, 1980: 23; Serrano, 1981: 7), es posible definir “texto” simplemente como un conjunto coherente de signos (Casetti, 1980: 172). Sin embargo, no podemos olvidar que no existe una única semiótica sino numerosas ramas de la misma (Casetti, 1980: 21-24) y que, como afirmaba Roland Barthes, la semiótica constituye “una empresa inmensa” cuyas tareas “crecen incesantemente” (Barthes, 1964).

En este sentido, el tipo de análisis (y con ello el concepto de texto) que se utilizará en esta tesis podría encajarse en la línea de la semiótica de la significación. Es decir, dentro de una tradición semiótica que, sin dejar de lado la lingüística de Saussure, evoluciona desde la obra de Peirce y se preocupa sobre todo por el proceso de construcción de significación o semiosis. Partimos pues de considerar la semiótica como el “estudio de las operaciones de significación” (Talens y Company, 1984: 24) y no tanto una ciencia encargada de estudiar la estructura interna de los signos o las relaciones que se establecen entre ellos en el lenguaje. El análisis, por tanto, no consistirá en aplicar unilateralmente una teoría de los signos en sí al objeto de estudio, sino en realizar “el examen de la significación como proceso que se realiza en los textos en los que emergen sujetos y en los

cuales éstos interactúan” (Talens, 2010 [1986]: 37): se examina el texto en sí para establecer cómo funciona dicho texto como material a partir del cual se produce un proceso de significación.

Se trata de un hilo histórico que pasaría también por la superación de la crítica literaria tradicional que se hace desde el formalismo ruso para recuperar el valor del texto en sí como objeto de estudio, pero que desde entonces ha rebasado la noción estructuralista de que el texto funciona como una unidad autónoma y encerrada en sí misma. En *Estructura del texto artístico*, Yuri Lotman insiste en la importancia de no identificar “texto” con la totalidad de una obra de arte, por cuanto “el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales” (Lotman, 1982 [1970]: 69). Es decir, existe una relación directa entre el texto y lo extratextual, que se referiría más o menos a la cultura que lo produce, un enlace que se construye de forma recíproca y retroactiva, por cuanto

*“es imposible la existencia de un lenguaje (en la aceptación plena de esta palabra) que no esté inmerso en el contexto de una cultura, ni de una cultura que no tenga en su centro una estructura del tipo del lenguaje natural”* (Lotman y Uspenski, 2000: 170).

El texto, pues, aunque pueda ser analizado como tal, no funciona por sí solo, sino que no existiría como texto sin la cultura en la que es concebido, creado y entendido (por cuanto existe la ya mencionada relación recíproca o modelización).

Dando un paso más allá, en *The Textual Space: On the Notion of Text*, Talens y Company (1984: 28-30) argumentan que a mediados de los ochenta parecen haberse establecido dos paradigmas en relación a la concepción de la noción de texto: el primero concibe el texto como una entidad cerrada de tipo estructural; mientras que la segunda trata de definir el texto desde la producción significativa en lo que sería un acercamiento de tipo funcional o pragmático, y que, por tanto, entiende el texto como un sistema de significación autónomo (un “mensaje”) (Talens, 2010 [1986]: 38). La propuesta planteada en el artículo de Talens y Company conlleva un (ya referido como fundamental para nuestro acercamiento al objeto de estudio de esta tesis) cambio de perspectiva hacia la significación como proceso, puesto que “todo discurso es el producto de una transformación producida a partir de otros discursos previos o paralelos



que, simultáneamente, son el resultado de convertir la materia en un elemento significativo” (1984: 26). Esta materia, “lo que existe”, no es un texto, sino que es el lugar en el que y a partir del cual se construye el sentido del mismo. Así, se establece la distinción entre dos nociones: por un lado, el “espacio textual” se correspondería con el objeto dado; por el otro, “texto” se refiere al resultado del proceso de significación (Talens y Company, 1984: 31; Talens, 2010 [1986]: 40; Carmona, 2016 [1991]: 66-67). De manera que “[t]exto sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto para un lector concreto en una situación concreta” (Talens, 2010 [1986]: 40). Así, hemos de entender la lectura y el análisis no como un acto de investigación y descubrimiento de un mensaje o estructura único y oculto bajo el objeto que se estudia o lee, sino como el proceso a partir del cual se producen el texto y su sentido (Talens y Company, 1984: 32).

En su manual de análisis audiovisual, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ramón Carmona explica que dicho análisis ha de “establecer un diálogo con el objeto mismo (entendido éste, a su vez, no como un universo cerrado, sino como un momento en el devenir procesual de la red dialógica real-discursiva en que se inserta)” (2016 [1991]: 69). Este texto parte de la teoría del artículo de Talens y Company, poniendo en práctica la noción del proceso de lectura como proceso de producción de sentido a la hora de llevar a cabo un análisis fílmico. Así, se explica que todo análisis implica dos movimientos: reconocimiento y comprensión. El reconocimiento se refiere a “la capacidad de distinguir y ubicar los distintos elementos individuales que aparecen en el desarrollo temporal de la proyección en pantalla”, mientras que la comprensión sería “la capacidad para relacionar estos elementos individuales entre sí como partes de un todo más amplio” (Carmona, 2016 [1991]: 47). Entonces, como explican también Casetti y Di Chio (2007: 17), en el sentido más amplio del término un análisis sería el conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes: cómo actúan, cuál es su estructura interna, etc. Si consideramos el objeto de estudio de este proyecto, pues, un texto significativo, nuestra intención es descubrir cómo cada uno de los elementos que lo componen como tal funcionan a la hora de permitir que el proceso de su

lectura genere un sentido concreto y cuáles son las implicaciones discursivas de dicho sentido.

Tanto el libro de Carmona como el de Casetti y Di Chio, a los que se podrían añadir otros que también nos han servido como fundamento para construir los recursos específicos que componen nuestra metodología de análisis de un texto audiovisual (tales como Bordwell y Thompson [1995]), incluyen varios capítulos y apartados dedicados a explicar cuáles son los códigos y unidades que componen el lenguaje audiovisual, desde la consideración del plano como “el *segmento fílmico* que se desenvuelve entre dos cortes de tijera” (Carmona, 2016 [1991]: 96; cursiva en el original) hasta la definición de narración como “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y Di Chio, 2007: 154),<sup>1</sup> pasando por lo que distingue al sonido diegético del extra diegético, los diferentes movimientos de cámara, la explicación de diferentes tipos de montaje,<sup>2</sup> etc. En cualquier caso, no consideramos necesario realizar aquí un glosario que incluya una exposición, clasificación o definición de todos estos términos que aparecerán a lo largo de esta tesis doctoral. Sí que creemos importante señalar ciertos elementos que estos manuales examinan y que tienen que ver con el modo en que concebimos nuestra relación con el objeto de estudio y que, por tanto, fundamentan el análisis textual que se llevará a cabo.

Uno de ellos es la noción de punto de vista o focalización, que se refiere, si lo entendemos de manera amplia, al foco o perspectiva que se asume al narrar (Gaudreault y Jost, 1995: 138-139). Se trata, sin embargo, de un concepto bastante más complejo que puede aludir a diferentes niveles, por cuanto el punto de vista de la imagen concreta (cómo se construye el encuadre y dónde se posiciona la cámara) no se refiere a lo mismo que a la ideología o convicciones que subyacen al film como conjunto, aunque también podamos denominar a esto último “punto de vista” (Casetti y Di Chio, 2007: 210-212; Carmona, 2016 [1991]: 250). Para Casetti y Di Chio (2007: 195-196), ningún texto es indiferente al proceso de comunicación en que interviene,

1 Para un análisis más detallado de la aplicación de la narratología, ver Gaudreault y Jost (1995) y Canet y Prósper (2009).

2 Para un comentario más detallado sobre el montaje, ver Sánchez-Biosca (1996).

de manera que “[e]l film, pues, como cualquier texto, se dedica a *inscribir* en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir” (2007: 198; cursiva en el original). Este de dónde viene y a dónde quiere ir se refiere, dentro de un proceso comunicativo, a un emisor y un receptor que, sin embargo, en el film no son presentados como figuras reales: son producidos dentro del texto a partir de la lectura de las marcas o estrategias que los construyen. Ni emisor ni receptor tienen aquí “como referente una persona o cuerpo concreto, sino que remiten a ciertas reglas de intercambio que regulan la constitución y lógica del espacio textual” (Carmona, 2016 [1991]: 248).

Consideramos por tanto que resulta erróneo leer o analizar un texto buscando en el mismo la existencia de una entidad enunciativa identificada directamente con una figura real (el autor como persona física), por cuanto la imagen o concepción del autor que podamos obtener de la lectura de tal texto no es la de tal persona real, sino la de la construcción que de dicho autor ofrece y hace el propio texto. Al fin y al cabo,

*“Leer no es tanto un descubrimiento de los significados, ofrecidos a través del objeto, como manifestación de la supuesta voluntad de un supuesto autor, cuanto un trabajo para producir sentidos a partir del entramado en que aquéllos se inscriben. En una palabra, no se trata de transcribir el monólogo que un sujeto (autor) realiza a través suyo, sino de establecer un diálogo con el objeto mismo”* (Talens, 2010 [1986]: 41; cursiva en el original).

Así, las intenciones de ese sujeto real, ese *autor*, sea el guionista o el director de un film o de una serie, no resultan relevantes en cuanto motivaciones externas al texto, sino que sólo nos interesa la figura del autor a partir del modo en que aparece inscrito en el texto, cómo es construido a partir de una serie de estrategias textuales, y qué implicaciones tiene dicha construcción. Cualquier conclusión o idea que el texto nos ofrezca sobre su emisor nunca se corresponderá con la persona real, sino con su “autor implícito” (Casetti y Di Chio, 2007: 199-200; Carmona, 2016 [1991]: 248).

De un modo relativamente simple, podemos trazar la historia de esta noción a partir de la anunciación de la muerte del autor según Barthes (1994a [1967]), quien afirmaba que confirmar que el texto tiene un *Autor* era un modo de cerrar la

escritura, mientras que la multiplicidad de la literatura queda recogida en una figura, sí, pero no es la del autor, sino la del lector. También, por supuesto, con la posterior concepción del autor como función según Foucault, quien analiza qué implicaciones tiene el uso, la aparición y la desaparición de la noción de autor, por cuanto éste “no es simplemente un elemento en un discurso [...]; [sino que] ejerce un cierto papel con relación al discurso” (1984b [1969]: 54), permitiendo, por ejemplo, la clasificación de los textos o, quizás, otorgándoles un cierto estatuto.<sup>3</sup>

Centrémonos, como indicaba Barthes, en el papel del lector. Al fin y al cabo, si uno de los vértices del esquema tradicional de la comunicación, el emisor, se nos presenta exclusivamente como una inscripción del texto en la figura del autor implícito, sin duda el lado contrario del esquema, el receptor, estará también conformado por una estrategia textual. Recordemos, además, que es en el proceso de lectura donde se construye la significación, dado que “[e]l texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo” (Eco, 1993 [1979]: 39). El objeto dado es, pues, incompleto y ha de ser actualizado por parte del lector, que ha de realizar una serie de movimientos y tomar ciertas decisiones para, en definitiva, construir el texto en sí (Eco, 1993 [1979]: 73-74). El lector, pues “ya no decodifica, sino que *sobre-codifica*; ya no descifra, sino que produce” (Barthes, 1994b [1975]: 48-49; cursiva en el original): es en el proceso de lectura cuando se construye la significación, y con ella el texto en sí. Se trata de un lector, que, por supuesto, el propio espacio textual incluye, construye, predice y anticipa, bien sea utilizando el conocimiento previo que se presupone que el receptor ha de tener o bien empleando recursos que asumen y necesitan de su existencia y colaboración (por ejemplo, las marcas deícticas). Al fin y al cabo, los lugares externos al texto aparecen inscritos en dicho texto, pero al mismo tiempo le son intrínsecamente ajenos (Zunzunegui, 2016 [1989]: 102). No se refieren a “una persona o cuerpo concreto, sino que remiten a ciertas reglas de

3 Aunque no tenga nada que ver con este proyecto de tesis doctoral, qué duda cabe que la insistencia casi hagiográfica en la noción de autor (y el énfasis que se pone en señalar dicho autor como una persona real, una personalidad única con cualidades artísticas inigualables), primero en relación al cine y hoy en día en la figura del *showrunner* de las series de televisión, tiene unas intenciones (¿económicas? ¿de consideración artística del medio? ¿de marketing?) generalmente bastante alejadas del comentario crítico de los productos audiovisuales en sí.

intercambio que regulan la constitución y lógica del espacio textual” (Carmona, 2016 [1991]: 248), es decir, que tanto el emisor como el receptor real nunca pueden ser deducidos a partir del objeto dado, sino que cuando hablamos de autor y lector nos referimos siempre a sus figuras *implícitas*: son estrategias textuales (Eco, 1993 [1979]: 89), elementos dentro del propio texto que nos hablan de su propia emisión y recepción (Casetti y Di Chio, 2007: 199-200). Recordemos, además, que en los medios de comunicación de masas la disimetría intrínseca a la relación entre un emisor y un receptor está incluso más acentuada dado que la imposibilidad de que todos los lectores tengan la misma capacidad de las reglas de la comunicación hace que la cultura de masas sea el mejor ejemplo de la imprevisibilidad de toda recepción (Fabbri, 1973: 69 y 79; citado en Wolf, 1996: 147).

Si bien esto sí que implica que “hay tantos *textos* como *lecturas*” (Talens (2010 [1986]: 40; cursiva en el original), ¿significa también que todas las lecturas son válidas? A pesar de que, como afirma Umberto Eco, no hay “nada más abierto que un texto cerrado” (1993 [1979]: 82), el mismo autor nos dice también que siendo el propio objeto leído el que propone su lectura, normalmente hay una cierta univocidad en dicho proceso (Eco, 1993 [1979]: 76; Eco, 2009: 61-62). Esto no quiere decir que tal lectura esté prefijada ni mucho menos, dado que existe siempre una falta de equivalencia, entendida como asimetría, entre los códigos empleados para la codificación y los empleados para la decodificación (Hall, 2006 [1980]: 166). Sin embargo, el caso extremo (y, en cierta manera, *erróneo*) sería una lectura aberrante, la obtención de un significado o un sentido ajeno a lo que ofrece el texto (Eco, 1993 [1979]: 78). Siguiendo a Roger Odin, Ramón Carmona se plantea pues que hemos de considerar “el propio film como garante de la validez del comentario” (Carmona, 2016 [1991]: 58). Retomando la terminología empleada anteriormente, lo que podríamos decir es que “[l]os límites de la producción del *texto* vienen impuestos por el *espacio textual*” (Carmona, 2016 [1991]: 67; cursiva en el original).

En resumen, el lector, el espectador, la audiencia, “no sería un punto de llegada, sino una especie de coautor, es decir, un elemento activo en el proceso de construcción de ese nuevo tipo de significado que hemos denominado *sentido*” (Carmona, 2016 [1991]: 52; cursiva en el original). Pero, si ambos polos del circuito comunicativo en su concepción clásica se encuentran inscritos en el texto, entonces, ¿quién enuncia? ¿Existe un sujeto de di-

cha enunciación? Al fin y al cabo, todo discurso presupone un enunciador, un locutor (Gaudreault y Jost, 1995: 49). Pero como enunciar “no es sino crear semiosis, significación” (Zunzunegui, 2016 [1989]: 242), hemos de entender la enunciación como el acto del lenguaje a partir del cual se produce un discurso, de manera que sólo puede presuponerse su existencia (la de la enunciación) por cuanto dicho discurso, el enunciado, también existe (Zunzunegui, 2016 [1989]: 93). De este modo, el enunciador, el creador del discurso, sólo puede existir en dicho enunciado: el discurso es el lugar en el que se produce la subjetividad (González Hortigüela, 2009: 157).<sup>4</sup> Al fin y al cabo, como hemos visto, el autor tal y como nos lo ofrece el texto no es sino una estrategia del mismo (Eco, 1993 [1979]: 93), a pesar de que, como lectores, seamos incapaces de “escapar a la fabricación de una *hipótesis de autor*” (Zunzunegui, 2016 [1989]: 101; cursiva en el original).

En lo que se refiere a la consideración de esta figura del enunciador en el lenguaje audiovisual, en principio parece que ha de ser más compleja que la del lenguaje hablado o escrito, por cuanto se trata de un lenguaje compuesto por un variado conjunto de códigos, materiales y lenguajes, en definitiva, signos de tipos muy diferentes (Casetti y Di Chio, 2007: 59-60; Carmona, 2016 [1991]: 81). Sin embargo, es precisamente esta diferencia con otras formas de discurso la que hace más sencilla la comprensión del enunciador como inscrito en el texto en lugar de tratar de entenderlo como una persona que habla. En este sentido, y siguiendo a Jenaro Talens y a Ramón Carmona, consideramos que es la propia puesta en escena, la construcción del encuadre y la imagen, y la puesta en serie, el montaje, los que componen el sujeto de la enunciación en una imagen audiovisual (Talens, 2010 [1986]: 42; Carmona, 2016 [1991]: 70). Desde el punto de vista del análisis filmico, podríamos incluso decir, como hacen Gaudreault y Jost (1995: 52), que la enunciación es la percepción (toma de conciencia) del cine como lenguaje, en oposición a la asunción del efecto de realidad creado por los métodos de escritura clásicos tales como el modo de representación institucional. Estos autores, sin embargo, en lugar de considerar la propia puesta en escena como la ins-

4 El texto también es el lugar en que existe la subjetividad del lector: “un individuo ya no es el sujeto pensante de la filosofía idealista, sino más bien alguien privado de toda unidad, perdido en el doble desconocimiento de su inconsciente y de su ideología, y sosteniéndose tan sólo gracias a una gran parada de lenguajes” (Barthes, 1994b [1975]: 49).

tancia enunciativa dentro de un film, recurren al concepto de “gran imaginador” o “meganarrador” (Gaudreault y Jost, 1995: 57). Aunque no se alejan demasiado de nuestra posición y de hecho emplearemos el término en varias ocasiones a lo largo de la tesis, esta noción también parece remitir a la presencia de un sujeto manipulador todopoderoso que crearía la puesta en escena, un sujeto previo por tanto a la enunciación, en lugar de considerar que tal sujeto sólo puede existir *en* dicha enunciación, *en* el discurso en sí. Así, no se ha de leer y analizar un texto buscando la existencia de una entidad enunciativa identificada directamente con una persona real, por cuanto la imagen o concepción de dicho autor que podamos obtener de la lectura de tal texto no es la de una persona real, sino la de la construcción que de dicho autor ofrece y hace el propio texto (Talens, 2010 [1984]: 41). De esa manera, cuando a lo largo de la tesis hagamos referencia al “gran imaginador”, éste siempre será la propia puesta en escena como entidad enunciativa, una entidad que se definirá como estrategia textual y que remite exclusivamente a un autor implícito conformado a partir de dichas estrategias.

La exposición de las estrategias textuales y discursivas que funcionan en *The Wire*, su construcción y su efecto discursivo a la hora de representar los efectos y consecuencias socioeconómicas del capitalismo en su forma contemporánea (y el modo en que, en la serie, dicha imagen queda cubierta por una pátina de verosimilitud) es pues la metodología de esta tesis doctoral. Al fin y al cabo, es a través de dichas técnicas como el texto se construye como tal, presentándose al lector como un espacio disponible para su lectura, por cuanto el texto incluye en sí mismo, “de manera generalmente implícita, las instrucciones para su uso” (Zunzunegui, 2016 [1989]: 101). Son estas estrategias las que crean un contrato implícito entre destinatario y destinatario (o autor modelo y lector modelo) dentro del propio texto, presentando una serie de elementos, estrategias, técnicas y recursos que hacen posible el proceso de lectura a través del cual los espectadores llevan a cabo la producción del sentido del texto en cuestión. Así, como escriben Francesco Casetti y Roger Odin, es “el rol de los contratos de comunicación invitar a los espectadores a efectuar el mismo conjunto estructurado de operaciones de producción de sentidos y afectos que el que se ha puesto en marcha en el espacio de la realización”, no habiendo *a priori* ninguna razón para considerar que dichos

procesos son idénticos en ningún proceso de lectura (1990: 20), tal y como hemos visto. Estos contratos, pues, se basan en la construcción de estrategias a partir de la predisposición y expectativas que tienen (y se tienen de) los espectadores. El ejemplo que ponen los autores es el del contrato que se crea en un film de ficción, que contendría invitaciones a efectuar procesos de lectura tales como, por ejemplo, la construcción de un relato estructurado en el espacio y tiempo y la construcción de un mundo diegético propio al filme en cuestión, entre otros (Casetti y Odin, 1990: 25). En el caso de la creación de un contrato de verosimilitud como el que, argumentaremos, existe en *The Wire* (y ha contribuido a su idealización como texto realista), hemos de tener en cuenta que

*“[a]frontar el tema de la verdad en términos estrictamente discursivos (veridicción) facilita la comprensión de un hecho trascendental: el de que los discursos son menos verdaderos que productores de un ‘efecto de verdad’ desplegado a partir de un hacer parecer verdad por parte del enunciatario”* (Zunzunegui, 2016 [1989]: 105; cursiva en el original).

Es decir, la representación mimética de la realidad es en última instancia imposible, y se trata de definir cómo se construye discursivamente la noción de que una u otra representación son realistas y cuáles son las implicaciones de considerar tal o cual imagen como “verdad”.

Consideramos que el análisis textual, al basarse en el estudio de los modos en que la significación se produce en el proceso de lectura, es el que nos permite desarrollar esta noción como parte de la intención última de esta tesis doctoral, que no es otra la subversión de la “falacia naturalista”, el reconocimiento de la existencia de estrategias discursivas en todas las imágenes que nos llegan (Zunzunegui, 2016 [1989]: 14), superando así la noción de la inocencia de aquello que percibimos y revelando la artificialidad de todo enunciado. Porque la ubicuidad y relevancia de las imágenes en nuestra sociedad contemporánea (derivadas de la importancia que lo figurativo y lo mimético han tenido en nuestra tradición cultural occidental históricamente) han provocado “el equívoco que sostiene que las imágenes comunican de ‘forma directa’, pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales” (Carmona, 2016 [1991]: 16). No se trata por supuesto de una tarea nueva, sino que ya Roland Barthes (2009 [1957]: 211)

entendía su análisis de la cultura popular como imprescindible por cuanto buscaba señalar la profunda alienación que estas formas aparentemente inocentes tratan de ocultar, de manera que la noción de mito le servía para confirmar esta “falsedad”, la idea de que la realidad que percibimos “no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica” (Barthes, 2009 [1957]: 9). Con mito, Barthes se refería a un modo de significación, un conjunto específico de estrategias textuales que conforman un sistema signico que se impone a un signo ya existente y “lo empobrece” (2009 [1957]: 175), naturalizando así este significado mítico y borrando su condición como discurso construido. Dado que la ideología dominante o “burguesa” busca mantenerse como tal a través de la creación de estos mitos a través de la cultura popular en todas sus formas, es fundamental la tarea, definida por Barthes como “mitología”, de desnaturalizar los mitos y comprender cómo se han construido como tales, señalarlos como históricos y contingentes.

Se trata pues de reconocer que existen códigos profundamente naturalizados que marcan el modo en que comprendemos y entendemos la realidad, por cuanto ésta, aunque exista fuera del lenguaje, a nosotros siempre nos llega a través del mismo (Hall, 2006 [1980]: 166-167). De ahí la importancia del tipo de análisis que aquí se quiere realizar,<sup>5</sup> dado que “todo film puede verse como una estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso” (Zunzunegui, 2016 [1989]: 170). El análisis textual, y más específicamente, centrarnos en cómo los elementos que componen el objeto dado funcionan a la hora de permitir ciertas lecturas, es decir, cómo significan, nos otorgan las herramientas necesarias para desnaturalizar los textos, códigos y discursos que percibimos, leemos e interpretamos continuamente.

Debido a lo ingente del corpus de estudio (sesenta episodios que suman un total de sesenta horas aproximadamente), no se han analizado los episodios en su totalidad, sino que se ha procedido a seleccionar un conjunto de secuencias, personajes

y tramas de cada una de las cinco temporadas de la serie. Tal y como señalamos en la introducción, a cada una de las temporadas se dedicará un capítulo, que se compondrá a partir del análisis del conjunto de escenas elegidas a partir del marco teórico de la tesis y organizadas en torno a temas o conceptos (recurriendo en ocasiones a la organización cronológica según el tiempo diegético), acompañado de unas conclusiones parciales sobre la temporada en cuestión y de un anexo con el resumen de las tramas relevantes durante los episodios analizados. Al mismo tiempo, somos conscientes de que esto implica que hay personajes o detalles narrativos que también podrían ser de interés y que en nuestro análisis aparecen mencionados sólo superficialmente. En todo caso y a pesar de que quizás podrían haber servido para introducir otros temas o matizar algunas cuestiones, no consideramos que esto afecte a las conclusiones generales ni de cada capítulo ni del conjunto de la tesis. De las escenas seleccionadas se realizará un análisis textual, tratando de establecer las estrategias discursivas que las componen y cuáles son los efectos de dicho discurso, qué tipo de conocimiento o verdad construyen sobre la contemporaneidad socioeconómica (el modo de producción capitalista en su forma actual) y cómo tratan de presentarlas como realistas y, por tanto, naturales y no construidas.

Dado el punto de partida de este proyecto de tesis doctoral, consideramos que la metodología de análisis textual y discursivo desarrollada en las páginas anteriores conforma un marco adecuado para explorar los lazos existentes entre la lógica discursiva del capitalismo (tal y como se construye a través de los *media*) y su lógica material. A la hora de examinar el texto en sí no se buscará definir una intencionalidad previa, ni tampoco identificar un mensaje o estructura que pre-existan a la lectura del texto en cuestión, sino que trataremos nuestra lectura como el proceso de constitución de dicho mensaje, del sentido. Así, se procederá a desmontar y remontar los elementos de la puesta en escena y de la puesta en serie que componen las escenas seleccionadas, buscando siempre su desnaturalización (señalar su construcción como enunciado y discurso) y considerando cada uno de estos elementos como partes que, al enlazarse entre sí, permiten la significación y, con ella, la creación y reproducción de un sentido, una visión del mundo.

5 Aunque esta idea se desarrollará a lo largo de la tesis, encontramos especialmente pertinente esta metodología para el objeto de estudio de nuestro proyecto, la serie de televisión *The Wire*, por cuanto ha recibido, en numerosas ocasiones, alabanzas por su capacidad de representación y mimesis, siendo utilizada incluso casi como si fuera un conjunto de datos sociológicos en lugar de un texto de ficción audiovisual.



## 2.2

# LA LÓGICA DISCURSIVA CAPITALISTA Y SU REPRESENTACIÓN EN LOS *MASS MEDIA*

---

Vivimos en una sociedad capitalista, es decir, en un sistema social, cultural, económico y político marcado por un modo de producción orientado fundamentalmente hacia la acumulación de capital. Sin embargo, en el momento en que tratamos de profundizar sobre los elementos que caracterizan y dominan este funcionamiento del contexto en que desarrollamos nuestra actividad diaria el consenso parece ser más difícil de alcanzar. Existen numerosos discursos, teorías y tendencias historiográficas que han tratado y tratan de definir qué características marcan el funcionamiento del sistema económico bajo el capitalismo. En el presente apartado y como parte del marco teórico de nuestro proyecto de tesis doctoral, realizaremos un repaso a las principales narrativas que existen en torno al modo de producción capitalista en su forma actual (y con ello también de los elementos y transformaciones que nos han llevado hasta la situación de las sociedades occidentales hoy). Trataremos así de establecer cómo se definen habitualmente (refiriéndonos sobre todo a discursos populares, mediáticos y divulgativos) todas

estas cuestiones, trazando por una parte el que consideramos que es el discurso dominante sobre el capitalismo y su historia reciente en los *media* y, por otra, tratando de señalar cuáles son las implicaciones y efectos de dicho relato, que es, por su propia condición como discurso, histórico e inmanente. Es decir, dedicaremos las siguientes páginas a explorar cuáles son las características del capitalismo en su modo de funcionamiento actual y cuáles son la terminología y marco conceptual más adecuados para analizar e interpretar dicho funcionamiento (siendo “neoliberalismo” el descriptor más popular en la literatura sobre el tema). Consideramos fundamental establecer qué discurso construye estas narrativas dominantes como base para el análisis que se llevará a cabo de *The Wire* y, con ello, de la representación cultural que nos hacemos (y nos hacen) de la estructura y funcionamiento del capitalismo en su forma actual, representaciones que han de entenderse como cruciales para el mantenimiento y reproducción del sistema existente. Al fin y al cabo, las imágenes que nos ofrecen los medios de co-

municación de masas como industrias culturales (y como parte de lo que desde el marxismo se denomina superestructura) no son independientes de la base económica que construyen y que las construye, sino productos y mercancías resultantes de dicha base. Por tanto, consideramos que no se pueden examinar tales medios de comunicación ni las construcciones discursivas que de ellos derivan sin referirnos al modo de producción del que forman parte de manera intrínseca, por cuanto concebimos nuestra relación con el capitalismo a través de cómo es construida en los diferentes discursos existentes sobre el funcionamiento de tal modo de producción, discursos que analizaremos y comentaremos a continuación.

### 2.2.1

#### **LA TEORÍA ECONÓMICA COMO DISCURSO CONSTRUCTOR DE LA ECONOMÍA**

---

A la hora de preguntarnos cómo entendemos y representamos el modo de producción capitalista y su conformación como orden social institucionalizado, resulta fundamental examinar la propia disciplina encargada de crear saber sobre este objeto de estudio en cuestión. Así, en el sentido más amplio de la conceptualización y contextualización que pretendemos llevar a cabo en las páginas siguientes, hemos de considerar que el análisis económico, es decir, la economía como disciplina de estudio (no nos referimos a la materialidad del modo de producción), es un discurso que, desde finales del siglo XIX, hace uso de un discurso positivista que le permite construirse a sí mismo como ciencia exacta (cuantitativa y matemática, no cualitativa e interpretativa). En *Las palabras y las cosas*, Foucault lleva a cabo una “arqueología” de las transformaciones sufridas por una serie de “ciencias humanas” para tratar de establecer cómo y por qué se desarrolla un tipo de saber y no otro, “qué modalidades del orden han sido reconocidas, puestas, anudadas con el espacio y el tiempo, para formar el pedestal positivo de los conocimientos” en “una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad” (1984a [1966]: 7). Aunque la novedad fundamental de este texto es el establecimiento de la construcción discursiva del ser humano como objeto de estudio

de las ciencias y disciplinas analizadas por Foucault, la base empleada por el autor para llegar a dicha idea es la noción de episteme, siendo ésta el conjunto de condiciones de posibilidad para la creación de discurso (en este caso científico); es decir, el conjunto de elementos que determinan lo que es posible afirmar como verdad (Foucault, 1979 [1969]: 322-323). Entre otras “ciencias humanas”, Foucault analiza las transformaciones de la economía política como disciplina (compuesta por estrategias y mecanismos que crean las condiciones en las que se puede crear saber) y traza su evolución desde el énfasis en el análisis de la riqueza (dejando totalmente de lado la producción) en el mercantilismo de los siglos XVII y XVIII hasta la definición de la teoría del valor-trabajo de lo que se vendría a denominar la teoría económica clásica (Foucault se centra sobre todo en la obra de David Ricardo). La maleabilidad de la economía como disciplina de análisis y ciencia social, su adaptabilidad a las diferentes epistemes y su dependencia de las condiciones de posibilidad de la construcción de conocimiento y verdad es precisamente lo que nos permite hablar de ella como discurso, un discurso que construye y define su propio objeto de estudio. Esto es lo que ha argumentado, a partir de Foucault, Susan Buck-Morss (1995: 439) al establecer que el modo en que la economía como ciencia social percibe, analiza y estudia la economía es precisamente lo que construye nuestra noción de la misma, el modo en que la entendemos. Continuando el trabajo de arqueología de la economía como disciplina donde lo dejó Foucault, Buck-Morss (1995: 460-461) traza el gesto epistemológico que existiría entre la teoría económica clásica y la neoclásica, describiendo el paso de una visión social y antropológica de la disciplina (detectable, por ejemplo, en la obra de Adam Smith, humanista, moralista y centrada en la relación entre el individuo y la sociedad) a su profesionalización y la primacía del juicio cuantitativo como único medio a través del cual se crea conocimiento: “en el cruce de la curva de oferta y demanda, ninguno de los problemas sustanciales de la economía política quedan resueltos, mientras que lo social simplemente desaparece de la vista” (Buck-Morss, 1995: 463).

La conversión de la economía en una ciencia de corte positivista y matemática en el paso del siglo XIX al siglo XX consolida la consideración de los procesos económicos como incontrolables y externos a toda acción humana al presentarlos como sucesos ajenos y naturales cuyo funcionamiento ha de



ser analizado y comprendido a través del método científico. Así, la economía neoclásica (cuyo funcionamiento como régimen de construcción de la disciplina domina todavía en la actualidad) se sustentaría sobre una serie de supuestos que, como argumenta Joseph Stiglitz (2010a: 290-291), no se corresponderían con el funcionamiento real: los mercados son funcionales por sí mismos y la oferta y la demanda se regulan la una a la otra (teoría del equilibrio general).<sup>6</sup> La función de la economía como disciplina de estudio en este modelo (que los defensores del modelo intervencionista, mixto o nekeynesiano denominan habitualmente “fundamentalismo de mercado” [Krugman, 2010c; Stiglitz, 2010a: 12], una terminología que remite a su condición como ideología sin verdadera base científica) sería simplemente la de averiguar cómo funcionan los mercados, asumiendo pues que éstos tienen una operatividad totalmente ajena a la acción humana.

Sin embargo, esta implicación existe también en el modelo intervencionista a dos niveles. Por una parte, la propuesta defendida por, entre otros, Joseph Stiglitz (2010a: 230) se construye sobre la noción de que son los propios Estados los encargados de “controlar” la economía, debiendo pues crear un equilibrio entre los gobiernos y los mercados, lo que da a entender que los mercados funcionan por sí mismos (aunque no eficientemente, como afirmaría el modelo neoclásico). Tales mercados han de ser embridados por las acciones y decisiones tomadas desde la política, creando así una problemática dicotomía entre ambas esferas, borrando el hecho de que históricamente los mercados no han surgido como entidades independientes, sino como consecuencias directas de la acción gubernamental (Graeber, 2015: introducción),<sup>7</sup> y el enorme rol que los Estados

6 La otra gran suposición de la economía neoclásica en su forma actual, según Stiglitz (2010: 293-294), es la re-definición de los individuos como *homo economicus* (un ser racional y a la búsqueda del beneficio personal, cuyo interés es medible y analizable de modo exacto y matemático), una noción sobre la que volveremos al final de este apartado al tratar los diferentes modos en que se ha utilizado el concepto de neoliberalismo para definir el capitalismo contemporáneo.

7 Varios textos referenciados como fuentes bibliográficas a lo largo del total de esta tesis doctoral han sido consultados en formato.epub. Este formato de lectura digital no mantiene un paginado estable sino que se adapta a la pantalla en cuestión. Siguiendo las normas APA, indicaremos el capítulo y apartado en que se encuentra la idea o cita que aparece en el cuerpo del texto.

han tenido y tienen en el desarrollo y mantenimiento del modo de producción capitalista, y no precisamente como sus bridas.

Por otra, una de las conclusiones que pueden extraerse del reciente estudio histórico que Stephanie Mudge ha llevado a cabo sobre los sucesivos giros ideológicos de los partidos de izquierda en los países occidentales (sobre todo EEUU) durante el siglo XX es precisamente que la teoría del “fin de la ideología” de mediados del siglo XX, momento en que el socialismo deja de ser la propuesta de gran parte de estos partidos, se sostiene sobre la idea de que el socialismo marxista es una ideología, pero que la economía keynesiana y neoclásica no lo son, una afirmación que no tiene consistencia histórica, por cuanto ambas “tienen bases teóricas, profesionales y organizativas determinadas” y “son producidas por sujetos socialmente situados e históricos” (Mudge, 2018: 366). Así, cuando se afirma que el fundamentalismo de mercado es lo que ha hecho que la economía deje de funcionar como una ciencia y pase a ser una ideología (Stiglitz, 2010a: 283), se ignora su historización como discurso, su dependencia y relación con un conjunto de condiciones de posibilidad de construcción de conocimiento y verdad concretos en las diferentes épocas.<sup>8</sup>

Por supuesto, la afirmación de que la configuración de la interpretación del funcionamiento de la economía y la definición de la misma como objeto de estudio (en, por y para la disciplina también denominada economía) son construcciones discursivas e históricas no niega su materialidad. En *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*, Althusser (1974a [1969]) establece que la ideología existe y se reproduce precisamente a través de aparatos que permiten la reproducción de dicha ideología a través de una serie de prácticas (el funcionamiento interno de la escuela, las dinámicas familiares, etc.) cuya existencia es en última instancia material. Althusser consideraba que el motor de la historia era no el ser humano sino la lucha de clases (siendo ésta resultado directo de la materialidad del modo de produc-

8 En otro momento de su texto, Stephanie Mudge cita la frustración sentida por el presidente Carter (1977-1981) en relación a la confusa ambigüedad de los asesores económicos y los continuos desacuerdos que tenían sobre las posibles políticas a llevar a cabo (y, más específicamente, sobre cómo la campaña anti-inflación de Volcker hizo a su administración quedar como impotente e incapaz de solucionar el problema): “podías hablar con cinco economistas sobre políticas macroeconómicas y todos te daban una versión diferente” (Carter, citado en Mudge, 2018: 278).

ción) (ver Althusser, 1974b [1973]), y su trabajo sentó las bases de la desaparición de la trascendencia del ser humano como principal sujeto de la historia que consolidaría sobre todo la obra de Foucault. Foucault definiría el enunciado como la unidad básica del discurso en *La arqueología del saber*, señalando además que los enunciados necesitan de una materialidad específica para existir (tiempo, lugar, soporte, etc.) (1979 [1969]: 169 y 183). Poco después, Foucault hablaría de “acontecimiento discursivo” para referirse al contexto de enunciación del discurso, afirmando que

*“el acontecimiento no es ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es al nivel de la materialidad como cobra siempre efecto y, como es efecto, tiene su sitio, y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales; no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material. Digamos que la filosofía del acontecimiento debería avanzar en la dirección paradójica, a primera vista, de un materialismo de lo incorporal”* (2008 [1970]: 48-49).

Es decir, lo discursivo y lo material no se encuentran en dos planos de existencia diferentes, sino que dependen el uno del otro, se crean y reproducen de manera continua y procesual. Así, sin negar las consecuencias y efectos materiales del modo de producción capitalista, la interpretación y definición del funcionamiento de dicho modo de producción desde el punto de vista de la economía como disciplina científica pueden entenderse como construcciones discursivas, es decir, históricas.

## 2.2.2

### **LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DEL PASADO: LA IDEALIZACIÓN DE LA EDAD DORADA DEL CAPITALISMO EN EL DISCURSO MEDIÁTICO**

Igualmente históricas, por tanto, son las representaciones del capitalismo en diferentes productos culturales: se trata de la creación y reproducción de una construcción discursiva, un modo de entender el funcionamiento del modo de producción capita-

lista a través de una serie de estrategias textuales que permiten construir un sentido. En el caso de los medios de comunicación de masas, autores como Noam Chomsky y Edward S. Herman (2002 [1988]) y, más recientemente, Jim Kuypers (2002; 2014) han señalado la existencia de un sesgo que, de manera general, puede definirse como defensor del *statu quo* y que, de manera más específica, se corresponde con el progresivo giro a la derecha de gran parte de los partidos de izquierdas occidentales desde los años ochenta. Esta “nueva izquierda” se define como liberal (en el sentido anglosajón) y progresista pero ha reabsorbido gran parte de las ideas y nociones que fundamentan lo que se ha venido a llamar discurso neoliberal, término sobre el que volveremos a lo largo de este capítulo. Así, pues, a la pregunta “cómo hemos llegado hasta aquí”, el discurso dominante y presente en gran parte de estos *media* ofrecería una respuesta que se considera a sí misma progresista y crítica con el sistema, pero que en última instancia cumple su función como Aparato Ideológico del Estado: la reproducción discursiva del modo de producción capitalista.

Esta representación, definición y explicación del capitalismo en su forma actual y de su historia reciente (nos centraremos sobre todo en la segunda mitad del siglo XX) se corresponde en numerosos elementos con las ya mencionadas historización y crítica que de este periodo ofrecen economistas de renombre, de conocida afiliación demócrata y reconocidos por su trabajo divulgativo y educacional de la economía como Joseph Stiglitz, Paul Krugman o Robert Reich. Stiglitz es ganador del premio Nobel de economía, autor de varios libros traducidos a numerosos idiomas y vendidos en todo el mundo (y citados ampliamente en contexto académico), además de haber sido parte del consejo de asesores económicos de la Casa Blanca durante la administración Clinton (1993-2001) y, posteriormente, vicepresidente de desarrollo del Banco Mundial. Paul Krugman, también ganador del premio Nobel, se autodefine como neokeynesiano y liberal (de nuevo en el sentido anglosajón) y escribe una popular columna de comentario socioeconómico en el *New York Times* desde finales de los años noventa. Robert Reich, quizás el de menor perfil internacional de los tres comentaristas (pero también el más progresista), ha escrito varios *bestsellers*, participado en numerosos programas de radio y televisión y fue Secretario de Trabajo durante el primer mandato de Bill Clinton (y ha criticado desde entonces el giro político de la administración a partir de 1996 en lo que a programas sociales se refiere). Recientemente

ha producido y protagonizado un popular documental que entronca con la línea divulgativa de estos mismos trabajos, *Saving Capitalism* (Jacob Kornbluth y Sari Gilman, 2017), basado en un texto de su misma autoría y con el mismo nombre. La idea que recorre y que sirve como base a este documental, que se compone a partir de segmentos en los que Reich habla a cámara con intención didáctica y educativa y segmentos en los que discute con ciudadanos estadounidenses de diferente procedencia socioeconómica, es que el problema del capitalismo hoy es la desigualdad, una desigualdad creada por la avaricia y el amiguismo, y no una condición intrínseca del sistema en sí, tal y como explica Matthew Rozsa en su reseña del filme para *Salon* (2017). Así, da por sentado que el capitalismo funcionaría si el Estado interviniera en la economía y los mercados para hacer que dicho sistema sea más justo. En última instancia, argumenta Rozsa, esta propuesta puede leerse como conservadora, por cuanto se pretende “eliminar el ‘conflicto’ del ‘conflicto de clases’, dejando la segunda parte del término intacta” (2017).

Esta es la misma argumentación que recorre el trabajo de los otros dos economistas y divulgadores que hemos mencionado. Stiglitz, en *Caída libre* (sobre la crisis financiera de 2008 y las acciones llevadas a cabo por George W. Bush y Barack Obama en los meses inmediatamente posteriores a la bancarrota de Lehman Brothers el 15 de septiembre de ese mismo año) afirma creer que los mercados “son la base de cualquier economía próspera, pero que no funcionan bien por sí solos” (2010a: 12), además de considerar que “[n]uestros mercados financieros nos han fallado, pero no podemos funcionar sin ellos. Nuestro gobierno nos ha fallado, pero no podemos prescindir de él” (2010a: 254). Paul Krugman asevera igualmente que: “el capitalismo del estado del bienestar –una economía de mercado en la que los bordes rugosos son suavizados por una fuerte red de seguridad– ha producido las sociedades más decentes jamás conocidas” (2011). Ya hemos mencionado que la representación de la economía como un ámbito independiente de los gobiernos fomenta la noción de que los procesos económicos son naturales y funcionan de manera independiente a la acción humana y gubernamental, además de ignorar el modo en que históricamente (y hasta hoy) han dependido el uno del otro. La principal implicación de esta consideración es, por supuesto, la noción de que en el capitalismo en su forma actual la tendencia principal es a la desregularización y liberalización de los merca-

dos, según la cual los estados y gobiernos dejan de supervisar y vigilar la acción de los mismos, dejándolos actuar por su cuenta bajo lo que Stiglitz y Krugman denominan “fundamentalismo de mercado” (basado en la creencia de que el mercado es capaz de auto-regularse y alcanzar el equilibrio por sí mismo). La argumentación de que la mayoría de problemas del capitalismo contemporáneo se resolverían aumentando la intervención del gobierno en los mercados resulta problemática dado que los gobiernos ya intervienen sobre los mercados, sobre todo para garantizar el cumplimiento de leyes que les benefician (por ejemplo, el *copyright* o las patentes) o para permitirles mantener o formar monopolios y oligopolios, dando como resultado una tensión entre la doctrina del libremercado actual (denominada habitualmente neoliberalismo) y su “aplicación” práctica (Harvey, 2007: 27-28). Es decir, los mercados necesitan la acción del gobierno para mantenerse como tales, un gobierno que actúe por y para la extracción de beneficios dentro de dicho mercado, por cuanto el mercado y sus mecanismos internos (la competencia) requieren un marco legal que ha de ser sostenido por el Estado (Brown, 2005: 41). El ejemplo más flagrante de la enorme dependencia entre el mercado y el Estado son los sucesivos rescates bancarios que tuvieron lugar en diferentes países tras septiembre de 2008, que se llevaron a cabo bajo la narrativa de que sí, existía una crisis, pero ésta se encontraba localizada de manera específica en el sector financiero y las inyecciones de dinero eran el principal camino a seguir para sanear la banca, un relato que deja de lado e ignora otros problemas subyacentes (Brenner, 2009). La principal consecuencia a nivel discursivo de insistir en establecer el Estado y la economía como dominios independientes (e incluso en liza el uno con el otro) es el oscurecimiento del funcionamiento de la segunda, que queda así presentada como una serie de procesos naturales que se rigen por leyes universales ajenas a nuestro control, dando a entender que nuestra única posibilidad es tratar de limitar sus consecuencias pero no aprehender o cambiar su estructura interna.<sup>9</sup>

Al mismo tiempo, la libertad que, según el neoliberalismo y el liberalismo libertario (fundamental a nivel discursivo para la

9 Centrándose en la representación de la economía financiera, Leigh Claire La Berge (2014) ha explorado cómo según el contexto el sistema financiero es definido como abstracto e incomprensible (por ejemplo, en la prensa) o como sencillo y fácilmente comprensible (por ejemplo, en publicidad).

autoconcepción de EEUU como nación), ofrecería la existencia de mercados auto-regulados no lo es tal para el conjunto de los ciudadanos. De hecho, Michel Foucault señala esta incongruencia en *El nacimiento de la biopolítica* (2009 [1979]) al examinar el ordoliberalismo alemán (tratado por el autor como una de las dos tendencias del neoliberalismo en su desarrollo durante las décadas de posguerra), en el que

*“[l]a intervención gubernamental debe ser o bien discreta en el nivel de los procesos económicos mismos, o bien, por el contrario, masiva cuando se trata de ese conjunto de datos técnicos, científicos, jurídicos, demográficos –sociales, en términos generales– que ahora serán cada vez más el objeto de la intervención gubernamental”* (Foucault, 2009 [1979]: 151).<sup>10</sup>

Más recientemente otros autores como Loïc Wacquant (2010a: 217) han establecido que el modelo de estado occidental contemporáneo es enormemente contradictorio, puesto que la tan cacareada libertad de acción y decisión existe exclusivamente para las élites económicas, dado que se trataría de un estado bicéfalo que ofrece una cara amable a la población blanca de clase alta, mientras que sólo tiene violencia y represión para la población pobre y de color. Desde este punto de vista, no se trata de que el Estado haya dado un paso atrás para permitir a los mercados funcionar de manera descontrolada, sino de que el Estado en su forma actual se encuentra al servicio de la extracción de plusvalía a través de la explotación de trabajadores y recursos para la obtención de beneficios; es decir, forma parte del sistema y sus problemas, no de la solución.

Para argumentar la necesidad de que los gobiernos sean la institución encargada de controlar los mercados para garantizar que funcionen de la manera adecuada (en esta narrativa significaría generando riquezas para todos y no sólo para los poseedores de los medios de producción), estos autores remiten a las décadas centrales del siglo XX como ejemplo de un momento histórico en que existía un mayor equilibrio entre los estados y los mercados: la edad dorada del capitalismo estadounidense. Joseph Stiglitz (2002: 27-48; 2014: 47-49), por ejemplo, ha señala-

do en más de una ocasión que es a partir de los setenta y los ochenta cuando las cosas empezaron a funcionar mal, una idea también presente en el ya mencionado trabajo divulgativo de Robert Reich.<sup>11</sup> Así, el descenso de la desigualdad y las mejoras en la calidad de vida que se sucedieron en los años de posguerra en EEUU y hasta los años setenta habrían estado directamente relacionados con el crecimiento del mercado, sí, pero también con la existencia de un sistema tributario progresivo y con un aumento del gasto social (en infraestructura y educación, entre otros) (Stiglitz, 2014: 51). La culpa del aumento de la desigualdad estaría en la poca acción gubernamental para tratar de evitarlo (Stiglitz, 2014: 75). Detrás de esta inacción política parece existir, en última instancia, un problema ético, de descontrol y de avaricia, “depravación moral” en una “sociedad en la que el materialismo arrolla el compromiso moral” (Stiglitz, 2010b). Como explica Bruno Amable (2011: 12), la cuestión de la relación entre valores morales y capitalismo no es nueva (por mucho que la crisis financiera de 2008 la haya hecho resurgir) y en general se ha presentado en dos tendencias: por una parte, considerar que el capitalismo como sistema es neutro y que la responsabilidad está en los individuos que participan en él y, por otra, que el capitalismo es en sí mismo contradictorio y “malo”. Siendo la primera tendencia la que ha dominado gran parte del discurso sobre la crisis financiera y las causas que han llevado a ella, la conclusión a extraer de dicho discurso (que Amable considera erróneo) es que “la regulación y la moralidad podrían salvar al capitalismo de sus peores tendencias” (Amable, 2011: 27). El énfasis en la moralidad, en la idea de que existe un “buen capitalismo” al que se ha de regresar, elimina la posibilidad de que la causa de la crisis esté en problemas estructurales o de funcionamiento del modo de producción mismo,

10 Como veremos cuando nos centremos en la definición del neoliberalismo hoy, numerosos autores recuperan esta descripción de Foucault para tratar de describir el modelo de gubernamentalidad (control del comportamiento) de los estados occidentales contemporáneos.

11 La otra gran tendencia de justificación de las posibilidades de éxito de esta intervención estatal en la economía es remitir a idealizadas representaciones de la socialdemocracia europea, tal y como han hecho Joseph Stiglitz (2014: 67) y Paul Krugman, éste último en su columna del *New York Times* en octubre de 2015, insistiendo en que “podemos aprender mucho de Dinamarca”, ignorando que apenas cuatro meses antes el partido de extrema derecha (islamófobo y xenófobo) *Dansk Folkeparti* había duplicado su apoyo en las elecciones parlamentarias, consiguiendo más del 20% del voto (Diamond, 2015). Como veremos en este apartado y a lo largo de esta tesis doctoral, el borrado de la relación directa que el racismo y el sexismo tienen con las dinámicas propias del capitalismo es una tendencia habitual dentro de este discurso supuestamente centrista y progresista del actual partido demócrata estadounidense.

limitando así cualquier oportunidad de reforma o superación de dicho sistema. Al fin y al cabo, la conversión de problemas sociales, políticos y económicos en cuestiones morales y éticas supone en última instancia un énfasis en la responsabilidad individual y una excusa para el abandono institucional (Rose, 2000).

La narrativa en favor de consolidar un equilibrio entre los salvajes mercados y el racional Estado se construye habitualmente sobre una mirada anhelante a un pasado simplificado e idealizado, definido como “el arrollador éxito de la economía de posguerra” (Krugman, 2010a), por cuanto “[l]a era de los sindicatos fuertes, altos sueldos mínimos, los elevados tipos impositivos marginales, etc., fue también una era de rápido crecimiento y mejora de los estándares de vida” (Krugman, 2010b). Dejando de lado los sesgos intrínsecos a las medidas empleadas para definir el crecimiento (el PIB o la renta per cápita no incluyen el trabajo no asalariado, ni miden realmente si dicho crecimiento implica una mejora de la calidad de vida, además de no incluir el posible desgaste ambiental derivado de las actividades recogidas en dichos datos) y sin negar que efectivamente la situación de las clases trabajadoras puede definirse como peor desde diferentes puntos de vista (sueldos estancados que no aumentan al ritmo del resto de gastos, el empeoramiento de las condiciones de trabajo, menor inversión en gasto social, etc.), la llamada a “regresar” al modelo de funcionamiento económico de las décadas centrales del siglo XX presenta una serie de problemas que han sido planteados desde diferentes puntos de vista.

Resulta fundamental revisar el embellecimiento de las décadas centrales del siglo XX para recordar que el supuesto bienestar social que se desarrolló durante esos años en la mayoría de las sociedades occidentales realidad no repercutió sobre el total de la población. A nivel familiar, la reproducción social de la fuerza de trabajo tiene lugar en un entorno en el que la figura de la mujer, entendida como madre y esposa y encargada absoluta de los cuidados y del mantenimiento del hogar, es subyugada discursiva y físicamente a este rol. La reproducción social puede definirse de manera amplia como las diferentes formas de suministro, cuidado e interacciones que producen y mantienen las relaciones sociales que sustentan el modo de producción capitalista:

*“el trabajo de socialización de los jóvenes, de construcción de comunidades, y producción y reproducción de los signi-*

*ficados compartidos, disposiciones afectivas y horizontes de valor que marcan la cooperación social, incluidas las formas de cooperación/dominación que caracterizan la producción de mercancía” (Fraser y Jaeggi, 2018: 31).*

Es decir, la reproducción social es una condición indispensable para la producción capitalista, a pesar de haber sido considerada como externa al mercado históricamente. En el caso del trabajo doméstico se trata, además, de una expropiación del trabajo de estas mujeres, por cuanto su labor no se ve remunerada de ninguna manera y, de hecho, se construye todo un discurso en torno a sus características naturales e instintivas para justificar dicha expropiación. Así, se convierte el trabajo doméstico no remunerado en una necesidad, una aspiración, el único fin al que puede y debe aspirar una mujer, creando así una manipulación que fue definida por Silvia Federici en el manifiesto *Wages Against Housework* como “la violencia más sutil que el capitalismo ha perpetrado jamás contra cualquier sección de la clase obrera” (2012 [1975]: 16). Esta separación de las esferas laboral y doméstica y la subyugación de la mujer a la segunda no es nueva ni propia de la época de la que estamos hablando, sino que se asienta a principios del siglo XIX y consolida la idea de que el hogar ha de ser un bálsamo para los hombres después de un duro día de trabajo (Kimmel, 2012: 38-39), supeditando así el bienestar femenino al masculino. Pero, además, “debajo de las fachadas pulidas de muchas familias ‘ideales’, urbanas y de las afueras, había violencia, terror, o simplemente lacerante miseria que sólo ocasionalmente salía a la superficie”, puesto que la violencia doméstica contra las mujeres ni siquiera era considerado un crimen real por la mayoría de la población (Coontz, 2016 [1992]: cap. 2).

Pero las mujeres no son el único grupo poblacional obligado a sostener sobre sus hombros la “mejora de los estándares de vida” que supuestamente tuvo lugar en las décadas de posguerra. El capitalismo occidental se ha construido sobre la expropiación (no explotación a través del trabajo asalariado)<sup>12</sup> de las poblaciones de color. A nivel histórico, el ejemplo más obvio es el uso de mano de obra esclava llevada a los EEUU por la fuerza desde otras

<sup>12</sup> Por oposición a explotación, expropiación se refiere aquí a la acumulación de capital a través de trabajo no asalariado; es decir, sujeto a una dominación que no se encuentra mediada por un contrato de empleo (Fraser, 2016: 165).

zonas del mundo durante más de tres siglos. La incorporación de los afroamericanos al trabajo industrial a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (la mayoría de ellos migraban al norte desde un sur en el que ya no había posibilidades de trabajo en el sector agrario) supuso la creación de un nuevo sistema de discriminación racial, escondido ahora tras la supuesta igualdad existente en el hecho de que todos los trabajadores se someten al mismo tipo de relación con el capitalista, una relación mediada por un contrato de trabajo (Fraser, 2016: 175). Laura Renata Martin (2017) pone a la propia Ford Motor Company como ejemplo: en 1919, Henry Ford fue uno de los primeros dueños de fábricas en EEUU en contratar importantes cantidades de trabajadores negros. Sin embargo, a estos trabajadores se les daban los trabajos más peligrosos y se les pagaba mucho menos, “porque Ford sabía que tenían menos alternativas que los trabajadores blancos, y porque los trabajadores blancos dimitían o se marchaban cuando tenían que trabajar junto a gente negra”, llevando finalmente al establecimiento de departamentos segregados dentro de la propia fábrica (Martin, 2017).

Tras 1945, continúa Martin (2017), si bien un cierto número de afroamericanos consiguieron abrirse camino en el trabajo industrial y de oficina, dando pie a la aparición de una clase media negra, la mayoría continuaban al fondo de la cadena alimenticia, en trabajos mal pagados en el sector servicios y empleos no cualificados. Las familias afroamericanas tuvieron además un menor acceso a gran parte de los programas sociales puestos en marcha ya durante los años treinta (la Social Security Act de 1935 no incluía el tipo de empleos a los que se dedicaban sobre todo afroamericanos como la agricultura o el servicio doméstico [Brown, 1999: 71] y la mayoría de sindicatos no los aceptaban como miembros [Brown, 1999: 163]), algo que continuó durante los cuarenta y los cincuenta, con ejemplos como el menor acceso a hipotecas y otras ayudas a la compra de vivienda (sólo el 2% de estas ayudas fueron a parar a familias no blancas desde los cuarenta y hasta inicios de los sesenta [Gonzalez, 2010]). El resultado es que las poblaciones de color sufrieron un largo estancamiento económico en lugar del ascenso experimentado por las familias blancas: entre 1960 y 1975 la brecha salarial entre las familias blancas y las negras se duplicó y para 1975 las familias negras tenían cinco veces más posibilidades de estar por debajo del umbral de la pobreza (Martin, 2017). A todo esto hemos de añadir la violencia

y discriminación continua a la que las poblaciones de color se veían (y se ven) sometidas en su día a día: a partir de esta creación de sujetos a los que se puede expropiar por oposición a aquellos a los que meramente se explota se justifica dicha violencia y discriminación que permite al modo de producción capitalista seguir funcionando, expropiando (Fraser, 2016: 173). En resumen, la mirada anhelante a este pasado fordista como modelo a recuperar deja de lado que esta “superexplotación” o “hiperexplotación” de los trabajadores negros hacía que fueran éstos los que absorbían los peores golpes del capitalismo, permitiendo así a la clase capitalista mantener a los trabajadores blancos a un nivel relativamente estable y seguro por comparación (Martin, 2017). Sin necesidad de afirmarlo de manera abierta, esta nostalgia se sustenta sobre la idealización de un sistema basado en el supremacismo blanco. En este sentido, no podemos sino preguntarnos para quién fueron las décadas de posguerra una época dorada.

Otras presuposiciones sobre las décadas centrales del siglo XX son también problemáticas. El trabajo de Kim Phillips-Fein (2016) historiando la historia de los sindicatos en EEUU demuestra que la tan idealizada era gloriosa de la reivindicación sindical y de la colectividad de los trabajadores en el periodo de posguerra en realidad no sólo está marcada por porcentajes de sindicalización mucho menores que los alcanzados en otros países europeos, sino que además la oposición de los empresarios a cualquier intento de colectivización de sus trabajadores fue feroz, llevando a cabo enormes campañas de propaganda en contra de estas acciones e incluso despidiendo trabajadores en vulneración de la ley. En directo paralelo con esta idea, no podemos olvidar que los beneficios obtenidos a partir de la negociación entre los empresarios y los sindicatos eran siempre de tipo privado, es decir, financiados por la propia empresa exclusivamente para los trabajadores de la misma (Brown, 1999: 136-137), lo que en última instancia hace que ciertos derechos considerados habitualmente como básicos sean ahora dependientes del estatus como trabajador asalariado, tanto material como discursivamente (tanto porque son las empresas quienes proveen dichos derechos como porque se reproduce la narrativa de que sólo aquellos que trabajan y se esfuerzan merecen dichos derechos). De hecho, desde finales de los treinta y hasta los cincuenta, las encuestas mostraban una extendida aversión a los programas de redistribución y desconfianza hacia las personas que recurrían a



programas sociales para subsistir (Brown, 1999: 168), en oposición a la habitual descripción de la época como marcada por la solidaridad laboral y comunitaria (una idea que subyace a numerosos trabajos de historia del trabajo o sociología como Sennett, 2000 y 2006; o Bauman, 2007a).

Finalmente, quizás la principal razón por la que *volver* al modelo económico basado en la producción industrial de las décadas centrales del siglo XX (siendo éste un crecimiento material y físico en oposición a un crecimiento abstracto y artificial basado en la continua creación de burbujas en el sector FIRE o *Finance, Insurance, and Real Estate*) es una propuesta *materialmente* insostenible es el potencial desastre medioambiental procedente del cambio climático provocado por el exceso de gases de efecto invernadero, pero también la dependencia del fordismo de recursos y materiales no renovables ni reciclables (ver, entre otros, Klein, 2014). La existencia de recursos y espacios finitos a nivel material hace que la reproducción del capital, que ha de crecer de manera exponencial buscando nuevas inversiones cada vez más rentables de manera continua, sea imposible de mantener a largo plazo (Harvey, 2014: 228).

En gran parte del discurso dominante sobre las transformaciones sufridas por el sistema económico occidental desde la II Guerra Mundial, las décadas centrales del siglo XX han sido descritas como la edad dorada del capitalismo por experimentar ritmos de crecimiento sostenido durante varios años (un ritmo medido por el aumento del PIB) y pleno empleo.<sup>13</sup> Después de que la fe ciega en la auto-regulación de los mercados llevara al crack del 29 y la Gran Depresión, explica Paul Krugman (2009), la mayoría de economistas abandonaron la noción en favor de la teoría económica keynesiana para tratar de encontrar soluciones a lo ocurrido y evitar que sucediera de nuevo. De esta manera, la idea neoclásica del equilibrio interno de la oferta y la demanda (que sólo existiría en mercados en condiciones

perfectas que no se dan en la realidad) se vio sustituida por la idea keynesiana de que la demanda agregada es inestable y volátil y depende de muchos factores (teniendo en cuenta que el ser humano no siempre toma decisiones de manera racional), afectando así a otros ámbitos del sistema como la producción, la inflación o el empleo. Esta constatación es la que llevaría a la propuesta, aceptada por el gobierno estadounidense durante el New Deal y por las socialdemocracias europeas en la inmediata posguerra, de que los estados han de intervenir (no manejar) la economía mediante acciones como la inversión pública o la impresión de dinero para tratar de combatir el desempleo (Krugman, 2009), por cuanto una alta tasa de desempleo implicaría una menor demanda agregada, prolongando así la crisis en cuestión. Paul Krugman considera que

*“a medida que los recuerdos de la Gran Depresión desaparecían, los economistas volvieron a enamorarse de la antigua e idealizada visión de una economía en la que los individuos racionales interactúan en mercados perfectos, esta vez adornada con sofisticadas ecuaciones”* (2009),

refiriéndose así al auge de los complejos modelos matemáticos que, considera el autor, funcionan sólo en contextos perfectos pero no en la economía real. Robert Brenner, a su vez, explica que el consenso actual explica la crisis de los setenta (y su extensión hasta la actualidad) a partir de un descenso de la productividad surgido a partir de la cada vez menor efectividad del modelo fordista de organización del trabajo y a la rigidez de los salarios (lo que, en esta situación, mantiene los costes de producción altos para un retorno cada vez más bajo) (Brenner, 2006: 14-15). Esta versión de lo sucedido no es sorprendente, puesto que se sostiene sobre la “fe implícita en el mercado como un mecanismo auto-regulador y auto-suficiente”, permitiendo así comprender los problemas de la economía como *externos* a la misma, por ejemplo, la intervención estatal y sindical en favor del trabajador (Brenner, 2006: 15). El relato oficial, pues, es que el keynesianismo (y cualquier otro tipo de intervención pública en la economía considerada en este momento bajo el mismo paraguas) es incapaz de controlar la estanflación de los años setenta,<sup>14</sup> llevando a los monetaristas (encabezados por

13 A efectos prácticos, “pleno empleo” no quiere decir una tasa de empleo igual a cero, sino un porcentaje mínimo en el que la demanda y la oferta de empleo se encuentran en un equilibrio y cuando el desempleo no tiene un efecto negativo en el consumo. Durante las décadas centrales del siglo XX en EEUU se consideraba pleno empleo una tasa de desempleo estable en torno al 4% (datos obtenidos de la web del US Bureau of Labor Statistics). Como ocurre con el PIB, las mediciones de desempleo tienen también sus problemas: ocultan la economía sumergida y los cobros en negro, no incluyen a aquellos expulsados de la fuerza de trabajo de manera permanente y no tienen en cuenta la calidad del empleo creado.

14 La estanflación se define como un periodo en el que coexisten una alta inflación, un alto nivel de desempleo y tasas de productividad en descen-

Milton Friedman en EEUU) a afirmar que la única acción que puede realmente prevenir las recesiones es la acción de los bancos centrales para controlar la masa monetaria de un país, señalando que las intervenciones gubernamentales para tratar de descender las tasas de desempleo (la base de la economía keynesiana) son la causa de la inflación (Krugman, 2009).

### 2.2.3

#### **ESTANCAMIENTO, FINANCIARIZACIÓN, DESIGUALDAD: LA REALIDAD MATERIAL POST-1973**

El periodo de estanflación de los años setenta, pues, habría permitido la recuperación y paso al centro del debate de ideas y teorías que en realidad habían estado en los márgenes de la teoría económica desde los años treinta. En parte preocupados por el auge del comunismo y en parte pendientes de las acciones intervencionistas del keynesianismo anglosajón (McClanahan, 2019), un conjunto de economistas, filósofos y empresarios, liderados por el austriaco Friedrich Hayek, se reunieron en un hotel suizo y formaron la sociedad Mont Pelerin en 1947. En *Camino de servidumbre*, Hayek argumenta a favor de la competencia como eje fundamental sobre el que se ha de consolidar el sistema económico, oponiéndose a cualquier tipo de intervención que pueda alterar dicha competencia (sí aceptando, por ejemplo, la función del Estado a la hora de crear el marco legal sobre el que se construye un mercado) y alertando sobre los peligros autoritarios de la planificación (refiriéndose sobre todo a la planificación estatal de tipo estalinista, pero

---

so. La crisis de los años setenta suele justificarse por el shock creado por la subida repentina de los precios del petróleo en 1973, pero lo cierto es que, como veremos que argumenta Robert Brenner (2006), la productividad parecía venir descendiendo desde hacía años. También es considerado un factor fundamental en el desarrollo de la economía financiera y especulativa desde entonces cómo en 1971 la administración Nixon eliminó el patrón oro (terminando unilateralmente con los acuerdos de Bretton Woods) con la intención de corregir el déficit devaluando el dólar (cuyo valor había estado desde 1944 y hasta entonces anclado al oro). El resultado fue el actual inestable sistema de moneda fiduciaria en el que el valor de una moneda sólo depende de la confianza que se tenga en la misma.

construyendo también un paralelismo entre el socialismo y el nazismo) por cuanto suponen la subsunción del individuo en favor de un todopoderoso Estado. Así, la intervención estatal en la economía queda retratada como una distopía de control del Estado sobre todas y cada una de las acciones del individuo:

*“[L]a cuestión que plantea la planificación económica no consiste, pues, solamente en si podremos satisfacer en la forma preferida por nosotros lo que consideramos nuestras más o menos importantes necesidades. Está en si seremos nosotros quienes decidamos acerca de lo que es más o menos importante para nosotros mismos o si ello será decidido por el planificador”* (Hayek, 2006 [1944]: 126).

La libertad individual es pues el valor fundamental y básico, el fin último a alcanzar, la característica principal de una sociedad avanzada. Es la defensa de la libertad lo que lleva a Milton Friedman (discípulo de Hayek) a argumentar a lo largo de toda su obra que los mercados son capaces de funcionar por sí mismos (equilibrando el interés individual y el colectivo a través de la autorregulación de los precios) y no han de ser controlados o manejados por el gobierno, por cuanto “toda sociedad que pone la igualdad (entendida como igualdad de resultados para todos [los integrantes del mercado]) por delante de la libertad terminará sin igualdad ni libertad” (Friedman y Friedman, 1980: 148). Naturalmente, dicho principio se aplicaría no sólo a la economía, sino a todos los aspectos de la vida (Friedman y Friedman, 1980: 25-27). El resultado de cualquier tipo de intervención de la economía o de acción colectiva para la redistribución de los beneficios es pues nefasto, y deriva siempre, según Hayek, en totalitarismo. La única posibilidad es, pues, dejar de lado cualquier tendencia al socialismo (categoría en la que entraría el intervencionismo de tipo keynesiano) y retornar al liberalismo clásico: “[a]unque ni queremos ni podemos retornar a la realidad del siglo XIX, tenemos la oportunidad de alcanzar sus ideales” (Hayek, 2006 [1944]: 286).<sup>15</sup>

---

15 Como veremos, algunas de las características del capitalismo contemporáneo coinciden con las de finales del siglo XIX. Si bien el modelo de producción es fundamentalmente distinto, la acumulación de capital reproduce el canon de la *Gilded Age* estadounidense y europea que llevaría a los segundos a la I Guerra Mundial: el aumento progresivo de la desigualdad sostenida sobre las cada vez mayores rentas que se obtienen del patrimonio heredado (por oposición a las rentas del trabajo), por cuanto hoy (como entonces) la tasa



Las ideas que sustentan la sociedad Mont Pelerin serán la base sobre la que se construiría lo que luego se vendría a denominar neoliberalismo para definir el *statu quo* socioeconómico de las últimas décadas del siglo XX<sup>16</sup> y hasta la actualidad, tal y como veremos más adelante en este mismo apartado. En pleno auge del keynesianismo, estas propuestas pasan relativamente desapercibidas, pero los autores y empresarios que se adhieren a estas premisas de funcionamiento de la economía tuvieron que poner en marcha un enorme esfuerzo para conseguir que esta ideología pasara a ser considerada en serio (McClanahan, 2019). Así, comienzan a aparecer numerosos *think tanks* financiados y organizados por grandes corporaciones que también financian el departamento de economía de la Universidad de Chicago, donde Friedrich Hayek y Milton Friedman fueron profesores (Klein, 2007: 87-88).

En cualquier caso, los reajustes político-económicos que se ponen en marcha en los años setenta y ochenta responden en gran medida a las propuestas e ideas que se originaron en los trabajos de Hayek y Milton, entre otros. Pero al contrario de lo que los defensores de este “fundamentalismo de mercado” podrían esperar, desde 1973 y hasta hoy, el rendimiento económico en los EEUU se ha deteriorado año tras año según los principales indicadores macroeconómicos (con la sola excepción de la segunda mitad de los noventa) (Brenner, 2009). Como explica Robert Brenner, ante el descenso de las tasas de rentabilidad (y con ello de la reducción del ritmo de crecimiento del PIB y de las inversiones) ya obvio desde finales de los años sesenta, los gobiernos se vieron obligados a enfrentarse a la cada vez más insuficiente demanda agredada

*“y el modo en que lo hicieron fue a través de medidas tra-*

---

de retorno de la inversión en capital es mayor que el crecimiento económico, haciendo que la acumulación sea más rentable que la inversión (ver, sobre todo, Piketty, 2015).

16 En EEUU suelen definirse las acciones de la administración Reagan (1981-1989) como el momento en el que el keynesianismo se vio oficialmente desplazado en favor de este “fundamentalismo de mercado” (caracterizado a nivel político por acciones como la reducción de los tipos marginales de los impuestos, la disminución del gasto público y social, etc.), pero ya elementos de las administraciones anteriores demuestran un avance del monetarismo (la ya mencionada derogación del patrón oro es un ejemplo). En paralelo, se menciona la llegada de Margaret Thatcher al gobierno británico en 1979 como la contrapartida europea en la conversión del neoliberalismo en doctrina oficial.

*dicionalmente keynesianas –es decir, facilitando el cada vez mayor aumento del endeudamiento tanto público como privado que lleva a déficits estatales cada vez mayores y acomodando el estímulo fiscal con créditos más fáciles”* (Brenner, 2009).

Esta explicación contradice la versión ofrecida de lo ocurrido que transmiten nekeynesianos como Krugman y Stiglitz en sus textos de divulgación económica e histórica, por cuanto el progresivo rol de la deuda (a todos los niveles) para tratar de compensar el descenso de la productividad habría sido imposible sin la intervención activa del Estado. Como explica Christopher Witko (a partir del trabajo de Greta Krippner) (2014: 350), el estado abrazó la financiarización de la economía porque se presentaba como una solución a las crisis políticas y económicas que les amenazaban durante los años setenta. De esta manera, “lo que hemos visto durante las pasadas décadas no es, por tanto, una retirada del estado en favor del mercado, sino el surgimiento de un tipo completamente diferente de intervención estatal” (Van der Zwan, 2014: 117). Natascha van der Zwan (2014) va incluso un paso más allá y hace uso del término “keynesianismo privatizado” (empleado originalmente por Colin Crouch) para definir las políticas económicas de los estados occidentales (sobre todo EEUU) desde los años setenta, refiriéndose así al modelo en el que el déficit público es en realidad sostenido por el conjunto de la ciudadanía y no por el propio Estado.<sup>17</sup>

Por otra parte, la narrativa que ofrece Robert Brenner de la evolución de la economía estadounidense desde los años setenta también niega la efectividad de las propuestas del libremercado por cuanto éste consistiría más bien en una justificación ideológica para tratar de sostener el continuo escape hacia adelante del funcionamiento de la economía estadounidense. El aumento de la deuda pública y el modo en que ésta hizo posible el aumento de la deuda privada (ambas se sostienen sobre el descenso de los tipos de interés por parte de la Reserva Federal) mantuvo el poder de compra y consumo de la población en un momento en el que los sueldos se estancaban,

---

17 Los programas de austeridad y recortes que siguieron a los rescates bancarios tras la crisis de 2008 en los países del sur de Europa serían el ejemplo perfecto de este modelo.

previniendo que la rentabilidad descendiera todavía más (todo ello a pesar del riesgo que este aumento de la deuda supone a la hora de hacer que la economía sea cada vez más vulnerable a los shocks) (Brenner, 2009). La administración Clinton trató de aumentar la capacidad de la industria estadounidense de competir en un mercado global cada vez más competitivo, al tiempo que intentaba equilibrar el presupuesto y reducir el déficit. Sin embargo, la respuesta de la mayoría de empresas (en EEUU y a nivel global) al descenso de la demanda provocado por la reducción del déficit fue recortar costes en empleo e inversiones, lo que redujo la capacidad de compra en todos los países avanzados (Brenner, 2009). Así,

*“en lugar de apoyar el crecimiento a través de aumentar su propia deuda y sobre un gasto deficitario –como en el keynesianismo tradicional– el gobierno comenzó a estimular la expansión a través de permitir a las empresas y los hogares acomodados aumentar su deuda y déficit haciéndoles más ricos (al menos sobre el papel) a partir de promover la especulación con acciones” (Brenner, 2009).*

El “efecto riqueza” del aumento de los precios de las acciones es lo que permitiría una “poderosa ola de acumulación de capital durante la segunda mitad de los años noventa” a pesar de que las tasas de rentabilidad no se habían recuperado, ni mucho menos (Brenner, 2009). El resultado fue una burbuja financiera (generada a partir de valores artificialmente inflados) que provocó la crisis asiática de 1997-1998 y la recesión generada tras el estallido de la burbuja de las dotcoms (2000-2001 aproximadamente), eventos que mostraron “una economía real cada vez más débil que había terminado por depender de olas de especulación galopante, conscientemente alimentadas por las autoridades estadounidenses” (Brenner, 2009). En sólo unos años, la burbuja inmobiliaria sumada a préstamos de alto riesgo (hipotecas a individuos y hogares incapaces de devolverlas) que luego serían asegurados y securitizados hasta la saciedad provocaría la crisis financiera de 2008 y su onda expansiva. Para Brenner, pues,

*“la burbuja de los préstamos subprime emergió de manera fluida de la expansión de la burbuja del mercado de crédito, y su cronología, magnitud y finalmente colapso han de ser entendidos como expresión directa de las dinámicas de dicha burbuja más amplia” (Brenner, 2009).*

Es decir, que si bien sus causas concretas se encuentran en el funcionamiento del mercado financiero de las hipotecas en los años inmediatamente previos, la razón última de la crisis de 2008 no es otra que las décadas de sustentación de la economía estadounidense en la deuda y en la especulación para compensar las bajas tasas de rentabilidad de la “economía real”.<sup>18</sup> A lo largo de su análisis, pues, Robert Brenner (2009) describe el enorme y directo apoyo oficial y estatal al mercado de valores como la única posibilidad de salir adelante y evitar el aparente estancamiento de la producción, de manera que el relato de la evolución económica estadounidense durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XIX no se centraría en torno a la cuestión de si el Estado controla o no (regulariza o desregulariza) la economía y los mercados, sino en cómo el propio Estado ha propiciado la puesta en marcha de estas burbujas (y la expansión del crédito a todos los niveles) para tratar de mantener la ilusión de crecimiento de la economía en un momento en el que las tasas de rentabilidad son cada vez menores. Como explica David Harvey (2014: 228), una de las principales contradicciones del capital es la necesidad de continuar expandiéndose de manera exponencial, normalmente a un ritmo de aproximadamente el 3%, lo que, como hemos señalado, no es materialmente sostenible.

Este proceso descrito por Brenner ha llevado a numerosos autores a estudiar y analizar la financiarización de la economía estadounidense, un proceso que habría ocurrido en paralelo a la desindustrialización y a la consecuente re-conversión del empleo al sector servicios. Greta Krippner, a partir del trabajo de Giovanni Arrighi (2014 [1994]), define financiarización como “un modelo de acumulación en el que los beneficios proceden sobre todo de canales financieros en lugar de a través del comercio o la producción de mercancías” (2005: 181), y continúa explicando que el cada vez mayor peso de las finanzas en la economía queda reflejado no sólo en la expansión de bancos y agencias de bolsa, sino también en el comportamiento de firmas no financieras, que dependen cada vez más del mercado financiero y menos de su propia actividad (Krippner, 2005: 181-182).

18 Al hablar de “economía real” nos referimos al capital generado a partir de actividades no financieras, sino ancladas en mercancías físicas como el comercio y la manufactura de bienes tangibles (ver Arrighi, 2014 [1994] y Krippner, 2005).

Así, la autora propone el estudio de los datos sobre qué sectores generan más beneficios (por oposición a lecturas centradas en la producción y en la “actividad” económica), un análisis que le lleva a confirmar que la dependencia de la economía estadounidense del sistema financiero para tener altos índices de retorno es la principal característica de la evolución de la misma en las últimas décadas, por encima de la desindustrialización y del crecimiento del sector servicios (Krippner, 2005: 198).

De acuerdo con este punto de vista, pues, el capital industrial estadounidense habría experimentado una disminución de los beneficios durante los años sesenta y setenta, lo que, sumado a los cada vez mayores costes de producción y a un aumento de la competencia desde fuera (de los países en desarrollo, sobre todo), llevó a la necesidad de que este capital considerara que la especulación financiera era la mejor alternativa posible (Blakeley, 2018). Esto deriva en una serie de narrativas y discursos justificatorios que permiten ignorar la insostenibilidad de este proceso de financiarización (y de la enorme dependencia de la deuda). Annie McClanahan analiza cómo durante los años noventa el relato del “final de la historia” (originado y popularizado sobre todo por el texto de ese mismo título de Francis Fukuyama) sirvió para construir una imagen de una nueva economía en la que

*“el desarrollo tecnológico crea valor abundante y continuo a partir de la creatividad humana sin requerir el trabajo humano. Para aquellos invirtiendo en el futuro de la economía especulativa, la creatividad pertenece al mercado mismo, que parece cumplir sus propias esperanzas [y] producir mágicamente su propio futuro imaginado”* (McClanahan, 2013: 84).

Este relato presenta el proceso de financiarización como una utopía en el presente (McClanahan, 2013: 79), a pesar de que su propia condición (el mercado financiero se basa en la continua inversión en un futuro siempre diferido) implica una fantasía construida en torno a que “el dinero es ahora capaz de separarse a sí mismo tanto del proceso de producción como de la existencia material de la mercancía” (McClanahan, 2013: 83). Por su parte, Christopher Witko (2014: 353) ha señalado la omnipresencia del respaldo a la economía financiera por parte del gobierno en EEUU, independientemente del partido que se encuentre en el poder, añadiendo que la mayoría de partidos

de centro-izquierda de los países avanzados han girado hacia la derecha en cuestiones económicas. Robert Brenner también describe la racionalización y entusiasmo con que la administración Clinton (y el presidente de la Reserva Federal durante los noventa, Alan Greenspan) abrazaron esta “Nueva Economía” sin preguntarse por las posibles consecuencias del rápido aumento de los precios de las acciones: “[f]ue la capacidad del mercado de valores para cultivar la revolución industrial lo que estaba permitiendo a EEUU escapar de dos décadas de estancamiento”, permitiendo una bonanza económica que terminaría en crisis (2009).<sup>19</sup> Sin embargo, esta narrativa parecería exagerar la división existente entre el capital industrial y el financiero, por cuanto “la financiarización no representa la perversión de una acumulación capitalista que funciona correctamente, sino que es la adaptación de la clase capitalista a las crecientes contradicciones evidentes en la economía política capitalista” (Blakeley, 2018), porque, en realidad, el fin de la empresa capitalista no es la producción, sino el beneficio.

Uno de los principales textos y estudios que analizan el progresivo peso del sistema financiero en la economía mundial considerándolo como parte de una lógica interna del capitalismo y no como un modo de producción diferente es *El largo siglo XX* de Giovanni Arrighi, en el que el autor parte del trabajo del historiador Fernand Braudel para establecer que el capitalismo financiero no es la última y más elevada etapa de este modo de producción, sino que constituye “un fenómeno recurrente que ha marcado la era capitalista desde sus inicios más primigenios

<sup>19</sup> Para un exhaustivo estudio histórico sobre este proceso de “derechización” de los partidos de izquierdas durante el siglo XX remitimos a *Leftism Reinvented*, de Stephanie Mudge (2018). Mudge rebate la habitual consideración de que fue la caída del muro de Berlín en 1989 (y el sucesivo desmantelamiento de la URSS en los años siguientes) lo que provocó la crisis de la izquierda socialista y su consiguiente aceptación de la doctrina neoliberal, por cuanto, como analiza la autora, este giro tiene su raíz ya en los años sesenta y setenta. Además, autores como Neil Davidson han argumentado que en realidad el rol de la URSS estalinista (tras la contra-revolución de 1928) no puede entenderse cómo únicamente el de mantener viva la posibilidad de una revolución socialista, por cuanto reproduce una idea distorsionada de la misma: la expansión absoluta del Estado desarrollada bajo Stalin no es socialismo, sino un capitalismo de estado en el que las dinámicas capitalistas de clase se mantienen intactas, cambiando sólo quién posee los medios de producción (pasan de la élite al Estado, no a los trabajadores) (Davidson, 2015: 123-124). En este sentido, no debemos sobreestimar el rol de la desaparición de la URSS en la reconversión ideológica de los partidos de izquierdas durante los años noventa.

en la Baja Edad Media”, que simplemente indicaría “la transición de un régimen de acumulación a escala mundial a otro” (2014 [1994]: 7-8). Así, la transformación de la economía que señalaban los autores anteriores sí que se estaría produciendo, pero una vez insertada en un contexto histórico y geográfico más amplio, esta transformación resultaría, cuanto menos, reconocible como parte fundamental de las dinámicas propias del capitalismo (Arrighi, 2014 [1994]: 17). Según Karl Marx, la fórmula general del capital se podría representar como D-M-D’, en la que D es el dinero que se convierte en M, mercancía, que a su vez será vendida de nuevo por una cantidad de dinero mayor, D’.

*“El valor, pues, se vuelve valor en proceso, dinero en proceso, y en ese carácter, capital: proviene de la circulación, retorna a ella, se conserva y multiplica en ella, regresa de ella acrecentado y reanuda una y otra vez, siempre, el mismo ciclo”,*

es “dinero que incuba dinero” (Marx, 1975 [1867]: 189). De esta manera, la inversión en el capitalismo no es un fin en sí mismo, sino un medio para permitir al capital seguir creciendo y, si esta expectativa no se cumple, el capital tiende a buscar formas más flexibles de acumulación (Arrighi, 2014 [1994]: 18). Pero es una contradicción intrínseca a esta autoexpansión cada vez más rápida y amplia del capital que dicha expansión derive en beneficios cada vez menores y el estancamiento de la acumulación de capital, haciendo que ya no resulte rentable continuar invirtiendo, llevando a una crisis de sobreacumulación: excedente de capital que ya no puede invertirse en la expansión material, por lo que se invierte en expansión financiera (Arrighi, 2014 [1994]: 271-272). Esta narrativa histórica de la evolución de la economía en torno a “ciclos de acumulación” siguiendo una estructura dialéctica entre lo material (industria y comercio) y lo financiero contradice la nostalgia por el fordismo-keynesianismo. No hay un pasado glorioso al que regresar porque dicha época idealizada se conformó a partir de las mismas dinámicas capitalistas que el criticado momento actual. Para Arrighi, además, es la competencia interestatal la que permite la expansión del capitalismo en la edad moderna, de manera que dicha expansión está directamente vinculada a “la formación de estructuras políticas dotadas de recursos organizativos cada vez mayores y más complejos para controlar el entorno social y político de la acumulación de capital a escala mundial” (2014 [1994]: 28), de manera que no se trata de que el Estado inter-

venga más o menos en los mercados, sino que funcionan de manera casi simbiótica. Así, respecto a la expansión financiera que se produjo a partir de los años setenta y ochenta, Arrighi concluye que

*“[e]xpansiones financieras de este tipo se han producido de modo recurrente desde el siglo XIV, como reacción característica del capital frente a la intensificación de las presiones competitivas que han seguido invariablemente a todas las expansiones cruciales del comercio y de la producción mundiales. La escala, el alcance y la sofisticación técnica de la expansión financiera actual son, por supuesto, mucho mayores que las de las anteriores”* (2014 [1994]: 360).

Este relato de la historia económica de los últimos siglos deja de lado la posibilidad de que exista un “buen” capitalismo, refutando así la hipótesis de que se trata de un problema moral e intencional y que, siguiendo un conjunto de reglas y normas éticas (sumado a leyes que regulen el mercado y sus participantes para evitar esos excesos provocados por la avaricia), el capitalismo es un sistema viable y sostenible. Serían las propias dinámicas internas del sistema capitalista las que provocarían estas transformaciones cíclicas en el modo de acumulación, la necesidad del capital de continuar reproduciéndose de manera exponencial. Así, las idealizadas décadas centrales del siglo XX no serían el modelo a seguir, ni la estructura económica a la que volver. En *The Economics of Global Turbulence*, Brenner (2006: xxiv) explica que las empresas y el Estado insisten en que la desregulación de la industria puesta en marcha a partir de los ochenta ha llevado a una mayor innovación, que la libertad ofrecida a los mercados financieros ha traído una mayor eficiencia en las inversiones y que la reducción de impuestos ha creado incentivos tanto para la inversión como para la subida de sueldos, todo lo cual ha llevado a una economía revitalizada tal y como pudo verse en el *boom* de la segunda mitad de los años noventa. Sin embargo, algunos economistas e historiadores (definidos por Brenner como “más serios”), consideran no sólo que la realidad es muy distinta, sino que tampoco es necesaria una explicación especial para ello:

*“Desde su punto de vista, el largo periodo de actividad económica debilitada manifiesta una especie de retorno al equilibrio –a un crecimiento estándar y también bastante*

*respetable— después de lo que ven como la experiencia única del boom de posguerra. Lo que realmente ha de ser explicado, argumentan, es el dinamismo económico sin precedentes durante el largo crecimiento de posguerra, que ha traído un retorno a la normalidad tras 1973” (Brenner, 2006: xxiv).*

El análisis de los flujos y rentas del patrimonio desde el siglo XIX lleva a Thomas Piketty (2015: 363) a una conclusión similar, afirmando que son las guerras mundiales durante el siglo XX las que hacen tabla rasa del pasado, las que conllevan una transformación temporal en la estructura de las desigualdades, mientras que en el siglo XXI la tendencia parece ser a recuperar los máximos históricos de los niveles de desigualdad previos a la I Guerra Mundial (Piketty, 2015: 631). En este sentido, a pesar de partir de consideraciones diferentes (como veremos) y de proponer soluciones divergentes, ambos autores llegan a la misma conclusión: el *boom* de posguerra es una excepción y la tendencia real del sistema económico capitalista es al crecimiento a muy bajo nivel (es decir, al estancamiento).

Para Brenner, la razón última de la perpetuación del estancamiento económico tras los años setenta es la propia capacidad destructiva y desorganizada del modo de producción capitalista, su “naturaleza *no planeada, descoordinada y competitiva*”, “y en particular la despreocupación de los inversores individuales de los efectos de su propia búsqueda de beneficios en otros productores y en la economía en conjunto” (2006: 7; cursiva en el original). La imagen que Brenner crea en esta cita presenta un sistema económico desordenado y artificial, sintético y marcado por la acción humana, un modo de producción fallido en su mismo núcleo e incapaz de auto-regularse y de mantener el equilibrio. La referencia al interés de cada uno de los participantes individuales en el mercado nos lleva directamente a la lectura habitual y consolidada de la teoría de la mano invisible de Adam Smith, siendo ésta la entidad superior a cualquier actividad económica que regularía dichos deseos e intereses ciegos, una especie de ley mediadora de la naturaleza que se encargaría de mantener el equilibrio (Buck-Morss, 1995: 452-453).<sup>20</sup> La teoría ha sido famosamente empleada para justi-

ficar la existencia de desigualdades y otros daños colaterales de la acumulación capitalista tras una capa de oscurecimiento del funcionamiento de la economía a través de una apelación a leyes naturales desconocidas e incluso imposibles de comprender para el conjunto de la población. Esta es precisamente la aserción que Robert Brenner (y otros historiadores y economistas) problematiza con su trabajo, al argumentar que son las consecuencias de la intensificación de la competencia internacional (a medida que países como Japón o Alemania se recuperan de la II Guerra Mundial y comienzan a exportar mercancías más baratas) lo que llevó a la sobrecapacidad y sobreproducción industrial y, con ello, al descenso de las tasas de rentabilidad (Brenner, 2006: 99), lo que implicaría que el origen último del estancamiento económico sufrido por los países occidentales desde los años setenta es el propio *boom* de posguerra, invalidando en cierta manera las propuestas que idealizan la época en cuestión como modelo a seguir. En EEUU, por ejemplo, la inversión en empresas privadas (sobre todo industriales) se encuentra en descenso desde los años cincuenta, y entre 1950 y 1958 las tasas de beneficios del sector manufacturero descendieron en un 41% (Brenner, 2006: 55-57).

El resultado, como señalamos, fue el aumento del crédito y la deuda a medio plazo como medio para sostener la economía:

*“[t]anto las empresas, sin fondos por culpa de la reducción de beneficios, como los consumidores, necesitados de dinero para compensar la reducción del crecimiento salarial, podían y decidieron aumentar su endeudamiento. Fue el crecimiento sin precedentes de la deuda de todo tipo —el gobierno, las empresas, el consumidor— lo que mantuvo los niveles de empleo y la utilización de la capacidad, y lo que en última instancia aseguró la estabilidad durante gran parte de la desaceleración” (Brenner, 2006: 158).*

Las propuestas monetaristas y de la economía de la oferta (*supply-side economics*) que se pusieron en marcha durante los años ochenta tuvieron éxito a la hora de aumentar la des-

20 Sin embargo, hemos de recordar que la referencia a la “mano invisible” no es tan omnipresente en el trabajo de Adam Smith como parece. De hecho, como explica Ralph Fevre (2017: 42-43) en su análisis de *The Theory of*

*Moral Sentiments*, la empatía y el reconocimiento de que, aunque el interés individual es una parte esencial de la actividad humana, no tiene por qué ser aquello que nos lleva a una existencia feliz y/o moral es fundamental en la obra de Smith. Fevre (2017: 50-51) apunta a la posterior popularidad del utilitarismo benthamiano como el momento en el que el trabajo de Smith queda reescrito del modo en que se ha entendido desde entonces.

igualdad y transferir la riqueza “hacia arriba”, pero no llevaron a la inversión esperada (Brenner, 2006: 188). Así, los capitalistas y las clases altas acumularon riqueza porque el Estado intervino directamente para permitir y promover el aumento de la desigualdad, ofreciendo exenciones fiscales, rescates y promoviendo toda una serie de oportunidades para enriquecerse a través de políticas desreguladoras monetarias y fiscales –todo ello a costa del resto de la población (Brenner, 2006: 211). De un modo similar, aunque dejando de lado las contradicciones internas del modo de producción capitalista (o su desorganización, más bien) tal y como las define Brenner, Thomas Piketty también señala que el control de la desigualdad económica es fundamentalmente un problema político. En *El Capital en el siglo XXI*, el economista francés argumenta que

*“en una sociedad en situación de cuasi-estancamiento, los patrimonios procedentes del pasado cobran, naturalmente, una importancia desmesurada. Así, pues, el retorno en el siglo XXI de la ratio capital/renta a un nivel estructuralmente elevado, similar a los observados en los siglos XVIII y XIX, se explica de manera natural por el retorno a un régimen de bajo crecimiento”* (Piketty, 2015: 220).

De este modo,

*“[L]a fuerza principal que explica la hiperconcentración del patrimonio observada en las sociedades agrarias tradicionales, y en gran medida en todas las sociedades hasta la Primera Guerra Mundial [...], está ligada al hecho de que se trata de economías caracterizadas por un crecimiento débil, y por una tasa de rendimiento del capital neta y prolongadamente superior a la tasa de rendimiento”* (Piketty, 2015: 467).

Esta idea se encuentra directamente relacionada con la argumentación de Robert Brenner y confirmaría que el *boom* económico experimentado durante el periodo de entreguerras y la inmediata posguerra es una excepción, por cuanto en realidad la tendencia histórica siempre ha sido a un crecimiento a ritmo bajo y estancado, que es lo que, para Piketty, aumenta la desigualdad patrimonial. En EEUU, además, existe la tasa más elevada de reproducción intergeneracional de la desigualdad, unos datos que no coinciden “con la creencia en el ‘excepcionalismo americano’ que durante mucho tiempo impregnó la sociología estadounidense, y según la cual Estados Unidos se caracteriza por

una movilidad social excepcionalmente elevada en comparación con las sociedades de clase a la europea”, una noción que quizás fuera cierta a principios del siglo XIX, pero que todos los datos contradicen para el siglo XX y XXI (Piketty, 2015: 652). Al fin y al cabo, ni siquiera durante las idealizadas décadas centrales del siglo XX se produjo una verdadera desaparición de la sociedad de clases. Según Matt Bruenig (2018: 7), sería un error hablar de esa época como igualitaria, dado que si bien hoy el *top* 1% de las familias posee el 40% de la riqueza nacional, en 1962 el mismo *top* 1% poseía el 33% de la riqueza nacional; de manera que entonces, como ahora, EEUU es un país marcado por la existencia de una enorme y desposeída clase marginada y por altos niveles de desigualdad. En resumen, en las sociedades capitalistas la tendencia general a nivel histórico es un crecimiento estancado y a bajo ritmo, una tendencia que a su vez provoca la acumulación de la riqueza en oposición a su redistribución en el total de la sociedad (una propensión que parecería aumentar con cada generación), así que es “ilusorio imaginar que en la estructura del crecimiento moderno, o en las leyes de la economía de mercado, existen fuerzas de convergencia que conducen de manera natural a una disminución de las desigualdades patrimoniales o a una armoniosa estabilización” (Piketty, 2015: 502).

#### 2.2.4

### LA ELABORACIÓN DE UNA IMAGEN UNITARIA DEL MODO DE PRODUCCIÓN: EL CAPITALISMO COMO “ORDEN SOCIAL INSTITUCIONAL”

Estas visiones históricas de la evolución del capital y del modo de producción capitalista parecerían indicarnos que no nos encontramos realmente en una etapa tan diferente del capitalismo a nivel de su funcionamiento como modo de producción. Pero al mismo tiempo, resulta difícil considerar el capitalismo simplemente como un sistema económico y sus efectos e influencias en el resto de la vida social son innegables. Esto es lo que lleva a Nancy Fraser y Rahel Jaeggi (2018: 52) a definir el capitalismo como un orden social institucionalizado, lo que les permite un análisis y comentario expansivo del modo de producción, enlazando las cuestiones económicas con las sociales de manera



más efectiva. El término, pues, señala de manera implícita la dependencia del sistema económico de todo aquello que es habitualmente definido como no-económico (reproducción social, geografía, política, ecología, etc.) (Fraser y Jaeggi, 2018: 48). De esta manera, Fraser y Jaeggi señalan cuatro características fundamentales de las sociedades capitalistas: una división de clase entre poseedores y productores, la mercantilización institucionalizada del trabajo asalariado, la dinámica continua de acumulación del capital y la existencia de mercados que sirven no sólo para distribuir las mercancías sino también (y sobre todo) para controlar el resto de elementos del sistema (siendo el mercado laboral el principal ejemplo) (Fraser y Jaeggi, 2018: 28). Sin embargo, una vez establecidas y analizadas dichas características, las autoras tratan de definir la “compleja red de dinámicas que abarcan múltiples reinos de la sociedad –siendo la economía uno importante y central, pero no el único– para poder ver las múltiples maneras en que funcionan en relación las unas con las otras”, es decir, demostrar que las características antes señaladas en realidad dependen de otros elementos, que se presentan así como sus condiciones de posibilidad (Fraser y Jaeggi, 2018: 29).

A partir de esta idea, las autoras proponen una historización del capitalismo construida en torno a diferentes “régimenes de acumulación” en los que estas dinámicas (la relación entre el sistema económico y el Estado, entre la explotación y la expropiación, la reproducción social o la relación con la naturaleza) adquieren formas históricamente específicas. Cada etapa, fase o régimen de acumulación emergería pues de una situación de crisis insostenible específica a las características definitorias del periodo anterior, al tiempo que buscaría resolverlas; cada régimen, sin embargo, introduce nuevos problemas y contradicciones propias que es incapaz de resolver (Fraser y Jaeggi, 2018: 71). Aunque las etapas que proponen Fraser y Jaeggi (a partir del trabajo previo de Fraser) se corresponden de manera aproximada con el relato reproducido por la mayoría de historiadores y economistas,<sup>21</sup> la diferencia se encuentra en el modo en el que distinguen estos régimenes, por cuanto la mayoría de autores

se centran específicamente en la relación entre el mercado y el Estado, dejando de lado la relación entre la producción y la reproducción y entre la naturaleza no humana y la sociedad humana (Fraser y Jaeggi, 2018: 64). Ignorar estas dinámicas estructurales del capitalismo conlleva la reproducción del relato según el cual ambas entidades, el Estado y la economía, funcionan no en paralela simbiosis sino de manera independiente, siendo el primero el encargado de controlar, mantener o sustentar la segunda. Esta narrativa también se sustenta sobre lo que Fraser y Jaeggi definen en su trabajo como la relación de negación que el capitalismo mantiene con sus condiciones de existencia, según la cual se ocultan sus dependencias para con dichas condiciones tratando a la naturaleza, la reproducción social y el poder público como “regalos gratis”, inagotables, sin valor y reapropiables *ad infinitum*, lo que da como resultado una relación contradictoria y tendente a crisis: “el impulso sin fin hacia la acumulación en continua expansión desestabiliza las condiciones de fondo en las que depende la dinámica en primer plano” (Fraser y Jaeggi, 2018: 72). Esta misma negación de dependencia (y el consecuente borrado de las contradicciones que de ella derivan) podría considerarse también como aquello que sustenta la casi omnipresencia del discurso de que el capitalismo es el único modo de producción posible y dejando abierta la posibilidad de un capitalismo “bueno” o “moral” siempre y cuando se respeten una serie de condiciones (que suelen consistir en la estricta regulación y vigilancia de un Estado hasta ahora ausente y en el énfasis en los valores éticos de los participantes del mercado, tal y como hemos señalado a partir de textos de Joseph Stiglitz [2010a y 2010b] y Paul Krugman [2011 y 2015]). Nancy Fraser y Rahel Jaeggi (2018: 84) nos recuerdan que si bien es cierto que el capitalismo de mediados del siglo XX delegaba parte de la responsabilidad de la reproducción social en el Estado (a través de diversos programas sociales), sólo una minoría relativamente privilegiada formaba parte del ideal que hoy se presenta como la tendencia dominante en la época.

Retomando las especificidades de nuestro propio objeto de estudio, ¿cuáles son, según Nancy Fraser y Rahel Jaeggi, las características concretas del actual régimen de acumulación? Primeramente, resulta de interés señalar que la denominación a la que recurren las autoras es “capitalismo financiero”, y no neoliberal, siendo el segundo un término mucho más recurrente en la literatura sobre el modo de producción capitalista contem-

21 Primero, un capitalismo mercantilista basado en el comercio entre naciones, seguido del capitalismo “liberal”, industrial y competitivo durante el siglo XIX, que daría paso a un capitalismo manejado por el Estado (también denominado socialdemocracia) durante y tras las guerras mundiales y, finalmente, el actual capitalismo financiero.

poráneo de las décadas recientes, tal y como ha señalado, por ejemplo, Annie McClanahan (2019). Sin intención de generalizar, sí parece que la mayoría de los textos que hemos comentado hasta ahora que hablan de la financiarización de la economía (Arrighi, 2004 [1994]; Krippner, 2005; Brenner, 2006 y 2009) se centran en torno a análisis específicamente económicos y, sobre todo, crean un relato histórico de transformación del modo de producción (de la “economía real” a la dependencia en el sector financiero y el endeudamiento para crear la ilusión de crecimiento) en el que el Estado tiene un rol fundamental. A pesar de las posibilidades narrativas del capitalismo financiero y de los relatos justificativos que existen del mismo (tal y como vimos con el discurso futurista y utópico que ha descrito Annie McClanahan [2013] para definir y explicar el auge de las finanzas a partir de los años noventa), veremos que gran parte de los textos y autores que reflexionan sobre el funcionamiento del capitalismo hoy a partir del concepto de neoliberalismo tienden a hacerlo desde un análisis de tipo discursivo, centrado en torno al neoliberalismo como gubernamentalidad, ideología o hegemonía; es decir, se investiga el capitalismo contemporáneo desde el punto de vista de la experiencia vivida, aquellos ámbitos antes considerados como no económicos y, sobre todo, el posicionamiento y definición del sujeto en el neoliberalismo como una nueva etapa del capitalismo. El trabajo de Fraser y Jaeggi se sostiene sobre la consideración que el neoliberalismo no es tanto una nueva etapa del capitalismo sino una continuación de las características y contradicciones fundamentales de este modo de producción bajo una relación diferente con sus condiciones de existencia, partiendo de la base de que éstas han sido parte integral del capitalismo desde sus inicios.

De esta manera, “el capitalismo financiero no se ha deshecho de, sino que ha reconfigurado, la regulación política de la economía” (Fraser y Jaeggi, 2018: 78), pasando de un régimen de acumulación que permitía a los estados controlar los intereses de las empresas a corto plazo con el fin de mantener el ritmo de crecimiento a uno que autoriza al capital a expandirse y a sostenerse sobre la deuda (Fraser y Jaeggi, 2018: 75). Al mismo tiempo, el peso de la reproducción social ha dejado de estar en el Estado y ha pasado a ser responsabilidad de los propios individuos, un proceso que, afirma Tithi Battacharya (2015), permite al capital crear nuevos discursos y prácticas de opresión y subsunción al capital, aumentando progresivamente la obli-

gación de someterse a la relación explotadora que subyace al trabajo asalariado. De esta manera, la expropiación (llevada a cabo sobre todo a través del crédito) se está universalizando en las sociedades occidentales contemporáneas (Fraser y Jaeggi, 2018: 106-107).<sup>22</sup> La base sobre la que se sustenta esta definición del funcionamiento del capitalismo hoy es la consideración de que es necesario ir más allá de la concepción del marxismo clásico de que la opresión en el modo de producción capitalista se sostiene fundamentalmente sobre la alienación del obrero asalariado y la extracción de plusvalía en el lugar de trabajo. Sin negar esta afirmación, Nancy Fraser propone que

*“más allá de concebir el capitalismo, el patriarcado y la supremacía blanca como ‘sistemas’ separados que misteriosamente se articulan entre sí, propone una teoría unificada, en el que los tres modos de opresión (género, ‘raza’, clase) están estructuralmente anclados en una única formación social –en el capitalismo entendido de manera amplia, como un orden social institucionalizado” (en Fraser y Jaeggi, 2018: 109).*

Esta descripción coincide en gran parte con nuestro posicionamiento y es, desde varios puntos de vista, la base desde la que analizaremos la representación del capitalismo contemporáneo en *The Wire* como caso de estudio de especial interés, tal y como explicamos en la presentación de este proyecto.

### 2.2.5

## EL CONCEPTO DE NEOLIBERALISMO Y SU UTILIDAD COMO HERRAMIENTA ANALÍTICA

Sin embargo, y a pesar de su énfasis en la financiarización de la economía como la principal característica del régimen de acumulación contemporáneo, Nancy Fraser y Rahel Jaeggi también hablan de capitalismo neoliberal, usándolo habitualmente como un adjetivo calificativo o clasificador del modo de producción que funcionaría casi como sinónimo del resto del resto de ad-

<sup>22</sup> Como veremos, esta idea sostiene gran parte de nuestro punto de partida teórico, y está directamente relacionada con el trabajo de otros autores como Michael Denning (2010) y Annie McClanahan (2019).



jetivos empleados a lo largo del texto para describir la fase o etapa actual del capitalismo (siendo “financiero” el principal). La ya mencionada omnipresencia del término no sólo en los trabajos académicos de múltiples disciplinas sino también en textos no académicos y de divulgación nos podría llevar a considerar “neoliberalismo” como el principal descriptor de las condiciones actuales de existencia del capitalismo en las sociedades occidentales. De ahí que consideremos fundamental finalizar con un breve repaso a las diferentes interpretaciones y definiciones del neoliberalismo, así como su aparición e influencia en el discurso mediático y en las políticas de los partidos de nueva izquierda de las sociedades occidentales desde los años ochenta (definidos como liberales, haciendo uso del significado anglosajón del término para coincidir con gran parte de la bibliografía analizada, cuyo idioma original es el inglés); es decir, el discurso que, desde nuestra hipótesis de partida, conforma el eje ideológico principal de *The Wire*.

Existe una enorme cantidad de estudios y teorías sobre la reproducción (entendida como continuidad hegemónica a todos los niveles) del capitalismo en la época contemporánea que toman el neoliberalismo como base analítica desde numerosos puntos de vista. No sólo estos análisis proceden de diferentes disciplinas (desde la historia hasta la sociología, pasando por los estudios literarios y la geografía), sino que el término ha sido empleado y trabajado a partir de diferentes definiciones del mismo, hasta el punto de que, como señala Annie McClanahan (2019), los académicos se ponen tan poco de acuerdo respecto a qué significa “neoliberalismo” que incluso señalar la falta de acuerdo al respecto se ha convertido en un cliché en sí mismo. En todo caso, lo que la propia etimología del término parecería indicar es un retorno a los valores e ideales de la economía clásica o liberal, pero no podemos olvidar que en todos los “neos” hay apropiaciones y adaptaciones, usos e interpretaciones del pasado por y para el presente, de manera que consideramos reduccionista tratar el neoliberalismo simplemente como una mera recuperación del liberalismo clásico. Al fin y al cabo, los valores fundamentales del mismo son imposibles de separar de su contexto de desarrollo como teoría económica, por cuanto es de la consideración de la razón como cualidad fundamental del ser humano a partir de la Ilustración de donde provendría el énfasis en la toma de decisiones individuales como base del funcionamiento de la economía, siendo ésta la idea funda-

mentalmente atribuible al liberalismo económico y base para otras características que habitualmente consideramos como definitorias de dicha teoría: la no intervención del estado en la economía y la capacidad autorreguladora de los mercados. Por una parte, no podemos negar la enorme influencia de autores como Friedrich Hayek y su insistencia la necesidad de retomar los “ideales” de la teoría económica del siglo XIX (2006 [1944]: 286) y el hecho de que ciertas características del funcionamiento de la economía entonces parecen reproducirse en el sistema económico actual (por ejemplo, la estructura de las desigualdades patrimoniales y las rentas extraídas de la misma, tal y como ha explicado Thomas Piketty [2015]). Por otra, ya hemos mencionado otros elementos y características que nos permiten presentar un régimen de acumulación fundamentalmente diferente e imposible de asimilar a las condiciones de existencia del capitalismo durante el siglo XIX, desde el enorme peso de la deuda pública y privada (transnacional, local e individual) en la creación de demanda hasta las irrefutables y fatales consecuencias del calentamiento global, pasando por la desindustrialización de los países occidentales y el peso del sector servicios como base del mercado laboral.<sup>23</sup> Desde este punto de vista, consideramos que hablar de neoliberalismo como la mera recuperación de los ideales de la economía clásica no es suficiente para analizar el funcionamiento del capitalismo contemporáneo.<sup>24</sup>

En cierta manera, si tenemos en cuenta estas cuestiones, podemos considerar “neoliberalismo” como un término en exceso ubicuo (e incluso sobre-empleado) a pesar de que no parece corresponderse con el significado que la lógica nos indicaría

23 Es fundamental recordar que la mayoría de procesos aquí descritos son fenómenos limitados al Norte global (Christophers, 2015: 191-192).

24 De hecho, podría incluso argumentarse que esta insistencia en la relación entre ambas teorías económicas está detrás de la insistencia de algunos autores en poner el foco en cuestiones como la narrativa histórica en torno a una dinámica dicotómica entre el Estado y la economía en la que el rol del primero es controlar y regular la segunda (vista así como una entidad natural, preexistente y casi incomprensible), siendo el principal problema del sistema económico actual una cierta falta de control y vigilancia por parte de los gobiernos a los participantes de los diferentes mercados. Al fin y al cabo y como veremos, tanto sus críticos como sus defensores parecen considerar una característica del neoliberalismo la reducción del rol del Estado en la economía y en las decisiones de los participantes de los diferentes mercados (una característica intrínsecamente contradictoria, tal y como hemos visto en varios momentos de este repaso histórico-teórico).

como adecuado. Su popularidad ha llevado a numerosos autores a tratar de superar el cliché de su aparentemente inherente indefinición a través de clasificaciones y estudios de los usos más comunes en los estudios académicos sobre el neoliberalismo. Boas y Gans-Morse (2009: 138), en su breve repaso a la historización y uso del término, consideran que se trata de un caso de concepto en continua disputa (como son, por ejemplo, “democracia” o “populismo”), siendo esta la base de la casi omnipresencia y al mismo tiempo indefinición (su uso casi como una consigna o eslógan) de “neoliberalismo” en la literatura académica y divulgativa contemporánea. Hoy en día, explican, el uso más común es el de denominar críticamente las cuestiones relacionadas (directa o indirectamente) con la teoría económica del libremercado; es decir, que rara vez se usa el término “neoliberalismo” para defenderlo (Boas y Gans-Morse, 2009: 140-141). A pesar de su origen (en la escuela de Freiberg) como un simple descriptor de una recuperación moderada de ciertas nociones del liberalismo clásico,<sup>25</sup> el resultado de su evolución es un uso dispar según la disciplina o teoría de la que parte el texto que se está leyendo, de manera que nos encontraríamos en una situación en que el término “neoliberalismo” expresa “poco significado sustantivo común pero sirve como un claro indicador de que uno no evalúa el libremercado positivamente” (Boas y Gans-Morse, 2009: 145), lo que finalmente resultaría en su inutilidad como herramienta analítica.

En el año 2000, Wendy Larner (2000: 5-6) señalaba que poner el foco en la noción del “estado minimalista” para definir el neoliberalismo no es suficiente, por cuanto se trata de un proceso mucho más complejo de lo que dicha definición daría a entender. A continuación la autora indicaba cuáles son los tres principales posicionamientos a la hora de definir el neoliberalismo que se podían encontrar en la literatura académica sobre el tema a finales de los años noventa: considerar el neoliberalismo como un marco político, hablar de él como una ideología y finalmente los análisis desde el punto de vista

de la gubernamentalidad (Larner, 2000: 5-6). Para Larner, esta clasificación es el primer paso para reconocer las potenciales limitaciones de cada uno de estos posicionamientos y con ello tratar de comprender el neoliberalismo desde una perspectiva más amplia; para nosotros, su categorización de las definiciones académicas del término es de enorme interés precisamente porque continúa siendo aplicable hoy (sin negar, por supuesto, la existencia de excepciones). La comprensión del neoliberalismo como marco político o normativo es la definición más común (y la que suele aparecer más allá del contexto académico), y quedaría representada como el paso de un estado de bienestar keynesiano a un estado gestionado por y para el fundamentalismo de mercado (Larner, 2000: 6). Larner (2000: 8) considera que el alcance de este punto de vista es reducido, por cuanto se centra en el éxito o no de una serie de decisiones políticas (ignorando el resto de consecuencias y efectos y proponiendo el retorno al keynesianismo como la única respuesta) y dejando abierta una pregunta fundamental, “¿cómo explicamos el aparente éxito del neoliberalismo a la hora de dar forma tanto a programas políticos como a subjetividades individuales?” (Larner, 2000: 9). Intentando dar una respuesta es como surgirían las otras dos principales tendencias que la autora señala: por una parte el neoliberalismo como ideología y, por otra, el neoliberalismo como gubernamentalidad. La primera estaría enraizada en una tradición de corte marxista (el neoliberalismo como un proyecto de las clases altas para tratar de mantenerse en el poder, como diría varios años después David Harvey [2007: 22-23]), pero que, preocupada cada vez más por los efectos prácticos de la imposición y extensión al conjunto de la sociedad (sobre todo desde la idea de construcción de identidades) de lo que ya no parece ser un “simple sistema de ideas”, recurre a la reformulación gramsciana del concepto de ideología a través de la noción de hegemonía (Larner, 2000: 10). De esta misma preocupación surgiría la definición del neoliberalismo como gubernamentalidad, cuya base teórica sería foucaultiana en lugar de gramsciana, siendo la principal diferenciación de estos dos puntos de vista que mientras el segundo pone el énfasis en el neoliberalismo como resultado del continuo conflicto ideológico que constituye la hegemonía, el primero se centraría en las prácticas en sí, el control del comportamiento, de manera que el neoliberalismo “anima a la gente a verse a sí mismos como

25 El giro hacia la concepción negativa del neoliberalismo que prima todavía hoy se habría producido, según los autores, en el contexto de la imposición de medidas de austeridad en numerosos países de Latinoamérica, sobre todo tras el golpe de estado en Chile en 1973 (y con la crisis de la deuda soberana de los años ochenta), momento en el que los defensores del libremercado dejan de usar el concepto en favor de una terminología más neutra (Boas y Gans-Morse, 2009: 149-150).

sujetos individualizados y activos responsables de aumentar su bienestar” (Larner, 2000: 13). Larner finalmente considera que es este último posicionamiento el que mejor puede ayudarnos a comprender la consolidación del neoliberalismo en la época actual, por cuanto “se centra en el reconocimiento de que el poder político no sólo actúa sobre los sujetos políticos, sino que los construye de maneras específicas” (Larner, 2000: 19).

Este posicionamiento es compartido por otros muchos estudiosos del neoliberalismo, que parten también del trabajo de Michel Foucault sobre esta misma cuestión en su curso del Collège de France de 1979, *El nacimiento de la biopolítica* (editado en español en 2009). En este estudio, Foucault (2009 [1979]: 15) manifiesta su interés por la gubernamentalidad o “el arte de gobernar” y los procesos de racionalización de dicho arte; es decir, tratar de establecer la “conciencia de sí” del gobierno a partir de sus prácticas. El ejemplo que el autor analizará a lo largo del curso no es otro que el “arte liberal de gobernar”, considerado como fundamental para la contemporaneidad por el progresivo auge y legitimidad del neoliberalismo a finales de los años setenta (tras, por ejemplo, los premios Nobel de economía a Friedrich Hayek y Milton Friedman en 1974 y 1976 respectivamente) y que se definiría porque las prácticas de gobierno tienen que ver directamente con la naturalidad de las riquezas, pero también con la de los individuos, entendidos no como sujetos obedientes, sino por cuanto también están ligados a esa naturalidad económica: “su [de los individuos] número, su longevidad, su salud, su manera de comportarse, mantienen relaciones complejas y enredadas en esos procesos económicos” (Foucault, 2009 [1979]: 35). El mercado es así el lugar de construcción de la verdad del liberalismo, el mecanismo a partir del cual se construye y forma la noción de que el gobierno ha de actuar/intervenir lo menos posible (Foucault, 2009 [1979]: 39). En resumen, para Foucault (2009 [1979]: 156-157) el arte de gobernar del liberalismo (en su forma recuperada durante el siglo XX) se define no porque la intervención estatal sea menor que en otros sistemas, sino porque dicha intervención tiene lugar de un modo fundamentalmente diferente: se interviene activamente en la sociedad para permitir que el mercado sea posible y sea la entidad reguladora de dicha sociedad a partir del principio de la competencia. “El *homo economicus* que se intenta reconstruir no es el hombre del intercambio, no es el hombre consumidor, es el hombre de la empresa y la producción” (Foucault, 2009

[1979]: 158), es decir, consistiría en una adaptación de la forma “empresa” a la vida social.

Numerosos autores han recurrido a esta noción de gubernamentalidad para tratar de definir el modo en que el neoliberalismo se habría convertido en el *zeitgeist* de la contemporaneidad, el discurso y las prácticas a partir de las cuales se entienden y se (auto)definen la sociedad y el individuo hoy. Terry Flew (2014: 63), por ejemplo, ha señalado que el trabajo de Foucault sobre el neoliberalismo es fundamental por ser capaz de poner en relación las ideas de los autores e ideólogos del neoliberalismo como teoría económica con las formas institucionales y modos de práctica política que lo han consolidado durante la segunda mitad del siglo XX. Así, el neoliberalismo se ha constituido como aquello que Foucault denominaba un “arte de gobernar”, generando una configuración institucional histórica y específica que es lo que tendríamos que identificar como “neoliberal”, por cuanto es el punto de vista que mejor nos permite comprender cómo las ideas del neoliberalismo han sido adoptadas en diversos lugares a través de diferentes prácticas (Flew, 2014: 66-67).

De esta manera, en la literatura académica sobre esta cuestión encontramos tanto trabajos que estudian instancias concretas de la construcción discursiva de una subjetivación neoliberal por parte de programas sociales o políticos específicos<sup>26</sup> como textos que tratan de definir las características y elementos del sujeto contemporáneo de un modo generalizado con el fin de establecer cuáles son las prácticas discursivas y los discursos de verdad que buscarían construir un sujeto neoliberal. Desde este posicionamiento, explica Wendy Brown, el neoliberalismo ha de ser concebido como “más que un conjunto de políticas de libremercado que desmantelan el estado de bienestar y privatizan los servicios públicos”, por cuanto “implica también una organización consecuente y específica de lo social, el sujeto y el estado” (2006: 693). Se trataría pues de especificar cuáles son los rasgos de esta

26 Entre otros, por ejemplo, el estudio de Mitchell Dean (1995) sobre la construcción de sujetos activos y emprendedores, responsables de sí (y en última instancia culpables de su situación) en los programas sociales para desempleados en Australia a mediados de la década de los noventa o el de la propia Wendy Larner (1997) sobre la creación y definición del ciudadano como consumidor en el contexto de la desregulación del mercado de las compañías telefónicas en Nueva Zelanda.

racionalidad política, las prácticas a través de las cuales se configura esta nueva gubernamentalidad, siendo la principal la “extensión y diseminación de los valores del mercado a todas las instituciones y acciones sociales” (Brown, 2005: 40); es decir, la extensión de una racionalidad económica (basada en la búsqueda de la maximización del beneficio individual) a aquellos dominios no-económicos, presentando así a los ciudadanos como emprendedores y responsables de sí mismos: “la ciudadanía, reducida al auto-cuidado, se ve desligada de cualquier orientación hacia lo común, socavando la ya de por sí débil inversión en una *ciudadanía activa* y en un ya de por sí escaso concepto de *bien público*” (Brown, 2006: 695; cursiva en el original). En resumen, para Wendy Brown (2005: 43-44) la gubernamentalidad neoliberal construiría sujetos “libres” que reflexionan racionalmente sobre las diferentes posibilidades de acción, toman decisiones y han de llevar el peso de los efectos de tales decisiones, siendo la moralización y culpabilización del sujeto por las consecuencias de esta “libertad” el principal instrumento de dominación del sujeto neoliberal.

Wendy Brown no es la primera autora en examinar la relación discursiva existente entre el sujeto racional e individualista del neoliberalismo y su configuración en torno a un discurso moralista de responsabilidad individual. En 1979, definiendo las características del giro a la derecha que supondría el ascenso al poder de Margaret Thatcher, Stuart Hall ya señalaba el enorme peso que la interpelación moral tiene en el discurso de la derecha, especialmente en las narrativas sobre la necesidad de “ley y orden” (1979: 19).<sup>27</sup> Años más tarde, Nikolas Rose describe como “eticopolítica” la gubernamentalidad que busca la auto-regulación ética del individuo a través de una serie de códigos morales; es decir, “la auto-creación de la propia existencia a partir de un cierto arte de vivir” basado en un conjunto fijo de principios y valores éticos (2000: 1399). Para Rose, el auge de esta eticopolítica durante las décadas finales del siglo XX está directamente relacionado con el modelo de estado que parece haberse impuesto durante el mismo periodo: el estado propiciador o

facilitador (*enabling state*), un Estado que ya no es responsable del bienestar de la sociedad, sino que convierte a cada uno de los miembros de dicha sociedad en responsables de la misma, a través de “la propagación de un código moral justificado a través de valores que pretenden ser atemporales, naturales, obvios e incontestables” que están en realidad arraigados en valores e ideales cristiano-burgueses (Rose, 2000: 1409).

Sin embargo, mientras que Wendy Brown argumenta que, en EEUU, el neoliberalismo y el neoconservatismo “trabajan simbióticamente para producir un sujeto relativamente indiferente a la veracidad y la responsabilidad en el gobierno y a la libertad política y la igualdad entre la ciudadanía” (2006: 690), el eje fundamental del texto de Nikolas Rose es la presencia de este discurso moralista de la responsabilidad individual no sólo en la derecha sino también en los partidos anglosajones de izquierda a partir de los años noventa. Bajo la excusa de “modernizar los programas”, estos partidos dejaron de lado las nociones de igualdad social y de la importancia del estado de bienestar y se lanzaron de cabeza a promover la “igualdad de oportunidades”, la “importancia de premiar el esfuerzo y la responsabilidad”, la eliminación del control estatal sobre la economía y la negación de que los derechos estén por encima de las obligaciones de la ciudadanía para con su familia y su comunidad (Blair y Schroeder, 1998: 1-2). Esta autodenominada “tercera vía” se presentó entonces como una alternativa a la tradicional división entre el conservadurismo y la izquierda (entendida en este discurso como socialista), proponiendo el centro del espectro político como el camino a seguir. En EEUU su consolidación tiene lugar con la presidencia de Bill Clinton, aunque este alejamiento de la izquierda se venía gestando durante los años ochenta en un periodo de crisis y luchas internas del partido demócrata en torno a dos ejes fundamentales: la oposición de un sector del partido a lo que luego se vendría a llamar *identity politics* en favor de retornar el partido a un discurso amplio y nacional (que en realidad quería decir aceptable para la población blanca y masculina) y el fin de la relación entre el partido y la rama más keynesiana de la economía, dejando de lado el rol que los economistas profesionales habían tenido hasta entonces en la toma de decisiones al más alto nivel (Mudge, 2018: 280-281 y 286).

El resultado fue pues un giro hacia la derecha del partido durante los años noventa y una expansión del discurso del

27 Sobre la consideración de la alta incidencia de actividades ilegales en ciertas ciudades o barrios como un fallo intrínsecamente moral de los individuos que los habitan, sin tener en cuenta el resto de factores que pueden llevar al aumento de la criminalidad (desempleo, pobreza, racismo, etc.) volveremos con detalle en varios momentos de la tesis, especialmente a explorar la “teoría de las ventanas rotas” en el apartado 5.3.

individualismo moral descrito por Nikolas Rose, gracias al apoyo de empresas y del sector financiero (Mudge, 2018: 291)<sup>28</sup> y por el esfuerzo sistemático y deliberado por dismantelar y/o reabsorber las reivindicaciones de igualdad de las diferentes minorías o grupos redirigiendo el debate hacia la “igualdad de oportunidades” en lugar de “igualdad de resultados” (Mudge, 2018: 293). Tras el auge y dominio de este sector “centrista” del partido demócrata durante los años noventa y los 2000, la división política e ideológica de la población estadounidense en torno al eje izquierda-derecha (asimilado habitualmente al eje demócrata-republicano) se ha ido ampliando, un proceso especialmente notable a partir de la crisis de 2008. Así, existe una cada vez mayor polarización de los miembros de ambos partidos (ver el estudio al respecto de Pew Research Center, 2014), manifestada en el auge del Tea Party en el partido republicano a partir de 2009 (y más recientemente en la elección de Donald Trump primero como candidato y finalmente como presidente) y en la clara brecha señalada por las primarias demócratas de 2016 entre los partidarios de Hillary Clinton y los de Bernie Sanders, una división todavía no resuelta entre el mantenimiento del *establishment* del partido y las propuestas de llevar a cabo un programa político, económico y social mucho más progresista. Para los primeros, el centro continuaría siendo hoy “donde están la mayoría de votantes” (a pesar de la ya señalada obvia polarización ideológica de esos mismos votantes), lo que les lleva a defender nociones como el consenso, la razón, la lógica y el sentido común como el eje que tendría que sustentar al partido, tal y como explica John Patrick Leary (2018). En última instancia, se trata de valores vacíos e imposibles de entender desde un punto de vista no político (a pesar de que esta “apolitización” de la política es lo que parece pretender este “centrismo”), lo que permite a Leary criticar esta falta de posicionamiento afirmando que el centrismo “no se pregunta, ni mucho menos responde, la antigua y urgente pregunta política ‘qué hemos de hacer’. En su lugar, anuncia con un tono de voz cuidadosamente modulado: lo que se tenga que hacer se tendrá que hacer” (2018).

28 Un apoyo que el ala “centrista” del partido demócrata conserva hoy, como demuestra el hecho de que la financiación detrás de su principal *think tank*, denominado precisamente Third Way, proceda de grandes empresas, Wall Street y de donantes del partido republicano (Fang, 2013a y 2013b).

Esta aparente vacuidad discursiva buscaría en realidad desdibujar el obvio giro a la derecha del partido demócrata señalado por Stephanie Mudge, de manera que es posible detectar las principales características de la racionalidad neoliberal en casi todo el espectro político estadounidense. Esta afirmación no invalidaría la descripción que hace Wendy Brown del mismo a través de su asociación con el neoconservadurismo, pero es importante fundamentar su análisis en el contexto de la presidencia de George W. Bush (2001-2009), cuando la priorización de los intereses estadounidenses en el resto del mundo y el militarismo del movimiento *neocon* se manifestaron en acciones políticas como la invasión de Irak en 2003. En cualquier caso, el paralelismo con partidos o movimientos ideológicos concretos es poco común en los análisis del neoliberalismo desde el punto de vista discursivo (cuando es descrito como gubernamentalidad o como racionalidad), algo que sí sucede en los estudios que se centran en el modelo de estado y que defienden el rol del mismo como vigilante y controlador del capitalismo como sistema económico totalmente ajeno a dicho estado. Los textos que reproducen esta narrativa (hemos comentado ya el trabajo de economistas y divulgadores como Paul Krugman, Robert Reich o Joseph Stiglitz dentro de esta tendencia) suelen estar marcados por un claro partidismo y critican a la derecha como última responsable de que el estado haya desregularizado la economía.<sup>29</sup>

En todo caso, la noción de un sujeto individualista y responsable absoluto de sí mismo ante el abandono del estado que señala Wendy Brown es uno de los posicionamientos más presentes en los análisis socio-culturales del neoliberalismo (tanto a nivel académico como divulgativo), generalmente asociado a la desaparición de lo social, la solidaridad o la empatía en favor del interés personal y el egoísmo. De esta manera, y siguiendo el trabajo de Brown a partir de Foucault, autores como Jason Read definen el neoliberalismo como “una nueva comprensión de la naturaleza humana y de la existencia social más que un programa político” (2009b: 26), una gubernamentalidad cuyos

29 Joseph Stiglitz (2010: 64), por ejemplo, critica parte de las decisiones tomadas por la administración Obama (2009-2017) al inicio de la crisis financiera de 2008 por considerarlas en exceso conciliadoras, y clasifica sus acciones como “conservadoras”, responsabilizando a toda la parte del equipo económico de Bush que no fue sustituida con el cambio de presidente (sobre todo, el mantenimiento de Ben Bernanke al frente de la Reserva Federal).

términos operativos “ya no son los derechos y las leyes, sino el interés, la inversión y la competencia” (2009b: 29), derivando así en una degradación de los valores democráticos y comunitarios. Para Read (2009b: 31), pues, el discurso de la economía se ha convertido en un modo de vida absoluto, en el que cada acción y decisión (cometer un crimen, casarse, ir a la universidad, etc.) es tomada de acuerdo al cálculo de la obtención del mayor beneficio posible con el menor gasto, y son consideradas como inversiones. Igualmente, Laval y Dardot escriben que “[l]a racionalidad neoliberal tiene como característica principal la generalización de la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivación” (2013: 15), de manera que la estrategia neoliberal sería

*“crear el mayor número posible de situaciones de mercado, o sea, en organizar por diversos medios [...] la ‘obligación de elegir’, con el fin de que los individuos acepten la situación de mercado tal y como se les impone a modo de ‘realidad’, o sea, como la única ‘regla del juego’, y así integren la necesidad de hacer un cálculo de interés individual si no quiere perder ‘en el juego’”* (Laval y Dardot, 2013: 219);

es decir, la creación de sujetos egoístas preocupados únicamente por su beneficio personal. Henry Giroux (2011: 589) critica cómo el progreso social ha cedido el espacio a las acciones, valores, gustos y éxitos personales, de manera que cualquier noción relacionada con el bien común o público es denostada como patológica. Esta “destrucción del poder de la vida y cultura cívicas” da pie a un modelo de estado castigador, ya no protector (Giroux, 2011: 590-591). Elisabeth Anker define la racionalidad neoliberal como un conjunto de normas en el que los individuos deben sostener el peso de la desregulación del poder económico y la inseguridad económica sobre sus hombros, hasta el punto de que “la precariedad económica aparece como *deseable* a través del lenguaje de la toma de riesgos y el espíritu emprendedor” (2016: 770; cursiva en el original).

Por su parte, Zygmunt Bauman ha empleado la metáfora de la liquidez en numerosas ocasiones para hablar de la sociedad contemporánea como una marcada por la inestabilidad y la flexibilidad, derivando en un círculo vicioso de “desintegración social” (2007a: 18-19), de manera que la modernidad impondría un absoluto individualismo y obligación de autodeterminación

sobre el individuo, obligado así a elegir de manera continua (Bauman, 2007a: 37). En la contemporánea sociedad de consumo, pues, un número cada vez mayor de responsabilidades, antes socializadas, ahora se encuentran individualizadas, rompiendo así el equilibrio de poder antes existente entre el “principio de realidad” y el “principio de placer” en favor del segundo (que es de índole individualista) (Bauman, 2007b: 124-125). Richard Sennett (2000: 20-21) también ha analizado las negativas consecuencias que esta flexibilidad y dinamismo tienen hoy en las relaciones personales y familiares, por cuanto crea sujetos egoístas y centrados en el cortoplacismo, corroyendo así cualidades como la confianza, la lealtad o el compromiso, siempre en oposición a las décadas centrales del siglo XX, marcadas por la estabilidad. Se genera así una dicotomía entre un pasado en el que primaba la familia, las relaciones, la confianza, la comunidad, por oposición a un momento histórico marcado por la insustancialidad, la movilidad perpetua, etc., tal y como ha señalado Mark Fisher (2009: 33).<sup>30</sup> En otra ocasión, Fisher, aunque define el capitalismo con un “proyecto de clase”, también lo describe como capaz de “hacerse a sí mismo más atractivo que otros sistemas”, por cuanto “se ha vendido a sí mismo como el único modo de gobernanza ‘realista’” (2013).

De esta manera, vemos cómo desde diferentes disciplinas y posicionamientos, numerosos autores señalan una y otra vez una serie de características comunes a la subjetividad neoliberal: egoísmo, falta de solidaridad, racionalidad económica, primacía del cortoplacismo, búsqueda del beneficio personal, etc.; características de la subjetividad hegemónica en la época contempo-

30 Fisher añade, eso sí, que “[l]a situación de la familia en el capitalismo post-fordista es contradictoria, en la forma precisa en la que el marxismo tradicional lo esperaba: el capitalismo necesita a la familia (como un medio esencial de reproducción y cuidado de la fuerza de trabajo; como un bálsamo para las heridas psíquicas infligidas por las condiciones socioeconómicas anárquicas), incluso mientras la debilita (negando a los padres tiempo con sus hijos, poniendo un estrés intolerable sobre las parejas a medida que se convierten en la única fuente de consolación afectiva el uno para el otro)” (2009: 33), enlazando así con la paradójica y en última instancia insostenible relación entre el modo de producción capitalista y sus condiciones de posibilidad que señala Nancy Fraser (2018: 22); es decir, poniendo el énfasis en la existencia de una contradicción interna del propio sistema capitalista por oposición a otros trabajos que implícitamente dejan abierta la posibilidad de un “buen” capitalismo tal y como el que supuestamente existió en las décadas centrales del siglo XX.



ránea que se manifestaría en definitiva en la economización y mercantilización de la vida diaria y la progresiva degradación de lo social, lo común, lo democrático.<sup>31</sup> Pero, como explica Daniel Kahneman (2003: 165), esta definición del ser humano, presente en gran parte de los textos económicos más populares y en los manuales de introducción a la disciplina, se basa en una presunción de racionalidad que lleva a los modelos económicos basados en dicha racionalidad a cometer graves errores de predicción. Así, argumenta Kahneman (2003: 166), las características que los textos que analizan el neoliberalismo como hegemonía (la mayoría de los cuales, como hemos visto, son críticos con el mismo como discurso) consideran definitorias de la subjetividad contemporánea, como el egoísmo o la búsqueda racional del máximo beneficio, son populares dentro de la teoría económica simplemente porque permiten la creación de modelos teóricos “manejables”, pero no se corresponden con la mayoría de acciones humanas tal y como se desarrollan fuera de dichos modelos.

Annie McClanahan (2019) señala una muy diferente contradicción entre el sujeto medio de la época contemporánea y su descripción en textos como los arriba mencionados. McClanahan plantea que dichas descripciones parecen corresponderse mucho más con los propios autores (“blancos, educados, ciudadanos en empleos cualificados del mundo desarrollado” [2019]) que con los datos a los que tenemos acceso, que pintan un retrato muy distinto del ciudadano estándar:

*“[s]in un título universitario, es desempleada o subempleada, trabaja de manera informal y temporal en la gig economy o tiene un empleo con un sueldo bajo en el sector servicios, paga sus gastos básicos de subsistencia a través de la deuda y vive de alquiler en lugar de poseer su hogar”* (McClanahan, 2019).

Más que un sujeto neoliberal egoísta y calculador del máximo beneficio posible al menor coste, esta figura representativa del presente se define mucho mejor con términos como “desesperación” o “precariedad” (McClanahan, 2019). Sin negar que el

lenguaje de la inversión, la responsabilidad y la autosuficiencia están conectados directamente a subjetividades neoliberales tal y como son descritas por estos críticos, no son ni la causa detrás de fenómenos económicos como el aumento de la desigualdad ni mucho menos son tan universales o efectivos como estos autores podrían pensar, por cuanto

*“[l]a gran mayoría de las personas que viven bajo el capitalismo luchan día a día para mantener sus cabezas fuera del agua, y, aunque la creencia en un yo emprendedor puede que elimine brevemente el dolor de tener que utilizar una tarjeta de crédito casi sobrecargada para hacer la compra, la urgente necesidad de poner comida en la mesa probablemente sea bastante más decisiva”* (McClanahan, 2019).

Esta argumentación lleva a la autora a revertir la lectura del neoliberalismo propuesta por gran parte de los autores antes mencionados, según la cual las ideas neoliberales pasan de ser un conjunto de propuestas en el margen durante los años treinta y cuarenta a poco a poco dominar la teoría económica y política y finalmente imponerse política, cultural y económicamente, llevando a la desregularización y financiarización de la economía. Para McClanahan, el concepto “neoliberalismo” en realidad “describe las estructuras políticas, filosofía política e ideología cultural reinantes que fueron requeridas por la crisis de acumulación del capital”, de manera que el neoliberalismo es “el efecto discursivo del cual el declive económico es la causa” (una causa rastreable al descenso de las tasas de beneficio tal y como ha analizado y explicado Robert Brenner [2006 y 2009]), y no al revés (McClanahan, 2019). Esto permitiría sortear lo que considera una de las principales lagunas de la literatura académica sobre el neoliberalismo: su incapacidad para definir cómo pasan estas ideas del margen de la teoría económica a convertirse en hegemonía en apenas cinco décadas. El neoliberalismo, para Annie McClanahan, no es este “sentido común” generalizado que se destila de algunas de las descripciones que hemos visto, de manera que

*“si atendemos a las condiciones materiales –si atendemos, en particular, a la persistente presencia de violencia, residuos, desposesión y exclusión a lo largo de la longeva historia del capitalismo que hoy se intensifican– podemos encontrar que el cambio de conciencia o subjetividad des-*

31 También en algunos estudios sobre la financiarización de la economía existe un punto de vista similar, centrados en la configuración del ciudadano como inversor, una narrativa que en última instancia enfatizaría una muy similar concepción del sujeto como responsable de sí, capaz de calcular el coste-beneficio de sus decisiones y propenso a la toma de riesgos, tal y como señala Natascha van der Zwan (2014: 111).

*crito por los teóricos del neoliberalismo es más atribuido que real” (2019).*

Por tanto, existe toda una serie de características y elementos fundamentalmente materiales que esta literatura asigna al neoliberalismo que en realidad no son nuevas. La economización de aspectos de la vida diaria antes considerados no económicos que describen algunos de estos autores, por ejemplo, es una característica intrínseca al modo de producción capitalista y no una tendencia reciente. Michael Denning argumenta que considerar que la relación asalariada a través de la cual se extrae la plusvalía del trabajador como el centro de nuestra concepción de la vida bajo el capitalismo ofrece una imagen no completa del sistema capitalista y deja fuera de la descripción enormes bloques poblacionales de sujetos también alienados, por cuanto “el capitalismo comienza no con la oferta de trabajo, sino con la obligación de ganarse la vida” (2010: 180). Así, Denning (2010: 181) considera que es una representación mucho más productiva (analíticamente hablando) no considerar que “proletario” es sinónimo de “trabajador asalariado”, sino de desposesión, expropiación y dependencia para con el mercado, procesos que no son ni mucho menos propios de las décadas finales del siglo XX y de inicios del siglo XXI, sino del total de la historia del capitalismo.

De hecho, a pesar de que una de las principales y más pertinentes críticas que se le ha hecho a la exhaustiva descripción del funcionamiento del capitalismo llevada a cabo por Marx en el siglo XIX es la falta de análisis sobre el proceso de producción y reproducción de la fuerza de trabajo en sí (fuera del mercado laboral propiamente dicho), sí existe en *El Capital* la constatación de la influencia que el modo de producción capitalista tiene sobre la vida diaria y cotidiana de los trabajadores y sus familias, fuera del contexto laboral. Así, Marx habla de la influencia del capitalismo en la vida del trabajador más allá del lugar de trabajo al definir el “plustrabajo”:

*“[d]ondequiera que una parte de la sociedad ejerce el monopolio de los medios de producción, el trabajador, libre o no, se ve obligado a añadir al tiempo de trabajo necesario para su propia subsistencia tiempo de trabajo excedentario y producir así los medios de subsistencia para el propietario de los medios de producción” (1975 [1867]: 282).*

Además, las draconianas y duras jornadas laborales requeridas para la obtención de beneficios tienen la consecuencia de tender

*“a minar la salud del obrero y provoca[n] así una vejez y muerte prematuras, para gran infortunio de las familias de los trabajadores, a las que de este modo se priva del cuidado y el apoyo del jefe de familia cuando más los requieren” (Marx, 1975 [1867]: 303).*

Es decir, la extensión de las consecuencias del modo de producción capitalista más allá del lugar de trabajo (en la forma de un cálculo coste-beneficio continuo incluso en la vida privada y las relaciones personales) que son problematizadas por los teóricos del neoliberalismo como una de las características del mismo como hegemonía discursiva de la contemporaneidad son en realidad efectos también presentes en el capitalismo a nivel histórico. La vida diaria estaba (igual que está) sometida a la subsunción a un mercado, el mercado laboral, tanto entonces como ahora.

Igualmente, la crítica feminista al marxismo ha señalado desde los años setenta el modo en que todos aquellos ámbitos tradicionalmente considerados “no económicos” como el hogar familiar son en realidad un pilar fundamental en la reproducción y mantenimiento del modo de producción capitalista. Como explica Silvia Federici en *Calibán y la bruja*, el violento proceso de expropiación que dio lugar a lo que Marx definiría como “acumulación primitiva” también supuso una transformación de la posición social de las mujeres y su inserción en el modo de producción: se crea una división sexual que somete el trabajo femenino y su función reproductiva a través de “la mecanización del cuerpo proletario y su transformación, en el caso de las mujeres, en una máquina de producción de nuevos trabajadores” (Federici, 2010: 23). Desde este punto de vista, definir el neoliberalismo como la economización de la vida privada y la inserción de los valores de mercado en ámbitos antes ajenos al mismo ignora esta presencia de la subsunción al modo de producción capitalista más allá del lugar de trabajo ya en los inicios históricos del modo de producción. Si bien es cierto que el neoliberalismo ha propiciado la extensión y popularidad del vocabulario relacionado con la inversión en uno mismo, el capital humano o la autosuficiencia, se trataría simplemente de estrategias y técnicas diferentes para el mismo sometimiento de



la vida diaria al capitalismo y no la degradación de la vida social ante la expansión del modo de producción más allá del mercado descrita por gran parte de los teóricos del neoliberalismo.

Si bien este punto de vista es una de las principales argumentaciones que proponen un cuestionamiento de la definición del neoliberalismo como “sentido común” o “hegemonía” (un posicionamiento descrito por McClanahan [2019] como “idealista”, por oposición a su propia metodología materialista), el otro gran momento de cuestionamiento del neoliberalismo como discurso dominante de la época contemporánea es la crisis financiera de 2008 y la tumultuosa década que le ha seguido. Lo sucedido parecería haber mostrado el obvio fracaso de las teorías del libremercado en el sector financiero y las nefastas consecuencias de un sistema económico sostenido sobre la especulación en FIRE (*Finance, Insurance, and Real Estate*) y, sin embargo, a nivel funcional el sistema económico parece haber sobrevivido a pesar de su probada tendencia a la inestabilidad y las crisis a corto plazo. Esta instancia ha llevado a autores a hablar de un “neoliberalismo zombi” (Peck, 2010) para definir la contradicción intrínseca a que la falta de apoyo público y popular del neoliberalismo y sus programas políticos y económicos coexista con un mantenimiento de dichos programas (y su reactivación, no desaparición, tras la crisis de 2008). Al fin y al cabo, no sólo el neoliberalismo como régimen de acumulación capitalista parece haber perdido su credibilidad (a efectos culturales, si bien no materiales), sino que el propio modo de producción parece cada vez menos sostenible: una encuesta del Institute of Politics de la universidad de Harvard de 2016 muestra que más de la mitad de los jóvenes estadounidenses (18-29 años) se oponen al capitalismo, y sólo el 19% se identifica abiertamente con la etiqueta (un número que apenas llegaba al 26% en los siguientes rangos de edad) (Foroohar, 2016). Mitchell Dean, por su parte, mantiene la descripción del neoliberalismo como un “conjunto de ideas” y una forma de gubernamentalidad, pero se pregunta por la posibilidad de que quizás “el neoliberalismo está sufriendo una mutación en su racionalidad y sus tecnologías”, con la intención de prepararse para “las catástrofes todavía por llegar” (2012: 161).

En cualquier caso, podemos constatar cómo esta aparente incongruencia entre la definición discursiva e ideológica del neoliberalismo (y el modelo de subjetivación que parecería proponer) y las condiciones materiales de existencia del modo

de producción capitalista nos remite a lo que autores como Clive Barnett (2005) o Simon Springer (2012; 2016) consideran las dos principales tendencias académicas a la hora de analizar y estudiar el capitalismo contemporáneo: el concepto foucaultiano de gubernamentalidad y el análisis materialista de corte marxista. Es la primera la que ha tenido una mayor fortuna y popularidad a la hora de definir el neoliberalismo como el descriptor más adecuado para la época contemporánea, de manera que, bien como gubernamentalidad o bien como proyecto político que construye una nueva fase del capitalismo, suele quedar representado como un proyecto ideológico o discursivo con la capacidad de transformar el modo de producción, por oposición al más minoritario (académicamente hablando) punto de vista expresado por Annie McClanahan (2019) de que son las condiciones materiales del modo de producción (en este caso la crisis de sobreproducción y sobreacumulación que lleva a la dependencia del sistema financiero y la deuda para sostener el crecimiento económico) las que condicionan la popularidad de las ideas del neoliberalismo a finales del siglo XX, un posicionamiento que no niega la existencia discursiva del neoliberalismo, pero sí pone en duda su supuestamente todopoderosa capacidad de influencia.

Tratando de reconciliar la tradicional dicotomía entre los análisis discursivos influenciados por el trabajo de Foucault (especialmente la gubernamentalidad) y aquellos que proceden de una tradición marxista (haciendo uso de la conceptualización de ideología hegemónica), Simon Springer (2012; 2016) busca proponer un análisis del neoliberalismo como discurso que combine ambos posicionamientos para tratar de abarcar la complejidad del contexto actual. Así, se trataría de intentar

*“avanzar nuestras teorizaciones a través de una comprensión del neoliberalismo no como construido desde arriba a abajo, como en las definiciones de la hegemonía ideológica marxista, ni como de abajo a arriba, como en las nociones posestructuralistas de la gubernamentalidad”* (Springer, 2016: 35).

De esta manera, ni la base o estructura económica crea y condiciona la superestructura ni viceversa, por cuanto en realidad ambas se sostienen la una a la otra en una circularidad continua de auto-reciprocidad. La propuesta de Springer (2012: 138) pasa por recordar que el concepto de hegemonía de Gramsci

no la presenta como unitaria o estable, sino compuesta por contradicciones y contingencias, en continua lucha interna, y por enfatizar que los efectos y prácticas materiales son fundamentales para la definición de discurso de Foucault (Springer, 2012: 141), de manera que si “materialidad y discurso devienen integrales, donde no pueden existir el uno sin el otro”, resulta innegable que “existe una similitud entre el postestructuralismo y la economía política marxista en sus acercamientos a la economía y en sus preocupaciones compartidas por las relaciones de poder” (Springer, 2012: 143). El aparente paralelismo entre la concepción de ideología y hegemonía de Gramsci y el concepto foucaultiano de discurso es un gesto analítico habitual para tratar de aunar ambos posicionamientos, explica Clive Barnett (2005: 8; una idea también presente en McClanahan, 2019), quien también considera que dicho acoplamiento es mucho más inestable e incoherente de lo que a primera vista podría parecer, de manera que en última instancia condiciona el marco teórico de ambas tendencias (o metodologías), obligándolos a encajar la una con la otra, limitando con ello las posibilidades de análisis. Barnett, de hecho, considera que tratar de definir el neoliberalismo “consigue reducir la comprensión de las relaciones sociales a un efecto residual de un proyecto hegemónico y/o programas gubernamentales de control” (2005: 10), lo que le lleva a proponer incluso dejar de usar el término “neoliberalismo”.

Por nuestra parte, consideramos que la crítica que propone McClanahan al *statu quo* de la literatura académica sobre el neoliberalismo es pertinente y acertada, especialmente el modo en que analiza cómo la descripción de la subjetivación neoliberal como basada en el espíritu emprendedor y el cálculo racional del coste-beneficio a la hora de tomar decisiones en el día a día no se corresponde con la existencia cotidiana en el capitalismo contemporáneo, que está en realidad marcada por la precariedad, la desesperación y la deuda.<sup>32</sup> El neoliberalismo no habría provocado la inserción de la economía y el mercado en la vida diaria, sino simplemente habría popularizado un vocabulario y una narrativa relativamente generalizadas que nos permiten hablar de ello (tanto desde un punto de vista

positivo como negativo, según la procedencia del discurso en cuestión). Este relato es reproducido una y otra vez a través de las técnicas y estrategias de los diferentes Aparatos Ideológicos del Estado, construyendo subjetividades y las relaciones que los individuos mantienen con la realidad material de sus propias condiciones de existencia. Las narrativas de emprendimiento, meritocracia y libertad de elección que componen lo que se ha venido a denominar el “discurso neoliberal” buscan negar las condiciones de vida de la mayoría de los individuos que son explotados y expropiados de múltiples y diversas maneras bajo el yugo del capitalismo. Así, el esencial papel de las industrias culturales en el capitalismo en su forma contemporánea no es otro que construir y reproducir los discursos que permiten la reproducción del modo de producción, haciendo que sea de fundamental relevancia contestar y desnaturalizar la representación del funcionamiento del modo de producción y los modelos de subjetividad que se nos ofrecen en los discursos culturales y mediáticos dominantes. Desde nuestro punto de vista teórico y metodológico, pues, tanto los discursos mediáticos como las prácticas materiales tienen la capacidad de crear subjetividades e imaginarios, de ahí que resulte fundamental entender la relación simbiótica entre ambas dimensiones sin considerar ninguno de los dos ámbitos como exclusivamente determinantes de la realidad social. Es precisamente esta tarea la que pretendemos abordar con este proyecto de tesis doctoral: poner en relación el ámbito discursivo-cultural y las condiciones materiales del capitalismo en su forma contemporánea y examinar cómo funcionan de manera conjunta para asegurar el sostenimiento de dicho sistema. Para ello, haremos uso de la serie de televisión *The Wire* como caso de estudio que nos permitirá explorar cómo se construye el relato sobre el modo de producción que es producido y reproducido en el discurso dominante y cuál es su manifestación material; es decir, qué causas y efectos tanto discursivos como prácticos implica la representación del capitalismo que ofrece y consolida el relato sobre el mismo construido en los medios de comunicación de masas.

32 Y parecería remitir a la constatación de una especie de aislamiento del trabajo académico respecto a las condiciones materiales de existencia de los sujetos que componen y habitan las sociedades que dicho trabajo trata de comprender, reproduciendo así el tropo del estudioso recluido en una “torre de marfil”.

# 03

LÓGICA DISCURSIVA,  
*ENABLING STATE*  
Y EXPLOTACIÓN:  
LA REPRESENTACIÓN  
DE LA "GUERRA CONTRA  
LAS DROGAS" EN LA  
PRIMERA TEMPORADA  
DE *THE WIRE*



A medida que avanzan sus cinco temporadas, *The Wire* va ampliando su visión de la ciudad de Baltimore añadiendo nuevos personajes y tramas que se desarrollan en diferentes contextos y lugares (el puerto, el ayuntamiento, las escuelas públicas, la prensa local, etc.), llevando así a una compleja y coral representación del funcionamiento entrelazado de todas estas instituciones. Sin embargo, es en estos primeros trece episodios cuando se establecen el tono, las principales temáticas, el punto de vista sobre las mismas y el tipo de relación que se creará con la potencial audiencia. Esta característica hace que resulte fundamental analizar la lógica audiovisual y discursiva de la primera temporada por cuanto constituye la base sobre la que se sustentarán las temporadas que la siguen, que reproducirán y repetirán muchos de los tropos y recursos aquí inaugurados.

En esta primera temporada, *The Wire* narra el origen, desarrollo y final de una investigación policial para la que se crea un equipo especial formado por agentes y detectives procedentes de diversas divisiones del departamento de policía de Baltimore. Dicha investigación tiene como principal objetivo la conocida como banda Barksdale, que en los meses anteriores ha conseguido hacerse con el control del tráfico de drogas en varios puntos clave de la zona oeste de la ciudad. Si tenemos en cuenta sólo esta breve sinopsis, *The Wire* se presenta como una serie de género policíaco en la que se nos ofrece una trama basada en un misterio o un caso que resolver (aunque no de manera episódica, sino en el total de la temporada). Aunque en algunos aspectos no se aleja demasiado de cier-

tas características de este clásico género televisivo, muchos otros elementos la convierten en una *rara avis* y en una de las series sobre las que más se ha escrito tanto a nivel académico como divulgativo, siendo el más destacado el modo en que su principal trama no copa el total de la duración de los episodios sino que se presenta como un suceso más en un universo narrativo mucho más amplio y que va más allá de sus personajes protagonistas.

Considerada una de las mejores producciones televisivas de la historia del medio, tal y como explica Todd Sodano (2008: 231-300) en su análisis sobre la recepción crítica de la serie, *The Wire* ha sido alabada por las que han terminado por ser reconocidas como sus características más reconocibles: la complejidad narrativa derivada de la multiplicidad de tramas y personajes, su tono casi periodístico y su capacidad para representar las consecuencias del capitalismo contemporáneo, la conversión de la ciudad de Baltimore en una metonimia sobre América (y el mundo occidental en general) y su ambigüedad moral. Sin embargo, estos elementos rara vez se discuten o debaten en los textos sobre la serie, de manera que “los comentaristas de *The Wire* trataban las cuestiones sobre el trabajo cultural de la serie como si ya estuvieran contestadas” (Kelleter, 2014: 1), tal y como hemos visto en el repaso a la literatura sobre la serie en el apartado 1.2. de esta tesis doctoral.

Esta primera temporada tiene la tarea de sentar las bases sobre las que se construirá el resto de la serie, así como consolidar el modo en que *The Wire* será entendida, analizada y comentada como producto cultural. Por ello, consideramos

fundamental comenzar este trabajo preguntándonos precisamente qué elementos de la puesta en escena y en serie de estos episodios son los que han permitido crear este *statu quo* en las lecturas existente sobre ella. En las secciones que siguen nos plantearémos cómo se construye un efecto de realidad en la serie, una noción que parte de la afirmación de Ramón Carmona (2016 [1991]: 37) de que todo texto audiovisual es, en cuanto acto comunicativo, una “estrategia persuasiva”, persuasión que se construye a partir de un conjunto de maniobras de producción de sentido, dispositivos y elementos que han de ser analizados. En el caso de *The Wire*, partimos de la hipótesis de que la estrategia seguida es la de un intento de crear una “impresión de realidad” (de nuevo en palabras de Carmona, 2016 [1991]: 36), que consistiría en el uso de los recursos audiovisuales a su disposición para crear un contrato de verosimilitud con el espectador basado en que éste crea que lo que ve es cierto: el punto de vista más completo posible sobre aquello que está siendo mostrado. Partiendo de esta consideración, nos preguntaremos qué recursos y tropos permiten la creación de dicho contrato y qué implicaciones hay detrás del mismo.

Pero no podemos dejar de lado que esta primera temporada de *The Wire* trata sobre el narcotráfico en la ciudad de Baltimore, y que presenta el modo en que el departamento de policía y otras instituciones adyacentes al mismo se enfrentan a dicha problemática. En oposición a muchas otras producciones televisivas del género policíaco, aquí no sólo se muestra el proceso de investigación policial (el proceso de descubrimiento y cierre narrativo de un misterio), sino que seguimos también a numerosos personajes que forman parte de la banda de narcotraficantes que es objeto de dicha investigación. De esta manera, parecería borrarse la clásica asociación entre el bien y las fuerzas del orden por un lado y el mal y el crimen por el otro, ofreciendo una miríada de personajes que, veremos, están marcados por una notable complejidad tanto en el departamento de policía como en la organización Barksdale. Puesto que la relación entre el departamento de policía y el narcotráfico en la ciudad de Baltimore será en cierta manera el hilo conductor que unifique las diferentes temáticas que conforman *The Wire* (sobre todo en estos primeros episodios, pero también en sucesivas temporadas cuando los espacios y áreas cubiertos por las tramas de la serie se expandan), consideramos esencial analizar cuál es la representación que se hace de ambas entidades.

La base de nuestro comentario será la llamada “guerra contra las drogas” (*War on Drugs*), que es la terminología empleada para definir las diferentes técnicas y estrategias seguidas por el gobierno federal norteamericano y por las diferentes agencias encargadas de su ejecución para tratar de neutralizar los altos niveles de consumo y tráfico de drogas (sobre todo crack y heroína) en los barrios marginados y las poblaciones racializadas de las grandes ciudades norteamericanas. Sin embargo, este análisis nos servirá no sólo para establecer una serie de conclusiones sobre el modo en que esta “guerra” es comprendida y representada en *The Wire*, sino también para comenzar a abordar el que es el tema principal de esta tesis doctoral: cómo se entiende el modo de producción capitalista en los medios de comunicación de masas y cuáles son las implicaciones sociales, económicas, políticas y culturales de dicho discurso. El modo en que se describe el funcionamiento interno del departamento de policía y de la banda Barksdale (y la posición de los miembros de ambas instituciones dentro de las mismas) nos permitirá realizar un comentario sobre cuál es la verdadera función de las fuerzas del orden y el sistema penal en el capitalismo contemporáneo, es decir, si realmente podemos hablar de fracaso sistémico e institucional como en tantas ocasiones se ha hecho a la hora de alabar la capacidad de *The Wire* de representar la contemporaneidad (por ejemplo, en Anderson, 2010: 376; Chaddha y Wilson, 2011: 164; Sweeney, 2013: 160, entre otros).<sup>1</sup>

Comenzaremos el capítulo estudiando el propio inicio de la serie como presentación de la misma, momento en que se exponen e introducen los elementos que se consolidarán a lo largo de sucesivos episodios para luego pasar a analizar, a partir de una organización temática, el modo en que *The Wire* entiende la lucha policial contra el tráfico y consumo de drogas en EEUU (y, con ello, cómo se habla y representa “el sistema” en esta primera temporada de la serie).

---

<sup>1</sup> Remitimos al apartado 1.2. de esta misma tesis doctoral para un exhaustivo repaso sobre la casi omnipresencia de esta presunción en la literatura sobre *The Wire*

## 3.1

# “THIS [IS] AMERICA, MAN” Y EL PRÓLOGO A *THE WIRE*: GÉNERO POLICIAL, EFECTO DE REALIDAD Y CONTRATO DE VEROSIMILITUD

---

*The Wire* comienza con lo que se conoce como un *cold opening*, una pequeña escena previa a los títulos de créditos que supone una entrada directa al universo narrativo de la serie y que aparecerá en todos los episodios de la serie. Muchas de estas escenas no tienen relación con los eventos que tendrán lugar en el capítulo que sigue ni con las tramas principales, sino que se trata de secuencias que sirven como apertura, como un elemento sugestivo o atractivo con el que tratar de mantener el interés de la audiencia. En términos generales, este recurso resulta fundamental por cuanto ha de presentar al espectador cuál será el contenido de lo que va a ver a continuación: es un prólogo. Así, podemos considerar la secuencia con la que comienza *The Wire*, tal y como han hecho otros analistas previos, como una declaración de intenciones de la serie (Jensen, 2017a: 130) o incluso como un “índice de los diferentes temas y efectos de *The Wire*” (Hsu, 2010: 522). Se trata de una escena, pues, a la que resulta necesario prestar especial atención por cuanto nos ofrece algunas respuestas, aunque sea de manera anticipada, a

varias de las preguntas de las que parte este proyecto de tesis doctoral, como por ejemplo cómo entiende la serie el capitalismo contemporáneo, qué punto de vista ofrece del mismo y cómo construye una imagen concreta de la situación socioeconómica de EEUU a principios del siglo XXI, además de cuáles son los efectos discursivos e implicaciones de dicha imagen (tal y como planteamos en la introducción a esta tesis doctoral).

Esta escena es la primera aparición de uno de los personajes que sirven como hilo conductor a *The Wire*, por ser uno de los pocos que aparecen como personajes activos y relevantes a lo largo de las cinco temporadas, el detective de homicidios Jimmy McNulty (Dominic West), que en los tres minutos que dura la secuencia trata de interrogar a un joven afroamericano que ha sido testigo de un reciente asesinato. Los planos con los que empieza la secuencia muestran manchas de sangre en el suelo y un cadáver, todo ello iluminado por las parpadeantes luces azules de un coche de policía, presentando la situación para que cuando se oiga la primera pregunta del detective (“so, your

boy's name is what?") ya sepamos a quién se refiere la pregunta. Estas primeras líneas de diálogo acompañan al encuadre en el que por fin podemos ver lo que está sucediendo en la calle al completo desde el punto de vista del personaje que habla (McNulty), y que queda como una figura oscura a la derecha, creando así un plano que nos ofrece su punto de vista (fotograma 01). En oposición a las imágenes previas, que simplemente mostraban pequeños fragmentos, en este momento se nos presenta el conjunto desde una cierta lejanía, un punto de vista privilegiado. Esto avanza ya algunas cuestiones que servirán de *leitmotiv* a lo largo de la serie. Por una parte, Jimmy McNulty queda introducido así como un personaje sagaz y observador y, por otra, nos advierte que este es el tipo de información que se nos va a dar de ahora en adelante: una imagen completa de la situación. Este segundo elemento se aprovecha del primero, dado que tanto presentar a McNulty de espaldas mirando en la misma dirección que la cámara como el hecho de que sea el personaje que hace preguntas a lo largo de toda esta escena (con la intención de averiguar cómo ha sucedido el asesinato) lo construye en cierta manera como un narrador no explícito, el representante de una audiencia que también quiere saber.

La conversación entre el detective y el testigo continúa en planos medios que los separan del entorno (ya no se ven los coches de policía o el cadáver), al tiempo que el aislamiento se presenta como imposible al recibir ambas figuras los reflejos

de las luces azules de manera constante. Ambos encuadres se construyen de manera que McNulty siempre sobresale por encima de su interlocutor, señalando la dinámica de poder que tiene lugar durante este informal interrogatorio (fotogramas 02 y 03). Tras un poco de presión por parte del agente, el joven narra lo ocurrido. Todos los viernes Snot, el joven asesinado, participa en una partida de dados en un callejón del barrio; cada semana, en cierto momento de la velada, Snot coge el dinero de las apuestas que se encuentra en el suelo y sale corriendo. Cada vez, el resto de jugadores lo detienen, le pegan y recuperan su dinero. Pero en esta ocasión alguien ha decidido ir más allá y dispararle. Cuando el detective, sorprendido por los hechos que le acaban de contar, pregunta que por qué dejaban participar a Snot si cada viernes intentaba robarles, el joven contesta "Got to. This [is] American, man". El momento en el que se pronuncia

FOTOGRAMAS 01, 02 Y 03







la frase, sin embargo, la cámara se encuentra centrada en el rostro de Jimmy McNulty, de manera que la puesta en escena de la secuencia prioriza su reacción por encima del personaje que habla, que permanece desenfocado en primer plano. Se prima así la recepción y lectura de la línea de diálogo por encima de la enunciación en sí, creando al mismo tiempo una relación privilegiada de la cámara con este personaje en concreto, una relación que se mantendrá a lo largo de toda la serie. Al mismo tiempo, este recurso delimita la interpretación de dicha frase haciendo uso de este encuadre para señalar la sorpresa y diversión que se refleja enseguida en el rostro del personaje (fotograma 04), convirtiéndola así en relevante y memorable por encima de otras.<sup>2</sup>

La siguiente imagen, mientras se procesa esta línea de diálogo, muestra un primer plano del cadáver de Snot. “This [is] America”, nos dice la puesta en escena de esta secuencia, una América llena de cuerpos desechados y poblaciones sobrantes (fotograma 05). Esta es la América en la que, como ha afirmado el propio creador de la serie, “los seres humanos cada vez valen menos” (Simon, 2013), en la que jóvenes afroamericanos mueren por razones ridículas, en la que parte de la población se queda atrás. Con esta aserción, la serie queda inaugurada a partir de una enfática insistencia en su capacidad para ofrecer a la audiencia una imagen realista de la situación socioeconómica y

2 El explícito uso del dialecto afroamericano (*African-American Vernacular English*) en esta frase (y en el total de la serie, ver Trotta y Blyahher, 2011) le otorga una capa extra de textura realista a la situación, reforzando así la capacidad de la serie de crear efecto de realidad.



FOTOGRAMAS 04, 05 Y 06

cultural de EEUU, empleando la ciudad de Baltimore como metonimia de la misma. Una capacidad que, como hemos señalado (ver el apartado 1.2. de esta tesis doctoral), es habitualmente tratada como la principal y más definitoria característica de *The Wire* como producto cultural. La aquí mostrada es también, como subyace a la anécdota narrada por el joven y que tanto sorprende y divierte a McNulty, una América basada en la noción de que todo el mundo tiene derecho a participar y que se debe dejar hacer al individuo, sin poner ningún tipo de restricciones.

En los últimos segundos antes del fundido a negro con el que empiezan los créditos de la serie, el enfoque pasa de repente al fondo de la imagen, donde McNulty continúa sentado junto al testigo (fotograma 06). El detective se ríe levemente

te, todavía sorprendido por la afirmación de su interlocutor, mientras mira a su alrededor, quedando el cadáver de Snot de nuevo ignorado, desenfocado en un encuadre en el que no es lo más relevante. De nuevo, se prioriza la reacción del detective haciendo uso de una construcción audiovisual que restringe las posibilidades de comprensión de la frase antes enunciada, reduciendo así las lecturas no aberrantes de la misma. La principal característica de esta interpretación, la que provoca la sonrisa sorprendida de McNulty, es, por supuesto, la inesperada constatación de lo acertado de la afirmación, una constatación que la puesta en escena parecería estar esperando también del espectador.

No se puede dejar de lado que la propia estructuración de la escena conlleva una incuestionable condescendencia para con los jóvenes afroamericanos que forman parte de la secuencia (tanto el que habla como el que está en el suelo). En cierta manera, los dos personajes son empleados de un modo instrumental para la repentina epifanía por parte del detective Jimmy McNulty, para guiarle en cierta manera a la hora de entender qué es lo que está viendo y, sobre todo, que lo que está viendo no es un suceso puntual, sino que permite establecer una relación directa con una imagen concreta de EEUU como conjunto. Al fin y al cabo, *The Wire* es un producto cultural creado por periodistas y escritores blancos de clase media para la audiencia de un canal de televisión de pago premium, HBO, lo que en cierta manera nos permite asumir también una serie de características sobre la audiencia de la cadena.

La serie se estrena en junio de 2002 en un momento en que lo que luego sería reconocido como la “marca” de creación de contenido de ficción propio de la cadena apenas se acaba de consolidar con el éxito crítico que fueron sobre todo *Los Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007) y, en menor medida, *Oz* (1997-2003) y *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, 2001-2005). Dicha marca se sustenta sobre todo sobre lo que Robert J. Thompson famosamente definió como “televisión de calidad” (*Quality TV*) en su clásico de 1996 *Television's Second Golden Age*, y que se refiere a las características que tienen ciertas series de televisión norteamericanas, como la mezcla de géneros, la autoconsciencia, las aspiraciones realistas, la tendencia a poner especial cuidado en la escritura de guiones y la capacidad para atraer una audiencia urbana y educada, entre otras, que las distinguen del resto de la programación (Thompson, 1996: 13-15).

Se trata de una noción que se ha empleado en décadas recientes para consolidar el estudio y comprensión de la ficción televisiva como arte, más allá de lo tradicionalmente denostado del medio, justificando con ello su interés como objeto de estudio académico, pero también de consumo por parte de una audiencia cultivada. En relación con las creaciones originales de HBO, este posicionamiento ha llevado a autores como Christopher Anderson a afirmar que

*“a los espectadores de los dramas de HBO se les permite separarse a sí mismos de los modos típicos de visionado televisivo, aproximarse al estado de contemplación desinteresada idealizado por la estética kantiana, una disposición adoptada instantáneamente por los asiduos a un museo o a una sala de conciertos sinfónicos, pero que rara vez se consigue en el salón familiar”* (2008: 25),

de manera que se podría decir que la estrategia de programación de HBO consistió, desde mediados de la década de 1990, en crear “una marca de lujo dentro de un medio populista” (Anderson, 2008: 30). Este modo de hablar de la ficción televisiva pretende fundamentalmente consolidar el medio como alta cultura mediante el clásico recurso de la comparación con otras artes ya consolidadas. Es habitual hablar de la televisión como el nuevo cine, pero en este caso se va incluso más allá al compararlo con la visita a museos y con sinfonías.

El resultado es la implícita reproducción de la división entre la cultura popular, banal, de entretenimiento, y la alta cultura, digna, artística, compleja e intelectual, una división que existiría ahora dentro de la propia televisión, de manera que habría buena y mala televisión. Al fin y al cabo, se habla de “buena televisión” o de “televisión de calidad” en torno a una serie de convenciones (casi como si estos términos se refirieran más bien a un género, y no a un calificativo, tal y como ha argumentado Sarah Cardwell [2007: 20-21]), pero se trata de características que rara vez se aplican a formatos que no sean las teleseries de ficción (ninguno de los trabajos dedicados a la *Quality TV* habla de *realities* o de programas de entrevistas). Se crea así una visión elitista sobre estos productos televisivos, insistiendo en separar la televisión “de calidad” del resto de la programación, estableciendo así la existencia ciertos programas televisivos que supuestamente requieren una audiencia más atenta e inteligente, mientras que el resto de la programación continuaría siendo

considerada telebasura, parte de la “caja tonta”. Por supuesto, en más de una ocasión se ha hablado de HBO como baluarte de este proceso de maduración de la televisión en búsqueda de series de calidad (Thompson, 2007: xviii), siendo incluso considerada como una cadena de televisión interesada en “aportar un valor de calidad por encima del beneficio económico como distintivo de marca” (Bort, 2012: 146), una afirmación que ignora el potencial de valor intangible (que es en última instancia económico) que existe en la consolidación de una imagen de marca aceptada y reproducida por el propio consumidor. Al fin y al cabo, ¿de qué otra manera podría entenderse el conocido eslogan de la cadena (“It’s not TV. It’s HBO”) si no desde una descarada intención de desligarse de un medio tradicionalmente denostado?

Es desde este punto de vista desde el que quizás habría que entender *The Wire*, algo sobre lo que la propia serie nos avisa al cambiar el foco en el último plano de la primera secuencia desde el cadáver del joven afroamericano a la sonrisa socarrona de Jimmy McNulty. Se trata de un producto por y para una audiencia blanca, de clase media alta y educada, una característica que marca su punto de vista, de modo que no es mimético ni objetivo, sino que se corresponde directa e indirectamente con los valores y prejuicios sobre cómo es América que manifiesta y reproduce este colectivo. Desde este posicionamiento, el propio creador de *The Wire*, David Simon, la ha descrito como una “novela visual” (Mittell, 2009),<sup>3</sup> algo que numerosos autores han absorbido y aceptado de manera acrítica, partiendo de esa base para sus comentarios sobre la serie sin reflexionar sobre dicha afirmación (ver el apartado 1.2. de esta tesis doctoral). David Simon también ha afirmado en numerosas ocasiones que su estándar a la hora de escribir es “que le den al lector medio”

3 En este capítulo de libro, Jason Mittell lleva a cabo un interesante juego a la hora de analizar *The Wire*. Partiendo de la afirmación de David Simon de que la serie es en realidad una “novela visual”, el autor se pregunta si podría estudiarse también equiparándola con otros medios narrativos y procede a llevar a cabo un análisis comparativo entre *The Wire* y los videojuegos. Sus conclusiones confirman por una parte la arbitrariedad de la comparación original por parte de Simon, así como su uso estratégico para elevar *The Wire* por encima de otras series, además de permitir a Mittell realizar un interesante comentario sobre las verdaderas raíces televisivas de *The Wire* (especialmente en los dramas policíacos de los años ochenta y noventa), recordándonos la importancia de entender la serie sin desligarla de la propia historia de la televisión como medio.

(Hornby 2009: 394), añadiendo que “la mayoría de la gente inteligente no puede ver la mayoría de la televisión, porque ha sido generalmente un medio condescendiente, explicándolo todo inmediatamente, sin ofrecer ninguna ambigüedad” (Hornby, 2009: 396). Esta declaración de intenciones (que se correspondería aproximadamente a sostener que *The Wire* es para gente inteligente incapaz de aguantar el resto de programación televisiva) revela el ya señalado elitismo, además de ser un claro intento de defensa de la serie, que, aunque tuvo una buena recepción crítica, nunca fue un éxito de audiencia ni recibió gran cantidad de premios durante su emisión.

Nuestra principal hipótesis de partida en este sentido es que, efectivamente, *The Wire* no es para todo el mundo, pero no en el sentido en que David Simon parecería realizar esa afirmación (con la intención de elevar la serie intelectual y artísticamente por encima del resto de la programación televisiva en línea con la creación de marca de la cadena HBO), sino porque responde a una visión concreta del capitalismo contemporáneo y sus consecuencias en EEUU. En este sentido, consideramos que *The Wire* no es realista, no presenta una imagen mimética o sociológica de la América contemporánea, sino que es capaz de crear un efecto de realidad, la artificial sensación de que lo que se ofrece a la audiencia una representación fiel de dicha realidad, cuando en realidad se trata de un discurso construido, histórico e ideológicamente marcado. Como hemos señalado, esta ilusión de realidad comienza a generarse gracias a la afirmación en torno a la cual gira la primera secuencia de la serie, “This [is] America, man”. El modo en que la puesta en escena da preferencia al personaje de Jimmy McNulty ofrece a su punto de vista como hombre blanco, inteligente y de clase media-alta prioriza este posicionamiento por encima del resto de posibilidades de comprender el universo narrativo de la serie.

A mantener esta identificación del espectador con McNulty ayuda que, una vez han finalizados los créditos de apertura de la serie, no se recupere el hilo narrativo de la investigación sobre el asesinato de Snot, pero sí que acompañemos al detective. La primera escena tras los créditos, de hecho, nos muestra a McNulty entrando a los juzgados junto a su compañero del departamento de homicidios, William (Bunk) Moreland (Wendell Peirce), mientras le cuenta la historia de Snot, resaltando una vez más la afirmación que cerraba la conversación de la secuencia anterior, a lo que Bunk además responde con la misma incre-

dulidad y diversión de Jimmy, manifiestas ambas en una sonora carcajada. A pesar de lo cotidiano y banal del intercambio, no deja de resultar irónico que sea un hombre blanco quien narra a terceros la historia de un joven afroamericano, recordándonos una vez más quién tiene acceso a las plataformas desde las cuales se narra, se enuncia y se crea discurso, qué versión de la historia es la que reverbera a nivel cultural. McNulty informa a Bunk de que el caso de Snot está cerrado y se dirige hacia una sala del palacio de justicia donde está teniendo lugar un juicio, esta vez sí, relacionado con las tramas que la serie desarrollará a continuación.

Por la importancia que toda primera escena tiene a la hora de presentar las tramas, temáticas y personajes, numerosos autores se han preguntado por el sentido de este prólogo en relación con el conjunto de la serie. Al parecer, David Simon oyó esta historia en boca de un detective y la incluyó en su libro de reportaje periodístico *Homicidio* (2013 [1991]: 597), lo que, de acuerdo con algunos investigadores, aporta verosimilitud y autenticidad (Penfold-Mounce, Beer y Burrows, 2011: 156) y ofrecería ya una primera instancia del que será uno de los tropos explicativos que más se repetirán a lo largo de la serie, que es el de la idea de “juego” como organizadora del modo en que se presenta el funcionamiento del sistema: todo el mundo puede jugar, pero la mayoría de personas perderán porque se trata de un juego que está estructuralmente cargado en contra del individuo (Kennedy y Shapiro, 2012: 148; Sweeney, 2013: 181).

Tanto Mikkel Jensen (2017a: 131) como Linda Williams (2014: 84-86) explican que la escena tiene elementos que recuerdan a la estructura narrativa episódica del género del procedimental policíaco, por cuanto a primera vista parece plantear un *whodunnit*, un misterio que ha de resolverse a lo largo del episodio. Sin embargo, lo ocurrido con Snot no vuelve a aparecer en la serie excepto como anécdota que McNulty le narra a su compañero, mientras que lo que verdaderamente pone en marcha la principal trama de esta temporada no es la repentina aparición de un misterio por resolver, sino varios elementos a la vez: tras hablar con McNulty sobre el fracaso de la fiscalía en un juicio por asesinato, un juez presiona a los jefes de policía para llevar a cabo una investigación sobre la banda de narcotraficantes responsable de dicho asesinato y que domina el lado oeste de la ciudad de Baltimore desde hace meses (pero de la que curiosamente pocos agentes han oído hablar).

Se trataría de una deliberada elección a la hora de estructurar la narrativa de este primer episodio como introducción a la serie con la intención de presentarse ya como una subversión de las teleseries policiales tal y como se habían desarrollado a lo largo de la historia del medio: tramas episódicas, personajes planos y líneas argumentales construidas en torno a sencillas dicotomías morales entre el bien y el mal, características que *The Wire* sería supuestamente capaz de subvertir (tal y como han afirmado, entre otros, Sheehan y Sweeney, 2009; Bandes, 2010: 435; y el propio David Simon, 2009: 1-3). Resulta por supuesto mucho más coherente comprender la serie desde el punto de vista de la propia evolución del subgénero del procedimental, del que toma numerosas características y que realmente no subvierte ni contradice sino que avanza sus convenciones y las complementa, añadiéndole diversos elementos que lo complejizan (Mittell, 2009; Rowe y Collins, 2009; Rotella, 2012).

El interés por analizar esta escena parecería reforzar nuestra propuesta de que estos primeros minutos componen una declaración de intenciones basada en la ilusión de realidad que quiere construir la serie. Al fin y al cabo, aunque no parezca tener una función narrativa, este *cold opening* sí que tiene una función discursiva, en este caso mostrando las pretensiones de la serie de ofrecernos una representación de EEUU como conjunto, la supuesta habilidad del Baltimore de *The Wire* de funcionar como metonimia para todo el país. En cierta manera, se podría incluso decir que la serie sí presenta un *whodunnit*, planteando como punto de partida de su narrativa la idea de dar una respuesta a la pregunta “cómo se ha llegado hasta aquí”, de manera que esta primera escena serviría para sugerir que “*The Wire* persigue un crimen mucho mayor que un homicidio a nivel de calle. Ese crimen es el fracaso de la justicia social norteamericana” (Williams, 2014: 85-86). Sin embargo, equiparar de esta manera el limpio y moralista cierre narrativo del género procedimental a la capacidad de la serie para representar a la perfección la situación socioeconómica y cultural de EEUU en el capitalismo contemporáneo es, de nuevo, asumir que se posee la capacidad para llevar a cabo dicha representación de manera mimética. Como veremos a lo largo de esta tesis, *The Wire* se encuentra tan moral, ideológica y discursivamente marcada como las series policíacas clásicas (y como cualquier otra producción cultural), y esto es precisamente lo que a su vez condiciona el modo en que muestra, explica y narra lo que es “América”.



FOTOGRAMA 07

A pesar de ello, desde el inicio de la serie son continuos los elementos visuales y discursivos que tratan de ocultar dichas marcas y de crear el ya mencionado efecto de realidad que define *The Wire*. El primer plano inmediatamente después de los créditos nos muestra a los dos detectives, McNulty y Bunk, subiendo las escaleras del edificio de los juzgados a través de la cámara de seguridad de la entrada (fotograma 07), recurriendo a un movimiento de cámara para salir de la garita y acompañarles a lo largo del pasillo. Si bien toda obvia presencia de dispositivos de grabación como intermediarios entre el espectador y los personajes puede servir para llamar la atención sobre el artificio detrás de la realización de la serie (Ravenscroft, 2013: 302), también refuerza la capacidad de ofrecer un punto de vista privilegiado sobre los personajes y sus acciones. McNulty y Bunk no sólo no tienen acceso a las imágenes recogidas por esta cámara, sino que ni siquiera parecen ser conscientes de que están siendo grabados. Tras la declaración de intenciones sobre la capacidad representativa y comprensiva de *The Wire* que es la escena previa a la secuencia de créditos, emplear este punto de vista al inicio de la narrativa sólo puede entenderse desde el mismo posicionamiento, una confirmación del tipo de contrato de verosimilitud con el lector que se crea a partir de la puesta en escena de la serie.

De esta manera, el acceso que la serie tiene a puntos de vista e incluso dispositivos de los que los protagonistas ni siquiera son conscientes ofrece un efecto de privilegio y conocimiento, creando así un autor implícito que se presenta como capaz de

ofrecernos una imagen completa de lo que sucede. El autor implícito, por supuesto, no se corresponde a un lugar externo al texto y responsable de la realización (en este caso, David Simon), sino que se refiere a la imagen que el propio texto nos permite crear y construir de dicho autor, a partir de “ciertas reglas de intercambio que regulan la constitución y lógica del espacio textual” (Carmona, 1991: 248). La propia insistencia de David Simon en numerosos paratextos de la serie sobre la intencionalidad periodística y realista detrás del proyecto no hace sino reiterar y reforzar el tipo de lector modelo que *The Wire* trata de generar para sí misma a partir de las características que componen su puesta en escena, al tiempo que hace que numerosos textos sobre la serie se basen en sus afirmaciones por encima de un análisis de la serie en sí (una tendencia ya señalada en Kelleter, 2014: 33-34). Este contrato, como intentamos demostrar con nuestro análisis de estos primeros minutos (fundamentales por cuanto es el momento en que se establecen los cimientos sobre los que se construirá la relación entre el texto y el espectador a lo largo de toda la serie) se basa en la insistencia en la verosimilitud de lo mostrado en pantalla y en la noción de que detrás de la creación de la serie existe la noble visión de informar y mostrar la realidad. En el caso de la enunciación, André Gaudreault y François Jost (1995: 27) utilizan el concepto de “gran imaginador” para referirse al modo en que detrás de la falsa imagen de mostración que puede generarse en un texto audiovisual siempre existe una instancia relatora, algo así como si una mano pasara las páginas del libro que leemos. Tal sería la función que cumplen los planos que hacen uso de imágenes a las que habitualmente no se tiene acceso, como las cámaras de seguridad (y en otros momentos de esta misma temporada también una cámara de fotos), la de confirmar este compromiso para con la audiencia, insistiéndole en que detrás de las imágenes mostradas hay una entidad responsable que le va a dar toda la información posible, mucha más de la que poseen los personajes protagonistas.

Aunque estemos empleando estos primeros minutos de la serie como base de nuestro comentario, numerosos elementos a lo largo de toda *The Wire* construyen este efecto de realidad. Para comprender qué tipo de contrato se trata de establecer con la audiencia y qué recursos se emplean para ello, por tanto, será necesario estudiar el total de la serie y extraer las conclusiones que sean convenientes. En todo caso, sí consideramos que este



es el momento de creación de un contrato de verosimilitud que luego se buscará mantener con diferentes elementos en sucesivos episodios, de manera que estas características que estamos analizando aparecen aquí por primera vez, pero serán reproducidas una y otra vez (en ocasiones haciendo uso de recursos audiovisuales o narrativos diferentes, pero en general con la misma estrategia de persuasión), como se verá en varios momentos de esta tesis doctoral (ver, por ejemplo, los apartados 4.1., 5.1. y 7.1.).

Uno de los principales elementos que le sirven a la serie para mantener esta relación con la audiencia son los créditos de apertura de cada episodio. Al fin y al cabo, al tratarse de una partícula narrativa que permanece estable y fija a lo largo de la serie (hay algunas alteraciones que sirven para señalar las temáticas de interés de cada una de las temporadas, pero el formato y estructura es el mismo a lo largo de los sesenta capítulos),<sup>4</sup> es una de las bases sobre las que se consolida la relación entre el espectador y el producto audiovisual. Los títulos de crédito han cumplido siempre, como mínimo, una función fáctica como elemento de introducción al relato o marca de su inicio, función que sin embargo se ha ido complejizando en paralelo a la propia diversificación estilística y estética de los *openings* fílmicos y televisivos a lo largo de la historia de ambos medios (Bort, 2012: 233). A pesar de esta multiplicación de sus funciones, intenciones y efectos, “ningún título de crédito es banal y anecdótico” y, por supuesto, las “disparas posiciones discursivas indican que la estrategia discursiva del relato ya comienza, ya se decide, en sus telones” (Bort, 2012: 233), es decir, toda escena de créditos comparte, representa, difunde y apoya la construcción discursiva del producto audiovisual que acompaña. Así, resulta fundamental realizar un análisis de los títulos de créditos de *The Wire* por cuanto es uno de los lugares donde más claramente se podrá ver qué tipo de contrato se quiere establecer con la audiencia y qué elementos se usan para ello.

Con una duración de cincuenta segundos, los títulos de créditos de la primera temporada incluyen un número de planos mucho mayor, dado que se componen a partir de una rápida sucesión de imágenes. La mayoría son planos detalle de elementos de diferente procedencia, aunque todos ellos se relacionan directa o indirectamente con la trama principal de la

serie (el desarrollo de una investigación en torno a la vigilancia electrónica de una banda de traficantes de drogas). Jason Mittell define la secuencia de la siguiente manera:

*“los personajes quedan relegados a un segundo plano en una serie de operaciones: planos detalle de partes del cuerpo, maquinaria, gestos e imágenes icónicas de la vida urbana. Lo que importa en los créditos, y posiblemente también en la serie en su conjunto, no es ya quién está realizando las acciones, sino las propias prácticas de esa vida urbana: la policía, las drogas, el soborno a políticos y el escurrir el bulto a través de la burocracia, aspectos que constituyen en esencia el retrato de la decadencia de Baltimore en la serie”* (2009: 435).

Efectivamente, resulta de enorme interés que no se haga uso de los créditos de apertura para presentar a los personajes y que ninguna de las figuras humanas reconocibles en estas imágenes se corresponda a los actores protagonistas de la serie, cuyos nombres sí aparecen. Este hecho nos parece significativo e interpretable en el sentido de que la narración de la serie no se construye sobre un conjunto concreto de individuos, sino que dichas historias no son sino una excusa para en realidad mostrarnos un relato más amplio y más completo de lo que cada trama o subtrama nos podría ofrecer por sí sola.

A lo largo de toda la tesis veremos varias instancias en que la serie pone un enorme peso en la existencia de un “gran imaginador” o de un autor implícito con afán periodístico y holístico, no sólo en la construcción de la puesta en escena, como son la secuencia previa a los créditos y los créditos mismos, sino también en la propia estructura narrativa de la serie. Como veremos, la multiplicidad de personajes y tramas de la serie, así como el lento desarrollo de la mayoría de acciones, hace que *The Wire* no tenga una estructura episódica ni presente tropos habituales de la televisión como los *cliffhangers*, sino un ritmo narrativo mucho más pausado y sutil, aunque no por ello menos fluido. El resultado es una sucesión de escenas o secuencias que ofrecen al espectador pequeñas piezas de información sobre diferentes espacios, instituciones, acciones y personajes, de manera que poco a poco adquieren sentido unas en relación con las otras (en ocasiones de modos inesperados y sorprendentes de los que los personajes mismos no son conscientes), ofreciendo así un efecto de imagen de conjunto y globalidad. Sin embargo, y a pesar de que la manera en la que se presenta el relato a la audiencia varía

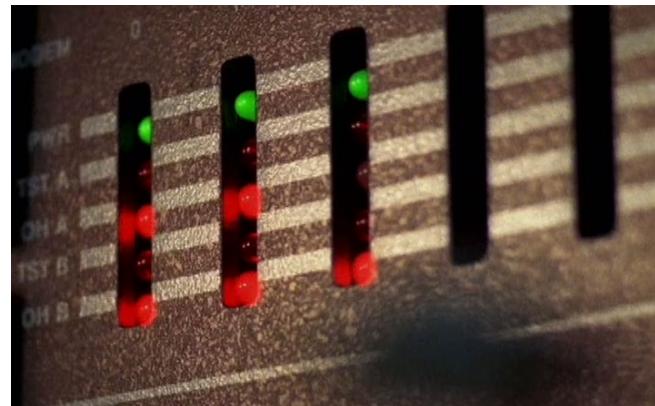
<sup>4</sup> Se emplea incluso la misma canción (*Way Down in the Hole*, de Tom Waits), si bien cada temporada presenta una versión diferente de la misma.



FOTOGRAMAS 08 - 11

y amplía la estructura narrativa del género policial procedimental (incluyendo, por ejemplo, numerosos personajes y tramas que no pertenecen a instituciones legales o policiales), al menos durante la primera temporada de la serie el formato no se aleja en exceso de este modelo, por cuanto nos muestra igualmente el inicio, desarrollo y final de una investigación policial. Es a través de una complejización superficial del relato (más personajes, más tramas, más acciones, menor información y mostrada en pantalla de un modo menos evidente) como *The Wire* trata de borrar las marcas del género televisivo policial, a pesar de, tal y como veremos a lo largo del desarrollo de este capítulo y en oposición a lo que afirman numerosos autores (Sheehan y Sweeney, 2009; Dodge, 2010; Wilson, 2014: 67), no es capaz de librarse de la función última del procedimental policiaco: el mantenimiento de una moralidad tradicional basada en una noción maniquea del bien contra el mal y en el blanqueamiento de la función de las fuerzas del orden en el capitalismo contemporáneo (la justificación y apología de su rol como aparato represivo del Estado).

En todo caso, y aunque a primera vista pueda parecer que los títulos de crédito se componen de detalles inconexos con la idea de que serán las tramas y subtramas de la serie las encargadas de mostrarnos cómo se relacionan entre sí, en realidad existen algunos patrones y repeticiones que nos permiten confirmar algunas de nuestras ideas e hipótesis sobre *The Wire*. Durante la secuencia de créditos, numerosos planos detalle remiten a tecnologías relacionadas con la grabación



al inicio de los créditos (un teléfono, cables, etc.), hasta que una imagen de un ojo mirando una pantalla marca el cambio de temática (fotogramas 08-11). El reflejo de la luz en la piel

del rostro cuya identidad es irreconocible lo presenta como un ojo que observa atentamente una pantalla, una idea que nos remite tanto a la construcción de un autor implícito en la serie (su capacidad de observación y de expresión) como a las características que se presuponen a sus potenciales espectadores, individuos inteligentes y perspicaces capaces de superar el reto narrativo que supuestamente es *The Wire*. La primera aparición del narcotráfico en los títulos de créditos tiene lugar en un encuadre amplio desde el punto de vista de un coche, remitiendo a la noción de la vigilancia policial (fotograma 12), aunque las imágenes siguientes presentan las drogas en breves primeros planos (fotograma 13), lo que reforzaría la idea de que la serie

no se va a centrar únicamente en el punto de vista de la policía, sino que nos ofrecerá también información que las fuerzas del

FOTOGRAMAS 12 - 16





orden no poseen. Esta imagen, en línea con muchas otras que componen los títulos de crédito (fotogramas 14-16), presenta un plano detalle de manos llevando a cabo la actividad. Esto por una parte crea un efecto de abstracción de la actividad en cuestión, universalizándolas como cuestiones sistémicas en lugar de relacionarlas con un único individuo; por otra, esta misma abstracción (acompañada del rápido montaje con que se crea esta secuencia de créditos y que genera sensación de desconexión entre los diferentes planos) oscurece el funcionamiento de dicho sistema, dificultando así su comprensión. Encontramos también dos momentos en que se hace uso de un aparato de captación de imágenes y del punto de vista desde el propio aparato, primero una cámara fotográfica y luego una cámara de vigilancia que un joven rompe tirándole una piedra (fotogramas 17-19). Ambas instancias servirían para reforzar una vez más la capacidad de la instancia enunciativa de la serie para ofrecer información privilegiada a la audiencia. Antes de volver a planos de tecnología de vigilancia, que es como finalizan los títulos de crédito, algunas imágenes nos muestran documentos y formularios (fotograma 20), señalando, como se hará en varias ocasiones a lo largo de esta temporada, el largo y farragoso proceso que hay detrás de la puesta en marcha de investigaciones que requieran escuchas telefónicas, creando así una imagen negativa de la burocracia a la que los policías se

ven sometidos para poder llevar a cabo su trabajo de manera adecuada (lo que parecería presentar un punto de vista positivo sobre la vigilancia, priorizando el mantenimiento del orden sobre la privacidad ciudadana).<sup>5</sup> Los títulos de créditos finalizan con varias imágenes de baja calidad, claramente tomadas desde el punto de vista de cámaras de vigilancia, incluyendo la última (fotograma 21), que tiene el mismo tono azulado que, tras un fundido a negro acompañado de una línea de diálogo de este mismo episodio sacada de contexto (todos los capítulos de la serie empiezan de la misma manera), tendrá la imagen de Bunk y McNulty subiendo las escaleras del juzgado. De esta manera se establece un enlace claro entre el formato de los títulos de crédito y lo que tal estructura implica a la hora de crear efecto de realidad y las propias tramas y subtramas de la serie.

A partir del uso enfático de los elementos aquí comentados, *The Wire* se presenta a su audiencia como una producción audiovisual capaz de representar la realidad de la América contemporánea y de las razones que la han llevado hasta la situación actual de ciudades como Baltimore, con altos índices de pobreza, criminalidad y desigualdad. Se crea así desde el principio un contrato con el espectador basado en la verosimilitud, el énfasis en una intención realista, la noción de contexto o imagen de conjunto (el modo en que diferentes elementos se relacionan entre sí) como base del discurso de la serie y, sobre todo, en la creación de un efecto de realidad. A lo largo de esta tesis doctoral veremos numerosos elementos que contribuyen a

FOTOGRAMA 17

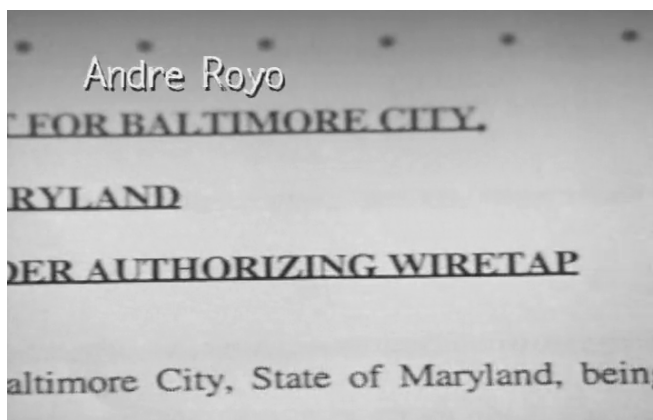


5 Esta temporada de *The Wire* es anterior a algunos de los grandes debates sobre cuál debería ser el rol del gobierno en relación a la vigilancia de sus ciudadanos y si hace falta establecer límites a dicha habilidad y dónde había que ponerlos. Desde el momento en que en 2008 el *New York Times* hizo público el ilegal programa de vigilancia electrónica *Stellar Wind*, instaurado por la administración Bush en plena paranoia post-11S hasta la disputa entre encriptación y acceso a raíz de la petición del FBI a Apple de desbloquear el iPhone de uno de los atacantes de la masacre de San Bernardino (a lo que la compañía se negó), pasando por las filtraciones del ex-trabajador de la NSA Edward Snowden en 2014 y la declaración ante el Senado de Mark Zuckerberg (CEO de Facebook) en abril de 2018, la polémica sobre la indiscriminada recogida de datos por parte de agencias gubernamentales y empresas privadas no ha dejado de aparecer y re-appearer en la actualidad estadounidense de manera regular. De manera simplista, se podría señalar que los defensores de que las fuerzas de seguridad puedan acceder a la información de los usuarios a petición del gobierno son sobre todo las propias agencias gubernamentales, independientemente del partido político de procedencia (por ejemplo, tanto Barack Obama como el FBI se enfrentaron abiertamente a Apple a principios de 2016).

crear dicho efecto y cuáles son las implicaciones de considerarlo neutral e imparcial, aceptándolo así como una representación mimética de la realidad.

FOTOGRAMAS 18 - 21

---



## 3.2

# EL INDIVIDUALISMO NEOLIBERAL: EL DETECTIVE JIMMY MCNULTY Y EL ESTADO PROPICIADOR

---

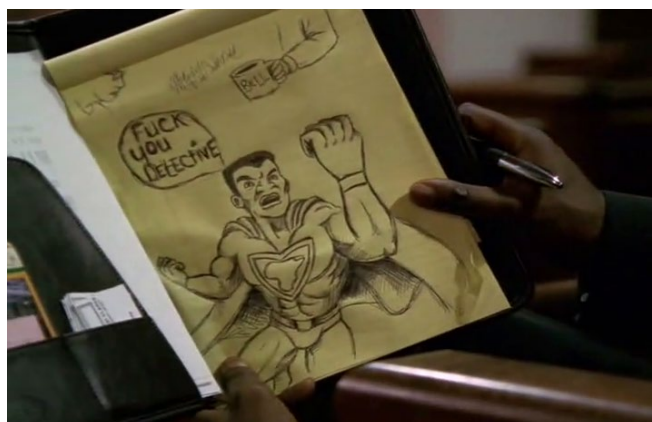
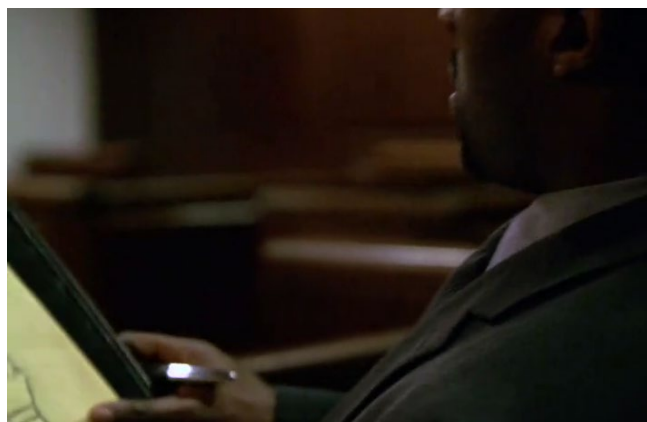
Uno de los principales recursos para construir esta relación con la audiencia, como hemos mencionado, es el énfasis que la puesta en escena pone en el punto de vista del detective de homicidios Jimmy McNulty, construyendo una relación privilegiada con el personaje. Así, especialmente durante los primeros minutos del primer episodio, la cámara le sigue y nos muestra su punto de vista. Tras contarle a su compañero Bunk la anécdota con la que empieza la serie, McNulty avanza por el pasillo junto a su compañero antes de desviarse con la intención de asistir de manera voluntaria a un juicio por asesinato en cuya investigación no ha estado implicado. La cámara no sólo se centra en él mientras avanza (dejando a Bunk atrás), sino que además entramos con el personaje a la sala en la que está teniendo lugar el juicio, viendo el juzgado como espacio por primera vez desde la espalda de McNulty (fotogramas 22 y 23). A partir de ese momento, sin embargo, se abandona el punto de vista del personaje. Los encuadres pasan a no tener un anclaje o posición fija y muestran el juicio a medida que avanza desde diferentes perspectivas, enfatizando en muchos casos las dinámicas de po-

der que se están desarrollando en este momento y lugar, como por ejemplo, cómo el acusado mira hacia atrás para observar la reacción de uno de los jefes de la banda de narcotraficantes, Stringer Bell (Idris Elba), que asiente ligeramente, o el uso de la mirada de uno de los testigos para exponer el miedo y coerción al que se ve sometido por parte de dicha banda (muchos de los miembros y soldados de la misma asisten al juicio), así como la confirmación que recibe otro testigo para mentir, contradiciendo de esta manera su declaración original.

Todos estos movimientos no son explícitos, sino que suceden de manera sutil y casi imperceptible, a la vez que en cierta manera presentan un punto de vista omnipresente (reproduciendo por ejemplo planos subjetivos desde la posición de los testigos), especialmente porque todavía no se conoce a muchos de los personajes que aquí aparecen. De hecho, se retoma la posición del detective McNulty precisamente para presentarnos al narcotraficante Stringer Bell como otro de los grandes protagonistas de la serie, a través de un intenso primer plano en el que este personaje mira a cámara (a McNulty), encuadre que reproduce con

FOTOGRAMAS 22 - 27

---



un movimiento de cámara el mismo movimiento de la mirada del agente de policía hacia la libreta en el plano anterior (fotogramas 24-26), para luego mostrarnos su reacción (sonrisa socarrona) (fotograma 27). Este breve intercambio tendría en este momento dos claras funciones. Por una parte, acompañado del modo en que algunos de los personajes de la sala (sobre todo el acusado y los dos testigos que intervienen) le miran en momentos clave de la escena, queda introducida la relevancia que Stringer Bell tiene para el narcotráfico en Baltimore y para la trama principal de la serie. Por otra, que sea a través del detective Jimmy McNulty como se enfatiza dicha importancia no sólo reforzaría su rol como “facilitador” para el espectador, sino que también nos lo señala ya como un personaje perspicaz e inteligente. Esta característica ya habría aparecido en el *cold opening* de este mismo primer episodio al señalar su reacción a la historia sobre el asesinato de Snot, una reacción entre sorprendida y divertida que demostraría su capacidad de relacionar lo escuchado con un contexto más amplio y de establecer la relación existente entre diferentes elementos. En este sentido, y aunque en gran parte de esta secuencia no sea su punto de vista subjetivo el que permite acceder a lo ocurrido, sí que funciona como enlace para el espectador, introduciéndole en el espacio e incluso señalándole quién es importante en la sala. De hecho, dejamos el juzgado junto a McNulty, que se marcha después de que la testigo cambie su testimonio, fastidiando con ello la argumentación de la fiscal.

McNulty se acerca a una oficina donde está el detective encargado del caso, al que informa de lo ocurrido. El detective no sólo no asiste al juicio de su propio caso de homicidio, sino que además aparece hablando por teléfono sobre algo que no tiene nada que ver con su trabajo. Por el contrario, McNulty es mostrado como más implicado de lo que sería necesario, responsable incluso de aquello que no le corresponde, preocupado por su trabajo mucho más allá de lo que se le encarga. El propio juez del caso, Phelan (Peter Gerety), en una secuencia posterior, le vacilará sobre asistir a juicios en cuya investigación no ha tenido nada que ver, a lo que el detective no responderá más que manteniendo su habitual sonrisa socarrona. Al mismo tiempo, el plano en el que se marcha (tras la respuesta desapegada y desinteresada de su compañero) nos presenta su figura alejándose hacia la salida al fondo, con actitud desenfadada e ignorando las montañas de papeles que se acumulan a lo largo del pasillo (fotograma 28). Se trata de una perfecta representación de la

que será la principal característica del personaje a lo largo de toda la serie (aunque resulte obvia sobre todo en esta primera temporada y de nuevo en la quinta y final): la falta de respeto por las limitadoras reglas del departamento de policía, los continuos intentos de rodear la burocracia con tal de salirse con la suya.

Al fin y al cabo, McNulty no es sino un ejemplo más del estereotipo del policía inconformista y disidente que está por encima de las normas del departamento. Esta es una figura omnipresente en el imaginario cultural anglosajón, desde aquellos que están basados en personajes reales (como *Serpico* [Sidney Lumet, 1973]) hasta su aparición en géneros más allá del policíaco (se trata del mismo modelo detrás del personaje del capitán Kirk en cualquiera de las reiteraciones de *Star Trek*), pasando por ejemplos cinematográficos tan clásicos y asentados como *Bullitt* (Peter Yates, 1968), *Harry el Sucio* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971) o *The French Connection* (William Friedkin, 1971) y por otros televisivos más recientes como el Jack Bauer de 24 (Robert Cochran y Joel Surnow, Fox: 2001-2010) o el Rust Cohle de la primera temporada de *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO: 2014-). David Graeber describe este estereotipo como la discordante combinación de dos características que conforman lo que el autor denomina “el carismático héroe de la burocracia”: “luchadores contra el crimen que existen dentro de, pero que continuamente se salen de, el orden burocrático, que es no obstante su significado y existencia última” (Graeber, 2015, cap. 1).

FOTOGRAMA 28








---

 FOTOGRAMAS 29 - 30

La relación de McNulty con su trabajo se basa en esta continua contradicción por la cual su identidad se construye en torno a ser detective de policía, a pesar de que esta es también la base de muchos de sus problemas (tanto personales como en el contexto laboral), una paradoja que la serie resuelve recurriendo a la noción de que uno puede ser *natural police*, además de estableciendo una contraposición entre el trabajo que el agente de policía debería estar haciendo y el que la propia institución policial le permite hacer. Así, en este mismo primer episodio y tras el fracasado juicio, el juez Phelan habla con McNulty, que expone lo que acaba de ocurrir y quiénes son los que estaban en la sala intimidando a los testigos. Nuestro protagonista explica que los miembros de la banda de Avon Barksdale (Wood Harris), cuyo principal lugarteniente y mano derecha es el ya presentado Stringer Bell, dominan gran parte de la zona de venta de drogas del oeste de Baltimore. La reacción del juez al escuchar estos nombres por primera vez es preguntar, mientras se agacha a recoger algo debajo de la mesa, “who?”, manifestación de desconocimiento que se reproducirá luego en la división de narcóticos de la policía. A medida que avanza la conversación entre ambos y la información de McNulty se hace más específica, los amplios encuadres pasan a ser cercanos primeros planos del perfil de los personajes, que enfatizan el conocimiento del detective gracias a la luz principal (la ventana detrás del juez), de manera que su rostro queda iluminado, mientras el de Phelan permanece en la oscu-

ridad (fotogramas 29 y 30). La figura de McNulty funciona como vínculo informativo para el lector al ser quien explica en este momento lo que será el punto de partida de la investigación que compondrá las principales tramas de la primera temporada de la serie, además de aparecer como un personaje observador e inteligente. Es precisamente su sutil queja aquí (le explica al juez que no hay nadie investigando a los Barksdale porque “we’re a little busy doing street rips, you know. Community policing and all that”, es decir, la mayoría de agentes se ocupan de arrestos sin importancia y de otras cuestiones inútiles como el establecimiento de lazos entre la policía y la comunidad)<sup>6</sup> lo que hará que Phelan contacte con el departamento de policía al respecto, dando como resultado la puesta en marcha de un equipo investigador dedicado a este nuevo caso.

---

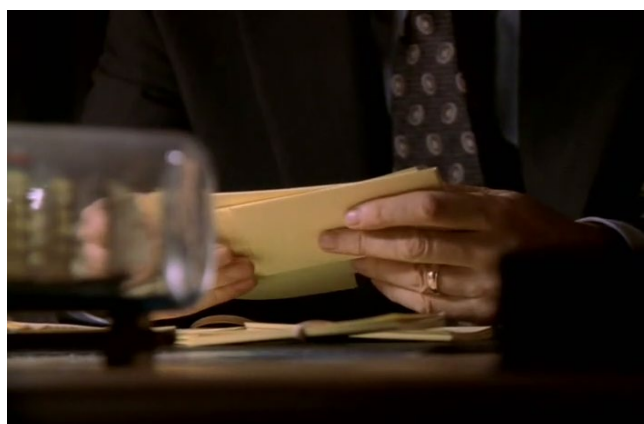
<sup>6</sup> *Community policing* es una filosofía policial basada en que el trabajo del agente será mucho más eficiente si se crea una relación estable entre la policía local y las comunidades que vigilan (por ejemplo, que los agentes que patrullan ciertas zonas siempre sean los mismos, se dan charlas en colegios, se patrulla a pie o en bicicleta, etc.), con la idea sobre todo de tratar de evitar la necesidad de recurrir a acciones policiales reactivas y violentas y, por supuesto, de conseguir que los habitantes de zonas especialmente problemáticas ayuden a la policía como informantes. El tono de McNulty da a entender que considera que esta estrategia es una tontería porque quita tiempo y recursos que deberían dedicarse a investigaciones serias y en profundidad. Como veremos en la sección 5.3. de esta tesis doctoral y como argumenta Alex Vitale, las técnicas de *community policing* no tienen ningún sentido porque el trabajo real de la policía no es mantener el orden y resolver crímenes, sino la criminalización y exclusión de las poblaciones pobres a través de estrategias y técnicas que continuamente atacan el comportamiento desordenado, además de financiar el gobierno local a través de los sistemas de multas (Vitale, 2017: 16).



FOTOGRAMAS 31 - 34

Esto llevará a McNulty a meterse en problemas con sus superiores inmediatamente: el comandante de la división de homicidios, William Rawls (John Doman), le llama a su despacho para culparle de haber quedado como un ignorante ante el director general y el director adjunto operativo de la policía de Baltimore, Ervin Burrell (Frankie Faison), por no saber quiénes son los Barksdale. Los encuadres con que se abre la conversación entre estos dos personajes refuerzan dicho desconocimiento por parte del comandante, que aparece de espaldas al enorme ventanal de su despacho en el que apenas se detectan algunas luces borrosas (fotograma 31). Esta imagen insiste en crear distancia y desapego entre la ciudad que se extiende tras el cristal y el comandante Rawls, de un modo similar a lo que ocurría con la luz de la ventana en la oficina del juez Phelan. Como en aquella escena, McNulty se sienta ante el escritorio, en este caso ante una amenazante figura que es mostrada en pantalla en contrapicado y desde la altura del detective, que por su parte mira hacia arriba (fotogramas 32 y 33). El efecto creado funciona así para representar la relación de subordinación entre ambos personajes, enfatizando con ello lo firme y estático de la cadena de mando dentro de la policía de Baltimore.

Sin embargo, en el mismo momento en que el comandante se sitúa a la altura de McNulty, éste comienza a demostrar que efectivamente sabe mucho más de lo que sucede en Baltimore que su jefe. No sólo conoce a los principales miembros de la banda de traficantes, sino que recuerda a la perfección todos los



casos de asesinato relacionados con ellos, incluso aquellos de los que se han encargado otros detectives. Para enfatizar esta distinción entre ambos personajes, la voz de Jimmy enumera de

memoria cada uno de los expedientes y se superpone a un plano detalle de las manos de Rawls, que va repasando las notas que le permiten seguir al detective (fotograma 34). Su ineptitud queda confirmada cuando pregunte por un caso cuyo nombre no aparece en los papeles que tiene en su mano, a lo que McNulty responderá que se trata de un caso del año anterior.

La escena finaliza con el encargo de un informe para el día siguiente que hará que McNulty no pueda marcharse a casa a pesar de que su turno ya ha terminado. El tono de Rawls, que insiste en que le haga quedar bien y en que firme con su nombre y no con el de McNulty, lo señala como un personaje egoísta y preocupado por su propia posición dentro del departamento, pero no por el trabajo realizado, un trabajo que, de hecho, parasita descaradamente al pretender presentarse como autor del informe. La escena finaliza con un breve plano que nos lleva a otro espacio, en el que, en estricto paralelo con lo que acabamos de presenciar, vemos a la detective de narcóticos Kima Greggs (Sonja Sohn) redactando un documento similar que sus jefes también le han ordenado escribir (fotograma 35).<sup>7</sup>

Con esta división entre el comandante y McNulty, reforzada por la equivalencia creada con la detective Greggs, se genera un discurso que clasifica a los miembros de la policía de Baltimore en dos grupos: aquellos responsables e inteligentes que se preocupan por su trabajo (aunque no siempre hagan lo correcto) y aquellos, casi siempre altos cargos, cuyo único interés es su propia carrera, el politiquero y las estadísticas trucadas en lugar

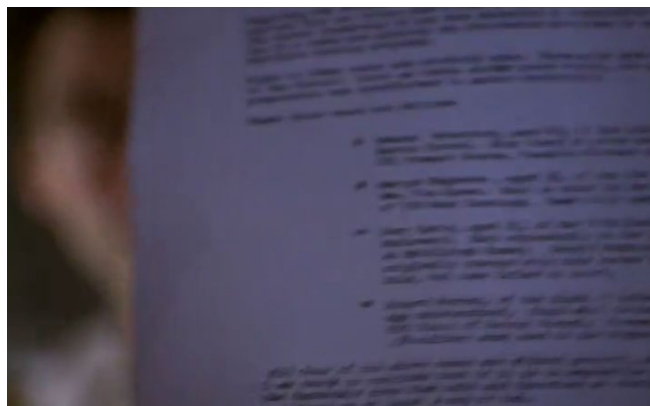
<sup>7</sup> Aunque la espinosa cuestión de la representación femenina en *The Wire* será tratada con más detalle en los capítulos de esta tesis dedicados a la segunda y la cuarta temporada de la serie, no podemos dejar de señalar que la ausencia de características asociadas a la feminidad tradicional en el personaje de Kima y el hecho de que sea lesbiana no sólo son características que aparecen insistentemente en esta primera temporada (de manera directa en diálogos, pero también a través de su actitud), sino que incluso el propio McNulty llega a afirmar que son estas cualidades precisamente las que la convierten en una buena policía. Su primera aparición, por ejemplo, se produce junto a un personaje femenino (una informante) que va con ella en el coche y que grita y se mueve de manera nerviosa (histérica, se podría decir) que contrasta con la calma de Kima. Cuando otro agente le pregunte por el *walkie* qué está diciendo la informante, Kima responderá irónicamente “It ain’t what she says”, refiriéndose de manera jocosa al estereotipo de la mujer pasivo-agresiva y que se ofende fácilmente a partir la frase recurrente asociada a dicho estereotipo: “no es lo que dice, es cómo lo dice”. Este breve chiste permite construir la virilidad del personaje a partir de una deliberada oposición hacia actitudes consideradas tradicionalmente como femeninas.

de las investigaciones policiales. Estos segundos son en la serie miembros de las instituciones públicas que parecen haber olvidado cuál es la función de las mismas en favor del beneficio personal o del rédito político y además aparecen habitualmente relacionados con procesos excesivamente burocráticos, como el informe que ha de preparar McNulty en este primer episodio de la serie. Para insistir en lo pesado de la tarea y en cómo este no es el tipo de trabajo que un policía debería estar realizando, el personaje aparece ante la máquina de escribir pulsando las teclas con sólo dos dedos (fotograma 36). Una vez finalizado el documento, el detective muestra a su sargento (y a cámara) el folio (fotograma 37). Con sorna, McNulty explica “it’s got dots.

FOTOGRAMAS 35 - 36







FOTOGRAMA 37

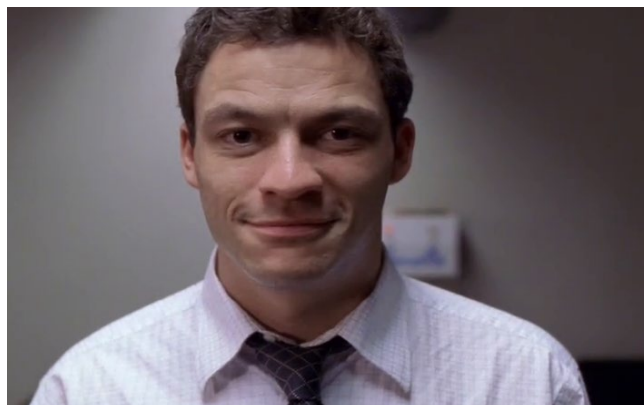
Deputy loves dots”, que es una repetición de la recomendación que Rawls le había hecho al encargarle el informe de que lo escribiera con puntos de enumeración porque al director adjunto operativo (*Deputy Ops*) le gustan los documentos con puntos. La insinuación parece ser que a los altos cargos sólo les importa la información rápida, sencilla y superficial en lugar de las investigaciones en profundidad que, como veremos, McNulty y algunos de sus compañeros consideran que debería ser la labor del departamento de policía de Baltimore, dando con ello a entender la despreocupación de los jefes por comprender la situación del narcotráfico en la ciudad de un modo holístico y completo.<sup>8</sup>

Esta contraposición entre la información sencilla y los arrestos rápidos por un lado (denominados en la serie *buy-bust operations*, refiriéndose a la detención de traficantes de bajo nivel mientras están en la calle vendiendo o llevando encima pequeñas cantidades de droga) y las investigaciones en profundidad por otro es reiterada en numerosas ocasiones a lo

8 En un curioso paralelo inimaginable en el momento de emisión de este primer episodio de la serie, el hecho de que no se lea los informes que le preparan los diferentes departamentos y agencias de inteligencia ha sido empleado en numerosas ocasiones para argumentar la ineptitud de Donald Trump como presidente, presentado como un claro síntoma de que no tiene capacidad de atención o comprensión suficiente (Leah, 2018). Él mismo afirmaba orgulloso algunos días antes de tomar el cargo que “para qué leer informes de 200 páginas si puede ponerse todo en una sola” (citado en VandeHei y Allen, 2017).

largo de la serie, y se presenta como un paralelo equivalente a la distinción antes señalada entre los miembros de la policía a los que en realidad no les interesa su labor y los agentes y detectives preocupados por llevar a cabo tales investigaciones. McNulty es en esta primera temporada el principal ejemplo de este segundo tipo, una característica que se refuerza de manera continua. Sus habilidades y capacidades quedan verificadas por, entre otras cualidades, su amplio conocimiento y comprensión del narcotráfico en la ciudad de Baltimore, un saber del que hace gala en numerosas ocasiones. Así, en una conversación con Kima y Bubbles (Andre Royo), un informante de la policía, durante el cuarto episodio, sabe exactamente de quién está hablando Bubbles al mencionar a un tal “No-Heart Anthony” al que Kima no reconoce. McNulty, sin embargo, no sólo alude a su nombre real, Anthony Little, sino que además cita su dirección y su situación actual: la cárcel en la que está y el delito por el que ha sido encerrado. Tras haberle dicho a Kima, con tono de broma, que casi se avergüenza de ser su chivato al enterarse de que no recuerda a “No-Heart Anthony”, Bubbles estrecha la mano de McNulty con un aprobatorio “my man”. En cierta manera, es como si el informante, que es él mismo un gran conocedor de los bajos fondos de la ciudad de Baltimore, le diera el visto bueno a las habilidades observadoras del detective.

Pero, además de su sabiduría, McNulty defiende de manera continua la necesidad de llevar a cabo una investigación en profundidad, enfrentándose así al posicionamiento de sus superiores, que desde el principio quieren un caso rápido y con arrestos a nivel de calle. En el segundo episodio de la temporada tiene un primer enfrentamiento con el teniente encargado del equipo, Cedric Daniels (Lance Reddick), por haber actuado por libre sin informarle primero. La conversación, que incluye una de las múltiples referencias a cómo McNulty no es especialmente apreciado por sus jefes en la división de homicidios por su actitud disidente, tiene lugar en una de las salas de interrogatorio, dejando su figura empequeñecida al fondo de la estancia y generando sensación de agobio a partir de una angulación muy marcada de la cámara (fotograma 38), en una imagen que recuerda a la conversación con el comandante Rawls en el episodio anterior. El teniente, representante en este caso de la plana mayor del departamento de policía (su posición evolucionará en sucesivos episodios), aparece en una posición amenazante y que limita la posibilidad de movimiento de McNulty, lo



FOTOGRAMAS 38 - 41

que enfatiza el modo en que la inercia y estatismo de la agencia resulta coercitiva e impide el desarrollo de las actividades de los agentes de policía. De hecho, unos segundos más tarde, cuando el teniente Daniels descubra que McNulty y Bunk tienen a uno de los miembros de la banda Barksdale en la otra sala de interrogatorios, se marchará y les dejará libertad para continuar con la entrevista, que resulta ser exitosa y finaliza con un primer plano de un orgulloso y satisfecho McNulty mientras el detenido se aleja (fotograma 39). Una vez más, ha conseguido salirse con la suya por el bien de la investigación en curso.

La tensión entre McNulty y el resto del equipo del caso Barksdale se mantendrá durante parte del inicio de la temporada, aunque la relación con algunos de ellos (sobre todo el pro-

pio teniente Daniels) mejorará a medida que el teniente decida poco a poco apoyar y defender la investigación en profundidad. La primera reunión del grupo tiene lugar en este mismo segundo episodio y, aunque comienza con algunos planos detalle de los agentes y detectives que lo conforman, enseguida se nos ofrecen encuadres colectivos que presentan a los personajes además del espacio en que se encuentran (fotogramas 40 y 41). El elemento que más nos interesa destacar en esta escena es que McNulty es el único (aparte del teniente que está presentando el caso a elaborar) que permanece de pie, además de estar separado del grupo de agentes que se sitúan alrededor de la mesa. Las otras dos figuras que tampoco forman parte de este grupo a nivel visual son los detectives Kima Greggs y Leander Sydnor (Corey Parker Robinson), que son considerados ya desde el principio dos de los policías más capaces del equipo (Greggs es nombrada la detective jefe y Sydnor ha sido

mencionado como uno de los mejores agentes de la división de robos de coches del departamento). Algunos de los que sí están sentados, de hecho, serán mostrados como inútiles, estúpidos o violentos, con acciones tan ridículas como disparar su propia pistola contra la pared sin querer o plantearse una caída por las escaleras para conseguir la baja por accidente laboral. Con esta composición espacial, pues, se da a entender que es precisamente la capacidad de agentes como McNulty de trabajar y desarrollar su actividad al margen de la cerrada estructura burocrática del departamento de policía lo que permitirá que la investigación salga adelante.

En el tercer episodio, cuando el teniente Daniels se vea obligado a organizar una redada por orden del director adjunto operativo, McNulty directamente se negará a participar. Mientras todos se preparan, él no lleva chaleco antibalas y se dedica a tomar notas de una pista que decide seguir por su cuenta (algo que hará en numerosas ocasiones a lo largo de la temporada). Mientras su superior explica cómo se desarrollará la redada, el rostro de McNulty permanece en primer plano, desenfocado y mirando en otra dirección, ignorando descaradamente las instrucciones del teniente, mostrado en un contrapicado que confirma su autoridad, el hecho de que sea su superior (fotograma 42). Cuando Daniels le pregunte cuál es su problema, vemos al detective hacer un gesto de desinterés, levantando levemente los hombros y arrugando la boca mientras mira hacia arriba, desafiante con la autoridad (fotograma 43). “I got police work to do”, le dirá McNulty al teniente cuando éste le eche la bronca por insubordinación. El final del episodio confirma que McNulty tiene razón: la redada resulta ser un fracaso.

En el cuarto episodio de la temporada aparece por primera vez la noción de *natural police*, una idea que se reiterará en numerosas ocasiones a lo largo de la serie para referirse a aquellos agentes con habilidades naturales y un don casi mágico para el trabajo policial. El primer personaje al que se aplica esta definición es el propio McNulty, cuando su sargento en la división de homicidios le defiende ante el comandante explicando que sí, que McNulty es insoportable porque se cree más listo que los demás detectives, pero afirma también que esto es precisamente lo que le hace un buen policía. Queda de esta manera asociada la identidad del personaje con su trabajo (y su rebeldía con su habilidad), su única dedicación e interés por encima de todo lo demás, lo que nos introduce ya al modo

FOTOGRAMAS 42 - 44



en que se presenta en la serie el rol fundamental que el trabajo asalariado tiene en la construcción de la identidad masculina, una noción que se desarrollará sobre todo en el siguiente capítulo de esta tesis doctoral.

Es con esta idea de *natural police* como se justifica que McNulty sea un alcoholístico, que haya sido infiel a su mujer y que viva en un desastroso apartamento casi vacío (fotograma 44). Se trata en cierta manera de daños colaterales, problemas secundarios derivados de su enorme capacidad e inteligencia como policía, del conjunto de cualidades que le caracterizan por encima de todo y que sin embargo se ven limitadas por el propio funcionamiento de la institución en la que se integra y contra la que lucha de manera continua e individual. Tal característica produce una estructura narrativa similar a la que Corey Robin define como característica de las novelas de Ayn Rand y que no es la lucha del “individuo creativo contra la masa hostil” (2018: 169), sino “entre el semidiós-creador y todos esos elementos improductivos de la sociedad –los intelectuales, burócratas y mediadores– que se interponen entre él y las masas” (2018: 170-171). Así, el principal conflicto en torno al personaje de Jimmy McNulty no es el del individuo medio contra todo aquello que le rodea, sino un individuo con cualidades extraordinarias no reconocidas de manera adecuada que se enfrenta contra el estatismo y la paralizadora burocracia en que se encuentra inmerso el departamento de policía. Estas características son representadas en la serie por dos elementos fundamentales: el exceso de trámites administrativos que han de seguir los agentes y los diferentes altos cargos preocupados únicamente por sus propias carreras. Es esta defensa a ultranza del individuo racional y capaz por encima del resto la que permitiría a Rand argumentar que la sociedad se divide entre creadores/productores y parásitos/saqueadores que se aprovechan del trabajo e inteligencia de los primeros (Robin, 2018: 181).

En *La Rebelión de Atlas* y a través del monólogo final del personaje protagonista, Rand escribe que “el efecto material de tu trabajo está determinado no por tu esfuerzo, sino por el esfuerzo de las mentes más productivas que existen en el mundo a tu alrededor” (1957, parte III, cap. VII), de manera que “en proporción a la energía mental que ha gastado, el hombre que crea un nuevo invento recibe sólo un pequeño porcentaje de su valor en términos de pago material”, mientras que “el hombre que trabaja como bedel en la fábrica donde se produce dicho

invento recibe un pago enorme en proporción al esfuerzo mental que este trabajo requiere” (Rand, 1957, parte III, cap. VII). Tanto el valor de una mercancía como la confianza de la que depende la validez asociada al dinero en papel, entonces, no nace de los “gorriones y saqueadores”, sino de “la energía de los hombres que producen” (1957, parte II, cap. II), reproduciendo una contraposición similar a la que parece existir en *The Wire* entre los *natural police* creadores e inteligentes como McNulty y los parasíticos altos cargos como el comandante Rawls. Al fin y al cabo, “son los miembros de esta minoría excepcional los que levantan el total de una sociedad libre al nivel de sus propios logros, subiendo cada vez más alto” (Rand citada en Robin, 2018: 180). Aunque esta defensa a ultranza del individualismo de Ayn Rand, que tanto éxito ha tenido en EEUU desde los años cincuenta y hasta hoy, lleva a Corey Robin (2018: 178-182) a realizar una comparación con la contradicción entre este mismo individualismo y la colectividad existente en el fascismo europeo de los años treinta, sin duda el gesto principal que permite la comprensión de la sociedad de Rand es en última instancia la justificación y racionalización de las desigualdades dentro del sistema capitalista que la autora apoya y respalda como lógicas e inevitables.

El resultado es la propuesta de un modelo de sociedad en el que a los individuos capaces, inteligentes y creadores se les ha de dejar hacer, una noción que Rand considera que se encuentra en peligro, como refleja su insistencia en crear narrativas en las que tales sujetos se ven sometidos a las convenciones e incluso castigados por mantenerse fieles a su visión, tal y como le sucede al arquitecto protagonista de *El manantial*. Como parece ocurrirle también a McNulty de manera continua, en esta novela (y en la obra de Rand en general) “hacer lo correcto trae dificultades, penurias y el exilio, mientras que hacer lo incorrecto trae riqueza, estatus y elogios” (Robin, 2018: 177). Al fin y al cabo, nuestro detective, a pesar de sus habilidades y de que el equipo del que forma parte consiga investigar de manera eficiente a la banda de los Barksdale y arrestar a varios de sus miembros, queda al final relegado por su actitud rebelde y por su independencia, siendo enviado a la patrulla marítima en el último episodio de la temporada. En el último plano en que vemos al personaje, aparece sentado de manera desganada en el barco que se aleja de la cámara, que se encuentra en la posición de dos compañeros detectives que han venido a animarle y despedirle (fotograma 45). Con este cierre narrativo





FOTOGRAMA 45

construido a partir del castigo a McNulty se genera en la serie una crítica a las burocráticas instituciones públicas que, tal y como se configuran actualmente, promueven el rédito político y la mediocridad estadística, en lugar de potenciar las habilidades de individuos creativos e inteligentes como el propio McNulty.

Este posicionamiento coincide con numerosas nociones relacionadas de manera directa con el capitalismo contemporáneo y con algunas de las ideas sobre cuál ha de ser el rol del estado y el tipo de sujeto que se promueve desde la gubernamentalidad neoliberal. Ya en 1979 Foucault afirmaba que en el neoliberalismo (en su variable ordoliberal) “[n]o se trata, en suma, de asegurar a los individuos una cobertura social de los riesgos, sino de otorgar a cada quien una suerte de espacio económico dentro del cual pueda asumir y afrontar dichos riesgos” (2009: 154). Este mismo énfasis en el sujeto neoliberal como independiente y autosuficiente frente a un Estado que cada vez se responsabiliza menos de dicho individuo es una de las características discursivas que definen el neoliberalismo, produciendo así sujetos cuya capacidad moral se mide a partir de su capacidad para responsabilizarse de sí mismos (Brown, 2006: 694).<sup>9</sup> En su clásico *El nuevo espíritu del capitalismo*, Luc

9 Numerosos autores de diferentes disciplinas, desde el sociólogo Zygmunt Bauman (2007a y 2007b) hasta el geógrafo Simon Springer (2016) han llegado a conclusiones similares a las aquí señaladas por Wendy Brown. Como

Boltanski y Eve Chiapello (2002: 149-150) argumentan que el énfasis en la libertad, la creatividad y la sensibilidad hacia la diferencia defendida por los movimientos estudiantiles y civiles de los años sesenta han sido fagocitadas por el capitalismo, llevando a un nuevo orden industrial (y un nuevo modelo de explotación laboral menos represivo y más autoimpuesto) a partir de los años setenta y ochenta en el que la autonomía es el principal valor (Boltanski y Chiapello 2002: 280). Para Boltanski y Chiapello (2002: 297), este nuevo orden habría llevado a la crítica al Estado como entidad dominante y a una oposición a la burocratización surgida de esas mismas críticas de la izquierda de los sesenta, críticas que han terminado reconvertidas en liberalismo. Aunque *El nuevo espíritu del capitalismo* se centra en el caso francés, este discurso sobre la autonomía y la independencia del individuo respecto al Estado coincide con una comprensión de la libertad intrínsecamente estadounidense y que de un modo sencillo se puede afirmar que se sustenta en que el gobierno federal no ha de interferir, regular ni obstruir la vida de los ciudadanos. Esta idea, pues, no es novedosa ni reciente en el discurso político norteamericano, sino que es uno de los elementos que ha caracterizado al movimiento conservador desde hace décadas y que sirve, en última instancia, para justificar la desigualdad bajo el argumento de que “los hombres son desiguales por naturaleza” y que por ello, para que haya libertad, “se les ha de permitir que desarrollen sus desiguales cualidades” (Robin, 2018: 194).

El rol del estado en esta situación ha de ser, pues, el de simplemente construir el marco de la ley en el que los individuos se han de desarrollar de acuerdo con sus capacidades y cualidades creativas, es decir, lo que Neil Gilbert ha denominado el “estado propiciador” (*enabling state*), “cuyo rol es proveer protección

ejemplos que analizan la pervasidad de este tipo de gubernamentalidad neoliberal basada en el sujeto emprendedor, nos gustaría señalar el trabajo de Mitchell Dean (1995), de Wendy Larner (1997) y de Katharyne Mitchell (2006) precisamente porque se centran en casos de estudio concretos, el primero en los programas para desempleados en Australia, el segundo en el uso de la figura del consumidor a la hora de construir una imagen del mercado de las telecomunicaciones en Nueva Zelanda y el tercero los discursos sobre educación e inmigración de la UE. Sin embargo, hemos de remitir también a la problematización de esta concepción unívoca del sujeto neoliberal realizada por Annie McClanahan (2019), una crítica desarrollada ya en el apartado 2.2. y que reaparecerá tanto en este mismo capítulo como en el dedicado a la cuarta temporada de la serie.

social mediante el apoyo público a la responsabilidad privada” (2005: 5). Este no es sólo el papel que la derecha neoliberal le asigna al Estado para que el capitalismo funcione de manera adecuada (como han explicado, entre otros, Wendy Lerner [2000], Stephanie Lee Mudge [2008] y Simon Springer [2016]), sino que es también una noción que está en la base sobre la que se desarrollaron las nuevas izquierdas en Europa y EEUU tras la caída de la URSS y que vinieron a auto-denominarse como “tercera vía”, una alternativa tanto al conservadurismo y fundamentalismo del mercado de los gobiernos anglosajones de los años ochenta como al entonces considerado como inviable socialismo. En este sentido los principales representantes de esta tendencia a finales de los años noventa son los *New Democrats* de la administración del presidente estadounidense Bill Clinton y el *New Labour* británico, cuyo principal teórico es el sociólogo Anthony Giddens. En su texto *The Third Way*, Giddens (1998, cap. 3, sec. 1) explica que la función del gobierno en cuestiones sociales y económicas ha de ser, entre otras, intentar ser más eficiente y flexible, cualidades que los estados han de aprender del mundo empresarial privado y dedicarse a la “inversión en recursos humanos y en la infraestructura necesaria para desarrollar una cultura emprendedora” (Giddens, 1998, cap. 4, introducción). Aunque se venda a sí misma como una opción de centro o de izquierdas, la tercera vía reproduce el discurso del individualismo neoliberal al afirmar que el papel del estado ha de ser el de proveer el marco necesario para que los ciudadanos puedan desarrollarse por y responsabilizarse de sí mismos: una “filosofía plenamente individualista, este liberalismo otorga al Estado el papel esencial de asegurar a cada uno los medios para realizar su propio proyecto” (Laval y Dardot, 2013: 55). Estas ideas no son originales sino que “re-ensavan” muchas de las nociones que han marcado el pensamiento liberal a lo largo del siglo XX (Rose, 2000: 1396), y, en última instancia, no presentan tanto un proyecto sociopolítico, sino que proponen una re-moralización de la sociedad contemporánea, “inscribiendo las normas de auto-control profundamente en el alma de cada ciudadano” a través de la “propagación de un código moral justificado por la referencia a valores que se pretenden atemporales, naturales, obvios e incontestables”, como la compasión, la moderación, la disciplina, el deber, el trabajo y la superación personal (Rose, 2000: 1409).

En la lógica que construye al personaje de McNulty como un rebelde, un independiente que sólo busca la libertad necesaria

para poder llevar a cabo su trabajo, vemos que estas ideas son el fundamento de las tramas que protagoniza, que se sustentan sobre la crítica a unas instituciones públicas estancadas, estáticas y burocráticas que no ofrecen el marco preciso para que el individuo desarrolle sus habilidades. En definitiva, McNulty representa un individualismo neoliberal y es un argumento a favor de un estado y unas instituciones que no se responsabilicen de los ciudadanos sino que les “dejen hacer” en lo que tendría que ser una pura meritocracia. El mantra de la economía liberal y neoliberal, *laissez-faire*, que se defiende implícitamente con el desarrollo y presentación del personaje durante esta primera temporada de la serie tal y como lo hemos analizado, es una noción que se sostiene desde hace décadas sobre sucesivas lecturas aberrantes y parciales de los textos de Adam Smith (Fevre, 2017: 41),<sup>10</sup> e implicaría que *The Wire* no sólo no es capaz de criticar el discurso del capitalismo neoliberal, sino que lo ampara y reproduce una vez más como el camino a seguir por las instituciones públicas contemporáneas.

---

10 Explica Fevre (2017: 42) que Smith reconoce la influencia del interés personal en el modo de actuar de los seres humanos pero que siempre fue escéptico respecto a la idea de que la persecución ciega de dichos intereses fuera a hacernos felices. De hecho, para Smith, el comportamiento moral implica la creencia de que otros individuos también tienen sentimientos que valen tanto como los nuestros, de manera que, si un interlocutor no es capaz de demostrar empatía para con los males acontecidos hacia uno mismo, Smith escribe: “no puedo soportar tu compañía, ni tu la mía. Te confunde mi violencia y pasión, y yo me enfado ante tu fría insensibilidad y falta de sentimiento” (2004 [1759]: 26), es decir, que uno debe tratar siempre de ponerse en el lugar de la otra persona.

## 3.3

# LA “GUERRA CONTRA LAS DROGAS” Y EL PAPEL DE LA POLICÍA EN LA REPRODUCCIÓN DEL CAPITALISMO

---

La inteligencia y conocimiento sobre lo que sucede en el narcotráfico de la ciudad de Baltimore que demuestra el personaje de McNulty y que lo opone al resto de sus compañeros del departamento de policía forma parte de una de las principales nociones que recorren la representación de las fuerzas del orden en la serie: la crítica a lo que se ha venido a denominar la “guerra contra las drogas” (*War on Drugs*). Se trata de un concepto amplio que sirve para recoger gran parte de las políticas, acciones y leyes contra el tráfico y consumo de opiáceos en EEUU. Su origen suele establecerse en la retórica empleada por Richard Nixon a finales de los años sesenta y principios de los setenta, aunque es posible ir hasta 1914 para encontrarse la *Harrison Narcotics Tax Act*, el primer esfuerzo desde el gobierno federal para restringir la distribución y el consumo de algunas sustancias. No podemos olvidarnos tampoco de la Prohibición, que impuso la total ilegalización de la fabricación, venta y consumo de sustancias alcohólicas, vigente desde la aprobación de la decimotercera enmienda constitucional en 1919 hasta la

aprobación de la vigesimoprimera en 1933 y cuyas bases no se diferencian demasiado del modo en que se ha tratado el narcotráfico a nivel político, legal y policial. Pero en última instancia, en los años setenta a Nixon el aumento del consumo de drogas en la población norteamericana le sirvió para reorientar el gasto público de la inversión en bienestar y salud a un aumento de la inversión en vigilancia policial y fuerzas del orden, a partir, sobre todo, de ligar dicho consumo y/o adicción a la criminalidad y a fallos morales individuales (Dufton, 2012).

El resultado de esta tendencia han sido décadas de proyectos y legislaciones centrados en la criminalización y culpabilización del consumidor de drogas: la administración Reagan en los años ochenta, que coincidió con el auge del consumo de crack en los barrios pobres y poblados por afroamericanos, puso en marcha programas de “tolerancia cero” que se enfocaron hacia el castigo al usuario en lugar de a su rehabilitación. La *Anti-Drug Abuse Act* de 1986, por ejemplo, fue la primera en incluir sentencias mínimas obligatorias por posesión de dro-

gas como la marihuana, y fue modificada en 1988 para que el primer delito por posesión de una cantidad irrisoria de crack (cinco gramos) conllevara una sentencia de cárcel obligatoria de, al menos, cinco años, poniendo así el peso del castigo en el consumidor. Estos *mandatory minimums* se impusieron para el crack, que es un derivado de la cocaína, pero no para la cocaína en polvo. Dado que el primer tipo, mucho más barato y accesible, era consumido sobre todo por la población pobre y de color mientras que el segundo era sobre todo adquirido por las clases medias blancas, el resultado es un más que obvio y reconocido prejuicio racial en las detenciones y sentencias por posesión de drogas (Human Rights Watch, 2000). De hecho, en 1994, en una entrevista con el autor Dan Baum mientras éste preparaba un libro sobre la prohibición de drogas, John Ehrlichman, asesor de asuntos interiores de Nixon, afirmó que

*“[L]a campaña de Nixon de 1968 y luego la Casa Blanca de Nixon tenía dos enemigos: la izquierda pacifista y la gente negra. ¿Entiendes lo que estoy diciendo? Sabíamos que no podíamos hacer que fuera ilegal estar en contra de la guerra o ser negro, pero al conseguir que el público asociara a los hippies con la marihuana y a los negros con la heroína y luego criminalizar ambas, podíamos desbaratar esas comunidades. Podíamos arrestar a sus líderes, hacer redadas en sus casas, interrumpir sus reuniones y vilipendiarles noche tras noche en las noticias. ¿Sabíamos que estábamos mintiendo respecto a las drogas? Por supuesto que lo sabíamos”* (citado en Baum, 2016).<sup>11</sup>

A pesar del enorme rol que ciertas tramas y personajes como el informante policial Bubbles tienen en *The Wire* a la hora de

crear una imagen amable y empática hacia el adicto a la heroína, el discurso de la serie no es capaz de alejarse totalmente de un posicionamiento moralista que enfatiza la responsabilidad individual (ver el capítulo 6 y el apartado 7.3. de esta tesis doctoral, sobre todo). En cualquier caso, respecto al papel de las fuerzas del orden, *The Wire*, si bien no trata el prejuicio racial de manera explícita, sí que presenta un relato que se desmarca deliberadamente de enfocar el trabajo policial a los arrestos rápidos a nivel de calle (a consumidores o a jóvenes traficantes de bajo nivel) al criticar la política de redadas y posicionarse a favor de investigaciones en profundidad. Ya en el primer episodio de la temporada la diferenciación entre estos dos modos de aproximación al tráfico de drogas (y cuál es considerado aquí como erróneo) queda reflejada en la conversación que nos introduce el personaje, ya mencionado, de la detective de la división de narcóticos Kima Greggs y sus dos subalternos, los agentes Ellis Carver (Seth Gilliam) y Thomas (Herc) Hauk (Domenick Lombardozzi).

La escena presenta a la detective a través de un plano detalle de sus manos ante una máquina de escribir utilizando sólo los dos dedos índices a la vez que su voz en *off* se queja de que ha cometido un error al rellenar el documento (fotograma 46). Se trata de uno de los múltiples ejemplos en que la burocracia y el papeleo aparecen representados en la serie como una molestia, una traba que la institución pone a los agentes y que les impide desarrollar su labor de manera creativa e independiente,

FOTOGRAMA 46



11 Si bien no aparece representado en *The Wire* y por tanto no resulta de fundamental interés para nuestro análisis, el otro gran polo de actuación del gobierno federal estadounidense en relación al tráfico de drogas son las políticas que se han llevado a cabo para tratar de evitar el consumo en suelo estadounidense a través de sucesivos intentos de detener el origen del flujo de sustancias que llega desde el extranjero, especialmente en América Latina. Desde la “Operation Intercept” de la administración Nixon que prácticamente cerró la frontera con México para evitar la entrada de marihuana hasta las intervenciones de agentes del FBI y la CIA en Colombia en los años ochenta para contrarrestar el tráfico de cocaína, ninguna de estas intervenciones en el exterior ha tenido un verdadero impacto ni han sido capaces de disminuir el tráfico o consumo de drogas en suelo estadounidense (US General Accounting Office [hoy US Government Accountability Office], 1994).





FOTOGRAMAS 47 - 48

un tropo fundamental para el modo en que se muestra en la serie el funcionamiento del departamento de policía de Baltimore, como hemos visto en el análisis de la relación del detective McNulty con su entorno. En este caso, mientras Kima prepara el informe, Carver y Herc bromean detrás de ella, insultándose el uno al otro y pasándose una pelota (fotograma 47). Los personajes, además, se sitúan ante un cristal traslúcido que si bien parecería pensado para mantener la intimidad del cubículo en que trabajan, también ofrece una imagen borrosa del entorno, lo que podría servir para representar cómo la metodología de vigilancia y violencia policial que defienden con sus acciones es inútil para comprender el mundo que les rodea. Durante esta escena, ambos defienden la agresividad policial tras chocar

sus puños en un gesto de hermandad y asentimiento: “Collect bodies, split heads”, dice uno, “split them wide”, contesta el otro. En este momento, Kima, que se había dado la vuelta para escucharles durante un segundo, vuelve a darles la espalda para retomar la redacción del documento y decirles, irónicamente, que están “fighting the war on drugs, one brutality case at a time” (fotograma 48). Con este gesto el personaje se desmarca de las indiferentes y violentas tácticas que seguirán tanto Herc como Carver a lo largo de la temporada.

Carver, por su parte, le responde que “you can’t even call this shit a war”, puesto que “wars end”. Los segundos de silencio que siguen y la divertida reacción de Herc, que asiente de manera efusiva, señala a su compañero y se gira hacia su mesa para apuntar la frase, cumplen la misma función que los similares recursos empleados en la escena que sirve de prólogo a este primer episodio tras la afirmación “This [is] America”: marcar la importancia de lo que se acaba de decir y dar un poco de tiempo al espectador para que proceda a asimilarlo. Se afirma pues que la definición de la lucha contra las drogas como una guerra es inútil, no ha conseguido eliminar el tráfico ilegal de drogas ni reducir su consumo, además de haberse extendido durante décadas sin ningún resultado que pruebe su supuesta eficacia. Resulta obvio que existe en esta escena una cierta contradicción, dado que si bien los personajes de Herc y Carver parecen comprender la inutilidad del modelo de “guerra contra las drogas” (porque nunca acaba), unos segundos antes han manifestado un explícito apoyo al ejercicio de la violencia policial. Como veremos, en cierta manera esta primera incoherencia señala ya la contradicción que subyace al modo en que el rol de la policía como institución queda representado en la serie.

En cualquier caso, la oposición a las redadas y arrestos rápidos que algunos de los agentes de policía protagonistas manifiestan a lo largo de la temporada (defendiendo al mismo tiempo las investigaciones en profundidad) es uno de los principales argumentos en oposición al punto de vista que ha marcado cómo se entiende la “guerra contra las drogas” en EEUU. Estas actividades son siempre vistas como inútiles especialmente porque ponen en peligro el trabajo de conocimiento y comprensión que los detectives están tratando de llevar a cabo. La redada que tiene lugar al final del tercer episodio en la que el detective McNulty se niega a participar es un ejemplo perfecto: no consiguen encontrar los opiáceos porque no conocen



el esquema que siguen los traficantes (de dónde viene la droga y cómo se produce el reabastecimiento) ni saben que justo la noche anterior han robado a la banda a la que investigan. Para colmo, le dan a uno de los detenidos una paliza entre cuatro agentes. A través de un montaje paralelo, la emocionante acción de la redada se opone al tedioso y aparentemente aburrido trabajo de revisión de documentos que está llevando a cabo McNulty en la oficina. De vuelta al barrio de vivienda social, los agentes de policía confirman que la redada ha sido un fracaso y que no han sido capaces de encontrar nada. El detective Lester Freamon (Clarke Peters), sin embargo, sí encuentra una pista en la pared de una de las casas que registran, demostrando el mismo tipo de atención por el detalle y capacidad de observación que McNulty mientras revisa documentos.<sup>12</sup>

Son numerosas las ocasiones en que la impaciencia y las ansias por llevar a cabo detenciones por parte de los jefes del

<sup>12</sup> Lester Freamon será el segundo personaje al que se aplicará la denominación de *natural police* al final del cuarto episodio, cuando él mismo cuente su historia. Cuando McNulty le pregunte qué hizo para que le echaran del departamento de homicidios y le transfirieran a la unidad encargada de revisar los recibos de las casas de empeño (por si se hubiera intentado vender un objeto robado), Freamon le contesta que simplemente *police work*: para resolver un caso de asesinato, Freamon interroga e imputa al hijo de un magnate de la prensa bien conectado políticamente, oponiéndose así a las órdenes de sus superiores, que le habían pedido que le dejara en paz. En cierto paralelo a la propia evolución de McNulty durante esta primera temporada, el pasado de Lester Freamon es un ejemplo de cómo las intrigas políticas y el egoísmo de los altos cargos del departamento frenan la posibilidad de llevar a cabo investigaciones en profundidad. De hecho, el propio Freamon predice el castigo que sufrirá McNulty ya en el cuarto episodio de la temporada.

FOTOGRAMAS 49 - 50

departamento de policía les genera problemas, así como son varios los momentos que muestran que que las reacciones espontáneas y viscerales son una cualidad negativa a la hora de llevar a cabo este trabajo. Esta ineptitud aparece en la serie tanto en escenas que buscan señalar el peligro intrínseco a la actitud bravucona de los agentes como en momentos que, a partir de un tono más humorístico, recuerdan que la fuerza bruta por sí sola no sirve para nada y que la planificación y el trabajo mental son mucho más importantes.

Al final del segundo episodio, tres agentes que forman parte del equipo encargado de la investigación de la banda Barksdale se quejan de lo improductivo de algunas de las actividades que están realizando (en concreto, pasar muchas horas en la azotea de un edificio haciendo fotos de los narcotraficantes con la intención de identificarlos y tratar de establecer cuál es la jerarquía interna de la organización) y deciden, de manera impulsiva, resolver el problema por sí mismos. El principio de la secuencia ofrece un encuadre amplio del coche fuera del cual los personajes están sentados bebiendo cerveza (fotograma 49). La imagen, si bien sobre todo tendría la función de plano de apertura para introducir la escena presentándonos el entorno, tiene una puesta en escena y construcción del espacio que refuerzan la ignorancia de estos agentes. Al fin y al cabo, aparecen como figuras empujadas situadas debajo de lo que parece un enorme puente, lo que genera grandes sombras a su alrededor y crea un encuadre compuesto a partir de numerosas zonas oscuras y negras. De un modo simi-

lar, el capó del maletero del coche sobre el que se sientan dos de los agentes funciona como pantalla que les aísla de todo lo que les rodea en los encuadres que presentan la conversación que mantienen desde cerca (fotograma 50). Una vez deciden que irán a la zona donde se produce el tráfico de drogas que su equipo está investigando, la misma imagen con que se había iniciado la escena muestra a los personajes tirando las latas de cerveza al suelo, subiéndose al coche y alejándose, insistiendo así en cómo su decisión está tomada desde la inconsciencia y lo instintivo, en lugar de basada en una reflexión racional.

Enseguida comenzarán a parar y cachear viandantes de un modo aparentemente aleatorio, unas acciones que se muestran en pantalla a partir de encuadres cercanos y temblorosos y bruscos movimientos generados por el uso de la cámara en mano, lo que enfatiza la impaciencia y la incoherencia de los personajes. En ningún momento, además, vemos los rostros de las víctimas de su violencia, sino que la escena se centra sobre todo en los agentes, cuya actitud es la que se quiere enfatizar y criticar (fotogramas 51 y 52). Por supuesto, el resultado de su desacierto será negativo: un joven agredido perderá la visión de un ojo, uno de los agentes será suspendido, un segundo agente recibe un golpe en la cabeza y el coche de incógnito que estaban empleando resultará destrozado.

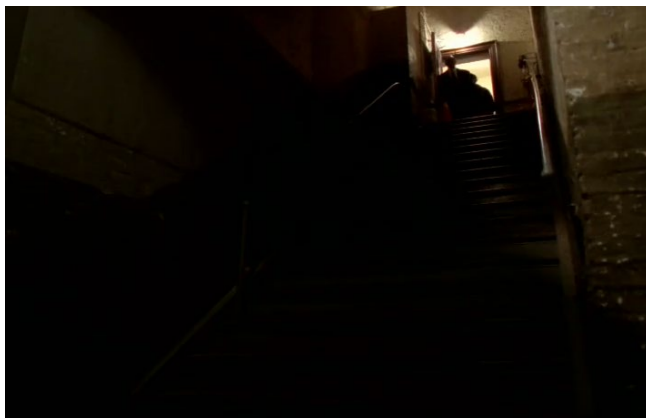
Pero la incapacidad de la mayoría de miembros del departamento de policía para comprender su entorno inmediato y llevar a cabo una investigación coherente en lugar de recurrir directamente a la violencia física también sirve en la serie como alivio cómico. La pareja confirmada por Herc y Carver tendrá esta función también en sucesivas temporadas (aunque el personaje de Carver tiene un arco narrativo mucho más complejo, como se verá en otros capítulos de esta tesis), pero la escena previa a los créditos del cuarto episodio de la temporada es un buen ejemplo de este uso del humor. Esta secuencia se presenta como independiente a la trama principal de la serie, como ocurre en numerosas ocasiones con estos prólogos, y comienza con Herc tratando de mover un escritorio que parece atascado en una puerta (fotograma 53). Freamon observa con atención a medida que más agentes van llegando y se sitúan a un lado o a otro de la mesa para tratar de desengancharla. De hecho, la escena de dos minutos y medio de duración contiene hasta ocho insertos de planos en los que el detective mira lo que está haciendo el resto, incluyendo un primer plano de varios segundos de duración que se corresponde, en contraplano, con un movimiento de cámara

FOTOGRAMAS 51 - 53



FOTOGRAMAS 54 - 59

---





que repasa cómo el personaje mira continuamente de un lado a otro con gesto inquisitivo a la par que divertido, como si supiera exactamente qué ocurre (fotogramas 54-56). Tras empujar con todas sus fuerzas durante un rato, los agentes se rinden y vuelven junto a Herc, momento en que se dan cuenta de que estaban empujando en direcciones opuestas, atascando el escritorio por sí solos. De esta manera, se emplea una escena humorística no sólo para crear afinidad y simpatía hacia los personajes, sino para expresar cómo la actuación inmediata, el modo en que todos se incorporan a la actividad sin primero preguntarse exactamente qué están haciendo y qué se quiere conseguir, no sirve para nada: al final de la escena, todos se marchan enfadados y frustrados y el escritorio continua obstruyendo la puerta (fotograma 57). Este plano de la mesa de varios segundos de duración que da paso a los créditos, pues, enfatiza precisamente los negativos resultados de la falta de coordinación y funciona como metonimia de la incapacidad del departamento de policía de Baltimore para luchar contra el narcotráfico si se pretende usar la fuerza y la violencia de manera indiscriminada.

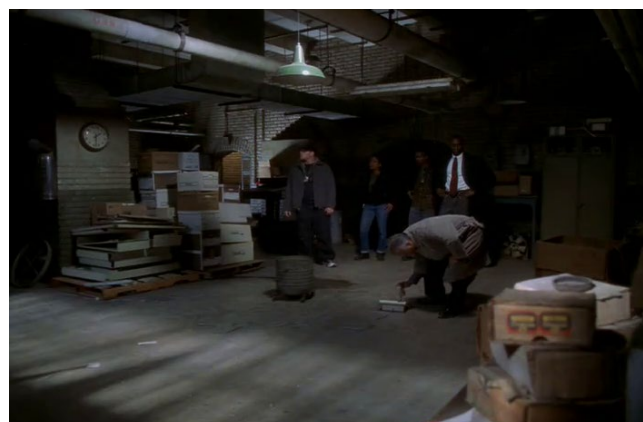
Por oposición, es la paciente, cuidada, tranquila y organizada atención a lo que les rodea lo que les llevará a los principales descubrimientos y avances en el caso. Estas técnicas, sin embargo, se oponen a la ansiedad que muestran de manera continua los jefes, pidiendo arrestos y resultados rápidos (por pobres que sean) y negándose a permitir ciertas investigaciones. Así, el propio creador de la serie explica que esta tendencia es la causa de la degradación de la relación entre los habitantes de estos barrios de Baltimore y las fuerzas del orden y que

*“se hizo de un modo casi planificado por el gobierno local, los jefes de policía y los alcaldes, y no sólo hizo a todos los miembros de estas comunidades pobres vulnerables al comportamiento arbitrario por parte de los agentes de policía, [también] enseñó a los policías a no distinguir en la manera en que antes lo hacían”* (Simon, citado en Keller, 2015).

Este comentario encaja perfectamente con la escena antes analizada en la que tres agentes deciden violentar la zona que están investigando de manera aleatoria y sin un motivo razonable previo. También se corresponde con el modo en que se presenta el rol que juegan los altos cargos del departamento de policía a la hora de poner trabas a las investigaciones sólo para poder sacar réditos políticos.

En *The Wire*, pues, los principales problemas que se encuentra el equipo encargado del caso Barksdale vienen de arriba. Ya desde el principio existe un enorme desinterés dentro del departamento de policía, como queda expresado en el segundo episodio, cuando los agentes y detectives llegan a la nueva oficina que se les ha asignado de manera temporal. Varias imágenes silenciosas y de tonos amarillentos, húmedos y sucios muestran a los personajes bajando por una escalera en la que apenas se ve nada en un encuadre casi negro a excepción de las indefinibles figuras en la parte superior derecha (fotograma 58) y avanzando por un pasillo igualmente oscuro y deteriorado. No sólo se expresa así el escaso apoyo que la institución ofrece a este caso, sino también la declarada intención de los comandantes y del director adjunto operativo Burrell de que la investigación permanezca en la oscuridad, que no ofrezca un panorama o conocimiento del narcotráfico en la ciudad de Baltimore sino una visión superficial que permita hacer algunos arrestos e incautar droga como meros datos estadísticos. Al entrar a su nueva oficina, un largo plano de los diferentes personajes mostrando disgusto o hastío ante lo que ven prima su reacción ante el mismo, enfatizando así que es el trabajo de estos agentes el que se ve perjudicado con decisiones como las de darles un espacio de trabajo desastroso (fotograma 59). Reflejando esta idea de un modo todavía más obvio, en una escena en este mismo episodio la primera reunión del equipo

FOTOGRAMA 60



al completo se ve interrumpida por los ruidos de las obras de reforma que están teniendo lugar a su alrededor. Sin embargo, en el momento de presentación del espacio al conjunto con un plano amplio, un teléfono en el suelo empieza a sonar (fotograma 60). Uno de los detectives se acerca y cuelga la llamada sin ni siquiera responder, dejando claro que el equipo tiene la intención de seguir adelante con su investigación, aunque ello implique tener que oponerse de manera continua al plan que los jefes del departamento de policía intentará imponerles.

Son numerosas las escenas en que diferentes miembros del equipo se enfrentan a sus superiores, que son presentados en *The Wire* como miembros del cuerpo de policía que en realidad se comportan como figuras políticas de bajo nivel, centrados en su carrera personal y la obtención de resultados rápidos, en lugar de preocuparse por el trabajo policial. Esta es la situación sobre todo del teniente Daniels, quien, aunque comienza la temporada queriendo simplemente cumplir las órdenes que le han sido asignadas (arrestos rápidos a través de *buy-busts* y “*coke on the table*” para las imágenes del telediario local), pronto apostará por una investigación en profundidad a partir de pinchar los teléfonos y buscar empleados por los traficantes con la idea de trazar el mapa interno de la organización Barksdale.

Al final del sexto episodio de la temporada, Daniels trata de defender el caso ante diferentes jefes para oponerse a la propuesta del comandante Rawls, que quiere intentar arrestar a al-

gunos miembros de la banda Barksdale por asesinato. Este acto pondría en riesgo la investigación basada en las escuchas que está llevando a cabo el equipo dirigido por el teniente Daniels, pero a Rawls sólo le preocupan los datos de su propia división. Primero, su propio jefe en narcóticos se niega a enfrentarse a Rawls, en una escena en que Daniels se queda en silencio mientras su comandante se pasea y le increpa en contrapicado, dejando la cámara a la altura de la mirada del personaje que está en inferioridad de condiciones y con quien se trata de alinear la empatía de la audiencia, que además permanece sentado durante el total de la secuencia. Esta estructuración es paralela a las escenas en que el propio McNulty ha de enfrentarse a Rawls, enlazando así a Daniels con el personaje que funciona como héroe individualista de las principales tramas de esta temporada. La escena cierra con un plano desde fuera de la oficina del comandante de narcóticos de nuevo desde la altura de la cabeza de Daniels, que se encuentra agachada ante la actitud defensiva de su interlocutor, que le explica que no va a arriesgar su carrera por este caso (fotograma 61). Al enmarcar a los personajes con la puerta del despacho se insiste así en lo limitados de sus movimientos y posibilidades dentro de la enmarañada burocracia que es el departamento de policía, además de destacar el propio espacio de oficina estándar por encima de los personajes que protagonizan la escena, lo que enfatizaría precisamente lo mucho que la policía de Baltimore como institución funciona de un modo burocrático.

Ante la negativa de este comandante, Daniels se reunirá con el director adjunto operativo Burrell y con el comandan-

FOTOGRAMAS 61 - 62



te Rawls como último intento de proteger su investigación. La escena comienza con un encuadre del director comiendo mientras Rawls habla (fotograma 62), detalle que serviría para reforzar el desinterés que los altos cargos sienten hacia el caso capitaneado por Daniels. De hecho, Burrell se quejará del sobrecoste que dicho equipo supone para el departamento. Para enfatizar además que piensan de un modo similar y que entienden el funcionamiento de la policía como institución de la misma manera (basada en el politiquero, el egoísmo y en poner la propia carrera por encima de todo) durante el total de la escena el eje permanece en la línea que se crea entre Rawls y Burrell, de manera que siempre vemos el espacio desde el punto de vista de ambos, pero no desde el de Daniels (fotogramas 63 y 64). Esto refuerza así una vez más la posición de inferioridad en que se encuentra este personaje, además por supuesto de crear la ya señalada división entre los agentes responsables que tratan de realizar un buen trabajo de investigación y comprensión del narcotráfico en la ciudad de Baltimore y aquellos preocupados exclusivamente por su propio interés (y que suelen ser piedras en el camino para los primeros). A pesar de encontrarse en desventaja, Daniels conseguirá argumentar exitosamente en favor una extensión temporal para su investigación. En todo caso, los bloqueos a la investigación por razones políticas y egoístas continuarán, dado que en el octavo episodio de la temporada el director adjunto Burrell les hará liberar al chófer de un senador estatal y devolverle el dinero en efectivo que llevaba en el coche, a pesar de que los agentes saben, gracias a las escuchas telefónicas, que se trata de dinero obtenido a través del tráfico de drogas.

Podríamos afirmar, pues, de un modo algo simple, que a la hora de señalar culpables de la incapacidad del departamento de policía para llevar a cabo la que se supone su labor en relación al narcotráfico local (investigaciones capaces de comprender y entender cómo funcionan los sistemas establecidos por las diferentes bandas, además de sus jerarquías internas), en *The Wire* se considera que son los altos cargos cuyo interés es únicamente el ascenso personal y la protección de la propia posición dentro del departamento. Así, en cierta manera, aunque esta característica se presente como omnipresente y no sea la particularidad exclusiva de uno o dos personajes malvados sino de un gran número de agentes, tenientes y comandantes,



FOTOGRAMAS 63 - 64

sí que se pone el énfasis en que se trata de un problema de actitud y, en última instancia, de un fallo moral. Con este posicionamiento, se dejan de lado las razones políticas, legales y discriminatorias que están detrás de actividades policiales como los *buy-busts* y los arrestos a pie de calle. Se ignora pues cómo tanto en la causa como en los efectos de las tácticas y técnicas de la “guerra contra las drogas” que tanto queda criticada en la serie se encuentra no el interés personal de algunos individuos en hacer carrera dentro del departamento de policía, sino todo un sistema de explotación y criminalización de las comunidades pobres y racializadas.

Por el contrario, *The Wire* se centra en criticar la falta de libertad que se genera en un contexto de alta burocratización,

una idea que, como veíamos también al analizar el rol de la figura de Jimmy McNulty, forma uno de los ejes principales en torno a los cuales gira la representación del departamento de policía de Baltimore (y con ello, la propia serie en sí). Así, en su libro sobre la serie Stanley Corkin afirma que “*The Wire* puede verse como un gesto hacia la consideración de la desobediencia civil como respuesta a una vida civil altamente burocratizada y puesta al servicio de intereses privados” (2017: 201).

Resulta innegable que los procesos burocráticos han proliferado y aumentado en décadas recientes, invadiendo así todas las áreas del trabajo y de la vida diaria hasta niveles en ocasiones kafkianos (Fisher, 2009: 51). Sin embargo, hay algunas cuestiones problemáticas en la afirmación de Corkin. En *The Wire* los esfuerzos de desobediencia siempre son individualistas, llevados a cabo por individuos que aparecen en la serie como superiores (en moral y en inteligencia) a los sujetos que representan dicha burocracia, reproduciendo así el discurso conservador y de justificación de la desigualdad que es la base de, por ejemplo, los textos de Ayn Rand, autora de referencia de la derecha norteamericana. En este sentido, dicha desobediencia civil tendría lugar con el propósito de beneficiar a los mismos intereses privados a los que, según Corkin, supuestamente se opone. Como proponemos con el análisis al papel que juega el personaje de McNulty en la serie, la crítica a la burocracia que se lleva a cabo en *The Wire* sería, en última instancia, una crítica conservadora, basada en la retórica anti-gubernamental de los partidos políticos que han abrazado el neoliberalismo como doctrina. Este argumento correría en paralelo a los reproches al Estado por falta de eficacia y productividad y a los intentos de imponer la racionalidad empresarial en el funcionamiento de las instituciones públicas que Laval y Dardot (2013: 275-276) consideran uno de los elementos fundamentales de lo que denominan la razón neoliberal. Esta idea es ubicua no sólo en la derecha, sino que también es parte fundamental del discurso de las nuevas izquierdas, por cuanto se considera que la prioridad de las instituciones públicas ha de ser la “eficiencia administrativa” y “conseguir más por menos” (Giddens, 1998, cap. 3, sec. 1), de lo cual los mismos Laval y Dardot encuentran un ejemplo perfecto en el programa *National Performance Review* de la administración Clinton que concluyó con el despido de más de 350.000 trabajadores públicos, sobre la base de que había

que buscar, según el vicepresidente Al Gore, “la creación de un gobierno que funcione mejor y cueste menos” (citado en Laval y Dardot, 2013: 311).

Así, la crítica a la burocracia que forma parte de la representación del rol de la policía como institución pública tal y como aparece en *The Wire* en realidad se sustenta en el tradicional discurso conservador estadounidense que entiende la libertad como la posibilidad de hacer lo que uno desee sin que el gobierno federal regule o ponga trabas a las acciones de los individuos.<sup>13</sup> Desde este punto de vista, cualquier tipo de intervención gubernamental, por bienintencionada que sea, limita la autonomía de cada individuo en el marco del libre mercado y se entiende el progresivo aumento de la burocracia como un error del proceso de democratización, tal y como ha explicado David Graeber (2015, introducción). Sin embargo, continúa Graeber, el problema con esta argumentación es que “históricamente, los mercados no surgieron como un dominio autónomo de libertad independiente de y opuesto a las autoridades del estado. De hecho, ocurrió exactamente lo contrario” (2015, introducción). El resultado de esta contradicción es una segunda contradicción, dado que “aunque la idea del mercado ha sido empleada al menos desde el siglo XIX para justificar políticas económicas de *laissez-faire* diseñadas para minimizar el rol del gobierno, nunca han tenido ese efecto” (Graeber, 2015, introducción). Esta paradoja es, pues, una de las contradicciones fundamentales del estado neoliberal (Fisher, 2009: 40) y ha llevado a autores como Loïc Wacquant a proponer la idea de que el estado neoliberal es en realidad bicéfalo: liberal para las clases altas, punitivo y controlador para las clases bajas (Wacquant, 2010a: 217).

Esta contradicción no es aparente en *The Wire*, cuya representación del departamento de policía de Baltimore reproduce un discurso que, para David Graeber, resulta precisamente de cómo la retórica conservadora define el rol del estado sin cons-

13 Esta concepción de la promesa de libertad, como ha argumentado Aziz Rana (2010: 8), se encuentra ya en la base de la construcción de EEUU como nación (tanto el modo en que se explica la independencia de la metrópolis como su progresiva expansión geográfica hacia el oeste), pero está de hecho históricamente ligada a prácticas de coacción y discriminación de ciertos grupos poblacionales. Esta contradicción nunca es reconocida por las críticas que el discurso conservador hace al gobierno como coartador de la libertad y encajaría con el modo en que *The Wire* también ignora ciertas tendencias discriminatorias sistémicas e históricas a la hora de presentar el rol y posición de la policía en la sociedad norteamericana contemporánea.



tatar la paradoja intrínseca a su argumentación, puesto que

*“para los americanos de clase obrera, el gobierno se entiende hoy como compuesto a partir de dos tipos de personas: ‘los políticos’, que son delincuentes fanfarrones y mentirosos a los que al menos a veces se puede votar para no reelegirlos, y ‘los burócratas’, que son elitistas condescendientes casi imposibles de desarraigar de sus puestos”* (2015, introducción).

Como hemos visto, en la serie esta distinción no se produce entre los trabajadores de las instituciones públicas y el resto de la población, sino entre los buenos, responsables y abnegados agentes que tratan de hacer su trabajo y los miembros del departamento de policía cuya principal prioridad es su propia ambición.

En este segundo grupo también habría que incluir aquellos cuya ineptitud hace que ni siquiera se pregunten cuál es la mejor manera de proceder. Herc es probablemente el mejor ejemplo del modo en que algunos agentes son presentados en la serie como si llevaran anteojeras equinas y sólo pudieran ver y actuar de la misma manera (brusca y violenta) una y otra vez. Otros dos detectives asignados al caso son presentados como alcohólicos e inútiles, dado que son incapaces de llevar a cabo las tareas más sencillas. Al principio de la investigación, el teniente Daniels les pedirá que vayan al registro a tratar de obtener una fotografía del jefe de la banda de los Barksdale,

Avon, y regresan con la imagen de un anciano caucásico, convencidos de no haber cometido ningún error. Tras romperse el brazo durante la redada que tiene lugar en el tercer episodio, uno de estos dos detectives decide aprovechar la baja para pre-jubilarse del departamento de policía. El otro le da la enhorabuena y expresa su envidia, dejando así claro el desdén que ambos sienten hacia su puesto de trabajo y el desinterés en el rol social del mismo. Cuando el teniente Daniels le visita en el hospital y el detective le da la noticia, la imagen muestra la cama de espaldas a un amplio ventanal en el que se puede ver una desenfocada panorámica de la ciudad (fotograma 65), que señala la desconexión del personaje con la que habría de ser la intención detrás de esta investigación policial: la comprensión y entendimiento de cómo funciona el tráfico de drogas en Baltimore (y, en concreto, la organización Barksdale).

Entonces, en *The Wire*, ¿cómo se presenta esta actividad reconocedora como el fin principal del departamento de policía? ¿Cómo ha de funcionar la institución de manera interna? Con el análisis del personaje de McNulty ya vimos que uno de los elementos que señala la serie es la necesidad de ofrecer a los individuos hábiles e inteligentes la posibilidad de llevar a cabo su labor sin trabas. Sin embargo, la investigación de la banda Barksdale que es la trama principal de esta primera temporada de la serie es un trabajo de equipo, colectivo. Se trata además de un grupo de agentes asignados al caso desde diferentes divisiones, lo que hace que muchos no se conozcan entre sí y no sepan cómo trabajar juntos. Poco a poco, lo que sucede es que cada uno demuestra cuál su habilidad (o su falta de ella, como

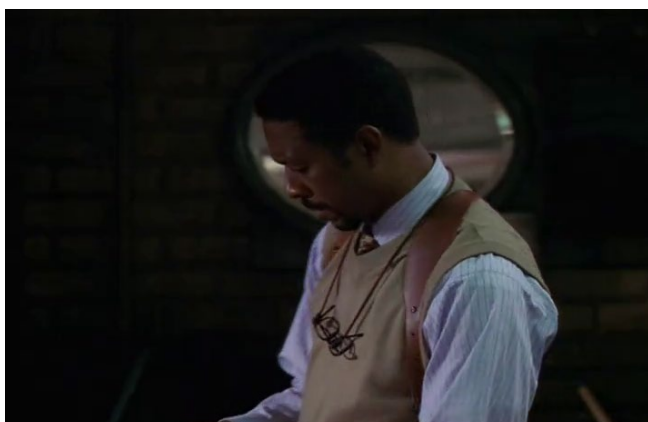
FOTOGRAMAS 65 - 66



sucedía con los personajes antes mencionados), su punto fuerte, de manera que a medida que avanza la acción van encajando entre sí hasta generar una dinámica eficiente y funcional. En el cuarto episodio de la temporada, tras poner en común lo que saben hasta ahora y lo mal que han funcionado los arrestos y la redada, Kima y McNulty proponen clonar los buscas de los traficantes de drogas como posible camino a seguir. Aunque gran parte de la conversación tiene lugar en primeros planos, esta escena incluye también planos de conjunto en que todos los personajes aparecen en un corro y mirando en la misma dirección (fotograma 66), generando una imagen de grupo cerrado y de coherencia que no existía en la primera reunión del equipo.

#### FOTOGRAMAS 67 - 68

---



Al final de esta misma secuencia, Lester Freamon interviene de manera repentina para ofrecerles el número del busca de uno de los traficantes. A pesar de que esta es una de las primeras veces que participa de manera activa en la investigación, ya ha sido mostrado en la serie como un investigador atento. Este es el momento en que el resto del equipo se da cuenta de sus habilidades, lo cual queda reflejado en pantalla a través de un plano que reproduce la mirada sorprendida e inquisitoria de McNulty y un contraplano que nos muestra a Freamon como objeto mirado (fotogramas 67 y 68). De nuevo el punto de vista del personaje de McNulty se presenta como paralelo del posible lector modelo de la serie, reproduciendo el interés y curiosidad por el misterioso Lester Freamon que sus acciones han ido despertando a lo largo de estos primeros cuatro episodios. De hecho, será a través de las preguntas que McNulty le haga a su nuevo compañero como conoceremos el pasado y la situación actual del personaje.

En todo caso, su pertinente intervención en la secuencia en que se decide que el siguiente paso de la investigación será tratar de clonar los buscas de los traficantes representa el modo en que poco a poco todas las piezas que conforman el equipo de trabajo van encajando entre sí. De este modo, un par de escenas del quinto episodio muestran cómo otro de los agentes asignados al caso encuentra su rol, su posición en el equipo. Roland Pryzbylewski (Jim True-Frost) es un agente de policía que ha conseguido su puesto actual por ser el yerno de uno de los comandantes del departamento. Al inicio de la temporada, dispara accidentalmente su arma y, poco después, le pega a un joven con la culata de su pistola sin razón aparente, lo que lleva a que asuntos internos le abra un expediente. Pryzbylewski se ve obligado pues a permanecer en la oficina, pasando gran parte del tiempo resolviendo sopas de letras con actitud desganada (fotograma 69). Es sin embargo este *hobby* el que le permite resolver el código que seguían los traficantes al usar sus buscas y que había estancado la investigación. A medida que avanza la trama, gracias a su trabajo en la oficina junto a Lester Freamon, el personaje descubrirá su capacidad no sólo para descubrir claves secretas y patrones, sino también para seguir el rastro documental de los activos y posesiones de los traficantes. Así, la incapacidad que Pryzbylewski demostraba para el trabajo policial de calle (al que las políticas y las maquinaciones internas del departamento le obligarían a pesar



FOTOGRAMA 69

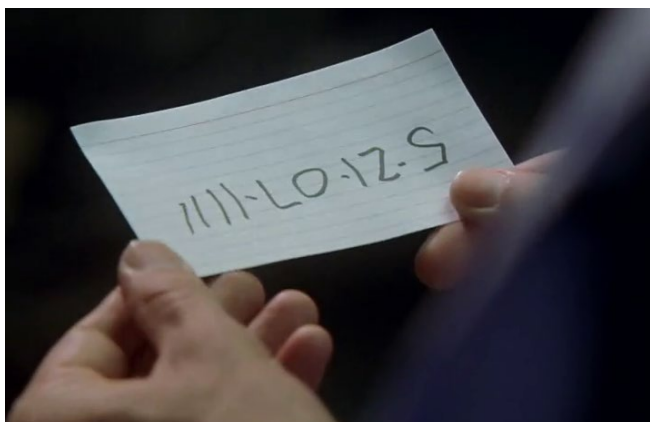
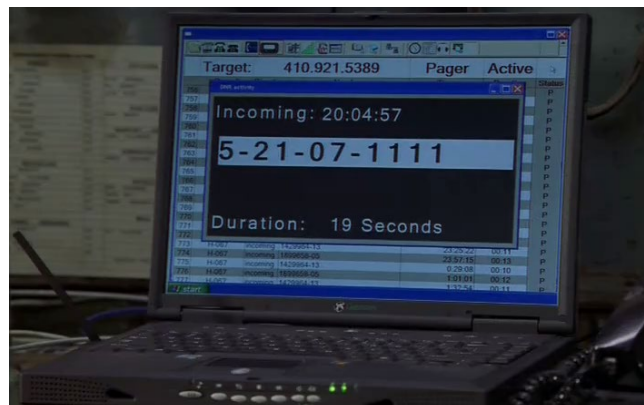
de su incompetencia) se ve compensada por sus recién descubiertas habilidades, que le permiten encontrar su lugar en la bien engrasada maquinaria que es el equipo de investigación que protagoniza esta temporada.

La idea detrás de esta evolución del personaje y su progresiva integración con los demás agentes y detectives es que si a cada uno de ellos se le permitiera encontrar y desarrollar su propia habilidad (en lugar de obligar al total de los policías a seguir las mismas tácticas y llevar a cabo las mismas actividades), estas capacidades podrían encajar entre sí y acoplarse unas a otras, derivando finalmente en un funcionamiento armónico y que ofrezca buenos resultados. Esto remitiría a la ya mencionada noción del “estado propiciador” y, sobre todo, al concepto de “mano invisible” de Adam Smith, que se entiende habitualmente como un mecanismo que hace que, en un mercado, cada sujeto funcione como un sujeto de interés individual en una totalidad que no comprende y hacia unos fines (positivos) que no pretende, como han explicado, entre otros, Michel Foucault (2009: 276). Esto implica una idealización de los intereses y habilidades individuales como morales y como único fin para la prosperidad y el bienestar colectivo que no es obvia en los textos originales de Adam Smith, ya que si bien sí que reconoció la influencia que el interés individual tiene en el comportamiento humano, no estaba convencido de que la persecución ciega de fama o riqueza fuera el camino hacia la moralidad o la felicidad, como explica

Ralph Fevre (2017: 42). Fevre considera que es la combinación de las ideas de Smith con el utilitarismo de Jeremy Bentham lo que ha derivado en la lectura de la noción de mano invisible desde el punto de vista de que la persecución del interés personal (una utilitaria maximización de la propia felicidad) es la única fuente de moralidad; de manera que si dicha persecución deriva en desigualdad, entonces tal desigualdad no sólo está justificada sino que es, en última instancia, una cuestión moral (Fevre, 2017: 51).

Pero, además, la idealización del concepto de la mano invisible que subyace a la representación de este conjunto de personajes trabajando en equipo de manera armónica en realidad ofrece también un punto de vista opaco sobre el funcionamiento del sistema, le ofrece una capacidad divina de auto-regulación, como si se tratara de leyes universales de la naturaleza. Al fin y al cabo, la consecuencia de la comprensión de los intereses personales como una totalidad es que lo “que les aparece a los individuos como su propia actividad voluntaria es usado astutamente por la naturaleza para armonizar el conjunto” (Buck-Morss, 1995: 452). Esta opacidad o abstracción se encuentra en directa contradicción con el que es el fin tanto de este eficiente grupo de agentes y detectives como de lo que la puesta en escena de *The Wire* parece implicar: la capacidad de comprensión y representación de los efectos y del funcionamiento del capitalismo neoliberal en EEUU a través del entendimiento y mapeo del narcotráfico en la ciudad de Baltimore.

A pesar de esta paradoja, son varios los elementos que insisten en la creación de una imagen lo más amplia posible como el principal objetivo del equipo de investigación, entre las que destacan el uso de numerosas metáforas y consignas como “all the pieces matter” y “follow the money”, como veremos. Una de las primeras actividades que llevan a cabo es la de tratar de reconocer a todos los narcotraficantes para crear un esquema jerárquico de la organización sobre la que están trabajando, una imagen que será el trasfondo permanente de la temporada en la forma de un tablero situado en medio de la oficina (fotograma 70). Al inicio del séptimo episodio, tras varias semanas de escuchas telefónicas, los policías saben perfectamente cómo, cuándo y quién va a efectuar el próximo reabastecimiento de droga en la zona que están investigando. Así, en la escena que sirve como prólogo a dicho episodio, Freamon y Pryzbylewski explican a tres de sus compañeros lo que saben. La planificación




---

 FOTOGRAMAS 70 - 73

de la escena enfatiza el código empleado por los traficantes a partir de planos detalles de los objetos que presentan dicha información, como la pantalla o el trozo de papel que, girado, revela la clave del mensaje cifrado (fotogramas 71 y 72). Los diálogos explican el razonamiento que ha llevado a Freamon y Pryzbylewski a resolver el enigma paso a paso, pero no se trata de un monólogo unilateral, sino que los tres personajes que escuchan también participan, bien haciendo preguntas o avanzando respuestas, hasta el punto de que, tras el plano detalle del trozo de papel escrito con la última pista, cada uno de ellos da en voz alta la solución a una de las partes de la pista (fotograma 73), dando a entender así que se trata de un trabajo en equipo, además de enfatizar las ventajas de la investigación

en profundidad y paciente en lugar de tácticas como las redadas repentinas o los arrestos a nivel de calle.

Al fin y al cabo, esta es probablemente la noción que conforma la base sobre la que se sustenta el modo en que se representa el departamento de policía de la ciudad de Baltimore en *The Wire*: su modo de enfrentarse al tráfico de drogas no funciona porque recurren a tácticas basadas en la brusquedad y la brutalidad policial en lugar de plantear investigaciones en profundidad. El desinterés, la vagancia y el egoísmo de algunos de los jefes los presenta como estática burocracia y como el principal obstáculo para que los agentes y detectives puedan llevar a cabo su trabajo. Esta es la base sobre la que se construye una crítica al departamento de policía, que aparece así como un fracaso continuo y cuyos miembros se dividen en buenos y morales por un lado y egoístas y ambiciosos por otro. *The Wire* parecería proponer una pequeña reforma interna intrínseca-



mente neoliberal, basada en el individualismo y en el “estado propiciador” (además de en la eliminación de la burocracia), para tratar de solucionar este estancamiento.

Sin embargo, este posicionamiento deja de lado la cuestión de cuál es el rol de las fuerzas del orden en la sociedad contemporánea, asumiendo en cierta manera su existencia como indiscutible e incontestable, especialmente al enfatizar la problemática moral de los individuos que forman parte de la policía como institución y no el papel que ésta juega en la reproducción del sistema capitalista. La policía es uno de los principales aparatos represivos del estado y numerosos autores han señalado el peso que el sistema policial, judicial y penal ha tenido históricamente y tiene hoy en la creación y mantenimiento de las desigualdades económicas y de la discriminación racial (que han ido siempre de la mano) en EEUU, desde *Punishing the Poor* de Loïc Wacquant (2009) hasta el más reciente trabajo de James Forman Jr. *Locking Up Our Own* (2017), pasando por el ya clásico de Michelle Alexander *The New Jim Crow* (2010).

Antes de pasar a explicar el modo en que entidades federales y supuestamente protectoras como el Tribunal Supremo de EEUU llevan décadas defendiendo y legalizando las violentas, bruscas y discriminatorias tácticas de la “guerra contra las drogas”, Michelle Alexander afirma que hay dos mitos fundamentales que hay que eliminar lo antes posible. El primero, que esta “guerra” pretende librar a la sociedad estadounidense de los traficantes de droga a gran escala, cuando, en realidad, la mayoría de arrestados y encarcelados por posesión no lo son por ofensas graves sino todo lo contrario (Alexander, 2010: 59). El segundo mito consiste en la consideración de que el objetivo principal de estos programas es la eliminación de drogas peligrosas y altamente nocivas, cuando, por ejemplo, la marihuana fue responsable del 80% del aumento de los arrestos por posesión de drogas durante los años noventa (Alexander, 2010: 59). Esto, sumado a la indulgencia con que se ha tratado a otros agentes cuyas acciones pueden considerarse también como causa del aumento de consumo de drogas (véase, por ejemplo, el rol de la industria farmacéutica en el reciente crecimiento del tráfico y consumo de heroína en EEUU [Keefe, 2017]), nos ha de llevar a cuestionar y problematizar la omnipresencia de estos mitos en *The Wire* y, con ello, el rol de la policía en la sociedad contemporánea.

Al fin y al cabo, a nivel histórico las entidades policiales y represivas nacieron no para proteger a los ciudadanos sino

para mantener el orden y defender el *statu quo* (Vitale, 2017: 27), lo que hace que

*“en las décadas desde el giro neoliberal, la policía urbana ha terminado por tener al menos uno de dos roles: recopilar ingresos municipales o controlar y vigilar a las poblaciones que han quedado fuera de la ‘nueva economía’ y que no están cubiertas por redes de protección”* (Spence, 2016).

En este sentido, como institución fundamental del neoliberalismo, el departamento de policía de Baltimore (como ejemplo o metonimia del brazo represor del estado) cumple perfectamente su función, que no es sino “el uso del castigo para manejar a las ‘clases peligrosas’, enmascarándose como un sistema de justicia” (Vitale, 2017: 52). La violencia, las redadas, los numerosos arrestos a nivel de calle y la encarcelación en masa de la población racializada y pobre que resulta de dichas tácticas no es aquello que limita la posibilidad de que los agentes de policía lleven a cabo su trabajo, como se da a entender en *The Wire*, sino que es precisamente el modo en que las fuerzas del orden desarrollan su función de manera exitosa. Así, como se pudo ver en la imagen de violencia extrema que se dio en los medios de comunicación estadounidenses de las protestas tras la muerte de Freddie Gray (que murió en abril de 2015 a causa de heridas sufridas mientras se encontraba en custodia policial), Baltimore

*“es como otras muchas ciudades con sus respectivos Freddie Grays: un lugar en el que el capital privado ha dejado numerosos sectores de la ciudad para que se pudran, donde una grieta separa las posibilidades de vida de los residentes blancos y de los negros —y donde la policía patrulla una población considerada dispensable”* (Gude, 2015).

Por tanto, y como explican tanto la propia Michelle Alexander (2010: 58) como Alex Vitale, las series de televisión, los filmes y, en general, la representación de las fuerzas del orden en la cultura popular norteamericana tienden siempre a la idealización de su papel, al énfasis en su superioridad moral, de manera que “incluso cuando la policía demuestra comportamientos corruptos o brutales, como en *Dirty Harry* o *The Shield*, se entiende siempre que su principal motivación es detener a los malos” (Vitale, 2017: 32). El rol de las series policíacas en el capitalismo neoliberal es, en última instancia, el blanqueamiento de las acti-

vidades policiales, mostrar la existencia de las fuerzas del orden represoras como necesarias y justificar la violencia y brutalidad que se ejerce sobre las poblaciones sobrantes. Si bien parece que *The Wire* añade cierta ambigüedad al incorporar agentes de policía ineptos, ambiciosos y egoístas (además de tratar a los narcotraficantes como personajes complejos en lugar de planos), en realidad la división que establece entre “los buenos y los malos” dentro del propio departamento de policía no hace sino reproducir el mismo discurso que existe en otras instancias de representación de las fuerzas del orden en la cultura popular, además de proponer ingenuamente que la solución es dar más libertad a ciertos agentes de policía que cumplen con ciertos requisitos (inteligencia, habilidad, empatía, moralidad). El resultado es que la función represiva de las fuerzas del orden queda blanqueada y escondida detrás de una narrativa basada en una clásica persecución del gato al ratón y en un humanismo discriminatorio de corte reaccionario.

## 3.4

# EL BORRADO DE POBLACIONES SOBRANTES: EL NARCOTRÁFICO COMO EMPRESA CAPITALISTA EFICIENTE

---

Uno de los principales elementos que a primera vista crearían una clara distinción entre *The Wire* y otras series policiales es el enorme peso que los personajes que forman parte del mundo criminal tienen en las tramas y subtramas de la serie. Allí donde habitualmente los traficantes de droga o los asesinos sirven como mero *McGuffin* para poner en marcha una narrativa basada en la solución de un misterio o en la resolución de un caso, gánsteres como Avon Barksdale, Stringer Bell o D'Angelo (Dee) Barksdale (Larry Gilliard, Jr.) juegan un papel fundamental en *The Wire*, siendo personajes con tantas caras y capas como sus contrarios en el departamento de policía de Baltimore. En este sentido, no sólo conocemos el funcionamiento de la organización Barksdale a partir de lo que el equipo de investigación aprende, sino que mucha de la información sobre ellos es mostrada en pantalla a través de sus propias acciones. Esto está directamente relacionado al modo en que durante gran parte de la temporada la omnipresencia del ya mencionado "gran imaginador" de *The Wire* hace que exista una marcada

diferencia entre lo que sabe el espectador y lo que saben los personajes (los traficantes no saben que están siendo investigados ni que tienen los teléfonos pinchados; la policía desconoce cómo está estructurada la banda Barksdale y cómo distribuyen el producto), reforzando así el punto de vista holístico sobre el que se construye la serie y creando así también un modelo de suspense más complejo que la más tradicional estructura narrativa del *whodunnit*.

La primera aparición de muchos de los miembros de la organización Barksdale que jugarán un papel importante en el desarrollo de la temporada tiene lugar en el juicio con el que comienza el primer episodio. No sólo el acusado, D'Angelo Barksdale, es uno de los lugartenientes de la banda y sobrino del jefe de la misma, sino que muchos de los asistentes al juicio son también narcotraficantes. En concreto, en esta escena destaca la figura de Stringer Bell, que, como ya mencionamos al analizar esta secuencia desde el punto de vista del detective McNulty al inicio del apartado 3.2. de este mismo capítulo, es



## FOTOGRAMAS 74 - 76



el personaje al que el resto mira para buscar confirmación de sus propias acciones. Stringer, pues, queda así señalado como uno de los altos cargos de la organización, lo que es enfatizado por su posición en la sala, detrás del resto de miembros y en un lugar desde el que tiene un punto de vista amplio de la situación (fotograma 74).

De este modo se nos presenta la banda Barksdale como un grupo con una clara organización interna, y varios momentos de este primer episodio insisten en lo estructurado del modo en que trabajan, en las normas que regulan su funcionamiento interno y en lo estricto de las mismas, a través sobre todo de las conversaciones de D'Angelo con varios de sus jefes y compañeros. Primero, su compañero en la organización Barksdale Wee-Bey (Hassan Johnson) le obliga a bajarse de un vehículo por estar hablando sobre el juicio en voz alta y le hace recitar las reglas: no se ha de hablar sobre la banda en el coche ni en el móvil ni con nadie que no sea también un miembro. Poco después, su tío y líder de la banda, Avon Barksdale, le echará la bronca por su irresponsabilidad y su falta de reflexividad, que han resultado en haber sido visto por tantos testigos y en un juicio por asesinato del que se ha librado por poco. Los encuadres empleados en esta secuencia forman un paralelo con el departamento de policía al presentar la misma puesta en escena que veíamos en la secuencia en que el comandante Rawls increpa al detective McNulty que actúe por su cuenta (y que tiene lugar en este mismo episodio, apenas unos minutos antes): el personaje reprendido permanece de espaldas y la cámara se mantiene en una angulación baja que hace que la figura que amonesta sea vista en contrapicado, reforzando así su posición de poder (fotogramas 75 y 76). Este tipo de reiteraciones presentes continuamente a lo largo de toda la temporada, como veremos, tratan de crear un cierto paralelismo entre el departamento de policía y la banda de narcotraficantes, al menos en lo que a estructura interna se refiere. La conversación de los Barksdale termina con Avon mirando por la balconada hacia el club de striptease (que funciona como tapadera, lugar de reunión y medio de blanqueamiento de dinero), un encuadre de varios segundos de duración que señala su posición de liderazgo, control y visión (fotograma 77).

En comparación con la burocracia que rige el departamento de policía, enseguida resulta obvio que la organización Barksdale es más flexible en su funcionamiento interno. A la mañana



siguiente, Dee descubre que ha sido degradado tras su error, ya no es el jefe en una de “las torres” (*the Towers*), sino que ha de trabajar en “el hoyo” (*the Pit*).<sup>14</sup> De nuevo creando un paralelismo entre la limitada posición de ambos personajes dentro de sus respectivas instituciones, la escena en que Stringer informa a Dee de su nueva situación tiene lugar inmediatamente después de una conversación entre McNulty y su teniente en la que éste le augura que si sigue con su actitud desobediente y tozuda va a conseguir que le transfieran a una división peor. La nueva y negativa posición de Dee queda señalada por el encuadre con el que finaliza su llegada a “el hoyo”, un encuadre amplio y lejano, desde lo alto de un edificio y a través de una rejilla (fotograma 78), una imagen que además reproduce un punto de vista similar a los que aparecen en pantalla cuando los policías sacan fotos de la actividad criminal en la calle (fotograma 79, donde podemos ver un grupo de narcotraficantes desde el punto de vista de Kima, que se encuentra en lo alto de una azotea).

Sin embargo, a pesar de esta equivalencia, enseguida resulta obvio que Dee tiene mucho mayor control sobre sus acciones en la banda Barksdale que McNulty dentro del departamento, de la misma manera que es capaz de reconfigurar el modo



FOTOGRAMAS 77 - 79

en que funciona el tráfico de drogas en su nuevo dominio de manera casi instantánea y buscando siempre la mayor eficiencia posible. Tras observar detalladamente el modo en que los jóvenes traficantes de “el hoyo” llevan a cabo su actividad, Dee se da cuenta de que cometen un terrible error: intercambiar la droga por el dinero al mismo tiempo, de manera que si los policías les están vigilando les pueden arrestar por tráfico de droga. Cuando Dee amonesta a Wallace (Michael B. Jordan), el encuadre no lo presenta como una figura superior al reprendido, sino que aparece sentado y mirando hacia arriba, de un modo similar a como había sido mostrado mientras hablaba con Avon (fotograma 80). De esta manera se nos recuerda que, a pesar de su capacidad para cambiar el modo en que se produce la

<sup>14</sup> Con ambas expresiones los personajes se refieren a las construcciones de vivienda social existentes en Baltimore, siendo “el hoyo” las casas de baja altura, pequeñas viviendas adosadas unas a otras en torno a una gran plaza abierta conocidas también como *low rises*, mientras que “las torres” se refieren a los altos edificios de apartamento. Si bien muchas *low rises* (incluyendo las McCulloh Homes que son el lugar de rodaje de “el hoyo”) todavía existen, gran parte de la vivienda social en altos edificios de apartamentos de Baltimore ha sido demolida, tal y como se verá en el capítulo 5 de esta tesis doctoral.



FOTOGRAMA 80

venta de droga en “el hoyo”, D’Angelo no es realmente una figura de poder, sino un mando intermedio, *middle management*, figuras corporativas definidas por tener muy poco poder de decisión pero un importante rol de supervisión sobre equipos de pequeño tamaño. La brusquedad de Dee hacia Wallace y sus dos jóvenes compañeros en “el hoyo”, Poot (Tray Chaney) y Bodie (J.D. Williams), refuerza la existencia de una estricta cadena de mando dentro de la organización Barksdale, que funciona de un modo corporativo mucho más flexible y eficiente que el burocrático departamento de policía, a pesar de que ambas instituciones se componen internamente de un modo jerárquico y piramidal. Es precisamente esa eficiencia, esa capacidad de transformación de aquello que no funciona, de cómo la decisión repentina de uno de los traficantes genera un cambio y una mejora de manera inmediata, la que hace que los criminales parezcan ir siempre un paso por delante de la policía. En sucesivos episodios, por ejemplo, llevarán a cabo diferentes acciones y alteraciones radicales en el modo en que se comunican entre sí de un día para otro según sea necesario, llegando a destrozarse buscas y teléfonos, e incluso mudarán el centro de operaciones del club de strip-tease a una funeraria.

En cualquier caso, resulta de interés al menos metafórico que Dee insista en que el intercambio de la droga y el dinero no ha de producirse de manera directa, sino que el comprador ha de entregar primero el pago por el producto y después obtener el producto de una segunda persona. Este es el modelo que se

ve a lo largo de toda la serie y que busca, sobre todo, ocultar la existencia del intercambio a los ojos de las fuerzas del orden. Este recurrente elemento de oscurecimiento de las transacciones nos parece fundamental sobre todo si consideramos que el valor de una mercancía sólo existe como tal en cuanto dicha mercancía es intercambiada por dinero en un mercado. Al fin y al cabo, Marx afirma que

*“[t]odas las mercancías son no-valores-de-uso para sus poseedores, valores de uso para sus no-poseedores. Por eso tienen todas que cambiar de dueño. Pero este cambio de dueños constituye su intercambio, y su intercambio las relaciona recíprocamente como valores y las realiza en cuanto tales. Las mercancías, pues, tienen primero que realizarse como valores antes que puedan realizarse como valores de uso”* (Marx, 1975 [1867]: 105).

El valor de uso, pues, está intrínsecamente relacionado y depende en última instancia del valor de cambio, y dicha realización sólo puede tener lugar en el momento del intercambio. Es en el continuo intercambio donde se desarrolla el aumento del capital como base del sistema capitalista, puesto que “la circulación de dinero como capital [la fórmula D-M-D’] es [...] un fin en sí, pues la valorización del valor existe únicamente en el marco de este movimiento renovado sin cesar” (Marx, 1975 [1867]: 187). En *The Wire* el dinero cambia continuamente de manos y de hecho la investigación policial entendida como el seguimiento de la circulación del dinero es una figura retórica fundamental para tratar de representar el funcionamiento del capitalismo, como explicaremos en el siguiente apartado de este mismo capítulo. Pero el borrado del momento del intercambio, la imposibilidad de percibirlo de manera nítida, las dificultades de los agentes de policía para probar que dicho intercambio tiene lugar, parecería implicar que este proceso de realización del valor es imperceptible, inconcebible. El resultado es una comprensión del modo de producción capitalista como abstracto, oscuro, incomprensible e imposible de representar, casi mágico e incontrolable.

En cualquier caso, el dinero que resulta de este abstracto intercambio no queda en manos de los jóvenes traficantes, que son meros intermediarios. El dinero pasa así de mano en mano sin que haya un verdadero intercambio, por cuanto el dinero simplemente va subiendo en la jerarquía de la banda de nar-



cotraficantes casi como un perfecto ejemplo del proceso de extracción de plusvalía del trabajador, y lo hace de manera sutil, a escondidas, en una casi imperceptible circulación similar a la que queda representada en lo difuminado del intercambio (si bien ahora no existe tal realización del valor, sino más bien la representación directa de la extracción parasitaria de beneficios a partir del trabajo ajeno) (fotograma 81).

Sin embargo, Dee tampoco es el destinatario último del dinero y se entiende a sí mismo como un peón, un trabajador alienado que sabe cuál es su lugar en la cadena de montaje y eso mismo trata de explicarle a los jóvenes que se encuentran ahora a su cargo a través sobre todo de metáforas y de comparaciones con el narcotráfico. En una breve escena al principio del segundo episodio, Poot y Wallace comen *nuggets* mientras Dee vigila la zona a su alrededor. Los dos adolescentes comentan en voz alta que el creador de los *nuggets* debe ser rico gracias a este invento, comentarios de los que D'Angelo se mofa, explicándoles que no, que “the man who invented them things [is] just some sad-ass down in the basement of McDonald’s thinking up some shit to make money for the real players”. Ante las quejas de Wallace y Poot de que es imposible que sea así porque no es justo, Dee vuelve a replicarles bruscamente que da igual lo que sea justo o no, se trata de dinero. El sofá naranja donde se sientan funciona casi como un pequeño oasis que les aísla de su entorno, de ahí que los dos personajes que no prestan

atención al entorno por estar centrados en la comida (Wallace incluso ignora su busca, que suena al inicio de la conversación), se sientan dentro del sofá y miran hacia abajo, mientras que el mayor y más sabio tiene un pie fuera del asiento, además de estar observando con la cabeza alta (fotograma 82). Al mostrar que, literalmente, Dee tiene los pies en el suelo (lo que es mostrado en pantalla en este encuadre de conjunto tanto al inicio como al final de la escena), el modo en que lleva la contraria a las ilusiones expresadas por los dos jóvenes se muestra como sensato y práctico en contraste con el cierto auto-engaño en que Poot y sobre todo Wallace parecen expresarse. A pesar de que se da a entender que D'Angelo tiene razón, Wallace insiste en que si bien no ha obtenido dinero, al menos tuvo la idea, a lo que el adulto responde sacudiendo la cabeza con resignación. Parece así que Dee comprende de manera intuitiva el proceso por el cual es el capitalista el que extrae el beneficio del trabajador sin que éste tenga ningún tipo de control sobre ello y también cómo este procedimiento es omnipresente incluso en el narcotráfico.

Esta segunda idea es expresada de manera más directa en el tercer episodio de la temporada, cuando D'Angelo usa el funcionamiento interno de la banda Barksdale para explicar a Wallace y a Bodie cómo jugar al ajedrez: el rey es Avon Barksdale, que se mueve poco y ha de ser protegido; la reina es Stringer, que va en la dirección que quiere y sirve para resolver problemas; las torres son el alijo de drogas, que ha de cambiar de localización de vez en cuando y los peones son como los soldados. El objetivo del juego no es llegar a ser rey, contesta Dee cuando Wallace le pregunta cómo se asciende, todas las piezas son lo que son. Si bien es cierto que si los peones llegan al otro lado del tablero se convierten en reinas, les explica, en realidad son piezas prescindibles y suelen desaparecer del juego al principio. Recuperaremos esta escena en el siguiente apartado de este capítulo al analizar lo que implica el uso del “juego” como metáfora recurrente en *The Wire*, pero en relación al funcionamiento del narcotráfico, la comparación aquí realizada sirve para presentar la banda Barksdale como una entidad jerárquica y piramidal, en la que cada uno cumple la función de acuerdo con su posición y estatus, siempre con el bien de la empresa como fin último.

Esta representación del narcotráfico (y en concreto de la banda Barksdale) como una empresa capitalista, una corporación con una estructura interna, un producto que vender, un mercado

FOTOGRAMA 81





FOTOGRAMAS 83 - 84

y sometida a las fluctuaciones en la oferta y la demanda, recorre la primera temporada de *The Wire*. En la escena que funciona como prólogo del tercer episodio, el propio D'Angelo reprende a Bodie por gritar bruscamente a un adicto que les preguntaba si tenían droga para vender, afirmando que no entiende por qué hay tanta violencia en el narcotráfico, cuando el resto de productos se intercambian en el mercado sin necesidad de agresiones o asesinatos. Mientras lleva a cabo este monólogo, Dee queda situado visualmente por encima de los jóvenes (que responden de manera escéptica a sus palabras), y la escena queda compuesta de un modo que enfatiza no sólo que sabe más que los adolescentes que le acompañan sino que presenta a Dee casi como si fuera un predicador sermoneando a sus feligreses

(fotogramas 83 y 84). Esta afirmación, que busca sobre todo el establecimiento de paralelismos entre el narcotráfico y cualquier otra empresa capitalista en función y estructura interna, podría leerse como un argumento a favor de la legalización de la droga como medio para acabar con la violencia derivada del narcotráfico y con las consecuencias de las tácticas de la “guerra contra las drogas” ejercida por las fuerzas del orden.

Es habitual entender la representación del tráfico de droga en *The Wire* a partir de esta crítica, especialmente su tercera temporada (como se hace por ejemplo en Penfold-Mounce, Beer y Burrows, 2011: 157; Sweeney, 2013: 213), como se verá en el capítulo 5 de esta tesis. Como explica Michelle Alexander (2010: 59) el número de arrestos por posesión de droga que resultan en penas de cárcel se cuadruplicó entre 1980 y 2000, si bien muchas de las cuales derivan en última instancia de la pobreza de los arrestados, que no pueden permitirse pagar la fianza, porque casi no han podido hablar con sus abogados de oficio o porque se declaran culpables aceptando un trato con la fiscalía para evitar una sentencia todavía mayor (Alexander, 2010: 83), un problema que deriva de las ya mencionadas sentencias mínimas establecidas en la *Anti-Drug Abuse Act* de 1986 y su revisión en 1988. Sin embargo, continúa Alexander (2010: 14), la decisión que ha sido tomada por algunos estados (por ejemplo Nueva York) para eliminar o reducir las sentencias mínimas obligatorias por posesión de drogas no implica que el sistema de control racial que ella misma analiza en *The New Jim Crow* desaparezca, sino que la causa detrás de estas decisiones es sobre todo económica. De hecho, datos recientes confirman que si bien el número de arrestos por posesión o consumo de marihuana ha disminuido radicalmente desde su legalización en algunas zonas del país, la población negra es arrestada por aquellas actividades relacionadas con la droga que continúan siendo ilegales (consumir siendo menor de 21 o venderla sin licencia, por ejemplo) diez veces más que la población blanca, a pesar de que el consumo entre ambos grupos poblacionales es estadísticamente equivalente, tal y como queda claramente explicado en el reciente reportaje de German Lopez para *Vox* (2018a). El argumento que recorre el texto de Michelle Alexander (2010: 21) es precisamente la capacidad de los sistemas de represión racial de transformarse y evolucionar a formas más perversas, sutiles y penetrantes siempre con la intención de mantener el privilegio de los blancos, desde la esclavitud hasta

el actual sistema carcelario, pasando por las leyes *Jim Crow*.<sup>15</sup> Se trata de un argumento que, en vista de los acontecimientos recientes de la política norteamericana (la elección de Donald Trump como presidente, pero también el enorme empuje del movimiento *Black Lives Matter*), resulta de enorme pertinencia. El cierto interés por la legalización de las drogas y las ventajas de comprender el narcotráfico como si fuera un mercado formal que parece recorrer el modo en que *The Wire* representa estos sectores poblacionales ignora el modo en que la criminalización del intercambio y consumo de drogas es sobre todo una estrategia más de un enorme y generalizado sistema de discriminación racial.

En última instancia, la serie presenta una visión de EEUU que podría denominarse post-racial, en la que si bien casi el total de narcotraficantes son afroamericanos también hay afroamericanos en altos puestos administrativos, políticos, policiales, etc. Aunque se ha de valorar positivamente el alto porcentaje de personajes y actores de color que protagonizan la serie, resulta llamativo que el único momento de toda la serie en que las diferencias raciales son discutidas de manera directa sea en el segundo episodio de la cuarta temporada, cuando el candidato a alcalde Tommy Carcetti (Aidan Gillen) se pregunte por sus posibilidades electorales, afirmando “I still wake up white in a city that ain’t”. La América post-racial es una visión utópica del país en la que no existe discriminación racial en ningún sector, y que suele verse asociada con el tipo de meritocracia que también parece defenderse en ciertos momentos de *The Wire* (especialmente el individualismo neoliberal en que se sustenta la figura de Jimmy McNulty). El término “post-racial”, como señala Ta-Nehisi Coates, no puede usarse de manera literal (asumiendo que es cierto) porque si bien ha sido empleado habitualmente para hablar del (supuesto) progreso en las relaciones interraciales durante la presidencia de Barack Obama, en realidad no hace falta decir que “EEUU necesita mucho más que un buen presidente para borrar siglos de violencia” (Coates, 2015).

El racismo, pues, ha de entenderse como una serie de prácticas y comportamientos que crean una estructura racial, estructura que es entonces “responsable de la producción y reproducción

de ventajas sistémicas raciales para algunos (el grupo racial dominante) y desventajas para otro (las razas subordinadas)” (Bonilla-Silva, 2015: 1360). Como todo discurso hegemónico, pues, el racismo no es una estructura estable sino que se transforma y adapta, siendo incluso capaz de reproducirse tras absorber los discursos contrapuestos. Podemos pues entender el racismo como una de las múltiples iteraciones (tal y como lo es la sexualidad) de lo que Foucault denominó biopoder o poder sobre la vida, refiriéndose a las técnicas de poder presentes en todo el cuerpo social y empleadas por diferentes instituciones y aparatos y que tienen como función la “inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción” (Foucault, 2006 [1976]: 149) a través de la integración de los “fenómenos de la vida” en el orden del saber-poder (Foucault, 2006 [1976]: 150). Foucault (2006 [1976]: 27-27) señala el origen de este interés en el siglo XVIII, momento en el que aparece el concepto de “población”, que en última instancia implica dejar la vida en manos de las instituciones, del estado, de los mecanismos del saber y del poder, con la intención de asegurar la continua procreación de la fuerza de trabajo. Se propone de esta manera alejarse de la noción de un poder represor en favor de un poder productor, a través del estudio de los procesos de producción del conocimiento y la verdad en la historia occidental, un conocimiento y una verdad que son entendidas por Foucault como una de las principales estrategias de normalización. Así, lo que debemos preguntarnos es cuáles son estas estrategias, tratar de concebir el modo en que estos discursos (que no son estables y fijos sino que se transforman y reforman continuamente) funcionan y se reproducen en diferentes contextos y situaciones (Foucault, 2006 [1976]: 107-108).

En EEUU en décadas recientes, como explica Aziz Rana,

*“en lugar de democratizar el conjunto de la vida colectiva, la inclusión se ha convertido en un medio para incorporar a las comunidades antes subordinadas a los roles de liderazgo. El resultado [...] ha sido fundamentalmente la alteración de la composición de los grupos socialmente privilegiados en lugar de socavar dicho privilegio en sí”* (2010: 328).

Al fin y al cabo, si algo demuestra el caso de Obama y el hecho de que las poblaciones racializadas continúen teniendo mayores porcentajes de pobreza y desempleo tras su presidencia (sumado a la negativa y violenta respuesta a la misma generada durante y tras la campaña presidencial de 2016), es

15 Sobre este tema remitimos no sólo a *The New Jim Crow* (2010), sino también al cuidadosamente documentado e investigado (y que cuenta con la participación de la propia Michelle Alexander) filme *13th* (Ava DuVernay, 2016).



FOTOGRAMA 85

que la presencia de políticos poco progresistas y procedentes de una minoría en puestos de gobierno ayuda a crear un aura de post-racialismo y, al mismo tiempo, preserva la estructura de poder existente en EEUU (Bonilla-Silva, 2015: 1366-1367), creando así un racismo igualmente sistémico y discriminatorio pero más penetrante y construido en torno a la noción de meritocracia y de una supuesta igualdad de oportunidades. El énfasis en las oportunidades y no en los resultados a la hora de buscar la igualdad es, en última instancia, una de las ideas fundamentales a través de las cuales se refuerza el *statu quo* contemporáneo, dado que, como ha explicado Vanessa A. Bee en su petición de un cambio retórico y discursivo en la izquierda norteamericana,

*“[e]ste acercamiento se centra en lo justo del proceso, ignorando la desigualdad en resultados. Refleja la misma mentalidad meritocrática que ha ayudado a mantener enormes brechas entre estadounidenses blancos y estadounidenses de color, entre los géneros, entre clases y entre otras categorías demográficas. Imaginar nuestro futuro a través de una lente igualitaria requeriría reconsiderar las ideologías políticas que abrazan la noción de resultados igualitarios. De un modo más amplio, esto nos permitiría priorizar el bienestar del colectivo por encima del de algunos pocos, incluso si esto tiene lugar a costa de esos pocos”* (2018).

La América que presenta *The Wire* ha sido descrita como cruel y despiadada, pero la serie no se enfrenta a estos siglos

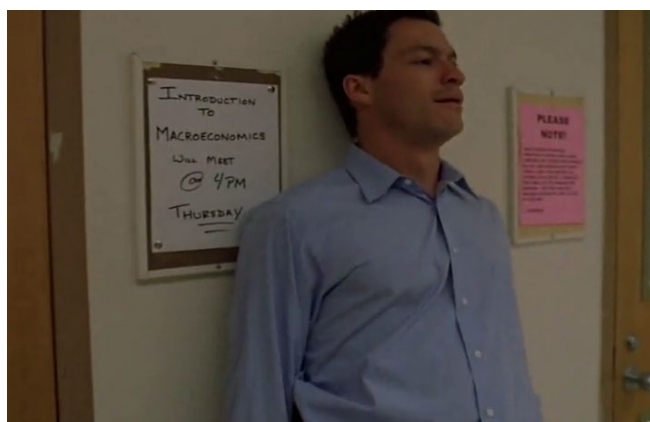
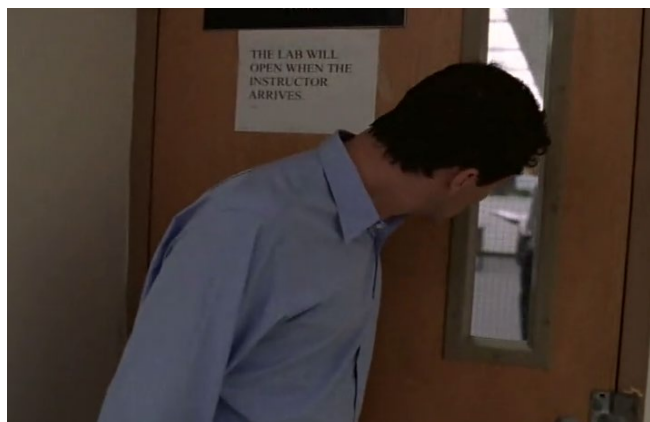
de discriminación de manera directa y, en cierto sentido, los borra al centrarse en la legalización del tráfico de drogas (y su comprensión como un mercado capitalista como los demás) y no en una de las causas que hay detrás de su criminalización: la discriminación racial sistémica. Al mismo tiempo, la noción de que el tráfico de drogas debería funcionar como cualquier otro mercado para evitar la violencia que defiende D’Angelo en la escena antes mencionada también deja de lado de una manera ingenua el modo en que otros mercados o empresas que se dedican al intercambio de mercancías consideradas legales cuentan también con violencia intrínseca. El capitalismo se ha construido históricamente sobre numerosas violencias, tanto físicas como simbólicas, desde el imperialismo y el colonialismo hasta la explotación y alienación de todo trabajador, además por supuesto de la discriminación de mujeres y minorías racializadas.<sup>16</sup>

Pero quizás el personaje de *The Wire* que mejor permite la representación del narcotráfico como si fuera una empresa legal y privada es Stringer Bell. Desde el principio aparece presentado como una figura de poder, siendo quien controla y maneja el funcionamiento de la banda Barksdale, la mano derecha de Avon. Se trata de un personaje caracterizado por su calma, inteligencia y capacidad de resolución de problemas. Pero, además de todas estas cualidades, en el octavo episodio de la temporada, McNulty descubre (gracias a las habilidades como espías que tienen sus hijos, lo que enlazaría una vez más al personaje con el estereotipo de la *natural police*) la matrícula de un coche que, si bien no está en nombre de Stringer, sí que es usado por él de manera habitual. Desde el punto de vista de McNulty seguimos al traficante en su coche por la ciudad de Baltimore y hasta una clase de macroeconomía. El punto de vista permanece durante el total de la secuencia en el detective, de manera que compartimos primero el suspense del seguimiento y luego la sorpresa al encontrarlo como alumno: vemos el coche rojo desde el salpicadero del segundo vehículo (fotograma 85) y observamos el aula donde se encuentra Stringer a través del cristal de la puerta de la estancia desde el pasillo cuando McNulty se asoma (fotogramas 86 y 87). Al emplear esta puesta en escena con una focalización parcial y casi subjetiva de un

<sup>16</sup> Sobre estas cuestiones se volverá con más detalle en sucesivos capítulos de esta tesis doctoral.



## FOTOGRAMAS 86 - 88



personaje, que, como hemos visto, es empleado en numerosas ocasiones como enlace con el lector modelo de la serie, se presenta este nuevo dato sobre Stringer Bell como imprevisible, a lo que ayuda que la secuencia cierre con una imagen del detective con una sonrisa incrédula (fotograma 88). La voz en *off* de la profesora habla del concepto de demanda elástica e inelástica y, al lanzar preguntas en abierto, Stringer enseguida levanta la mano y contesta acertadamente. Su interés en la materia que estudia quedará reflejado enseguida cuando emplee la misma terminología en una escena del mismo episodio octavo para amonestar a los trabajadores de uno de los negocios que funcionan como fachada y tapadera para el blanqueo del dinero obtenido a través del tráfico de drogas.

Stringer es el encargado de tomar todas las decisiones importantes sobre la banda Barksdale, incluyendo las sucesivas transformaciones en el modo de funcionamiento y de comunicación internos de la organización para tratar de esquivar la persecución de la policía. Al principio del decimosegundo episodio, Stringer se acerca a “el hoyo” para destruir los buscas de todos los que trabajan allí y explicar cómo van a mantener el contacto a partir de ahora. Además de primeros planos de los personajes (y un plano de conjunto como introducción a la escena), la breve secuencia de conversación contiene varios insertos de planos detalle de las manos de Stringer mientras se expresa (fotogramas 89 y 90). Poner el foco en las gesticulantes manos del personaje de esta manera insistente enfatiza precisamente su capacidad de gestión y el control que tiene sobre las actividades del narcotráfico, presentándolo como un gerente hábil y eficiente, casi como si se le pusiera rostro a la “mano invisible” detrás del buen funcionamiento y supervivencia de la organización. Del mismo modo, su última aparición en esta temporada lo muestra en la nueva oficina, atento al joven que cuenta enorme cantidades de billetes ante él y situado detrás de un escritorio sobre el que hay una escultura conformada por dos manos en gesto de rezar (fotograma 91).

Como un cierto paralelismo a la actitud e ideas antes expresadas por D’Angelo, serán varias las ocasiones en que Stringer insista a Avon en centrarse más en que el negocio se mantenga a flote que en contiendas o venganzas que puedan derivar en violencia. Esta diferencia entre ambos se convertirá en una trama fundamental de la tercera temporada de la serie (como veremos en el capítulo correspondiente), pero es avanzado ya al



FOTOGRAMAS 89 - 92

final de esta primera. En el cierre del penúltimo episodio de la temporada, cuando Stringer y Avon esperan el arresto por parte de la policía en la ahora vacía oficina en el club de striptease, un pilar separa a ambos personajes en el plano que abre la escena. En este momento sus figuras representan estos dos diferentes posicionamientos, la bravuconería y cierta arrogancia de Avon, representada en su actitud y en la enorme cadena que decora su pecho, se opone a la calculadora mirada y pensativa calma de Stringer, que sujeta las gafas mientras habla por teléfono (fotograma 92). El hecho de que al final de la temporada Stringer no sea detenido y sea capaz de volver a poner en marcha el tráfico de drogas señalaría pues su eficacia y capacidad de gestión, confirmando así el modo en que el narcotráfico es mostrado en

*The Wire* como un mercado capitalista que funciona del mismo modo que aquellos que son considerados legales.

A esta noción colabora también la continua comparación que se hace entre los narcotraficantes y los agentes de policía, tanto a través de paralelismos visuales que los equiparan como mostrando las relaciones que se establecen entre algunos de ellos y que los igualan, además de la repetición de frases, términos y expresiones enunciadas por personajes pertenecientes a ambos universos. Si bien el sentido o los efectos discursivos de estas comparaciones no son siempre los mismos, el tropo de establecer equivalencias entre diferentes instituciones es uno de los *leitmotifs* de *The Wire* y veremos numerosos ejemplos en diferentes momentos de esta tesis doctoral (por ejemplo en el apartado 5.1 y 6.3.), casi siempre como parte fundamental de la creación del efecto de representación holística y sistémica que recorre la serie.

Por ejemplo, a la hora de repartir las muestras de heroína (tal y como hacen cada vez que reciben una nueva mezcla), los jóvenes traficantes obligan a los adictos a situarse contra el muro del mismo modo que los agentes de policía empujan a los detenidos hacia la pared (fotograma 93). Igualmente, los agentes Herc y Carver establecen una amigable relación con Bodie, uno de los subalternos de D'Angelo, a pesar de haberle pegado una paliza y de que él se haya escapado del centro de menores donde le habían internado. En el quinto episodio de la temporada, tras haberle detenido y mientras esperan a que lo vengán a recoger del centro de procesamiento de menores, los tres personajes se entretienen jugando al billar amistosamente (fotograma 94). La relación de los agentes de policía con Bodie se mantiene a lo largo de toda la serie y hasta la muerte del personaje al final de la cuarta temporada. Herc y Carver se cruzan con él fuera del contexto del narcotráfico en alguna ocasión y el encuentro es divertido y curioso, lleno de bromas y chanzas, pero no de tensión o de violencia inminente. Antes de ser asesinado al final de la cuarta temporada, Bodie está a punto de convertirse en informante policial en parte gracias a sucesivas conversaciones mantenidas con McNulty y, sobre todo, por el desamparo que siente por parte de su organización (tanto la banda Barksdale como el narcotráfico en general). En su intercambio final con el detective, en el último episodio de la cuarta temporada, Bodie se lamenta de que a pesar de que ha sido un buen y fiel trabajador

desde que tenía trece años, sus jefes no están ahí para ayudarle ni protegerle y le abandonarán a la primera de cambio si les conviene. Esta conversación tiene lugar en un parque urbano en el que el joven afirma nunca haber estado, a pesar de haber vivido en Baltimore toda su vida. Aunque el intercambio tiene lugar en intensos primeros planos que enfatizan lo emocional de las palabras que el personaje enuncia, el inicio muestra ambas figuras en una posición similar y compartiendo un banco, un encuadre que los iguala y pone en relación (fotograma 95). Las palabras de Bodie, que describe su bloqueada y desoladora posición dentro de la banda Barksdale, resuenan perfectamente en McNulty, dado que su relación con la organización en que trabaja se construye sobre el mismo desamparo institucional: no importa lo bien que uno lo haga, lo mucho que trabaje, lo inteligente y eficiente que sea uno, no se le protegerá ni apoyará.

FOTOGRAMAS 93 - 95





Se trata de la misma narrativa derivada de la obra de Ayn Rand en la que, como explica Corey Robin (2018: 177), hacer lo correcto conlleva penurias para el protagonista, mientras que hacer lo contrario deriva en riqueza y estatus.

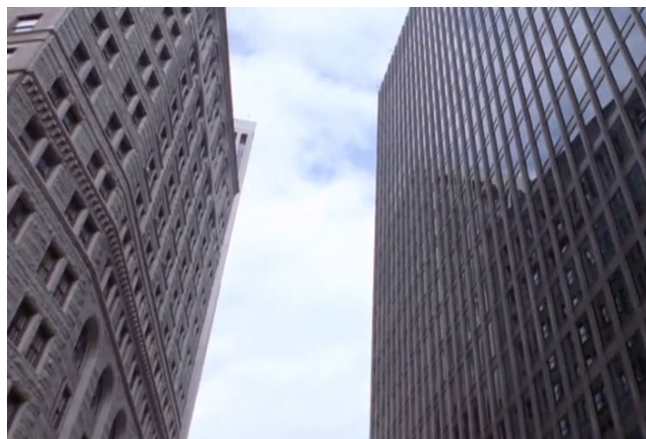
Aunque este paralelismo entre el joven narcotraficante Bodie y varios agentes de policía se consolide en temporadas sucesivas, es ya aparente y se asienta en esta primera. Así, en su última aparición antes del final de la temporada, el personaje da órdenes en su nuevo puesto dentro de la reorganizada banda Barksdale y parece estar ahora a cargo del narcotráfico en una de “las torres” tras haber sido ascendido. En el plano que cierra la breve secuencia, Bodie mira hacia arriba en diferentes direcciones con cierto orgullo y ambición, a pesar de que la cámara permanece con el personaje y no sigue su mirada (fotograma 96). Este encuadre sirve de enlace con la siguiente secuencia y muestra unos rascacielos vistos desde abajo (fotograma 97). En forma, sería el contraplano de la imagen de Bodie, pero en fondo, la discontinuidad en el espacio que construye el montaje señala, por una parte, el modo en que la mirada a lo alto de Bodie no se corresponde con las posibilidades reales que tiene, y, por otra, permite enfatizar el paralelismo entre instituciones por cuanto este plano de edificios sirve como enlace para la secuencia en que el comandante Rawls le explica al detective Freamon, que también

ha sido ascendido, sus nuevas funciones ahora que ha vuelto a la brigada de homicidios.

Sin embargo, la equiparación del narcotráfico y de la banda Barksdale tanto al departamento de policía como al funcionamiento de una empresa capitalista, si bien podría funcionar como argumento a favor de la legalización del consumo de drogas, en realidad obvia que los miembros de organizaciones como esta no son equivalentes a los trabajadores de la economía formal, sino que son poblaciones marginadas y excluidas cuya única opción es la actividad ilegal.

Michael Denning explica que lo que verdaderamente nos ata al modo de producción capitalista no es el trabajo asalariado en sí, sino la expropiación y desposesión que conlleva el capitalismo y que deriva en la necesidad (la obligación) de someterse a una relación de explotación laboral para poder sobrevivir, de manera que “la vida no remunerada [*wageless life*], y no el trabajo asalariado, son el punto de partida para comprender el libre mercado” (2010: 81). Estas poblaciones superfluas, como explicaba Marx (1975 [1867]: 784), son creadas por el propio sistema capitalista, que cada vez necesita menos trabajadores para revalorizar el capital. Esto implica que esta “vida no remunerada” no es un mero problema temporal contra el que uno ha de tratar de protegerse y asegurarse ni tampoco un fallo macroeconómico de la demanda agregada, sino que es un modo de existencia totalmente paralelo a la “economía formal” (Denning, 2010: 86). En cierta manera, del mismo modo que los trabajadores desempleados funcionan a nivel discursivo para mantener y reproducir la relación asalariada (por miedo,

FOTOGRAMAS 96 - 97



ansiedad o vergüenza), la demonización y crítica a las poblaciones sobrantes (responsabilizándoles de su situación, sobre todo) es igualmente útil al capitalismo como ejemplo admonitorio. En la *inner city* de Baltimore, como ha ocurrido con gran parte del proletariado norteamericano, la economía informal ha ocupado el vacío creado por la desaparición de la economía asalariada, de manera que la supervivencia de estas poblaciones sobrantes depende hoy de trabajos precarios que les mantienen por debajo del nivel de pobreza y de las actividades informales y criminales (Wacquant, 2009: 97-98). Estos son los sectores criminalizados y sobre los que se sostiene el sistema penal y carcelario, de manera que estas instituciones sirven no para proteger a la ciudadanía de las actividades criminales, sino para controlar y gestionar a la creciente población pobre (Wacquant, 2009: 129). Se trata pues de todo un conjunto de estrategias biopolíticas, siendo la biopolítica, según Foucault (2006 [1976]: 151), lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el “dominio de los cálculos explícitos” y convierte el saber-poder en un agente de transformación y gestión de la población humana. Al fin y al cabo, la tasa de criminalidad en EEUU está en descenso desde 1993, en dirección contraria al ritmo al que aumenta la población encarcelada y el presupuesto público destinado al sistema penal y carcelario (Wacquant, 2010b: 76-77). De hecho, diferentes encuestas realizadas en los años ochenta y noventa muestran un aumento de la preocupación pública por la criminalidad y el tráfico de drogas, una preocupación que no iba en paralelo a estas tasas de criminalidad (que de hecho se encontraban en descenso), sino que están altamente relacionadas con diferentes iniciativas políticas y otras campañas similares (Alexander, 2010: 54).

Como ha argumentado Alex Vitale (2017: 27), desde su origen como institución pública la policía ha estado directamente relacionada al mantenimiento y gestión de las desigualdades raciales y de clase, una función que hoy se traslada al modo en que el estado carcelario (tanto a través de leyes como a través de la presencia policial) se ha centrado sobre todo en la criminalización de la venta y consumo de droga en los barrios segregados negros y latinos (Wacquant, 2009: 152). El resultado es la criminalización de una población sobrante obligada a subsistir fuera de la economía formal y legal, de manera que el rol de la policía no es sino gestionar violentamente dicha población.

En julio de 2014, Eric Garner murió a causa de presiones en el cuello y el pecho ejercidas por agentes de policía (y acuciadas ambas por el asma que sufría la víctima) en la ciudad de Nueva York tras haber sido detenido por vender cigarrillos en la calle. Aunque su asesinato se entendió desde el primer momento desde el racismo sistémico que impera en las fuerzas del orden estadounidenses, Salar Mohandesi argumenta que,

*“por supuesto, Pantaleo [uno de los agentes involucrados] ha de ser considerado responsable por haber matado a Garner. Pero el mismo estándar de justicia ha de ser ejercido contra el sistema económico que deja a personas desempleadas por culpa de su asma y les fuerza a vender cigarrillos en la calle para poder ganarse la vida”* (2014).

En última instancia, se trata de lo que Judith Butler define como precariedad, la “condición provocada políticamente en la cual ciertas poblaciones sufren de redes de apoyo sociales y económicas fallidas y quedan expuestas a daños, violencia y muerte” (2009: 25), resultando en que existen vidas que valen más que otras, creando así a través del mecanismo del reconocimiento la distinción entre vidas que merecen ser lloradas y vidas que no. Con la equiparación que se lleva a cabo en la serie, esta construcción discursiva y estratégica de otredad queda borrada, como si se tratara de una especie de proceso de blanqueamiento de estas poblaciones sobrantes, presentándolas como iguales e impidiendo con ello la comprensión del sistema que las crea. En *The Wire*, pues, esta imagen de equivalencia y paralelismo entre el tráfico de drogas y otras instituciones (el funcionamiento interno del departamento de policía, por un lado, pero, sobre todo, la idea de que la organización Barksdale funciona como una empresa capitalista) da a entender que los traficantes y otros miembros de la banda son trabajadores asalariados, cuando en realidad son sujetos que han sido y son continuamente expulsados del espacio público de un modo violento. Si se considera que el narcotráfico (y otras actividades de la economía informal) son una forma más del mercado legal y formal, se obvia el modo en que éste crea poblaciones superfluas que ya no le sirven para nada y que sólo están destinadas a ser marginadas y criminalizadas.<sup>17</sup>

17 Esto está directamente relacionado con la concepción de que existe en las poblaciones afroamericanas una cultura de criminalidad y pobreza (una

Así, esta representación evita la reflexión sobre cómo el capitalismo genera tales poblaciones sobrantes, enfatizando una vez más el discurso por el cual el sujeto normal del capitalismo contemporáneo es el trabajador asalariado (Denning, 2010: 85). Equiparar estos sectores informales a los sectores formales no sólo borra el modo en que dichos sectores son creados, su condición de superfluidad, sino que hace que la lucha contra el sistema (y la propia subjetividad) se vea atada irremediamente al lugar de trabajo, impidiéndonos considerar a las poblaciones no asalariadas como potenciales sujetos revolucionarios y limitando nuestras posibilidades de imaginar una sociedad no basada en la relación laboral. Pero, como afirma Jasper Bernes, la lucha en el lugar de trabajo continuará existiendo de la misma forma en que lo ha hecho hasta ahora, pero dada la desaparición del trabajo estable en la sociedad contemporánea

*“cada vez más resistencias tienen lugar en el espacio de la circulación que en el de la producción, llevadas a cabo por aquellos que son superfluos para las necesidades laborales del capital o cuyas posibilidades para la lucha laboral han sido embargadas”;*

de manera que “la poesía del futuro tendrá que buscar cada vez más sus razones y sus armas más allá de la producción” (Bernes, 2017: 196). En este sentido, *The Wire* no sólo es incapaz de representar el capitalismo contemporáneo (y mucho menos la posibilidad de su futura subversión), sino que ofrece una visión anclada en una visión del trabajo asalariado como el principal lugar de creación de la propia identidad y de consolidación de la posibilidad de lucha o defensa contra el sistema.<sup>18</sup>

Además de crear esta equivalencia entre el narcotráfico y el departamento de policía a través de los personajes y de la

---

noción sobre la que volveremos en el capítulo 6 de esta tesis doctoral). Al fin y al cabo, como explica Boots Riley en *The Guardian* “[l]a violencia nace de la privación económica –no porque los pobres tengan mala actitud o deficiencias culturales, sino porque sin una verdadera red de protección económica, las maquinaciones necesarias para sobrevivir pueden implicar negocios ilegales. Y allí donde los negocios legales tienen a la policía para asegurarse de que se cumplen las normas que gobiernan dichos negocios, las disputas y acuerdos en los negocios ilegales son ejecutadas por los propios participantes” (2016)

<sup>18</sup> Sobre estas ideas se profundizará ampliamente en el siguiente capítulo de esta tesis, dedicado a la segunda temporada de la serie.



FOTOGRAMAS 98 - 99

planificación, también se usa la repetición de líneas de diálogo en diferentes espacios y contextos. El principal ejemplo (o al menos el más obvio) es que en el primer episodio el detective McNulty felicita irónicamente al narcotraficante Stringer Bell en el juzgado después de presenciar lo ocurrido con la testigo diciéndole “nicely done”. Al final del último episodio, que cierra con el juicio en el que Avon, Dee y otros miembros de la banda Barksdale son condenados a prisión, Stringer le dirá lo mismo a McNulty. Al comenzar la temporada igual que finaliza, además de este paralelismo entre los personajes, se crea también un efecto de repetición circular, de continuidad imparable. Otras instancias de reiteración de la circularidad incluyen a Poot en el decimotercer y último episodio de la temporada explican-



do a un joven traficante a su cargo por qué la misma persona que coge el dinero del comprador no puede ser quien le dé el producto, en un encuadre similar (plano americano de ambos personajes mientras andan) a aquel en el que Dee exponía esta problemática en el primer episodio de la temporada (fotogramas 98 y 99). La repetición y reiteración de diversos elementos con el fin de crear un efecto de circularidad es una de las principales características formales y de estructura narrativa de *The Wire*, y es además uno de los recursos que, en nuestra opinión, tiene relevancia para entender cómo la serie representa el sistema capitalista contemporáneo.



## 3.5

# TÉCNICAS Y RECURSOS PARA LA REPRESENTACIÓN DEL CAPITAL

---

En *The Wire*, la mayoría de los paralelismos basados en la repetición y la circularidad son creados exclusivamente a través del montaje y de la puesta en escena, de manera que son obvios para el espectador, pero imperceptibles para los personajes que forman parte de las tramas y subtramas de la serie. El rol principal de estas estrategias es el de crear el efecto de una visión holística y completa de la sociedad contemporánea a través del establecimiento y de la mostración de las relaciones entre diferentes elementos. Varios autores (Jagoda, 2011; Kinkle y Toscano, 2014) analizan dicha estructuración narrativa y visual desde el concepto de “mapa cognitivo” de Fredric Jameson (desarrollado en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*) y que se refiere a una propuesta de estética para una nueva forma cultural basada en la desalienación a través de la recuperación de la orientación, una estética que “permita la representación situacional por parte del sujeto individual en la totalidad vasta e irrepresentable” (Jameson, 1991: 51). Se trata de una estética que no puede ser mimética, sino que ha

de permitir que el sujeto sea capaz de posicionarse a través de la comprensión de la red de relaciones en que se inserta. En este sentido, y oponiéndose a la noción de realismo sociológico que Chaddha y Wilson (2011) asignan a *The Wire*, Patrick Jagoda (2011: 199) argumenta que quizás lo más relevante de la serie no sea la supuesta representación mimética de la realidad que ofrecería según estos autores, sino el modo en que posibilita una reflexión sobre la relación entre las partes con el todo.

El uso de metáforas es el principal recurso empleado en la serie para tratar de sortear la dificultad intrínseca a la representación del sistema capitalista y para generar esta estética de mapa cognitivo que puede reconocerse en la serie. El sexto episodio de la temporada comienza con un dramático encuadre de un cadáver sobre un coche, en lo que en realidad es un plano de varios segundos de duración que se compone sobre todo de un movimiento de cámara primero hacia lo alto y luego siguiendo un cable (aparentemente ilegal) hasta una ventana, que resulta ser de la habitación del joven e inexperto narcotrafican-

te Wallace (fotogramas 100-103). El cable funciona así como el elemento que señala la relación entre ambos, una relación que en realidad había quedado establecida en el episodio anterior (el asesinato era buscado por parte de varios narcotraficantes y es Wallace quien lo reconoce y alerta de su presencia) y que marcará de manera definitiva la evolución y final del personaje de Wallace, cuyo trauma por sentirse culpable de lo ocurrido le llevará a consumir drogas, a hablar con la policía y finalmente a morir a manos de sus amigos por ser considerado un eslabón débil en la organización Barksdale. La escena continúa mostrando a los niños que viven con Wallace y cómo el joven se encarga de que se preparen para ir al colegio, mostrando una

escena cotidiana en la vida de los personajes (en la que no hay adultos que se responsabilicen de ellos) que no tendría nada que ver con el cadáver con el que se ha abierto la secuencia si no fuera por el modo en que el cable ha sido empleado como recurso visual de vinculación. Dadas las consecuencias que dicho vínculo tendrá, el cable funciona también como símbolo del fluir de la narración, de la creación de relaciones a través de la comprensión de lo que sucede como causas y consecuencias, vectores unidireccionales que pueden seguirse de manera clara si se presta la suficiente atención.

Lo mismo ocurre con el tablón que se encuentra en la oficina y que sirve como esquema visual a los agentes que conforman la investigación. Al final del decimosegundo episodio de la temporada, el detective Freamon pega al tablero la que será la última adición al mismo, una página de periódico con el titular

FOTOGRAMAS 100 - 103





FOTOGRAMAS 104 - 107

“Downtown Rehab Project Receives \$250 Million in Fed Development Grants”. Un movimiento de cámara que sigue sus manos nos lleva al mapa con hilos y chinchetas que se encuentra en el mismo tablón y que señala los bienes inmuebles que posee Avon Barksdale (bienes que por supuesto no están a su nombre, sino en el de B&B Enterprises, una empresa pantalla), gesto que pone así en relación ambas circunstancias (fotogramas 105 y 106). Se da a entender, pues, que existe una conexión directa entre el desarrollo urbanístico para la rehabilitación de las zonas más marginadas de Baltimore, que se ha caracterizado sobre todo por fracasos de inversión, corrupción y gentrificación (Harvey, 2000), y los locales y posesiones adquiridas con el dinero procedente del tráfico de drogas. Esta temática se desarrollará en la serie durante la tercera temporada (y en esta tesis en el capítulo 5, correspondiente al análisis de esos episodios), pero se avanza ya aquí y queda establecido un nuevo enlace, otra conexión entre elementos aparentemente dispares, creando así ese efecto de mapa cognitivo y de capacidad de relación que se puede derivar de la puesta en escena y del montaje de la serie.

La escena finaliza con un amplio encuadre del tablón (fotograma 107) que muestra estas múltiples relaciones entre diversos elementos y personajes de un modo claro y sencillo, perceptible a primera vista. Como penúltimo plano del penúltimo episodio de la temporada y dado que acaba de hacerse efectivo el arresto del jefe de la banda, Avon Barksdale, esta

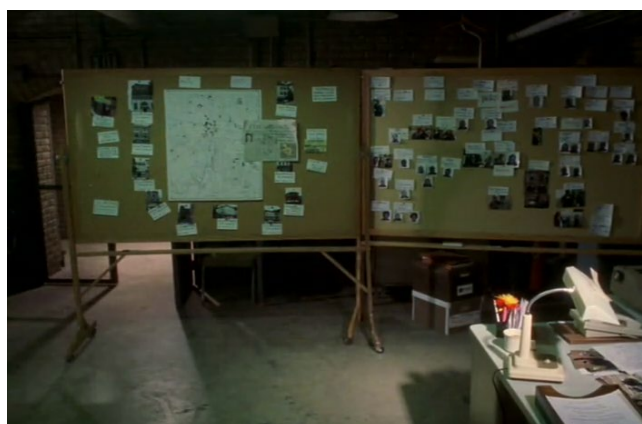
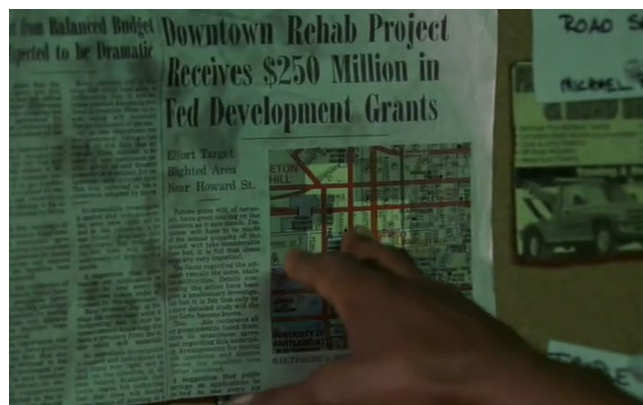


imagen anuncia en cierta manera el inicio del fin, presentando así todo el trabajo de mapeo y de representación que los agentes y detectives han llevado a cabo a lo largo de toda la





FOTOGRAMA 108

temporada. El resultado es una trama compleja que se extiende a través de dos tableros y que ofrece gran cantidad de detalles. De hecho, el plano que acompaña a esta imagen, que es con el que finaliza este decimosegundo episodio, nos muestra el sofá naranja que se encuentra en el medio de “el hoyo”, antes centro neurálgico del tráfico de drogas en la zona y ocupado siempre por Dee, Bodie o Poot, ahora completamente vacío y silencioso (fotograma 108). Se trata de la consecuencia directa de la investigación realizada y esquematizada en el tablón, además de mostrar en paralelo cómo ambos espacios se van quedando vacíos al mismo tiempo: los policías vuelven a sus divisiones habituales mientras la actividad de la banda Barksdale se ve

ralentizada temporalmente por culpa de las múltiples detenciones. En última instancia, tanto la imagen del tablón (y todo el material organizado que se encuentra sobre el mismo) como la puesta en relación de estos dos planos a través del montaje enfatizan la existencia de conexiones entre los diferentes espacios, conexiones que no son obvias a primera vista y que han de ser investigadas y representadas para poder ser aprehendidas.

Esta idea es también reproducida en la serie a través de la máxima que domina la parte final de la investigación de la banda Barksdale (y que reaparecerá en sucesivas temporadas), “follow the money”. Como explica el detective Freamon en una escena del noveno episodio de la temporada, si en una investigación policial “you follow drugs, you get drug addicts and drug dealers. But you start to follow the money, and you don’t know where the fuck it’s gonna take you”. La frase aparece también en



el clásico thriller político sobre el escándalo Watergate *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976) en boca del informante Garganta Profunda, y ya desde entonces lleva implícita la referencia a la corrupción en altos cargos, que dejaría tras de sí un rastro documental que es el que se ha de seguir.<sup>19</sup> En la misma secuencia en que realiza esta afirmación, sucesivas imágenes del detective Sydnor y el agente Pryzbylewski revisando archivos y otras documentaciones públicas se acompañan de la voz en *off* de Freamon mientras expone qué es lo que ha de hacer cada uno de ellos, imágenes en las que se muestra más atención por los folios y otros objetos que por los rostros de los personajes (fotograma 104). Estos insertos son pues breves saltos temporales al futuro inmediato que sirven para complementar la exhaustiva explicación del detective. Los *flashbacks* y *flashforwards* son prácticamente inexistentes en *The Wire*, donde domina la más estricta linealidad y donde incluso se intenta mantener la continuidad temporal entre escenas consecutivas aunque no estén protagonizadas por los mismos personajes ni tengan lugar en el mismo espacio (es decir, es habitual que, por ejemplo, a una escena de noche le sigan varias escenas que también tienen lugar por la noche).

El uso circunstancial de estos inusuales saltos temporales parecería otorgar cierto control al detective Freamon sobre las imágenes mostradas, dándole un efímero rol como “gran imaginador” de la serie y creador de este mapa cognitivo a través del dinero. El uso de imágenes para acompañar sus palabras, pues, sirve para enfatizar el modo en que lo que cuenta y explica se relaciona entre sí a través también del montaje, puesto que se insiste no sólo en las conexiones creadas entre el narcotráfico y la política a través del dinero (la escena finaliza con el propio Freamon pidiendo los registros públicos de donaciones económicas a campañas políticas), sino en cómo además se trata de una investigación colectiva que necesita del trabajo fluido y conectado de varias personas. El resultado es pues un

proyecto de investigación basado en el mapeado de relaciones antes imperceptibles y que se establecen gracias a la circulación del dinero, siendo precisamente el rastro documental que deja dicha circulación lo que permite percibir y conectar dichas relaciones.

De esta forma, la consigna “follow the money” como guía o camino a seguir para tratar de crear una imagen o representación de la red de relaciones que compone el capitalismo contemporáneo tendría sentido desde el punto de vista de la circulación del dinero como elemento fundamental del capitalismo. Sin embargo, no podemos olvidar que el dinero es una representación del capital y no el capital mismo, y que por sí mismo no tiene valor, puesto que sólo adquiere tal valor a partir de la relación que se establece entre las mercancías que se van a intercambiar. Así, como explicaba Marx, el dinero no es ni mucho menos el medio por el cual las mercancías adquieren su valor (tampoco lo es el precio), sino que

*“[p]or ser todas las mercancías, en cuanto valores, trabajo humano objetivado, y por tanto conmensurables en sí y para sí, pueden medir colectivamente sus valores en la misma mercancía específica y ésta convertirse en su medida colectiva de valor, esto es, en dinero”* (1975 [1867]: 116).

Para que se dé el intercambio, la mercancía ha de ser convertida en dinero, de manera que la circulación de mercancías es mediada por el dinero en su función como medio de circulación: el dinero

*“hace circular las mercancías, en sí y para sí carentes de movimiento, transfiriéndolas, siempre en sentido contrario al de su propio curso, de manos de aquel para quien son no-valores de uso, a manos de quien las considera valores de uso. Constantemente aleja del ámbito de la circulación las mercancías, al ocupar una y otra vez los lugares que éstas dejan libre en aquélla, con lo cual él mismo se aleja de su punto de partida. Por consiguiente, aunque el movimiento del dinero no sea más que una expresión de la circulación de mercancías, ésta se presenta, a la inversa, como mero resultado del movimiento dinerario”* (Marx, 1975 [1867]: 142).

En la circulación capitalista (la fórmula general del capital: D-M-D’), de hecho, tanto la mercancía como el dinero funcionan como representaciones del valor, del cual son meras formas

<sup>19</sup> La frase no ha desaparecido del imaginario popular norteamericano, ni mucho menos. Además de dar nombre a un programa del National Institute on Money in State Politics que rastrea el origen de las donaciones a campañas electorales norteamericanas, el propio Carl Bernstein animaba en febrero de 2017 a los periodistas de investigación a “seguir el dinero” e investigar los posibles conflictos de interés del presidente Trump, refiriéndose al beneficio económico que podría obtener a través de sus empresas haciendo uso de su nueva posición de poder (citado en Skoczek, 2017).

(Marx, 1975 [1867]: 189-190). En este sentido, “follow the money” no es sino en cierta modo perseguir una quimera, por cuanto el dinero es ya un primer nivel de abstracción del valor, de manera que seguir el dinero nos mostraría su recorrido de circulación, pero no su realización. Así, en su texto sobre la quinta temporada de la serie, Leigh Claire La Berge argumenta que la representación del dinero como eje estructural de *The Wire* se sustenta sobre la tensión entre este rol dual del dinero (como medio de intercambio y como repositorio de valor), una tensión que en las primeras cuatro temporadas quedaría resuelta presentándolo exclusivamente en su primera forma, es decir, el intercambio (La Berge, 2010: 551).<sup>20</sup>

La fijación exclusiva en el dinero como medio de intercambio en realidad ocultaría y emborronaría aquello de lo que el dinero es forma: el valor, que deviene capital en el proceso, en la circulación (Marx, 1975 [1867]: 189-190). Como afirman Alberto Toscano y Jeff Kinkle, las acciones y resultados obtenidos por los detectives que siguen el dinero indican “que la opacidad de la acumulación y circulación es constantemente reforzada. Es posible capturar que estamos trágicamente enredados en la acumulación y reproducción del capitalismo urbano a través de las instituciones pero es extremadamente difícil definir cómo ocurre” (2014: 151). Esto remitiría también al problema de representación ya mencionado en relación al borrado de la transacción entre el traficante de drogas y el comprador de las sustancias, de manera que, si no hay intercambio, tampoco existiría momento de realización del valor. La imposibilidad de mostración del intercambio en sí y el modo en que éste no puede ser aprehendido como tal por los agentes de policía por mucho que vigilen y observen demuestra una vez más lo opaco de la circulación y realización del valor en este continuo proceso de transacción.

Además, estas conexiones que analizamos en la puesta en escena y el montaje de la serie (bien sean explícitas o implícitas) son perceptibles desde el punto de vista del espectador, pero no de los personajes. Esto por una parte contribuiría a la consideración de los protagonistas de la serie como individuos

sometidos a las limitaciones impuestas por sus propias instituciones (dada esta imposibilidad de comprender o percibir las similitudes que existirían entre, por ejemplo, el funcionamiento de la policía y el del narcotráfico), pero también serviría para apelar una vez más a la capacidad de comprensión y representación de la entidad enunciativa de *The Wire*. Como ya hemos analizado, la diferenciación entre el conocimiento e información que posee la audiencia y el que poseen los personajes crea un relato de tipo holístico, generando así una impresión de realidad en la percepción de aquello que es mostrado en pantalla. El modo sutil en que se establecen estos paralelismos no sólo nos permite la construcción de un autor implícito concebido como omnipresente, inteligente y capaz de conectar elementos, personajes y situaciones que en principio parecerían no estar relacionados entre sí, sino también la noción de un lector implícito igualmente inteligente y atento. Como apunta Umberto Eco (1993 [1979]: 80), esta figura del lector implícito se refiere a cómo las diferentes estrategias existentes dentro de un texto prevén un lector ideal o modelo, un lector que cuenta con las habilidades y conocimientos necesarios para cooperar y actualizar tales estrategias de la manera concebida por el autor. Por supuesto, dicho lector no pre-existe al texto, sino que éste mismo lo crea, puesto que “un texto no sólo se apoya en una competencia: también contribuye a producirla” (Eco, 1993 [1979]: 81).

Al fin y al cabo, además de “follow the money” la otra gran consigna analítica de la serie, formulada también por Lester Freamon en el sexto episodio de la temporada, es “and all the pieces matter”. Esta frase, una de las más citadas de *The Wire* (da nombre a la ya citada tesis doctoral de Todd Sodano [2008] y a un libro de anécdotas sobre la serie, además del disco recopilatorio de la banda sonora), lleva implícita esta misma noción de la importancia de prestar atención a todos los pequeños detalles presentes en la serie, por insignificantes que parezcan, puesto que todos son relevantes para la trama y para la realización de una investigación policial adecuada. Esta sentencia, pues, conllevaría la idea de que todo está relacionado entre sí y supondría una llamada al espectador a observar minuciosamente lo mostrado en pantalla.

En este sentido, las estrategias textuales de *The Wire* se basan en la creación de una cierta complejidad relacional, en el establecimiento de conexiones sutiles entre diferentes personajes y espacios al estilo de un mapa cognitivo jamesoniano, lo

20 Como veremos en el capítulo correspondiente, la autora considera que esta tensión queda resuelta en la quinta temporada por cuanto la propia capacidad de representación de la serie se ve convertida en mercancía disponible para la compra-venta (La Berge, 2010: 552).

que genera un lector ideal atento e inteligente, con capacidad de relación y con la misma concepción holística de la contemporaneidad que se destila del uso de estos recursos en la serie. Se trata, como hemos visto, de la consideración de que *The Wire* no es un producto cultural accesible, sino complicado y apto sólo para aquellos que no son “lectores medios” (expresión empleada de modo despectivo por el propio creador, tal y como se mencionó en el primer apartado de este mismo capítulo). En definitiva, se construye así una obra que se identifica con un cierto elitismo y que buscaría un claro alejamiento de lo que se consideran las características de la televisión tradicional, medio que queda así denostado. Sin embargo, el propio recurso empleado para consolidar esta “imagen de marca” a nivel narrativo y visual, este énfasis en el modo en que todo está conectado entre sí aunque como individuos no lo podamos percibir es más problemático de lo que a primera vista parecería. Como explica Frank Kelleter (2014: 23-25), el tono “para-periodístico” y la aparente intención de ofrecer una representación de la complejidad del mundo real que resultaría de la conjunción de estos elementos resulta en última instancia en una contradicción o, al menos, en un conflicto interpretativo. Al fin y al cabo, “la promesa de que todo está –o finalmente estará– relacionado con todo lo demás es una promesa de cierre absoluto”, una promesa enormemente atractiva y en última instancia imposible, dando como resultado que la serie lo que hace al final es capturar todas las complicaciones en “una única imagen de alta resolución” (Kelleter, 2014: 30). De esta manera, la complejidad narrativa de la serie (múltiples tramas y personajes relacionados entre sí de modo sutil), al ser erigida sobre una propuesta de creación de un mapa cognitivo del capitalismo contemporáneo y sobre la noción de que todo está relacionado entre sí, resulta paradójicamente en una simplificación. Del mismo modo que el tablón lleno de fotos, carteles, chinchetas e hilos es un esquema simplificador e incompleto de la banda Barksdale, *The Wire* se construye como una representación realista y compleja del sistema capitalista neoliberal y sus consecuencias, pero en última instancia lo que resulta es una imagen creada, un punto de vista concreto, un discurso sobre dicho sistema y no su mimesis.

El continuo e insistente recurso a elementos que insisten en la capacidad de omnisciencia del gran imaginador de la serie (desde el uso del punto de vista de cámaras de vigilancia hasta las reiteraciones y paralelismos antes mencionados) da



FOTOGRAMA 109

a entender que esta contradicción derivada de la imposibilidad de representación de la totalidad no es obvia en *The Wire*,<sup>21</sup> generando así una serie de pequeños conflictos y paradojas interpretativas. Esto es lo que ocurre con la que probablemente sea una de las escenas más comentadas y alabadas de la serie, que no es otra que la secuencia en que Dee explica a Wallace y Bodie cómo jugar al ajedrez al compararlo con el funcionamiento interno de la banda de narcotráfico de la que forman parte (fotograma 109). Algunos autores destacan la función didáctica que tendría esta secuencia, tanto para los personajes más jóvenes como para la audiencia, a la que se le explica de esta manera la jerarquía interna de la organización Barksdale (Johnson-Lewis, 2009; Sweeney, 2013: 225). Para Linda Williams (2014: 157), incluso, la explicación que tiene lugar en la secuencia revela la naturaleza no sólo de los miembros de la banda Barksdale, sino de “el juego” en su conjunto, lo que permite a la autora poner esta escena en relación directa con el diálogo

21 Cierto es que algunos autores, donde destacaríamos el ya mencionado análisis de Leigh Claire La Berge en su artículo sobre *The Wire* (2010), señalan que el giro temático de la quinta temporada hacia el rol de los medios de comunicación en la reproducción de las consecuencias del capitalismo salvaje puede leerse como una propuesta de autorreflexión sobre el propio papel y función de la serie en dicha reproducción como producto cultural creado y construido. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 7 de esta tesis doctoral.

de la primera escena de la serie (como veremos, “el juego”, *the game*, es una alegoría empleada en *The Wire* de manera reiterada para referirse a las normas que rigen el narcotráfico y las relaciones sociales que lo rodean).

Otra de las implicaciones que suelen aparecer en los comentarios a esta escena es que representaría la falta de movilidad de los personajes, tanto refiriéndose a la imposibilidad de promoción social de parte de la población estadounidense, esa “otra América” que no parece tener un futuro y que lo único que puede hacer es sobrevivir (Bigsby, 2013: 216), como a la falta de libertad existente en las instituciones contemporáneas (Hsu, 2010: 519). En el primer sentido, el propio Dee tiene que insistir en que los peones no son realmente importantes y que ninguno de ellos puede llegar a ser el jefe puesto que, en el ajedrez, “the king stay the king”. En el segundo, el tablero y las reglas que rigen el movimiento de cada una de las piezas servirían como metáfora de las propias normas y estructuras que dirigen la vida de los personajes. Desde este punto de vista se podría entender la escena y la alegoría empleada desde la misma crítica a la falta de libertad y de oportunidades para aquellos individuos hábiles e incapaces dentro de un sistema socioeconómico que se presenta aquí como estático y burocratizado (organizado por normas tan fijas y estrictas como las del ajedrez) que recorre la representación del departamento de policía en esta primera temporada de la serie.

FOTOGRAMAS 110 - 111



El modo en que esta escena es referenciada de nuevo en la cuarta temporada confirmaría esta lectura. En su conversación final con McNulty, Bodie explica que ha sido el más fiel y eficiente trabajador de la banda Barksdale desde que tenía trece años, pero esto no se ha trasladado en ningún tipo de mejora de vida ni en ningún tipo de gesto apreciativo por parte de la entidad: “We [are] like the little bitches on a chessboard”. Como explica Paul Allen Anderson (2010: 376) en su artículo sobre el uso de metáforas y tautologías en *The Wire*, el uso de una imaginación alegórica es un medio de adaptación, una estrategia empleada por los personajes de menor nivel que les permite comprender su relativa falta de poder dentro de la institución en que se insertan. Sin embargo, “el pathos de la situación del peón es que la cada vez mayor auto-conciencia y conocimiento sobre el juego y sus reglas sólo aumenta el reconocimiento de la propia restricción y limitada agencia” (Anderson, 2010: 380). Poco después de su conversación con McNulty y aunque sabe que vienen a matarlo, Bodie acepta resignadamente su situación, no huye y es asesinado: como argumenta Anderson, el uso de alegorías como la que se presenta en esta escena tendría una doble función dentro de la narrativa de la serie. Por una parte, permite a los personajes (y con ellos a la audiencia) construir una imagen del mundo que habitan para comprenderlo mejor y, por otra, sirve como recurso para la creación de tono dramático y de tragedia.

Pero hay mucho más detrás del uso del ajedrez como metáfora del contexto institucional en que se insertan los personajes. Si los jefes de la banda Barksdale, Avon y Stringer, son también piezas dentro del juego (el rey y la reina, respectivamente),

¿dónde está la mano que las mueve por el tablero? ¿Quién es el jugador que decide cuál es la próxima jugada? Durante la escena, además de encuadres más amplios para mostrar la conversación y las interacciones entre los personajes, aparecen varios momentos en que planos detalle de las manos de D'Angelo mueven las piezas sobre el tablero (fotogramas 110 y 111). Estas imágenes aíslan las manos del resto del cuerpo del personaje (de un modo similar a los encuadres similares que aparecen en los créditos de apertura de la serie) y le ofrecen un control absoluto sobre lo que ocurre en el tablero. Se trata pues de manos invisibles que controlan los movimientos de las diferentes piezas (que en la alegoría empleada en la escena son individuos) de manera que el conjunto funcione de manera coherente y eficiente. Paul Allen Anderson (2010: 381) recurre a los *Grundrisse* de Marx para explicar que utilizar "the game" como metáfora para simbolizar un dilema social y económico daría a entender que hay un poder social impersonal e independiente que emerge de la interacción y que se sitúa por encima de los participantes de dichos juegos. Sin embargo, el peso que la mano todopoderosa tiene en los planos que componen la escena en la que el ajedrez se emplea como alegoría indicaría que dicho dominio sobre las piezas no emerge de la interacción, sino que elimina totalmente la posibilidad de agencia de los individuos a favor de una entidad superior sabia y controladora. En este sentido, nos parece más adecuado recurrir a la noción de la "mano invisible" de Adam Smith, tal y como se ha asimilado en el imaginario contemporáneo (que, como señalamos, no termina de encajar con el texto en que la expresión aparece originalmente): cada interés individual es gestionado por la mano invisible para que juegue a favor del interés común. Así lo explican autores que son críticos con la consideración del sistema económico a partir de esta idea, como Joseph Stiglitz (2014: 80) o Susan Buck-Morss (1995: 450), quien añade que la noción de la mano invisible implicaría que son las leyes de la naturaleza las que armonizan lo que los diferentes individuos creen que son decisiones y acciones voluntarias. No resulta pues complicado encontrar un paralelismo entre este subtexto del uso del ajedrez como alegoría y el modo en que hemos visto que la serie insiste en mostrar el funcionamiento del narcotráfico desde la eficiencia empresarial.

Al mismo tiempo, *The Wire* parecía proponer el modelo de sujeto neoliberal proactivo y emprendedor al que el sistema

debería dejar hacer, pero no porque la mano invisible se vaya a encargar de regular eficientemente las interacciones y contradictorios intereses de estos sujetos, sino por un humanismo de tipo libertario y randiano que confía en la existencia de hombres creadores superiores cuyas habilidades han de ser promovidas por la sociedad en que se integran por el bien de la misma. De hecho, en relación al funcionamiento de los mercados capitalistas, la serie parecería confiar más en un modelo de control y regulaciones, como se verá sobre todo en el capítulo 5 de esta tesis doctoral. Sin embargo, la evidente presencia de la idea de la mano invisible en la escena analizada sí que conlleva la consideración de que los mercados capitalistas son fuerzas de la naturaleza, todopoderosas, inevitables y difíciles de gestionar o controlar. El uso de una mano desconectada de un cuerpo en numerosos encuadres de la secuencia ofrece una visión abstracta y obtusa del funcionamiento del sistema, presentándolo así como una entidad oscura e inefable (casi teológica). Se trata pues de una metáfora totalizadora que parecería ofrecernos una imagen completa de lo que está representando (el sistema, el juego, el narcotráfico), pero que en realidad fomenta su abstracción e incompreensión.

El uso del juego como metáfora para hablar del narcotráfico (y del sistema capitalista en general) en *The Wire* va más allá del ajedrez. No sólo numerosos personajes participan en otros juegos o deportes (desde los dados hasta el boxeo), sino que el funcionamiento de las instituciones se construye a partir de la existencia de normas explícitas e implícitas que es necesario conocer para integrarse en ellas (Anderson, 2010: 375). Anderson se centra no sólo en el juego como metáfora sino que señala también el uso de la propia palabra para generar tautologías, especialmente a través de la reiteración de la frase "the game is the game", que aparece a lo largo de toda la serie en boca de varios narcotraficantes y, más concretamente, Avon. Como apunta el autor, si entendemos las tautologías ("A es A") como expresiones lógicas, frases como esta no tienen la intención formal de representar el mundo empírico, sino que su productividad provendría en realidad del mundo de los clichés y de su capacidad para ofrecer confort (Anderson, 2010: 385). En este sentido, el uso continuo de "the game" para hablar del tráfico de drogas como metonimia del sistema capitalista remitiría a un conjunto de normas y reglas que son reconocidas y cumplidas por todos los participantes del juego, pero que rara vez son

explicitadas y explicadas. El resultado es un acuerdo tácito pero opaco que propicia la fascinación y el oscurecimiento de las normas de dicho inefable juego, de manera que en última instancia las expresiones tautológicas de la serie demuestran una cierta pereza narrativa y, sobre todo, mantienen y reproducen el *statu quo* al nunca preguntarse por su origen o posibilidades, dándose a entender así una aceptación colectiva del mismo.

Al fin y al cabo, como afirma David Graeber,

*“los juegos son nuestra única experiencia real de una situación en la que toda ambigüedad es eliminada. [...] Esto –junto al hecho de que, al contrario que en la vida real, uno se ha sometido a la normas de manera completamente voluntaria– es la fuente de placer”* (2015, cap. 3).

Parfraseando el título del libro en que realiza esta afirmación, *The Utopia of Rules*, el autor escribe que los juegos son, pues, una especie de utopía de las normas. Su uso como alegoría del funcionamiento del sistema capitalista resulta así en una representación simplista, una metáfora inútil, un clavo ardiendo al que agarrarse cuando no se comprende el mundo que nos rodea. Leer el uso de esta alegoría en *The Wire* como funcional o didáctico, tal y como hemos visto que se asume en muchos de los análisis de la serie, oscurece y emborrona el supuesto sistema que dicha alegoría buscaría representar y/o comprender.



## 3.6

# CONCLUSIONES

---

Como hemos visto a lo largo del análisis de su primera temporada y a pesar de lo afirmado por numerosos textos sobre la serie, podemos empezar a avanzar ya que *The Wire* no es una representación y crítica al capitalismo contemporáneo, sino que, por el contrario, muchos de sus elementos refuerzan el discurso neoliberal. El personaje de Jimmy McNulty, configurado sobre todo al principio de la temporada como representante de la audiencia, es uno de los principales ejemplos. La relación que establece con su entorno inmediato (el departamento de policía de la ciudad de Baltimore) genera una crítica al sector público como estático, burocrático y poco eficiente, promoviendo su asimilación a un modelo empresarial. McNulty es un sujeto capaz e inteligente a quien el egoísmo y ambición de sus jefes le impide desarrollar sus habilidades como *natural police*, construyendo

así una narrativa que remite a las novelas de Ayn Rand en las que el individuo creador ha de enfrentarse a todos los sectores estancados y parasitarios que se aprovechan de su trabajo o que limitan sus posibilidades en lugar de promoverlas (Robin, 2018: 170-171). En su tesis doctoral sobre *The Wire*, Sheamus Sweeney entiende este énfasis en las capacidades intelectuales de algunos personajes como una contradicción a la hora de presentar una visión del trabajo, por cuanto considera que en la serie “la valorización del trabajo artesano, creativo, como una fuente de creación de riqueza que merece autonomía contrasta con una percepción más negativa del trabajo sindicado colectivo” (2013: 238). Dos cuestiones (relacionadas entre sí) sobresalen como flagrantes omisiones en este comentario. Por una parte, la imagen del trabajo industrial y sindical en la serie no es ne-

gativa ni mucho menos, y, por otra, la noción que subyace a la representación del trabajo en *The Wire* no tendría nada que ver con la distinción entre el trabajo individual/creativo y el trabajo colectivo/mecánico, sino con la sacralización del trabajo como única fuente de creación identitaria, de dignidad y de acceso a derechos civiles (una noción para la que la distinción entre trabajo intelectual y trabajo fabril es indiferente), como se verá en el siguiente capítulo de esta tesis.

En cualquier caso, el discurso sobre el que se construye el personaje de Jimmy McNulty pone el énfasis en la responsabilidad individual y da al estado el único rol de crear un marco en el que cada individuo pueda desarrollarse de la manera que crea conveniente. Se trata de una noción que por supuesto omite deliberadamente que este modelo meritocrático no tiene ningún sentido en una sociedad construida sobre un sistema de segregación y exclusión extrema tanto a nivel económico como racial.<sup>22</sup> Numerosos análisis de la contemporaneidad a través del concepto de neoliberalismo (desde los múltiples puntos de vista y disciplinas desde los que se puede definir y emplear dicha noción) han señalado el individualismo como la característica principal de lo que podríamos denominar el sujeto neoliberal. Desde Margaret Thatcher afirmando que no existe la sociedad como tal, sino sólo individuos (hombres, mujeres y familias) hasta la reciente glorificación de la figura del emprendedor por su valentía y capacidad de creación, parecería que el discurso contemporáneo efectivamente promueve la existencia de sujetos auto-suficientes. Por ejemplo, en su texto *Vidas de consumo*, Zygmunt Bauman (2007b: 17-18) habla del individuo contemporáneo y de su uso de las redes sociales como personas que se convierten a sí mismas en productos que han de promocionar permanentemente, hasta el punto de que las relaciones interpersonales terminan por reproducir el modelo del mercado (Bauman, 2007b: 24). Así, y como afirma Annie McClanahan (2019) a partir de textos de diferentes autores (Henry Giroux, Maurizio Lazzarato o Nikolas Rose, entre otros), la tendencia principal a la hora de definir el sujeto neoliberal sugeriría la sustitución de la complejidad y riqueza del sujeto humano por un continuo

cálculo de pérdidas, ganancias, riesgos y beneficios, es decir, un sujeto que toma sus decisiones “económicamente” y se somete a la autoexplotación.

Pero, se pregunta McClanahan, ¿quién es realmente este sujeto que tiene ante sí todas estas oportunidades para elegir comparando costes y beneficios? Como respuesta, la autora propone no entender el neoliberalismo desde la experiencia de un tipo muy específico de sujeto “emprendedor” que estos textos parecen asumir (blanco, clase media, educado, etc.) sino a partir del individuo ejemplar del presente: sin título universitario, desempleado o empleado de manera precaria (bien en un puesto con el sueldo mínimo en el sector servicios o a través de la mal llamada “economía colaborativa”), pagando sus gastos diarios a través de la deuda y alquilando en lugar de poseyendo el hogar en que vive (McClanahan, 2019). Con esta definición basada en estadísticas recientes y que se aleja de la idea del sujeto proactivo y emprendedor para mostrarnos un individuo sumido en una desesperada lucha por la subsistencia, McClanahan señala implícitamente el modo en que la posición del resto de académicos que cita (algo que, confiesa, también le ocurre a ella misma) condiciona la manera en que comprenden el mundo que les rodea.

Hemos de preguntarnos cuál es el alcance de este mismo sesgo en *The Wire*. David Simon, el creador de la serie, afirma en la revista *Slate* que la serie trata sobre la idea de que “en este mundo postmoderno nuestro, los seres humanos –todos nosotros– no valen nada. Cada día valemus menos, a pesar del hecho de que algunos de nosotros cada vez conseguimos más. Es el triunfo del capitalismo” (citado en O’Rourke, 2006). ¿A quién se refiere con ese “nosotros”? ¿Quién parece conseguir cada vez más y es valorado cada vez menos? En *The Wire*, Jimmy McNulty (y, en menor medida, sus equivalentes en otras instituciones) seguiría claramente este modelo de ser humano hábil infravalorado por el contexto que le rodea.

Al fin y al cabo, como hemos demostrado a partir de nuestro análisis, la serie pone el énfasis en la necesidad de reconocer y valorar las acciones de un conjunto de individuos que se ven constreñidos por sus circunstancias o por las burocráticas instituciones en que se insertan (cuyo estatismo es responsabilidad, en última instancia, del egoísmo y ambición, es decir, de los fallos morales, de los altos cargos que conforman dichas instituciones), pero deja de lado la discriminación y la segregación

22 Como ha analizado Olga Khazan en un texto reciente para *The Atlantic* (2018), la diferencia en la esperanza de vida entre diferentes barrios de la ciudad de Baltimore varía hasta veinte años dependiendo de si uno nace en la zona pobre, poblada fundamentalmente por afroamericanos (67 años), o en las áreas blancas y pudientes (87 años).

racial y económica, la lógica biopolítica sobre la que se consolidan las relaciones de producción y la jerarquización social que sustentan el sistema actual. Así, la crítica existente en la serie no es al sistema capitalista que crea de manera continua poblaciones sobrantes y las expulsa violentamente del espacio público, sino a la burocracia y estatismo de un conjunto de instituciones del sector público que ofrece más trabas que oportunidades y que debería flexibilizar su funcionamiento interno.<sup>23</sup>

Esta crítica a las instituciones limitadoras y que aparecen en *The Wire* como fracasadas enlaza por supuesto con el modelo de libertad estadounidense basado en el auto-gobierno y la oposición al estado y a su intervención, una libertad que, como ha explicado Aziz Rana en *Two Faces of American Freedom* (2010), se ha construido históricamente sobre la discriminación y exclusión de enormes conjuntos de la población. De esta manera, son precisamente las instituciones supuestamente encargadas de resolver dicha discriminación las que en realidad la crean y reproducen *ad infinitum*.

En su texto sobre la serie Younghoon Kim explica que

*“las personas que ocupan estas áreas urbanas criminalizadas son, en términos de Bauman, las víctimas colaterales del cambio socioeconómico traído por el estado neoliberal y el neoliberalismo. La forma más avanzada del estado contemporáneo es aquel que requiere la generación de nuevas situaciones de inseguridad para reforzar su gobernanza a través de la producción de personas socialmente estigmatizadas. The Wire refleja este desarrollo, fundamentalmente a través de la representación de la indiferencia y fracaso de la policía a la hora de proteger a los marginados sociales”* (2013: 199).

Dejando de lado que la ley general del capitalismo de Marx (1975 [1867]: 784) explica que la creación de poblaciones superfluas no es ni mucho menos un daño colateral del neo-

liberalismo sino una consecuencia intrínseca al capitalismo como modo de producción, sí que estamos de acuerdo con la consideración de lo útil que resulta al modelo de estado neoliberal la consolidación discursiva de toda una serie de colectivos discriminados. Sin embargo, la principal conclusión que podemos obtener de nuestro análisis de la descripción del funcionamiento del departamento de policía de la ciudad de Baltimore que se ofrece en la serie es precisamente que es incapaz de representar dicha utilidad (y el rol que las fuerzas del orden tienen en la gestión y reproducción de las poblaciones superfluas). Al fin y al cabo, aunque *The Wire* efectivamente presenta la policía como una institución fracasada, incluye en ella misma el potencial para su reforma y mejora a través del caso investigado por el equipo que protagoniza esta primera temporada. Así, no se estaría criticando al sistema capitalista, sino proponiendo una mera reforma interna del departamento de policía de Baltimore (una reforma, hemos visto, discursivamente alineada con el individualismo neoliberal), defendiendo así su supuesta utilidad social en lugar de reconocer su papel como entidad reproductora del capitalismo salvaje. Al fin y al cabo, la institución que aparece en la serie como fallida es en realidad la que está cumpliendo su papel dentro del modo de producción capitalista a la perfección.

En relación a la investigación que se lleva a cabo, centrada en el tráfico de drogas en la ciudad de Baltimore, es fundamental señalar la clara oposición que existe en *The Wire* al modelo de lucha contra el narcotráfico conocido como “guerra contra las drogas”, basado en la criminalización del consumo, la brutalidad policial, los arrestos a nivel de calle y la encarcelación en masa. Sin embargo, al no señalar la raíz discriminatoria y excluyente de estas tácticas y estrategias y proponer un mero cambio en la metodología de actuación de la policía, la serie ignora que, tal y como han señalado autores como Alex Vitale (2017: 131), Michelle Alexander (2010: 19-22) o Loïc Wacquant (2009: 7), la “guerra contra las drogas” ha conseguido su propósito a la perfección: la gestión, exclusión y criminalización de la población pobre y racializada con la intención de mantener y reproducir el modo de producción capitalista.

Explica Michelle Alexander que las series de televisión sobre el sistema judicial y sobre investigaciones policiales crean una falsa imagen sobre el mismo, presentando por ejemplo “un policía, investigador o abogado carismático [...] que finalmente

23 Como se señaló en una nota anterior, esta temporada de *The Wire* es anterior a los grandes debates sobre vigilancia de la población por parte de las agencias gubernamentales de EEUU. En cualquier caso, el modo en que la serie muestra los procesos burocráticos y legales que los policías han de seguir para poder ejercer dicha invasión de la privacidad como una de esas trabas que las instituciones ponen al trabajo intelectual e investigador resulta hoy (en un momento de casi distópica vigilancia permanente a través de aparatos electrónicos y de nuestro uso de internet) mucho más problemática.

consigue una victoria moral y personal al localizar al encontrar al malo y meterle en prisión”, lo que “perpetúa el mito de que la principal función del sistema es mantener nuestras calles y nuestros hogares seguros erradicando a los criminales peligrosos y castigándoles” (2010: 58). Al mostrar la posibilidad de redención del departamento de policía de Baltimore si hace algunos cambios en su funcionamiento interno pero sin preguntarse cuál es su función o rol en la degradación de la ciudad que supone el principal hilo conductor de la serie, *The Wire* sería uno de estos productos culturales que blanquean y limpian el papel de las fuerzas del orden en la creación y reproducción de precariedad y discriminación, “una capa de brillo ficcional puesta sobre un sistema brutal de control y opresión racial” (Alexander, 2010: 58).

Por supuesto, esto no se entendería sin considerar desde dónde nace y para quién se emite *The Wire* como producto cultural. Como señalamos sobre todo al inicio de este capítulo, la serie es creada y escrita por un conjunto de intelectuales blancos de clase media-alta, lo que se corresponde con su potencial audiencia en el canal de pago HBO. De hecho, la construcción audiovisual del personaje de McNulty como representante de la audiencia resulta relevante también en este sentido, dado que, como explica Fredric Jameson en *La estética geopolítica*, el personaje del detective suele estar socializado y presentado en la producción cultural norteamericana como “ocupando el espacio y la posición del intelectual”: observador, analítico, inteligente, etc. (1995: 61). Su figura entronca también con una clara tendencia en la producción televisiva norteamericana reciente a presentar protagonistas que se definen como anti-héroes y que presentan todo un conjunto de patrones: son siempre masculinos, llevan el peso dramático de sus producciones, presentan una cierta ambigüedad moral y se sienten acorralados por sus circunstancias, lo que les lleva a saltarse las normas sociales o incluso las leyes. Ejemplos como Tony Soprano, Walter White, Don Draper o Vic Mackey reproducen en realidad un modelo de masculinidad tóxica cuya ansiedad (o rabia) se basa en creerse a sí misma en decadencia y bajo ataque en el mundo contemporáneo.<sup>24</sup> Curiosamente, como ha analizado Frank Kelleter (2014:

13), *The Wire* ha construido gran parte de su reputación como objeto cultural partiendo de una auto-representación tanto de la propia serie como de sus creadores como “rebeldes”, independientes, capaces de ir más allá no sólo de la producción televisiva existente hasta entonces sino de lo permitido por la propia HBO, llegando David Simon a hablar de la “identidad no-institucional de la serie” (citado en Kelleter, 2014: 11).

Esta lectura no hace sino reforzar la comprensión de la serie como un producto que está por encima del denostado medio televisivo, que es capaz de ofrecer una visión del mundo mucho más cercana a la realidad (y menos idiotizada) que lo que podría hacer el resto de la programación. Esta especie de auto-definición de *The Wire* como objeto cultural complejo y sólo para audiencias capaces de prestar atención y comprender lo mostrado en pantalla queda reforzada por algunas de sus características audiovisuales, entre las que hemos destacado el uso de la puesta en escena y montaje para crear relaciones, conexiones y paralelismos entre diferentes elementos y el uso de figuras retóricas como metáforas y tautologías. Sin embargo, como se puede concluir a partir de nuestro análisis de estas cualidades, el resultado es un conflicto representacional. Se quiere mostrar la sociedad contemporánea de un modo holístico, metonímico y complejo, pero el resultado es una visión reduccionista y simplificadora, donde uno de los problemas a destacar es la opacidad que subyace a los intentos de representación del funcionamiento del capitalismo como modo de producción (entre otros, la realización del valor en el intercambio y la continua circulación del capital). Esta opacidad resulta en una comprensión del sistema económico como una fuerza de la naturaleza, externa, incontrolable e inefable y, en última instancia, en su aceptación tácita como irremediable.

Por supuesto, el problema de la representación del capitalismo, de su puesta en forma, no es intrínseco a *The Wire* ni mucho menos. En la producción cultural norteamericana, “el capital ha sido un tema o contenido, no una verdadera ocasión para repensar o re-funcionar los géneros, estilos, figuras y formas a nuestra disposición” con el fin de encontrar modelos estéticos que nos permitan comprender el sistema capitalista, una necesidad que “no está desconectada de la búsqueda política de modos de organización, comunicación y solidaridad, formas políticas adecuadas a nuestro tiempo” (Toscano y Kinkle, 2014: 242; cursiva en el original). Así, la imposibilidad de represen-

24 Para una profundización sobre esta masculinidad tóxica remitimos tanto al trabajo de Michael Kimmel sobre estas cuestiones (2012; 2013) como al siguiente capítulo de esta tesis doctoral.

tación del capital implícita a *The Wire* no es sólo un problema de imaginario, sino un problema político, por cuanto para que exista la posibilidad de transformación es necesario comprender aquello que va a ser transformado.

Numerosos autores y comentaristas han definido *The Wire* como realista y han alabado su capacidad de representación de las instituciones contemporáneas, del neoliberalismo y de las consecuencias del capitalismo como modo de producción (Simon, 2009; Hornby, 2009; Schaub, 2010, Chaddha y Wilson, 2011; Herbert, 2012; Collins y Brody, 2013; Sweeney, 2013; Labra, 2014; Wheeler, 2014; Wood, 2014; Anker, 2016; entre otros). Nuestro análisis confirma que la imagen que ofrece la serie del capitalismo contemporáneo está definida por unos parámetros discursivos definibles: en el caso de esta primera temporada, por un borrado de las poblaciones sobrantes y la precariedad a través de su asimilación forzosa a la economía formal, y por el blanqueamiento del rol de la policía en la discriminación de clase y raza que conforma la base del modo de producción capitalista. En cierta manera, estamos de acuerdo con Frank Kelleter cuando, en su análisis de parte de la bibliografía existente sobre *The Wire*, afirma que “la estética de la serie y su recepción académica funcionan de un modo mutuamente dependiente –de hecho, llevan a cabo *acciones* mutuamente dependientes– dentro y por encima de una esfera de auto-referencia nacional” (2014: 2; cursiva en el original); es decir, la serie (junto a aquellos que han hablado de ella) ofrecería en última instancia una representación de la imagen que cierto sector de la población norteamericana (intelectuales blancos de clase media-alta) tiene de su país. Sin embargo, consideramos que en realidad la serie da un paso más allá y no sólo reproduce esa visión sino que la refuerza y asienta, consolidando el capitalismo como único sistema posible.





## 3.7

# ANEXO

---

En este anexo se realizará un resumen por episodio de las tramas, personajes y espacios que han sido analizados a lo largo de este capítulo; es decir, para evitar confusiones y posibles problemas de comprensión, las síntesis que siguen quitan relevancia o dejan de lado algunas de las situaciones, personajes y líneas narrativas que tienen lugar a lo largo de la primera temporada de *The Wire*.

### **S01E01. THE TARGET**

---

El detective de homicidios Jimmy McNulty asiste al juicio por asesinato de un traficante de droga, D'Angelo Barksdale, en el que una testigo cambia su testimonio ante la sorpresa de la fiscalía. El detective reconoce a algunos de los miembros de la banda de narcotraficantes en la sala, a pesar de que es un grupo sobre el que el departamento de policía de Baltimore no ha llevado a cabo ninguna investigación sobre ellos, y cree que la testigo ha sido manipulada o amenazada, tal y como informa al juez Phelan, encargado del caso. El juez responde poniéndose en contacto con los directores del departamento de policía para presionarles.

D'Angelo vuelve a trabajar en la organización Barksdale (cuyos jefes son su tío, Avon Barksdale, y su mano derecha, Stringer Bell), aunque ha sido degradado y ha de encargarse ahora de la

venta de drogas en “el hoyo” (“*The Pit*”), teniendo a los jóvenes Bodie, Poot y Wallace a su cargo.

### **S01E02. *THE DETAIL***

---

El departamento de policía pone en marcha un equipo encargado de la investigación de la banda Barksdale, capitaneado por el teniente Cedric Daniels y compuesto por detectives y agentes procedentes de diferentes divisiones y secciones. McNulty no termina de confiar en su nuevo jefe y continúa con su actitud rebelde, adelantando la investigación y llevando a cabo diferentes acciones por su cuenta (un modo de actuar que le ha ganado la enemistad del comandante Rawls, de la división de homicidios). Se ve una clara división entre los agentes que prefieren los arrestos rápidos a traficantes de bajo nivel y los que querrían realizar una investigación lenta pero en profundidad.

Aunque Daniels reconoce la valía de algunos de los miembros del grupo a su cargo, otros son negligentes e irresponsables, incluyendo tres de ellos, Carver, Herc y Pryzbylewski, que deciden actuar por su cuenta con negativo resultado: Herc es herido y Pryzbylewski es suspendido de manera temporal.

### **S01E03. *THE BUYS***

---

D’Angelo reorganiza el funcionamiento de la venta de droga en “el hoyo” y educa de manera continua a los jóvenes traficantes sobre la jerarquía interna de la banda Barksdale y sobre el funcionamiento del tráfico de drogas en la ciudad de Baltimore en general.

Uno de los detectives del equipo de Daniels, Lester Freamon, sorprende al resto con sus habilidades investigadoras. Al final del episodio, el departamento de policía obliga a Daniels a llevar a cabo una redada. McNulty se rebela contra la acción y decide no participar. El resultado es catastrófico y los agentes no encuentran nada que permita detener a ningún traficante. Uno de los jóvenes de “el hoyo”, Bodie, recibe una paliza por parte de los agentes y es enviado a un centro de menores.

### **S01E04. *OLD CASES***

---

Bodie se escapa del centro de menores antes de que lleguen a interrogarle. La banda Barksdale comienza su guerra contra el ladrón que les ha robado la droga, Omar Little (Michael K. Williams). El equipo policial decide proponer al juez la posibilidad de clonar el busca de uno de los miembros de la banda Barksdale. Freamon había encontrado el teléfono de D’Angelo durante la redada y confirmado el uso de los teléfonos públicos por parte de los narcotraficantes para mantener el contacto.

### **S01E05. *THE PAGER***

---

Stringer avisa a D’Angelo de que puede que haya un chivato entre sus filas (al fin y al cabo, la banda Barksdale no sabe nada de la investigación policial). El equipo de Daniels, por su parte, pone en marcha la vigilancia electrónica del busca de D’Angelo pero no entienden los datos que obtienen del mismo porque los narcotraficantes usan algún tipo de código, código que finalmente Pryzbylewski conseguirá resolver.

Wallace se encuentra por casualidad a uno de los colaboradores de Omar (que es además su pareja) e informa de su localización a la banda Barksdale, que decide vengarse.

### **S01E06. *THE WIRE***

---

La aparición del cadáver torturado del compañero de Omar traumatiza a Wallace, lo que le llevará al abandono de sus responsabilidades y al consumo de drogas.

El comandante Rawls trata de usar la información obtenida a través de las escuchas de los teléfonos públicos para resolver algunos de los casos abiertos de la división de homicidios y mejorar así sus estadísticas. El teniente Daniels defiende su investigación a capa y espada y consigue posponer las acciones de Rawls bajo el argumento de que podría poner en peligro las escuchas (porque los traficantes sabrían que están siendo investigados).

### **S01E07. ONE ARREST**

---

La banda Barksdale continúa preocupada por la posible existencia de un chivato en sus filas. Stringer decide cambiar algunos elementos del sistema de comunicación actual para tratar de evitar que se filtre más información.

### **S01E08. LESSONS**

---

McNulty, gracias a utilizar a sus hijos en un mercado local como espías, consigue seguir a Stringer Bell hasta descubrir que estudia economía en el *community college* de la ciudad de Baltimore, conocimientos que luego aplica al tráfico de drogas.

Los detectives del equipo de Daniels detienen al chófer de un senador estatal con una enorme cantidad de dinero en efectivo que saben, gracias a las escuchas telefónicas, que proviene del tráfico de drogas. El director adjunto operativo, sin embargo, les obligará a devolverlo y a liberar al detenido sin cargos precisamente para tratar de ocultar esta conexión política.

### **S01E09. GAME DAY**

---

El tradicional juego de baloncesto entre los narcotraficantes del oeste de la ciudad (la banda Barksdale) y los del este (liderados por Proposition Joe [Robert F. Chew]) detiene el narcotráfico durante unas horas y permite a los agentes del equipo de investigación seguir a Avon Barksdale, aunque sólo por unos minutos.

Lester Freamon, con la ayuda de Sydnor y Pryzbylowski, comienza a investigar los rastros documentales de los movimientos de dinero de la banda Barksdale a través de la compañía pantalla B&B Enterprises, sobre todo bienes inmuebles y donaciones a campañas políticas.

### **S01E10. THE COST**

---

Wallace ofrece información a la policía sobre miembros de la banda Barksdale.

Gracias al arresto (casi por casualidad) de uno de los miembros de la banda Barksdale por tratar de traficar con drogas independientemente de la banda, el equipo de Daniels se ve en la oportunidad de llevar a cabo una operación encubierta, que termina de manera catastrófica. La detective Kima Greggs, que se hacía pasar por la novia del detenido, termina gravemente herida en el hospital y el informante es asesinado.

### **S01E11. THE HUNT**

---

Tras el incidente y mientras Kima todavía se encuentra ingresada de gravedad, el departamento de policía obliga al equipo de Daniels a realizar varias redadas como respuesta. Se llevan a cabo varios arrestos y se incauta gran cantidad de material, lo que alegra al director general y le permite informar de ello en televisión. Como consecuencia, deja de haber actividad en las escuchas.

### **S01E12. CLEANING UP**

---

La banda Barksdale trata de protegerse de la posibilidad de que alguno de los detenidos en el episodio anterior pueda dar información sobre sus actividades a cambio de protección policial. Wallace es asesinado por chivato.

Stringer ordena un cambio radical en la organización y modo de comunicación de la banda de traficantes. Como sus escuchas ya no sirven, el equipo de Daniels decide poner una cámara en la oficina que Avon y Stringer tienen en un club de striptease de su propiedad. Debido a la reorganización interna, en realidad los observan en plena mudanza a un nuevo local. Sin embargo, consiguen información suficiente como para arrestar a D'Angelo mientras llevaba a cabo un encargo para su tío.

### **S01E13. SENTENCING**

---

Daniels y McNulty tratan de llevar la información que han obtenido para un posible caso de corrupción política al FBI, pero finalmente deciden no ceder el caso para poder detener y encarcelar a los traficantes. Ambos sufrirán las consecuencias por ignorar las órdenes iniciales sobre este equipo de investigación (que pedían un caso sencillo y arrestos rápidos), siendo degradados y transferidos dentro del departamento de policía.

Ante el desamparo y desprotección por parte de la banda Barksdale y dolido sobre todo por el asesinato de Wallace, D'Angelo decide colaborar con la policía tras su detención. Sin embargo, su madre le convencerá de la importancia de mantenerse fiel y de proteger a su familia.

La investigación resulta finalmente en una condena a Avon de dos años de prisión, mientras que D'Angelo es condenado a veinte años y el soldado Wee-Bey a cadena perpetua. Stringer no es arrestado. Al final de la temporada, el negocio de la banda Barksdale continúa activo bajo la dirección de Stringer y con Poot y Bodie como nuevos lugartenientes.

# 04

DESINDUSTRIALIZACIÓN  
Y AUTOMATIZACIÓN EN EL  
CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO:  
NOSTALGIA Y DESEMPLEO  
EN LA SEGUNDA TEMPORADA  
DE *THE WIRE*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar y mucho más reducida de algunas de las secciones de este capítulo se publicó originalmente como artículo en la revista *EU-topías*. Ver Hernández Pérez, Elisa (2017). “La representación audiovisual de la inutilidad de la clase trabajadora en el capitalismo post-industrial: un análisis discursivo de la segunda temporada de *The Wire*”, *EU-topías*, vol. 13, 47-69.



Como otras muchas ciudades del *Rust Belt* (área del noreste estadounidense compuesta por ciudades cuya economía se basaba fundamentalmente en la actividad fabril), Baltimore ha sufrido sobremedida las consecuencias de la desaparición del empleo industrial. David Harvey, considerado uno de los fundadores de la geografía crítica y uno de los académicos marxistas más mediáticos de la actualidad, ha desarrollado parte de su carrera en Baltimore, desde finales de los años sesenta y hasta 2001. Harvey ha empleado la ciudad como caso de estudio o ejemplo en varios de sus trabajos académicos y divulgativos, definiéndola en el octavo capítulo de su libro *Spaces of Hope* como “un terrible desastre” (2000: 133). Harvey continúa señalando diferentes estadísticas y acontecimientos recientes, desde la baja esperanza de vida y los altos niveles de pobreza registrados en algunas zonas hasta los intentos de revitalizar el área del puerto de la ciudad a través de procesos de gentrificación (caracterizada en este caso por la necesidad de inyectar dinero público para hacer que algunas de las inversiones privadas fueran rentables, creando así un círculo vicioso de pauperización y fracaso), para justificar tal definición y visión de la ciudad. El autor trata también la transformación que ha sufrido el tipo de empleo disponible en la ciudad, señalando la desaparición del trabajo fabril y de manufactura a partir de los años setenta, así como la reconversión de un porcentaje de dicho empleo en trabajo precario en el sector servicios, un proceso que, tal y como ha explicado, entre otros, Jason Smith (2017), es rastreado en gran parte de las sociedades occidentales. Como ejemplo ilustrativo de lo ocurrido en Baltimore, David

Harvey menciona no sólo la robotización de los procesos de carga y descarga de los contenedores en el puerto, sino también la reducción de la plantilla de la acería de Bethlehem Steel, que se presenta así como síntoma de una situación generalizada en todo el país. Dicha plantilla había disminuido desde 30.000 empleados en 1970 a unos 5.000 en el momento de escritura del texto de Harvey,<sup>2</sup> a pesar de que la cantidad de acero fabricado continúe siendo la misma, algo conseguido gracias a las sucesivas rondas de automatización (Harvey, 2000: 148).

La segunda temporada de *The Wire* comienza con una referencia a este mismo proceso de reducción de plantilla de Bethlehem en los años setenta. La escena previa a los créditos del primer episodio nos muestra al detective Jimmy McNulty en su nuevo puesto como agente de la policía marítima de la ciudad de Baltimore, tras haber sido degradado de la brigada de homicidios por saltarse y esquivar la burocracia y la cadena de mando del departamento de policía en la temporada anterior. Al recibir un aviso sobre un barco de recreo al que se le han apagado los motores, Jimmy y su compañero avanzan por la bahía para remolcar el yate. Es esta travesía la que funciona para mostrar y asentar la que será la temática de esta segunda temporada, avanzando cuál es el nuevo contexto y qué punto de vista se nos ofrecerá sobre

---

2 En 2001 Bethlehem declaró la bancarrota y en los años siguientes se disolvió, pasando a fusionarse e incorporarse en la multinacional Arcelor-Mittal. La acería de Baltimore, sin embargo, fue vendida a una compañía rusa en 2008 y pasó por varias manos hasta ser adquirida en 2014 por una división de Redwood Capital Investments, S.L. con planes de desarrollar un campus industrial, logístico y de transportes (Wood, 2014).

FOTOGRAMAS 01 - 06

---



el mismo. El detective McNulty es, en la primera temporada de la serie, lo más parecido a un protagonista en la narrativa coral que caracteriza *The Wire* y en esta primera escena es el único elemento reconocible para la audiencia, funcionando en esta introducción como hilo conductor con la temporada anterior. De ahí que ahora se emplee su mirada con la intención de hacerla funcionar como la del espectador, a través de un sencillo juego de planos y contraplanos que muestran primero al personaje mirando en diferentes direcciones y, a continuación, lo que el personaje está viendo: todo el conjunto de enormes estructuras industriales que conforman el puerto de Baltimore (fotogramas 01-06). En los segundos siguientes, el barco de la policía gira y avanza en la dirección de la fábrica de Bethlehem Steel, que puede verse brevemente a través del cristal y la barandilla de la embarcación (fotograma 07). “My father used to work there”, dice Jimmy, a lo que su compañero responde que un tío suyo también trabajaba allí como supervisor hasta que fue despedido en 1978. “73 for my dad”, aclara McNulty.

Jimmy, como la audiencia, acaba de llegar a este nuevo espacio que se le presenta al personaje como grandioso y majestuoso, pero al mismo tiempo vacío, silencioso, viejo y oxidado. Así, esta breve escena funciona como una presentación de la temporada, una introducción a un entorno que no ha aparecido en la serie hasta ahora, tanto para el personaje como para el espectador, además de avanzar ya cómo el puerto será tratado en los episodios que siguen. El modo en que se muestran las infraestructuras desde el punto de vista de McNulty ofrece una imagen de dignidad y relevancia, pero al mismo tiempo son vistas desde la lejanía, de manera fría, casi como si estuviéramos visitando un museo de la industria. La referencia a la década de los años setenta con que termina la conversación de ambos nos plantea el peso que el pasado continúa teniendo sobre el presente de la ciudad de Baltimore en el retrato que de ella hace *The Wire*. El resto de la escena nos muestra el remolque del yate de lujo varado (en el que se celebra una pomposa fiesta y cuyo nombre, que pretende hacer un apropiado chiste [Carroll, 2012: 262], es *Capitol Gains*) por parte del barco de los policías, en lo que podría funcionar como una simplista metáfora crítica del proceso por el cual el capitalista explota al trabajador y extrae plusvalía de dicho trabajo.

Se trata de una escena de enorme relevancia por cuanto su principal función es la de servir de prólogo a las tramas que se

desarrollarán a lo largo de los sucesivos episodios. De hecho, inmediatamente a continuación de esta secuencia, los títulos de crédito incluyen algunas de las imágenes que ya aparecían en los créditos de los episodios de la primera temporada, entre las que se intercalan ahora imágenes del puerto de Baltimore (barcos, contenedores, camiones, etc.), confirmándonos así la expansión temática y espacial que la serie lleva a cabo en esta segunda temporada. Al fin y al cabo, como estableció Iván Bort en el análisis llevado a cabo en su tesis doctoral, los créditos de apertura y cierre de las series de televisión ya no tienen como única función la de informar del equipo que ha realizado una producción, sino que se componen como partículas narrativas con recursos propios que sin embargo mantienen una relación con la obra en sí, siendo pues “piezas-compendio de las características formales y de contenido del texto en el que se introducen” (Bort, 2012: 463). Así, no resulta del todo arriesgado afirmar que, a pesar de que también incluye la continuidad de muchos otros personajes y tramas presentados en la primera temporada, la segunda temporada de *The Wire* se centra en el presente (y con él, en el pasado) del puerto de la ciudad de Baltimore.

En las secuencias y episodios siguientes se nos presentará a un grupo de estibadores del puerto de Baltimore que, desde un sindicato en decadencia y una flagrante falta de empleo, luchan por salir adelante en un contexto económico, el del capitalismo

FOTOGRAMA 07



post-industrial de los países occidentales, en el que su trabajo ya no parece útil. En este capítulo realizaremos un análisis textual de un conjunto de escenas y secuencias tomadas de la segunda temporada de *The Wire* protagonizadas por estibadores para investigar cómo la serie hace uso de la puesta en escena y el resto de recursos propios del medio televisivo para representar la compleja situación laboral, familiar y emocional de estos obreros (*blue-collar workers*), el modo en que se retrata el desempleo y sus consecuencias en la degradación de la calidad de vida de estos personajes, pero también cómo se explica en la serie esta reorganización sufrida desde los años setenta en el mercado laboral de la ciudad de Baltimore. Trataremos pues de definir cómo entiende y narra *The Wire* el proceso de desaparición del empleo industrial en EEUU, qué causas expone para explicar tal transformación, qué consecuencias considera que tiene la pérdida de puestos de trabajo en el sector industrial, y, sobre todo, qué implica y conlleva que la serie elija y use este punto de vista. Para ello, partimos de la hipótesis de que el hilo conductor que unifica la representación del puerto de Baltimore que se hace en *The Wire* es la nostalgia por un pasado idealizado, una mirada hacia atrás con la intención de volver a dicho momento en realidad inexistente, el embellecimiento de una época que en realidad nunca ocurrió a partir de diferentes discursos que van desde un problemático modelo de masculinidad basado en el trabajo como único medio para crear la propia identidad hasta la incomprensión del rol de la automatización en el funcionamiento del sistema capitalista.

Dado que son los principales personajes de las tramas y subtramas dedicados al puerto, nos centraremos en la figura de Frank Sobotka (Chris Bauer), el secretario-tesorero del sindicato de estibadores del puerto de Baltimore, su hijo Ziggy (James Ransone) y su sobrino Nick (Pablo Schreiber), miembros también de dicho sindicato, además de referirnos a la aparición de los trabajadores como grupo o comunidad. Así, trazaremos la situación y evolución de estos personajes como representativos de una situación colectiva, la de los obreros cuyo trabajo ya no es necesario para el sector industrial contemporáneo, a través de un análisis organizado en torno a las temáticas o ideas más relevantes que recorren la temporada (cuya interrelación será desarrollada en las conclusiones del capítulo).

## 4.1

# UNA IMAGEN DE CONJUNTO: EL PUNTO DE VISTA SOBRE EL PUERTO DE BALTIMORE Y EL ESTIBADOR FRANK SOBOTKA

---

Si consideramos pues que el punto central sobre el que gira la segunda temporada es el puerto de la ciudad de Baltimore a través de las tramas y subtramas que siguen a los estibadores, hemos de preguntarnos cuál es el punto de vista que se nos va a ofrecer sobre tal espacio, y cómo se integra este entorno en la serie, dado que no ha aparecido en episodios anteriores. Así, en este apartado nos centraremos en los primeros episodios de la temporada para definir cómo se configuran las imágenes en que se nos presentan los muelles y los estibadores como ejes discursivos al inicio de la narrativa, sobre todo a través del personaje de Frank, su relación con el espacio y el énfasis lo negativo de la situación actual del colectivo.

La primera aparición de Frank tiene lugar ya en el episodio que da inicio a la segunda temporada y desde el principio su figura aparece directamente relacionada con el entorno del puerto, de manera que esta es también la primera vez que nos adentramos en este nuevo espacio junto a un personaje que forma parte del mismo (en oposición al modo en que,

como ya señalamos, McNulty lo observaba desde la lejanía tanto espacial como temporal). Además de la oficina oficial del sindicato, Frank hace uso de un espacio alternativo y mucho más “casual”, que no es sino un contenedor reformado situado en medio del propio puerto, enfatizando así la casi identificación de su figura con el entorno. La presentación del personaje tiene lugar aquí dentro, en un espacio pequeño y oscuro, que ofrece una sensación de familiaridad, pero también de cerrazón y agobio. A crear esta segunda impresión ayuda que muchos encuadres de esta escena insistan más en mostrar el suelo del lugar o haciendo que la parte superior de los planos que muestran la “oficina” en conjunto funcionen a modo de techo que parecería limitar cualquier tipo de ascenso por parte del personaje (fotogramas 08 y 09). Las sucesivas apariciones de Frank en este espacio tienden a repetir este ambiente coercitivo, sensación que aumentará a medida que su situación (en relación tanto a la policía como a la banda de traficantes) empeore.



Se trata pues de un modo de mostrarnos al personaje que avanza ya lo limitado de sus posibilidades de actuar, adelantando incluso el futuro fracaso de su idealista proyecto de utilizar el dinero obtenido con el contrabando para mejorar la situación de los estibadores del puerto de Baltimore. Al mismo tiempo, esta presentación enseguida nos permite realizar un paralelismo con la propia situación de los trabajadores industriales en el contexto socioeconómico contemporáneo tal y como la entiende la serie. Baltimore, al igual que otras muchas ciudades norteamericanas, se vio devastada económicamente por la desindustrialización de los años setenta y ochenta (Harvey, 2000; Chaddha y Wilson, 2011: 171). De acuerdo con William Julius Wilson en *When Work Disappears*, entre los factores que han contribuido a esta degradación generalizada del mundo del trabajo estarían el descenso del sistema de producción en masa en los Estados Unidos y la internacionalización de su economía (Wilson, 1996: 27-28), lo que crea una menor demanda de trabajadores con un bajo nivel educativo o especializados en el trabajo industrial (Wilson, 1996: 54). Al fin y al cabo, explica Wilson (1996: 152), a medida que avanza la tecnología gran cantidad de empleos terminan por resultar obsoletos; a lo que se suma la inserción de las economías nacionales en un mercado competitivo internacional, que las obliga a ser más flexibles, rentables y efectivas, algo que normalmente consiguen reduciendo o empeorando la situación de sus trabajadores. Es esta

misma visión negativa, de abandono de los trabajadores por parte del sistema económico y de las instituciones encargadas de controlar el funcionamiento del mismo, la que se reproduce en esta manera de mostrar a Frank y sus compañeros en un lugar oscuro, pequeño y agobiante. Esta configuración audiovisual remite, pues, a la noción de que, en lo que se ha venido a llamar capitalismo post-industrial o neoliberalismo, un alto porcentaje de los trabajadores (sobre todo en el mundo occidental) ya no son necesarios para el funcionamiento del sistema, lo que conlleva una complejización del mercado laboral y un aumento de la crudeza en la competencia que tiene lugar en él, provocando la existencia de personajes como los aquí mostrados, individuos sin posibilidad de salir adelante y cuyo presente y futuro son negros y sin posibilidades de mejora.

Es esta falta de posibilidades en el contexto laboral lo que causaría gran parte de los problemas de estos personajes (así como de la ciudad de Baltimore como conjunto), de acuerdo tanto con el modo en que la serie nos presenta a los estibadores en esta primera aparición como con el argumento que recorre la ya citada *When Work Disappears*: la falta de empleo es una de las principales razones de degradación urbana, lo que además está relacionado de manera directa (como consecuencia, pero también como causa, ya que se trata de factores que se retroalimentan en un complejo proceso) con otros problemas que socavan la organización social: el crimen, la violencia, el tráfico de drogas, etc. (Wilson, 1996: 21). Pero, además, existe toda una serie de consecuencias directas del desempleo a largo plazo que no sólo generan graves efectos en el tejido social, sino

---

 FOTOGRAMAS 08 - 09






FOTOGRAMAS 10 - 12

también en relación directa a la constitución de los individuos como sujetos: degradación física y mental, aislamiento social, marginalización, aburrimiento y pérdida de la sensación de obligación social, entre otros (Dean, 1995: 572). En este sentido, el propio William Julius Wilson insiste en que es necesario enfatizar que la desaparición de empleo depende sobre todo de factores más allá del control de los trabajadores, ya que muchas veces los debates públicos y políticos olvidan mencionar las razones estructurales (1996: 54) y que esta “infraclase” procede de ese desempleo que forma parte de manera estructural del sistema y de la incapacidad de la sociedad contemporánea de garantizar un mínimo de condiciones para una vida digna (Bauman, 2007b: 179).

Sin embargo, y todavía en esta misma primera escena, en el momento en que el personaje sale al exterior el plano que lo muestra cruzando la puerta es amplio y crea un enorme contraste con lo visto en las imágenes inmediatamente anteriores (fotograma 10). Con esto se nos ofrece una imagen de Frank casi como un eslabón mínimo en una enorme cadena que no sólo no se preocupa por él sino de la que el propio Frank no es consciente. Él intentará con todas las fuerzas cambiar y mejorar una situación que se presenta como irremediable, de manera que, al hacer uso de este contraste en la primera presentación del personaje, *The Wire* nos recuerda que arreglar el problema (la desaparición del sector industrial en la ciudad de Baltimore)



no está a su alcance ni puede ser solucionado por las acciones de una sola persona, además de ofrecernos ahora una amplia imagen del espacio del puerto.

En este sentido, lo que la serie parece querer hacer es ofrecer al espectador ese retrato de conjunto, una explicación y comprensión del funcionamiento del sistema que Frank es incapaz de aprehender. Este gesto por parte de la puesta en escena y la puesta en serie en *The Wire* nos podría recordar al que Miguel Morey considera que tal vez sea el principal hilo conductor que recorre la fundamental obra de Michel Foucault: el cuestionamiento sobre las posibilidades de pensar fuera de nuestra propia episteme o sistema discursivo, el intentar crear un “gesto del pensamiento” que nos permita comprender cómo una serie de prácticas y construcciones creadas a partir de cada relación histórica entre el poder y el saber producen verdad de manera continua, una verdad que nos liga y nos ata y por tanto

nos construye como sujetos dentro de un régimen de verdad que es histórico (Morey, 2014: 170-172, 309-334 y 335-356). *The Wire*, como producto discursivo y audiovisual, parecería enunciar un gesto similar a la hora de ofrecer una explicación del funcionamiento del capitalismo, casi asumiendo que ofrece a la audiencia un punto de vista privilegiado sobre tal sistema. Sin embargo, y recordemos que este es el punto de partida del análisis que queremos llevar a cabo en esta tesis, lo que *The Wire* supone en última instancia es una posición desde la que entender el capitalismo, sus causas y sus consecuencias tal y como se reflejan en la situación económica contemporánea, por lo que en ningún momento es capaz de brindarnos una explicación absoluta o que no merezca ser problematizada (especialmente porque se trata de una serie de televisión producida y emitida por televisión de pago y, por tanto, de un producto audiovisual creado por y para la clase media alta norteamericana, blanca e intelectual, y no tanto un objeto que encaje en la visión más clásica de “cultura popular”).

Para más énfasis, tras este amplio encuadre que nos ofrece una imagen empequeñecedora del personaje vemos un breve plano de una gaviota levantando el vuelo y, como respuesta al mismo, un primer plano del rostro de Frank, cuya mirada soñadora e idealista sigue al pájaro mientras se aleja (fotogramas 11 y 12). El simbolismo de la imagen (el vuelo como representación de la libertad que el limitador contexto socioeconómico ha robado a los estibadores, pero que Frank tanto parece anhelar en la manera en que observa el vuelo del pájaro), sumado a la expresión ilusa del personaje, hablan por sí solos de la incapacidad de Frank para comprender lo que Jameson (2010: 371) denomina “lo utópico” (por imposible) de su proyecto. Para Jameson, en realidad, el modo en que *The Wire* recurre a ciertos elementos utópicos dentro de su estructura narrativa (mostrando planes que, como el de Frank Sobotka, son presentados como ideales pero al mismo tiempo imposibles de llevar a cabo por cuanto finalmente son mostrados como irrealizables)<sup>3</sup> refuerza el realismo y el presente como características de la serie (Jameson, 2010: 372). Sin embargo, consideramos que el énfasis

que *The Wire* pone en señalar esta diferencia entre el nivel de información que posee el personaje y el nivel de información que posee la audiencia sobre las intenciones de Frank y la viabilidad de su plan para sacar adelante el puerto de Baltimore tiene una función diferente a la de confirmar el realismo de la serie, que es la de construir un efecto de realidad y omnisciencia. Este efecto es resultado de la articulación del punto de vista o focalización, que, tal y como explican Gaudreault y Jost (1995: 138-139) a partir de Genette, se refiere sobre todo a los desequilibrios de información y conocimiento que la puesta en escena genera entre el espectador, el narrador y los personajes, es decir, se trata de una cuestión de “saber”, y no tanto de ver. Este recurso, precisamente por la propia estructura narrativa coral y llena de gran cantidad de tramas y subtramas que caracteriza *The Wire*, en realidad no es empleado sólo en este caso sino en la totalidad de la serie. El hecho de que se está dando a la audiencia más información de la que tienen los personajes construye el retrato de un gran imaginador capaz de ofrecernos una imagen completa del funcionamiento del sistema. Este concepto procede también del trabajo y vocabulario analítico de Gaudreault y Jost (1995: 28), que se refieren de esta manera a la entidad que desde la recepción entendemos como la instancia enunciativa dentro un discurso audiovisual y la entidad a la que se adscribiría la articulación del punto de vista de un texto. Es a partir de esta “superioridad” sobre los personajes que en cierta manera se genera, gracias a la continua presencia de este desnivel de conocimiento que la serie ha sido capaz de crear, no una representación realista sino una sensación de realidad, contribuyendo a la asunción, generalizada en la bibliografía sobre *The Wire*, de que la serie es capaz de representar a la perfección la situación socioeconómica de la ciudad de Baltimore y los efectos del capitalismo salvaje sobre los individuos y las instituciones.

En todo caso, el contraste en la manera de presentar al personaje en su primera aparición buscaría también representar la idea de que Frank co-existe simultáneamente en dos universos que son en realidad incongruentes: su posición real, su falta de opciones y la condena al fracaso de su proyecto, representadas por el agobiante interior del contenedor que utiliza como oficina, mientras que el amplio exterior se referiría a sus ilusiones y fantasías sobre su capacidad de influencia y transformación de su contexto inmediato, la idea de que su esfuerzo y trabajo

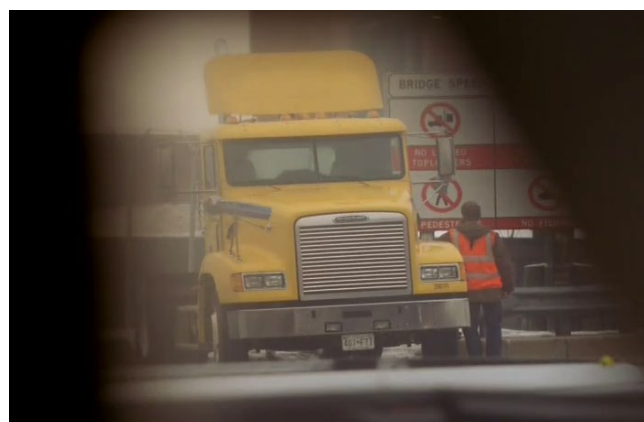
3 Jameson menciona, como otros ejemplos de este recurso narrativo, la legalización parcial del tráfico de drogas en *Hamsterdam* durante la tercera temporada o el trabajo realizado por un ex-policía reconvertido en profesor de matemáticas durante la cuarta. A ambos nos referimos en sus respectivos capítulos de análisis.

personal son la vía a seguir para mejorar la posición social. En este sentido, *The Wire* muestra la clara contradicción existente entre su situación histórica y su visión del mundo, sus ideales y valores. El resultado es una experiencia paradójica que se caracteriza porque, a pesar de vivir en lo que se podría definir como pobreza y desigualdad sistemática o estructural,<sup>4</sup> los habitantes de los cascos urbanos degradados, como el de Baltimore, continúan considerando que los valores como la iniciativa personal o el trabajo duro son el mejor método para salir adelante, tal y como explica William Julius Wilson al describir la situación de la *inner city* de Chicago en *When Work Disappears*, de 1996. Así, por ejemplo, a través de entrevistas y trabajo de campo, el autor encontraba que muchos de los residentes de estos barrios degradados reforzaban verbalmente valores como la iniciativa individual o que el trabajo duro es el principal medio para salir adelante, nociones que, sin embargo, no parecían encajar con el modo en que estos individuos se relacionan con su contexto (Wilson, 1996: 67).

Más adelante en este mismo primer episodio Frank es visto de nuevo en el interior del contenedor, en un encuadre que limita y reduce al personaje, alejándolo de su entorno al enmarcarlo en gran cantidad de objetos borrosos, pero que además hace uso de la luz que entra a través de las persianas para crear líneas sobre su rostro, insistiendo en el modo en que la serie explica y representa la limitación de posibilidades de elección a las que el desempleo permanente somete a los individuos, además de las angustias y ansiedades que derivan de esta misma situación (fotograma 13). En este caso, como se nos mostraba en la escena anterior al usar el contraste entre el espacio interior y el exterior, el personaje no parece consciente de este condicionamiento o

4 La sociedad estadounidense es probablemente la más desigual del mundo occidental, a pesar de la riqueza del país. Esta pobreza se considera pues estructural y en cierta manera intrínseca al modo de producción capitalista sobre el que se sustenta la economía norteamericana. Esta situación ha sido descrita como sistémica a través de recursos y análisis muy diferentes por autores como Joseph Stiglitz (2002), que se centra en enumerar lo que considera errores cometidos por las instituciones económicas transnacionales a la hora de promover y adaptarse a los procesos de globalización de los años 90 y que han dado como resultado el aumento de la desigualdad, o Thomas Piketty (2015), cuya tesis principal es que la tasa de retorno de las inversiones en capital son cada vez mayores que las tasas de crecimiento (de manera que, además, cada vez más se obtienen más ingresos de las rentas que del trabajo), lo que da como resultado una progresiva concentración de riqueza y un aumento de la desigualdad.

FOTOGRAMAS 13 - 15





FOTOGRAMAS 16 - 17

constreñimiento, sino que aparece leyendo y fumando con actitud desenfadada hasta que se levanta y pregunta por su sobrino. A lo largo de la segunda temporada existen numerosos momentos en que la relación que la puesta en escena establece entre el escenario y este personaje busca reforzar esta restricción de movimientos, mostrando no sólo espacios y entornos oscuros y reducidos, sino recurriendo también a elementos visuales como las sombras paralelas sobre su rostro en este caso.

Siguiendo en esta misma línea y casi al final del primer episodio de la temporada, Frank observa nervioso desde el contenedor reconvertido en oficina a Sergei (Chris Ashworth), su enlace con la banda criminal, porque no ha recogido uno de los contenedores con contrabando. De nuevo se nos muestra al personaje en un lugar oscuro, pero además en esta ocasión el encuadre incluye objetos borrosos en primer plano en la parte inferior (fotograma 14), un recurso que sirve para empequeñecer todavía más el espacio y para saturarlo, aumentando la sensación de agobio. El siguiente plano presenta lo que ve Frank al mirar por la pequeña ventana (fotograma 15) y, al ofrecernos su punto de vista, se crea un cierto paralelismo entre el posicionamiento moral y emocional del personaje y el de la audiencia, apelando quizás a la existencia de ciertos valores éticos universales o, al menos, a la identificación con su punto de vista al posicionar la cámara de manera que lo visto en la pantalla es lo que está viendo el personaje. En todo caso, se trata además de un encuadre reducido, conformado por amplias zonas

negras que rodean el camión que se encuentra en el centro de la imagen, lo que enfatiza el desconocimiento de Frank tanto respecto a la realidad de las actividades de la banda con la que colabora como en relación a las posibilidades que su proyecto de reforma del puerto tiene de salir adelante. Para generar la noción de una clara distinción moral entre los personajes responsables y aquellos egoístas que tratan de beneficiarse sólo a sí mismos, creando así una diferenciación entre Frank y los contrabandistas con los que colabora (aunque las acciones que ambos llevan a cabo sean ilegales), en el momento en que el personaje averigua que en el contenedor que Sergei ha abandonado en el puerto se han encontrado cadáveres de mujeres, la cámara se acerca rápidamente a su rostro, cerrando poco a poco el encuadre hasta finalizar en un angustioso primer plano que refuerza el malestar y disgusto que el personaje siente al saberse responsable indirecto de lo ocurrido (fotogramas 16 y 17). En comparación al modo en que Sergei se ha marchado dejando el contenedor en el puerto (sabiendo lo que había en él pero sin preocuparse), este énfasis en la afectada reacción de Frank insiste en su integridad y valores morales, especialmente porque unos segundos antes aparecía bromeando con otros estibadores, lo que, por oposición, acentúa su pesadumbre.

El plano inmediatamente siguiente, que es además la imagen con la que finaliza este primer episodio, genera un enorme contraste al ofrecer una imagen aérea del puerto con un zoom en dirección contraria al que acabamos de ver, es decir, agrandando el encuadre para ofrecernos una visión cada vez más amplia del entorno (fotograma 18). Con este enorme salto de escala en un único corte se refuerza la ingenuidad y sor-



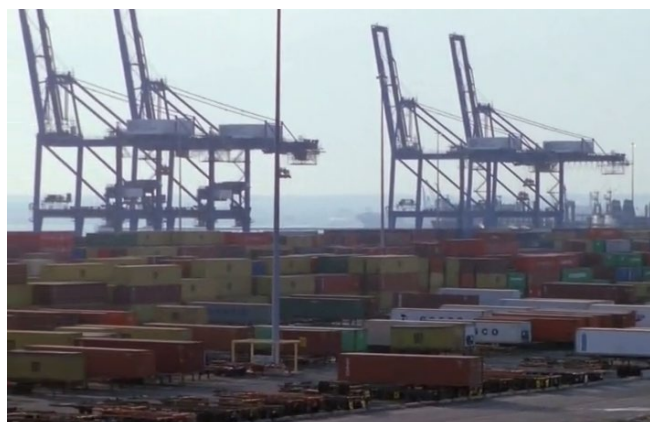
presa de Frank ante lo ocurrido, además de recordarnos que la intención de *The Wire* es precisamente dar a la audiencia más información de la que tienen los personajes, enseñarnos el funcionamiento de un sistema que ninguno de sus participantes parece comprender. De hecho, a lo largo del segundo episodio de la temporada descubriremos gracias a la banda de narcotraficantes quién es el responsable de lo ocurrido con este grupo de mujeres, mucho antes de que la investigación policial se acerque ni siquiera a esta solución, aumentando así la brecha de conocimiento entre espectador y personajes. Siendo además esta imagen aérea la que cierra el primer episodio, nos confirma de manera definitiva que el puerto es el foco central de la temporada, y que la serie considera que puede ofrecernos una imagen lo más completa posible de su situación actual y de las causas que han llevado a la misma.

Este modo de representar el puerto a través de amplios encuadres que muestran grandes estructuras de gran e impresionante tamaño, en algunas ocasiones dramáticamente vacías o alejadas y en otras minimizando a las figuras humanas que las pueblan, es constante a lo largo de la temporada y sirve para enfatizar la estrecha relación entre los estibadores (y especialmente Frank) y este espacio en decadencia, identificando así a los personajes con el entorno. Por ejemplo, el cuarto episodio de la temporada comienza mostrándonos a Frank ante la bahía, mirando hacia el mar de manera intensa, junto a una de las enor-

mes infraestructuras que cruzan el río Patapsco y conforman la entrada al puerto de Baltimore (el Francis Scott Key Bridge) con



FOTOGRAMAS 18 - 21



un plano que va desde la espalda del personaje con el puente al fondo y, con un movimiento de cámara, gira por su izquierda hasta llegar a un primer plano de su perfil (fotogramas 19-21). Justo en ese momento llega su sobrino Nick y Frank comenta qué bonitas son las vistas del puerto (“Great view. The harbor, I mean”). Sin embargo, en lugar de mostrar el paisaje mencionado por el personaje en un contraplano, como sería habitual, la cámara sigue enfocando su rostro, con la figura de Nick al fondo. Con esta elección se nos señalaría por una parte la nostálgica visión sobre el puerto que domina la temporada, observando sus enormes infraestructuras y la melancólica belleza del paisaje industrial (como afirma el propio Frank). Pero, por otra, el movimiento de la cámara que lleva de un amplio encuadre centrado en el fondo a un primer plano del perfil de Frank sirve para reforzar la ya señalada contradicción en que vive el personaje, la ilusión y el fin último detrás de sus acciones. Frank tiene el futuro del puerto y de sus compañeros estibadores en su cabeza en todo momento y esta es la principal razón para llevar a cabo las acciones ilegales en que se encuentra implicado, aunque en realidad se trate de un proyecto utópico e imposible. Al mismo tiempo, se nos recuerda que en realidad está asumiendo toda esa responsabilidad a nivel individual, considerándose a sí mismo el responsable de cuidar de su familia y mejorar su comunidad, un acto que la serie considera lo suficientemente noble y positivo como para que compense la actividad ilegal en que se ve inmerso.

FOTOGRAMA 22



Este énfasis en lo moral no es una característica única de *The Wire*, sino que por supuesto se trata de un tipo de recurso narrativo característico de, por ejemplo, el realismo literario del siglo XIX (una comparación que se ha hecho en numerosas ocasiones en relación a diferentes elementos de la serie [Mittell, 2009; Murphet, 2010; Watson, 2011; Schelstraete y Buelens, 2013]), y, en general, de gran parte de los relatos que siguen modelos y estructuras tradicionales o convencionales. Sin embargo, su insistencia en ligar tal moralidad y espíritu ético con la responsabilidad de defender y priorizar la familia y la comunidad como entidades que el individuo ha de proteger por sí mismo enlaza *The Wire* con el discurso subyacente a las políticas sociales y económicas que definieron el auge de las nuevas izquierdas en los años noventa. Anthony Giddens, sociólogo británico y principal ideólogo del *New Labour* de Tony Blair (cuyo equivalente al otro lado del Atlántico son los *New Democrats* de la era Clinton), explica, por ejemplo, que una familia bien estructurada con una figura paternal es fundamental para la prosperidad de los hijos y de la economía nacional (1998, cap. 3, sec. 4), además de señalar también la importancia de contar con buenos ciudadanos para que colaboren solidariamente en la protección y bienestar de sus comunidades (1998, cap. 3, sec. 3), en lo que no es sino la moralización de la política (Rose, 2000; Amable, 2011) de acuerdo con una serie de valores morales supuestamente universales pero que cada vez se corresponden menos con las ideas expresadas por la población norteamericana, y más con el sector centrista, elitista y menos progresista del partido demócrata estadounidense (Paul, 2016; Ball, 2017).

Para insistir en esta falta de egoísmo y cómo el beneficio personal no es su fin último, justo en el momento en que Frank grita a Nick preguntándole retóricamente si cree que se dedica al contrabando por y para sí mismo (después de que su sobrino le eche en cara que últimamente Frank tiene más dinero del habitual) el encuadre se amplía y pasa a mostrar el cuerpo entero de ambos personajes, con la bahía, el puerto y el enorme puente que vimos al inicio de la escena de nuevo al fondo (fotograma 22). Esta imagen de conjunto (especialmente en contraste con el resto de la secuencia, que se compone fundamentalmente de primeros planos bastante cerrados del rostro de los personajes que interactúan) crea una correspondencia entre las figuras de los personajes y el entorno que les rodea.





En relación directa con la escena anterior y durante el quinto episodio de la temporada, Frank se reúne con Spiros (Vondas) Vondopoulos (Paul Ben-Victor), uno de los jefes de la banda de narcotraficantes, en un entorno similar para discutir los problemas que empiezan a tener con la policía. La conversación tiene lugar en planos medios que enfatizan la distancia entre ambos, expresando la desconfianza de Frank hacia el traficante (fotogramas 23 y 24), hasta el momento en que Vondas señala la fábrica de acero que hay al otro lado de la bahía con la frase “they used to make steel there, no?”, en una obvia referencia al pasado que pretende apelar a la nostalgia que guía las acciones de Frank. En este breve intercambio de diálogo se produce un movimiento de cámara que se salta el eje en un recurso similar al empleado en la escena antes analizada y que sirve para expresar cómo Frank comprende sus acciones en relación al sindicato y considera que hace “lo que tiene que hacer” para defender y proteger a su

familia y su comunidad. Este movimiento y cambio de encuadre que finaliza con el personaje en primer plano desde el lado contrario de la imagen sirve para recordarnos una vez más el peso de las responsabilidades que asume y mostrarnos su intensa mirada hacia el paisaje industrial que hay en el horizonte ante él (fotograma 25). Al mismo tiempo, la presencia de la figura de Vondas tan cercana a Frank en este plano y en un momento con connotaciones de reflexión y aceptación insiste además en cómo la falta de soluciones y posibilidades a nivel estructural obligaría a los estibadores a llevar a cabo acciones ilegales para poder salir adelante. Finalmente, cuando Vondas se marcha, la cámara permanece en este emotivo primer plano de Frank mientras mira hacia delante (fotograma 26). La escena termina

---

FOTOGRAMA 23 - 26



FOTOGRAMA 27

con un amplio plano desde una grúa (que se correspondería en cierta manera con el contraplano del anterior, por cuanto nos permite ver aquello que Frank observa con intensidad) en la que la figura del personaje se ve empequeñecida, ocupando un porcentaje mínimo del encuadre, mientras que la mitad izquierda de la imagen cuenta con una enorme presencia del agua gris y en suave movimiento del puerto de Baltimore, con la fábrica de acero y otras infraestructuras del puerto al fondo (fotograma 27).

A partir de la introducción y construcción del personaje de Frank que hemos analizado durante estos primeros cinco episodios de la temporada y con el modo que se muestra su relación con el puerto como espacio, concluimos que la serie tiene como principal enunciador a un narrador omnipresente y omnisciente capaz de ofrecer a su audiencia un conocimiento mucho más amplio que el de los personajes, creando así un

obvio efecto de realidad y de capacidad de comprensión holística. Al mismo tiempo, se problematiza la idea de un individuo capaz y omnipotente (al construir, en el personaje de Frank, una narrativa que sigue el modelo del “individuo contra las circunstancias” destinada al fracaso), además de mantener la idealización del sujeto moral y responsable para con la comunidad (en paralelo a la idealización del trabajo como medio para la construcción de tales ciudadanos cívicos y responsables), sin advertir la estricta correlación existente entre ambos discursos, cayendo de esta manera en una paradoja. Además, estas imágenes amplias de los muelles y las fábricas, como la que cierra esta secuencia, son tristes y nostálgicas, y aunque transmiten inestabilidad, inseguridad, fluidez, también ofrecen una cierta lejanía y distancia en relación a ese pasado al que Frank sigue atado de manera irremediable precisamente por la idealización de las décadas centrales del siglo XX, ese pasado imaginado que el personaje trata de recuperar a través de sus acciones y al que mira de manera anhelante en la última imagen de esta escena.

## 4.2

# UN PASADO AL QUE ASPIRAR: NOSTALGIA Y REVISIONISMO HISTÓRICO

---

Esta nostalgia e insistencia en la clara separación entre un pasado floreciente y un presente y un futuro devastadores forman parte fundamental del discurso de *The Wire*, especialmente en su segunda temporada, y tienen una serie de implicaciones fundamentales de cara a la representación del sistema capitalista contemporáneo que construye la serie. Como hemos señalado, subyace a gran parte de los recursos empleados para construir el personaje de Frank en pantalla, pero está también presente en las escenas en que aparece el conjunto de estibadores. Veamos como ejemplo una escena que tiene lugar en el primer episodio de la temporada en el bar al que los trabajadores del puerto suelen ir al finalizar su jornada laboral. La mayoría de planos en el interior del espacio son colectivos e incluyen a varios estibadores compartiendo la barra del bar, dando una leve sensación de agobio, pero insistiendo también en el sentimiento de hermandad que existe dentro del sindicato, la importancia de la pertenencia a una familia y una comunidad (fotogramas 28 y 29). La ausencia de primeros planos de los personajes parece enfatizar esta noción (y en cierta manera también la imagen de los trabajadores como masa anónima), en oposición

a las apariciones solitarias de Frank que se suceden a medida que avanza la temporada. Teniendo en cuenta el modo en que otros colectivos o instituciones se componen de individuos en muy diferentes puntos del espectro ético-moral (hay buenos y responsables policías, pero también hay agentes cuya principal característica es la imprudencia y el egoísmo), esta idea de comunidad que muestra *The Wire* al tratar a los trabajadores del puerto no es comparable a ningún otro grupo o ambiente social que aparece en la serie tal y como han argumentado Anmol Chaddha y William Julius Wilson en su análisis de *The Wire* como potencial objeto de estudio sociológico (2011: 175).<sup>5</sup>

---

5 Los autores continúan su análisis comparando la representación de los trabajadores precarios blancos y los afroamericanos en la serie sin constatar ni señalar el obvio sesgo racial en la imagen de lo que ha de ser un colectivo y sindicato solidario y comunitario. Este sesgo, como veremos, forma parte de la idealización y priorización que se hace en la serie de los trabajadores blancos industriales como el principal lugar para la lucha de clases. Otros autores (Atlas y Dreier, 2008; 2009) han criticado *The Wire* por un cinismo y pesimismo hipócritas señalando la falta de representación de numerosos grupos y colectivos de Baltimore que han llevado a cabo acciones y movilizaciones en la ciudad, consiguiendo en ocasiones positivos resultados.

A medida que la secuencia avanza, los movimientos de cámara y cambios de plano aumentan en velocidad y el ruido y



música dentro del bar son cada vez mayores, dándonos una imagen alegre y animada del lugar y de aquellos que se encuentran en él. Los trabajadores más antiguos, los que en su juventud vivieron en un contexto de seguridad y estabilidad laboral, son los que permanecen sentados junto a la barra, narrando anécdotas y rememorando un pasado mejor con un marcado tono nostálgico. Esto genera una oposición con los personajes más jóvenes (en esta escena, Nick y Ziggy, sobrino e hijo de Frank respectivamente), obligados a permanecer de pie, detrás del resto, y que, a medida que avance la secuencia, se moverán de un sitio a otro dentro del bar. De esta manera no sólo se nos insiste en que la situación de los jóvenes es más insegura, precaria e impredecible que la de los estibadores con más experiencia (y que tienen, por cierto, prioridad a la hora de conseguir horas de trabajo), sino que además crea una imagen idealizada del pasado, la idea de que hubo un momento en que el capitalismo como sistema funcionaba a la perfección, dando como resultado una lectura de la historia económica definida de un modo altamente simplista. A pesar de su maniqueísmo, se trata de un modo de entender y explicar el pasado omnipresente en el imaginario colectivo estadounidense contemporáneo y que ignora que el crecimiento sufrido a mediados del siglo XX no es sino una anomalía histórica irreproducible, dado que los ratios de crecimiento y beneficio están estancados desde 1970, obligando a los diferentes gobiernos a recurrir a déficits

FOTOGRAMAS 28 - 31





presupuestarios, a la creación de burbujas o al enorme aumento de la deuda privada para mantener la economía a corto plazo y generar la ilusión de que el sistema es eficiente y sigue progresando (Brenner, 2006: 184).

Al final de la escena en el bar, el festivo sonido de la música y los estibadores desaparece en lento fundido mientras empezamos a ver el amanecer en el puerto, a partir de la sucesión de varios planos amplios que dan una imagen desoladora de los muelles vacíos, sin movimiento y llenos de maquinaria oxidada y descuidada (fotogramas 30 y 31). Se trata del mismo tipo de imágenes que la serie nos había mostrado al inicio de este mismo primer episodio desde el punto de vista de McNulty y que se usan a lo largo de toda la temporada para enfatizar las buenas y cívicas intenciones detrás de las acciones de Frank. Este punto de vista ofrece al espectador una visión nostálgica del puerto, combinando la magnificencia y poder que transmiten las enormes estructuras con la tristeza que se crea a partir del progresivo silencio causado por la desaparición de la música y el abandono a que tales edificios parecen verse abocados, creando así esta marcada brecha discursiva entre el pasado y el presente.

Los personajes del hijo y del sobrino de Frank son empleados en numerosas ocasiones para enfatizar esta separación existente entre ambas generaciones. Así, una escena del cuarto episodio de la temporada nos muestra una conversación que mantienen Frank y su hijo Ziggy al salir de este mismo bar. Alejados del conjunto de estibadores y andando a lo largo del aislado y silencioso paisaje abandonado del puerto (cuyas imponentes construcciones aparecen en la oscuridad tras los personajes), padre e hijo funcionan como representación de dos maneras de comprender y concebir el trabajo distintas (fotograma 32). Esto ofrece, una vez más, una concepción de la evolución histórica del capitalismo del siglo XX a partir de la noción de una ruptura entre una supuesta edad dorada y el declive de la situación laboral del sector industrial que tiene lugar a partir de los años setenta. Se trata de una concepción histórica que señala una marcada separación entre un buen capitalismo y un mal capitalismo, siendo éstos términos que ofrecen una concepción moralista y ética del sistema, un discurso que considera que el principal problema del capitalismo neoliberal es su falta de ética y decencia (Amable, 2011: 4), una narrativa que aparece en el modo convencional y generalizado



FOTOGRAMA 32

en que se entiende el funcionamiento de la economía hoy, por cuanto lo vemos en textos escritos por ejemplo por algunos de los premios Nobel de economía más mediáticos (Stiglitz, 2010b; Krugman, 2011). Al enfatizar la moralidad por encima de los problemas y contradicciones intrínsecos al funcionamiento del sistema capitalista (presentes ya desde sus inicios), no sólo se oscurece y disfraza tal funcionamiento detrás de un discurso ético, sino que además se responsabiliza de los problemas generados por el mismo a un supuesto conjunto de individuos irresponsables y/o egoístas que se aprovechan del sistema para su propio beneficio. Pensemos en el modo en que filmes de ficción y de no ficción como *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011), *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010) o *La gran apuesta* (Adam McKay, 2015) mostraron y explicaron la crisis derivada de la burbuja inmobiliaria a partir de año 2008 poniendo el énfasis en los errores o fechorías cometidos por los banqueros y los bancos por sí mismos,<sup>6</sup> y no en el modo en que la deuda, tanto nacional

6 Un comentario que es por supuesto extrapolable a la representación generalizada y estandarizada de Wall Street y del sistema financiero que nos lleva ofreciendo el cine hollywoodiense desde hace décadas (incluso cuando no se ve obligado a tratar de “explicar” la causa de ninguna crisis concreta, como sí hacen los ejemplos mencionados en el cuerpo del texto): desde *Wall Street* (Oliver Stone, 1987), que mostraba el sistema financiero como corruptor de jóvenes cívicos y moralistas, hasta el hilarante desmadre, exceso e irresponsabilidad que caracterizan al protagonista de *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), pasando por la alegoría de deshumanización del sector que puede leerse en *American Psycho* (Mary Harron, 2000).

como doméstica, que se encuentra en la base de la burbuja inmobiliaria se ha convertido en el único recurso del sistema para mantenerse a flote a corto plazo en el periodo de “largo declive” (descenso permanente y continuado de las tasas de productividad y ganancia) que caracteriza el capitalismo desde los años sesenta (Brenner, 2006: 158; 2009: 2). Estos relatos que miran hacia atrás, por tanto, no se plantean que quizás es el modo de funcionamiento del propio sistema capitalista a nivel histórico lo que derivó en la continua crisis experimentada por los países occidentales avanzados desde mediados de los años sesenta (Arrighi, 2014 [1994]: 17; Brenner, 2006: 9), de manera que, por decirlo de manera simple, “todo iba mejor entonces con la condición de que todo vaya mal ahora” (La Berge, 2010: 563).

Así, para enfatizar este discurso, en esta escena Frank camina en el fondo del plano, con las manos en los bolsillos y con paso seguro y pesado mientras Ziggy se tambalea y en ocasiones incluso lucha por mantener el equilibrio trastabillando en el lado más cercano a la cámara. La dicotomía que simbolizan ambos personajes, enfatizada por el lazo familiar que los une, es el de un glorioso capitalismo fordista, en el que los obreros contaban con un trabajo fijo y seguro, frente al capitalismo contemporáneo y post-fordista, salvaje, que fomenta la fluidez y el riesgo, algo que a su vez genera un ambiente de ansiedad e inseguridad. Para insistir en la idea de que existe una enorme división y diferencia entre el sistema al que se han tenido que

enfrentar ambas generaciones, a pesar de encontrarse hoy a la misma situación, una parte de la conversación es incluso presentada en pantalla a partir de la alternancia de dos planos medios en la que los personajes no llegan a compartir cuadro y en la que tampoco existe la habitual direccionalidad de la fórmula confrontacional del plano contraplano clásico (fotogramas 33 y 34), para finalmente devolvernos a la imagen de conjunto en la que se busca enfatizar el espacio que separa a Frank de su hijo. Al hablar, Frank sigue insistiendo en ese futuro utópico (que es en realidad inútil nostalgia por un pasado idealizado) que él intenta crear para el puerto de Baltimore. Las estructuras del puerto se alzan tras los personajes, ahora oscuras y apagadas, pero todavía grandiosas y prestigiosas, representando una vez más tanto el peso que el pasado tiene en el presente de Frank y su familia y comunidad como el modo en que el trabajo en el puerto es el contexto en el que los personajes han de construir sus identidades. Ziggy, que avanza de manera irregular y trastabillando, reacciona escépticamente a las palabras de su padre.

La película documental de Michael Moore *Capitalismo: una historia de amor* (2009) es el ejemplo perfecto de la popularización de este relato nostálgico, pero hay numerosas obras de ficción que han tratado del mismo modo las consecuencias de la desindustrialización en diferentes lugares del mundo occidental, desde la Inglaterra de *Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) hasta el noroeste español en *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002). Es también una narrativa presente en textos académicos, analíticos y críticos. Es el caso, por ejemplo, del modo en que

FOTOGRAMAS 33 - 34





el recientemente fallecido sociólogo Zygmunt Bauman describe la historia del siglo XX a partir de la alegoría de la liquidez, presente en numerosas de sus obras. Así, el autor explica que el fordismo no era sólo un modelo de industrialización sino también una construcción epistemológica sobre la que creamos toda una visión del mundo, tendente al orden y la consistencia (Bauman, 2007a: 62-63), lo que denomina “modernidad pesada”, por oposición a la liquidez y fluidez del mundo contemporáneo, una “modernidad liviana” que nos trae inestabilidad (Bauman, 2007a: 125). Esto a su vez resulta, según Bauman (2007a: 38-39), en que las relaciones humanas se basan cada vez más en la utilidad y el egoísmo, anulándose así la responsabilidad que implican cuestiones como la amistad o el amor. De un modo similar, Mark Fisher (2009: 31-34) relaciona el fordismo con valores como las raíces, la familia, el compromiso o la confianza, mientras que el posfordismo fomenta la insustancialidad y la movilidad perpetua. Aunque el revisionismo que estas explicaciones ofrecen a la noción moderna de la historia como progreso entendido como evolución siempre positiva y hacia delante resulta de gran interés, la idealización de la llamada “época dorada del capitalismo” por oposición a un presente nefasto crea un pasado imaginado que deja de lado el sexismo y racismo prevalente entonces no de manera independiente al sistema capitalista, sino intrínseco al mismo (Fraser, 2016; Martin, 2017). Pero, además, esta división simplista insiste una y otra vez en la posibilidad de un “buen capitalismo”, siempre y cuando se controlen sus mecanismos de la manera adecuada (en Stiglitz, 2010a: 230 se proclama de manera acrítica; en Amable, 2011: 12 se señala como afirmación problemática).

Pero la escena que quizás mejor representa cómo esta noción de “un pasado mejor” es uno de los discursos que más influyen en las acciones del personaje de Frank, es decir, cómo la idea del trabajo industrial de entonces y el sentimiento de comunidad y civismo asociado al colectivo de trabajadores de clase obrera blancos se presenta en la serie como el pilar fundamental de construcción de la identidad del personaje y de aquellos que lo rodean, es la que cierra el cuarto episodio de la temporada. En el plano final, Frank se lava la cara en el baño del bar de los estibadores tras deshacerse de dos detectives que intentan obtener información sobre la aparición del grupo de cadáveres de mujeres en un contenedor abandonado al inicio de la temporada. Antes de salir, el personaje se observa a sí



FOTOGRAMAS 35 - 36

mismo fijamente durante varios segundos en el espejo (fotograma 35), haciendo uso así de este objeto para representar los problemas de auto-construcción de la identidad derivados de su situación (como ocurrirá con su sobrino Nick), en este caso tanto por la falta de trabajo en el puerto como por lo problemático que le resulta el verse envuelto en actividades delictivas. Esta presentación reforzaría, además, la ya mencionada contradicción que existe entre la clara moralidad de Frank y la ilegalidad en que se ve inmerso para tratar de proteger a su familia y su comunidad, resaltando así la integridad del personaje a través del énfasis en este conflicto interior. De nuevo, aunque condenamos sus medios, la finalidad que guía todas las acciones de Frank resultaría irreprochable.

En este mismo plano, el personaje se gira y avanza hacia la derecha de la imagen, abandonando así la estancia. La cámara, sin embargo, no le sigue, sino que sólo se mueve desde el espejo hasta la pared, dejándonos así en el plano fijo y sostenido de una fotografía antigua del puerto de Baltimore (fotograma 36). La imagen, en sepia, insiste en la importancia y peso que el pasado tiene no sólo en la actitud de Frank sino en general en la consideración que de sí mismos tienen los estibadores como miembros y elementos fundamentales del puerto de Baltimore. El hecho de que la cámara se quede en la fotografía en lugar de acompañar el movimiento de Frank no hace sino representar esta fijación del personaje para con el pasado, pero también la idea de que los estibadores son y han sido un grupo fundamental dentro de la historia de la ciudad de Baltimore, lo que sirve para construir una narrativa nostálgica sobre el modo en que eran valorados y considerados entonces en comparación con la dramática situación de abandono en que los presenta *The Wire*. Esto genera un relato simplificado e idealizado del pasado económico de Estados Unidos, siendo dicho relato el hilo que recorre el conjunto de la segunda temporada, tanto a través de referencias explícitas de los propios personajes como en la representación que se nos ofrece del puerto como espacio y de los estibadores como trabajadores. Este plano supone el culmen de la idealización de la clase trabajadora industrial blanca, especialmente porque en *The Wire* a los trabajadores de color no se les da un relato al que mirar con nostalgia, algo que sí se ofrece a los personajes caucásicos (Carroll, 2012: 279) a partir de la idea de un pasado dorado lleno de gloria, creando así un marco que resulta en un punto de vista reduccionista a la hora de preguntarse cuál y cómo ha de ser el sujeto revolucionario (Haider y Mohandesi, 2015).

Recordemos, en relación a esta asociación entre el fordismo y la colectividad solidaria dentro de ese pasado idealizado, el modo en que se ha considerado históricamente el papel de los sindicatos estadounidenses en la mejora de la situación de los trabajadores como fundamental, creando una narrativa que lamenta su pérdida de poder a partir de los años setenta (remitimos, una vez más, al filme de Michael Moore *Capitalismo: una historia de amor*). Por una parte, ya desde el periodo de crisis de preguerra, en los años treinta, a los trabajadores de color que migraban desde el sur hacia el industrializado norte se les negaba no sólo trabajo sino también la posibilidad de

formar parte de los sindicatos (Brown, 1999: 16). Por otra, no podemos dejar de señalar lo problemático que resultó que en la misma época estos sindicatos se centraran en la consecución de prestaciones sociales *privadas* y no públicas (es decir, prestaciones ofrecidas por las diferentes empresas a sus trabajadores, pero no por el gobierno), asociando así de manera irremediable el derecho a tales prestaciones al hecho de tener un empleo asalariado en una compañía, lo que derivó también en la progresiva debilitación del poder de los sindicatos en los debates relacionados con el estado público de bienestar que se sucedieron tras 1950 (Brown, 1999: 134-135). De hecho, el peso de los sindicatos comienza a declinar desde mediados de los años cincuenta (lo que se refleja en la ralentización del aumento de los sueldos presente ya desde 1958 que señala Robert Brenner [2006: 66]). Así, aun sin negar el papel que jugaron a la hora de mejorar la situación de los trabajadores (no de la clase trabajadora como colectivo sino sólo de aquellos asalariados) sí que se podría afirmar que en realidad nunca existió esa idílica relación entre los sindicatos y las empresas que tanto se asocia al fordismo de posguerra (Brenner, 2006: 63).<sup>7</sup>

Pero, además, el modo en que el trabajador industrial se convierte en el sujeto revolucionario por antonomasia (o por metonimia) en el siglo XIX deriva de las condiciones históricas del momento, especialmente porque los altos números de trabajadores concentrados en un espacio pequeño (la fábrica) no se habían dado hasta ese momento (Haider y Mohandesi, 2015), pero resulta fundamental insistir en que en ningún momento representan al total de la población subyugada por el sistema capitalista, por cuanto el estado de explotación en dicho sistema se define no por el hecho de tener o no un empleo asalariado en el sector industrial, sino por la aparente exigencia o necesidad de tener uno (de “alquilar” la propia fuerza de trabajo para beneficio de aquel que la adquiere temporalmente) para poder sobrevivir (Denning, 2010: 80). Es desde este punto de vista desde el que consideramos fundamental problematizar la idealización de la lucha de la clase obrera industrial blanca tal y como queda presentada en *The Wire*, anclada a un pasado

7 Remitimos también al trabajo de Kim Phillips-Fein (2016) sobre la persistente e insidiosa lucha contra los sindicatos por parte de los jefes y dueños de las grandes empresas industriales en esta misma época dorada del capitalismo estadounidense.

abstracto y embellecido que en realidad nunca existió como tal, un discurso que ignora la explotación capitalista que también existe en el trabajo que se lleva a cabo fuera no sólo del sector industrial sino del total de la economía regulada por el estado, tanto en lo que se ha venido a llamar la economía informal (Denning, 2010: 95) como en las mal denominadas “labores de amor” (Federici, 2012 [1975]: 16).

Esta idealizada (y en última instancia falsa) narración de primacía, prosperidad y peso histórico que *The Wire* ofrece a la clase trabajadora industrial blanca como la historia de sí misma a lo largo del siglo XX, es decir, el uso de un discurso nostálgico a la hora de representar a este colectivo como el principal sujeto revolucionario de la izquierda, cuya experiencia es extrapolable al resto de la población, es también uno de los mitos que se encuentra en la base de las elecciones presidenciales norteamericanas de 2016 (y del discurso y acciones que la acompañaron y acompañan). Entre otros autores, Laura Martin (2017) y Sharon Smith (2017) han señalado la enorme cantidad de artículos y comentarios que tratan, desde la izquierda moderada (el *establishment* del partido demócrata), de analizar y explicar el apoyo de este colectivo a Donald Trump, cuya campaña apelaba fundamentalmente a la recuperación de un pasado irreal. El peso que la prensa ha otorgado a la clase trabajadora blanca en los primeros meses de la administración Trump, argumentando que la ansiedad económica que sufre es la principal causa del resultado de las elecciones, ignora la configuración real de la clase trabajadora norteamericana, por cuanto sólo el 11% de dicha clase trabajadora son hoy hombres blancos en trabajos industriales (Jaffe, 2018), y obvia de manera interesada que aquellos que apoyaron a Donald Trump durante las primarias del partido republicano contaban con un ingreso familiar medio de 72.000 dólares al año, una cantidad muy por encima de la mediana de la clase trabajadora (S. Smith, 2017). Como ha afirmado Sarah Jaffe, en el discurso político y mediático *mainstream* estadounidense “se habla de clase como si fuera una identidad que pertenece únicamente a los hombres blancos. Es como si los afroamericanos y los latinos tuvieran [el concepto de] raza y las mujeres [el de] género, pero los hombres blancos tuvieran [el de] clase” (2017). Al mostrar esta ansiedad y frustración asociada fundamentalmente a un colectivo de trabajadores industriales blancos (los estibadores del puerto de Baltimore), *The Wire* habría colaborado a la creación de este

discurso limitador sobre quién es definible como trabajador, quién forma parte de la clase trabajadora y quién tiene derecho a la rabia derivada de las consecuencias de la degradación del mercado laboral desde los años setenta.

Al fin y al cabo, la fábula que aquí se ofrece idealiza la llamada “edad dorada” del capitalismo en Estados Unidos sin preguntarse por el modo en que el funcionamiento de la economía entonces es lo que realmente llevó a las crisis y estancamiento sufridos desde la década de los setenta (Brenner, 2006), pero también deja de lado el modo en que el bienestar de la clase obrera blanca durante esos años se construyó sobre la exclusión de tales “comunidades” sacralizadas de la clase trabajadora de color y de las mujeres, a partir, por ejemplo, de la creación de regímenes laborales diferentes para los trabajadores blancos y los de color o dejando a los segundos virtualmente fuera de programas estatales de prestaciones sociales durante la inmediata posguerra como las hipotecas y créditos garantizados por la *G.I. Bill* (Brown, 1999: 119; Gonzalez, 2010), de manera que es la población de color la que se veía obligada a aguantar la sobreexplotación, flexibilidad e inestabilidad intrínseca al capitalismo, lo que a su vez hacía que las consecuencias de la volatilidad de los mercados no afectaran tanto a la clase trabajadora blanca (Martin, 2017).

En uno de los últimos episodios de la temporada, cuando el abogado al que ha estado pagando para que haga *lobby* a

FOTOGRAMA 37



favor de la reforma del puerto le informe de que la acusación del FBI contra el sindicato ha confirmado la muerte del proyecto, Frank lo expresa de manera simple al decir: “You know what the problem is, Brucie? We used to make shit in this country. Build shit. Now we just put our hands in the next guy’s pocket”. Este breve monólogo resume a la perfección nuestro argumento en relación al nocivo peso de la nostalgia en el relato que *The Wire* ofrece de la situación del trabajador industrial en el capitalismo contemporáneo: antes se construían cosas, ahora sólo se roba; antes había moralidad y ética, ahora no; el capitalismo antes funcionaba para todos, ahora no. Para más énfasis, Frank pronuncia estas frases en un primer plano centrado en él y que deja al abogado como una figura borrosa al fondo del encuadre (fotograma 37). Esto por una parte serviría para subrayar el discurso del personaje, por cuanto parece que al abogado le da igual lo que Frank tenga que decir. Por otra, se le coloca como portavoz de la sublimada nostalgia que recorre el conjunto de la temporada y se le muestra como principal representante de esta clase trabajadora industrial tan idealizada, pero que se presenta aquí como “en peligro de extinción”. De esta manera, *The Wire*, como demuestra el análisis que estamos realizando de su representación de los estibadores del puerto a lo largo de la segunda temporada, no hace sino reiterar esta mitología de la clase obrera blanca, a través sobre todo de un discurso descaradamente nostálgico basado en el borrado estratégico de la experiencia de otros colectivos (mujeres y afroamericanos) durante ese pasado idealizado y en ignorar que es el mismo sistema capitalista basado en la plusvalía y en la continua expansión del capital el que funciona ahora y el que funcionaba entonces. El modo en que *The Wire* se centra en la nostalgia por un capitalismo ético y moral en realidad oscurece y dificulta la comprensión y representación del sistema (lo que supuestamente la caracteriza, tal y como han afirmado muchos comentaristas y analistas de la serie), ofreciéndonos en su lugar un relato simplificado y binario entre un pasado idealizado y un presente y futuro negros, representados estos segundos a partir de los (aspirantes a) estibadores más jóvenes.

## 4.3

# LA SACRALIZACIÓN DEL TRABAJO: EL MITO DEL *BREADWINNER* Y EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN DE IDENTIDADES EN EL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO

---

Esta misma nostalgia genera un relato basado en la distinción generacional entre los trabajadores que disfrutaron de dicha supuesta seguridad y crecimiento para todos y aquellos jóvenes que hoy tratan de labrarse un futuro estable y las dificultades que esta falta de empleo genera a la hora de crear sus propias identidades y de mantener a sus familias. En este sentido, la frustración representada por estos personajes (sobre todo a través de la evolución sufrida por el sobrino y el hijo de Frank) se basa igualmente en la idealización de un pasado que en realidad no era tal como ellos imaginaban, reproduciendo así valores considerados como tradicionales (sobre todo el modelo de familia nuclear y el hombre como proveedor) sin reconocer lo mucho que dichos ideales se construyen sobre una fantasía.

Aunque desde el principio aparecen menciones a su inestable situación laboral y personal (casi no tiene trabajo en el puerto y sigue viviendo en el sótano de la casa de sus padres), en el tercer episodio de la temporada, Nick Sobotka, el sobrino de Frank, mantiene una conversación con su novia Aimee (Kristin

Proctor), que es también la madre de la hija de Nick, sobre sus problemas económicos y las consecuencias de dicha precariedad: la imposibilidad de asentarse juntos como una familia y ofrecer un futuro seguro a la pequeña. Esta breve secuencia de diálogo tiene lugar en la peluquería en la que trabaja Aimee, permitiendo a la cámara hacer un juego con el espejo frente al cual se sienta Nick, de manera que la conversación se construye en un plano/contraplano no centrado en cada personaje cuando habla sino un encuadre de ambos y, como opuesto, su reflejo en el espejo, aprovechando siempre la estructuración para mostrar la figura de la hija que juega con una muñeca tras ellos (fotogramas 38 y 39). Esta planificación remitiría una vez más a la contradicción presente en el hecho de que Nick trate de convencer a la madre de su hija de que todo va a solucionarse cuando consiga más horas de trabajo, manteniendo la ilusión de que su situación laboral mejorará pronto, en oposición al modo en que la propia evolución estructural del sistema capitalista conlleva de manera implícita la imposibilidad de que esto ocu-



FOTOGRAMAS 38 - 39

rra (especialmente en los sectores industriales). Se trata de una imagen anhelada de sí mismo que tiene ante sus ojos y que el espejo le devolvería como posibilidad, al ofrecerle una imagen de las tres figuras enmarcadas por un recuadro de luces, pero también como imposibilidad, precisamente por ser un mero reflejo inalcanzable. Al mostrar a Nick y Aimee de esta manera y a través del modo en que parecen no estar hablando el uno con el otro sino con su propio reflejo en el espejo durante toda la conversación (enfaticando así el proceso de auto-reflexión y auto-comprensión que hay detrás de la conversación que mantienen sobre su futuro como pareja, como padres y como familia), *The Wire* expresaría además cómo la imagen del sujeto contemporáneo como parte de una sociedad y en relación a

otros individuos no se construye en paralelo al avance de dicha sociedad, sino a partir de discursos y prácticas discursivas, en este caso relacionado además con la sacralización del trabajo y la importancia fundamental de la familia nuclear como estructura básica de la comunidad. Es decir, tal y como explicó Michel Foucault (1979: 81) al definir discurso no como un conjunto de signos, sino como las prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan, lo que consideramos identidad (nuestra concepción de lo que es ser un sujeto aquí y ahora) es en realidad el resultado o efecto de una serie de prácticas y actividades no sólo coercitivas sino también auto-impuestas y destinadas a conformar tal sujeto a la vez que reproducen un discurso dominante (Foucault, 2005).

Esta escena, pues, representa las dificultades de Nick para la construcción de un yo estable en un contexto en el que la dificultad para conseguir horas de trabajo le impide hacerse cargo de su familia. Como se ha argumentado desde el post-marxismo (y en concreto desde la rama de crítica al valor), “el trabajo en las sociedades capitalistas representa el principio central de la mediación de las relaciones sociales, una mediación que, por su propia naturaleza, tiene una forma alienada y objetificada” (Trenkle, 2014 [2008]; además, de, por supuesto, Postone, 2003 [1993], una de las primeras y más elaboradas reinterpretaciones de la teoría crítica marxista en esta dirección). Así, como ya afirmaba Max Weber, el trabajo ha de ser desempeñado “como si fuera un fin en sí mismo” (Weber, 2005 [1930]: 25) para que el sistema capitalista pueda sobrevivir y reproducirse, y, dado que esta actitud no es ni mucho menos natural, ha de ser por tanto aprendida e interiorizada en los trabajadores, de manera que la relación contractual se convierta así en el modo a partir del cual se reordena la sociedad en el capitalismo. Weber señala (como ya hicieron en su día Marx y Engels y como más tarde haría también Althusser) la religión como uno de los principales medios para llevar a cabo esta socialización de los trabajadores, y sin duda la ética laboral basada en la auto-disciplina y la gratificación retrasada procedente del protestantismo (Weber, 2005 [1930]: xii) ha resultado fundamental a la hora de sacralizar el trabajo en los Estados Unidos. Este proceso ha terminado por llevar a que el trabajo asalariado se convierta en el principal medio de construcción de la identidad masculina moderna (Trenkle, 2014 [2008]), además de que, a la hora de considerar si alguien merece o no



la ayuda del estado, la posesión de un empleo es casi lo que convierte al sujeto en ciudadano de derecho (Brown, 1999: 135), por cuanto es el trabajo lo que se ve asociado a una serie de valores éticos y morales (el esfuerzo, la disciplina, la auto-suficiencia) sobre los que se ha de sustentar tal ciudadanía. Esta sacralización del trabajo queda reflejada perfectamente en los textos de Zygmunt Bauman (2007a: 146), que define el trabajo como la principal actividad humana y le otorga la capacidad de dar forma, organizar y ordenar nuestras vidas, es decir, de crear nuestro propio destino, pero, sobre todo, en los estudios sociológicos y etnográficos de Richard Sennett sobre las consecuencias de la desindustrialización en la actual incapacidad de creación de lo que el autor llama “relatos vitales” estables (2006: 160), confirmándonos así el problemático modo en que el trabajo asalariado es el principal medio para la construcción de la identidad de la clase trabajadora blanca estadounidense.

Los textos de Sennett, llenos de nostalgia por un pasado mejor, lamentan la pérdida del sentimiento de comunidad y de la primacía de la familia nuclear (preguntándose, por ejemplo, cómo vamos a poder proteger los lazos familiares para que no se impregnen del débil grado de lealtad y compromiso del moderno lugar de trabajo [Sennett, 2000: 25]) y son críticos con la situación de la clase trabajadora hoy, pero sin cuestionarse en ningún momento por qué es el trabajo el pilar fundamental de la construcción de la identidad y de las relaciones sociales en la sociedad capitalista tanto entonces como ahora (e incluso describiendo el problema desde un marco moral y ético).

Este relato se corresponde con el modo en que *The Wire* comprende y expresa la situación de las nuevas generaciones de los estibadores del puerto. Así, la imagen con la que termina la escena en la que Nick y Aimee discuten cómo la falta de trabajo del primero es lo que les impide funcionar como una familia nuclear ideal reproduce a la perfección el proyecto de crear un relato de vida basado en un empleo asalariado fijo y estable tan idealizado por Bauman y Sennett, entre otros. Desde el punto de vista de Nick, que se queda sentado, casi inmóvil, en la derecha de la imagen, el plano nos muestra cómo su novia e hija se alejan hacia el ventanal de la peluquería (fotograma 40), lo que enfatiza su miedo a perder la relación con ellas si no es capaz de mantenerlas y protegerlas económicamente. Del mismo modo, los primeros planos de Nick durante la conversación con Aimee (fotograma 41) que acaba de suceder y que

casualmente coinciden con los momentos en el que él insiste en que en cuanto consiga más horas de trabajo lo primero que hará es dejar el sótano de sus padres, incluyen la imagen de su hija jugando al fondo, insistiendo en que su principal preocupación es conseguir un empleo para poder proveer para su familia del modo en que lo hicieron sus antepasados. Se reproduce así una acrítica idealización del pasado, señalando la falta de trabajo estable como el principal problema de estas nuevas generaciones (y que les lleva, en el caso de Nick y Ziggy, a participar en el robo de material de los contenedores del puerto y, finalmente, a dedicarse al tráfico de droga con la misma banda con la que Frank colabora en el contrabando) y

FOTOGRAMAS 40 - 41



remitiendo a un modelo de “familia tradicional” que en realidad no se corresponde a ningún ejemplo de familia que haya existido a lo largo de la historia de EEUU (Coontz, 2016 [1992]: cap. 1). El relato que subyace a esta representación del malestar y frustración de Nick es, por supuesto, la idea de que es posible (y urgente) volver a un “buen capitalismo” en el que se recupere la moralidad existente antes a nivel sistémico, un capitalismo que funcionaba adecuadamente bajo dicho conjunto de valores éticos y comunitarios. Aunque *the system*, también denominado *the game* en la alegoría empleada al hablar del tráfico de drogas, es una entidad omnipresente y universal pero que queda completamente indefinida en *The Wire*, en la mayoría de tramas y subtramas es el egoísmo, estatismo e irresponsabilidad de algunos de los miembros de las diferentes instituciones lo que deriva en el fracaso de sus funciones y en la reproducción de tal sistema. En este sentido, y como ya señalamos, aunque sí que existe cierta ambigüedad a la hora de considerar si lo que es correcto éticamente es equivalente a lo que es legal, la existencia de moralidad detrás de las acciones de los personajes sí está marcada y predefinida, en concreto por las nociones tradicionales de familia, solidaridad y comunidad.

De hecho, señalemos que es la idealizada (y nostálgica) figura del hombre que ha de proveer por su familia y es por ello digno de formar parte de su comunidad la que sustenta tanto las acciones de Nick como las de Frank. *The Wire*, al fin y al cabo, al presentar esta preocupación y “peso sobre los hombros” de los personajes, buscaría llevar a cabo una crítica al énfasis neoliberal en transferir al individuo toda la responsabilidad de la situación socioeconómica en que se encuentra, culpabilizándoles así de la precariedad en la que viven (Harvey, 2007: 85). Este discurso fundamentalmente moralista y ético, tal y como se argumenta a lo largo de este proyecto de tesis, impregna *The Wire* a través de lo que Nikolas Rose (2000) denomina la “éticopolítica” de la tercera vía: la reinención de los problemas económicos, sociales y políticos como intrínsecamente morales y, por tanto, solucionables a partir del regreso a una serie de valores definidos como universales y como parte de la naturaleza humana pero que son, en realidad, burgueses y judeocristianos. Así, en ningún momento se duda la pertinencia de este modelo de familia nuclear (o de la comunidad como conjunto de individuos que son los últimos responsables del bienestar de dicha comunidad) como entidad básica en la

composición de la sociedad que ya defendía el ideólogo de la tercera vía Anthony Giddens (1998, cap. 3, sec. 4), además de no cuestionar la construcción de la masculinidad a partir de esta responsabilidad para con dicha familia, un modelo de identidad masculina claramente basado en el trabajo asalariado como principal medio de mediación social (Trenkle, 2014 [2008]) y, por tanto, reproductor del mismo sistema capitalista que en teoría *The Wire* busca criticar. Se trata pues de lo que Michael Kimmel considera una de las características fundamentales de la masculinidad norteamericana y que ha denominado el “mito del proveedor (*breadwinner*)”, según el cual la importancia de un hombre se define por su utilidad y responsabilidad para con su familia y porque “la virtud es inherente al trabajo realizado virtuosamente” (2012: 16).

Como consecuencia directa de esta conversación con Aimee, en una escena posterior de este mismo tercer episodio, Nick se queja a su primo Ziggy, el hijo de Frank, sobre la angustia y ansiedad que le genera saber que las pocas oportunidades que tiene de trabajar en el puerto no son suficientes para poder hacerse cargo de sus responsabilidades familiares e insiste en las dificultades de llevar a cabo planes a largo plazo sin saber si tendrá trabajo de un día para otro. Se trata de la misma concepción de la identidad basada en la obtención de empleo que destila de la secuencia analizada anteriormente, de manera que, como decíamos, el trabajo asalariado ya no sería simplemente una manera de (sobre)vivir o mantener a la familia, sino que es también el principal marco para la vida diaria, definiendo y marcando los patrones de comportamiento e interacción, de auto-formación del sujeto como tal (Dean, 1995: 563), hasta el punto de que el desempleo prolongado lleva a un estado de apatía, ansiedad y desensibilización (Wilson, 1996: 73).

Casi toda la conversación entre Nick y Ziggy ocurre en un mismo plano de larga duración. La imagen es amplia, aunque la mitad de la misma está ocupada por una enorme estructura gris, limitando así el espacio alrededor de los personajes. En principio, además, se les enfoca desde la derecha, y a medida que ambos avanzan hacia donde se encuentra la cámara (aumentando así el porcentaje de plano que ocupan, pues pasan de ser pequeñas figuras al fondo de la imagen a aparecer en plano americano), ésta hace también un leve movimiento hacia la izquierda acercándose a ellos. De esa manera, antes de cambiar al siguiente plano, Nick y Ziggy son mostrados de



manera casi frontal (fotogramas 42 y 43). Este cambio en la perspectiva a lo largo del plano que acabamos de describir sirve para enfatizar el agobio del que habla Nick, la idea de que el propio sistema ha degenerado el mercado laboral hasta el punto en que se encuentran los personajes aquí mostrados, aunque ellos no sean conscientes de ello y sigan luchando por sobrevivir en un entorno hostil. Así, el encuadre va encerrando poco a poco a las figuras en la pantalla, insistiendo en el confinamiento al que son sometidos por la situación socioeconómica de su sector.

En este sentido, se presenta una narrativa centrada en los problemas que el empleo inestable genera en estos jóvenes en oposición a un pasado en el que los individuos en su misma situación no tenían este problema, una narrativa que se ve anclada a un sistema, el capitalismo, cuya característica definitoria no es otra que la configuración de una sociedad en la que las formaciones sociales se basan en que la fuerza de trabajo ha sido reconvertida en mercancía para su compra-venta (Postone, 2003 [1993]: 148). Es decir, el modo de producción capitalista se define porque el trabajo ya no es lo mismo para la persona que lo ejerce (el trabajador) que para la persona que en última instancia lo usa y se beneficia de él (el capitalista), una separación necesaria para que el trabajador se vea atado a los efectos del mercado laboral, que necesite “alquilar” su fuerza de trabajo (Macherey, 2015). Esto es lo que une al trabajador al capital de manera irremediable, por cuanto si los medios de producción los posee el capitalista, el trabajador sólo tiene acceso a los medios para su subsistencia a través de la venta de su fuerza de trabajo a cambio de un salario, de manera que la única manera

de sobrevivir es a través de aceptar la alienación que conlleva la forma trabajo bajo el capitalismo:

*“desde el momento en que el obrero pisa el taller del capitalista, el valor de uso de su fuerza de trabajo, y por tanto su uso, el trabajo, pertenece al capitalista [...]. El proceso de trabajo es un proceso entre cosas que el capitalista ha comprado, entre cosas que le pertenecen. De ahí que también le pertenezca el producto de ese proceso, al igual que el producto del proceso de fermentación efectuado en su bodega” (Marx, 1975 [1867]: 224).*

Al no cuestionar en ningún momento el modo en que la identidad de estos sujetos se ha de construir a partir de este mismo tipo de trabajo alienado, *The Wire* no está realmente planteándonos un verdadero problema sistémico, sino que acepta los fundamentos de tal sistema y, de hecho, los defiende, por cuanto plantea que la solución a la situación de los trabajadores mostrados en pantalla sería la creación de puestos de trabajo que reproduzcan el mismo sistema de extracción de plusvalía. La serie, pues, no es capaz de criticar el modo de producción capitalista, sino sólo una de las consecuencias secundarias de su iteración actual, proponiendo una narrativa nostálgica y anclada en el pasado como solución, confirmando una vez más la incapacidad de nuestro imaginario colectivo para concebir la posibilidad de formas y mediaciones sociales no capitalistas (Fisher, 2009: 2).

FOTOGRAMAS 42 - 43



FOTOGRAMAS 44 - 45

La secuencia de la conversación entre Nick y Ziggy finaliza con el corte a un plano medio del primero desde el lado contrario, que implica un salto del eje, una ruptura que marca el momento en el que Nick decide aceptar la oferta de Ziggy y comenzar a participar más activamente en las actividades ilegales que tienen lugar en el puerto de Baltimore. Y es que ante la falta de verdaderas oportunidades dentro del sistema, parece decirnos *The Wire* para justificar las acciones de estos personajes, el único recurso es recurrir a lo ilegal o *alegal*, construyendo una economía paralela a la oficial (Wilson, 1996: xviii y 21; Vint, 2013: 31 y 45), acciones que, sin embargo, son llevadas a cabo siempre desde buenas y morales intenciones: proteger la familia y la comunidad.

De hecho, en el episodio siguiente, cuando Nick ha conseguido algo de dinero extra gracias a haber traficado con mercancías junto a su primo (sin que Frank se entere, por supuesto), el personaje vuelve a aparecer junto a su novia Aimee y la hija de ambos. En esta ocasión la conversación es menos dramática, dado que Nick propone hacer uso de estos ingresos para por fin mudarse juntos, llegando a plantear incluso la compra de una casa en la zona del puerto. La confianza que el hecho de tener algo parecido a un salario estable ofrece al personaje queda representado en pantalla a través de una construcción visual que refuerza ahora su capacidad de hacerse cargo de su familia (fotograma 44), donde quizás el detalle más llamativo al respecto es que al principio del largo plano que compone la secuencia



Nick coja a su hija y la lleve en brazos durante el resto de la escena. No se trata pues de que ahora Nick pueda ser capaz de ofrecer a su novia e hija un hogar fijo (de hecho, cuando en el episodio siguiente visiten una casa en venta, el precio les resultará altamente prohibitivo, a pesar de que se encuentran en “su barrio de toda la vida”, dado que, como explica David Harvey en *Spaces of Hope* [2000: 141], la zona del puerto de Baltimore se ha visto altamente gentrificada), sino del cambio de actitud que provoca en él que ahora se sienta capaz de proveer para ellas y que queda reflejado en la muy diferente configuración visual de esta secuencia en comparación con la conversación entre ambos en la peluquería descrita con anterioridad. Así, se reproduce una vez más la idea de que es un empleo, o al menos una actividad que ofrezca un salario que permita cuidar y mantener a la propia familia, lo que constituye la única base para la construcción de un sujeto masculino estable.<sup>8</sup>

Como queda claro a partir de una secuencia con Nick como protagonista del séptimo episodio, el personaje finalmente se dedicará al narcotráfico a tiempo completo para poder obtener los ingresos necesario para ser un *breadwinner*. Al inicio de la escena, Nick aparece sentado en una escalera hablando con un joven traficante de drogas (fotograma 45). La construcción del encuadre y la posición del personaje remiten directamente a

<sup>8</sup> En otros momentos de esta tesis doctoral (ver sobre todo el capítulo 6) se señala que el capitalismo contemporáneo pone el peso de la reproducción social en el individuo. La idealización del modelo de familia nuclear sostenida sobre el salario del hombre que se destila de esta breve secuencia confirma que ese no es el comentario que se quiere hacer en *The Wire* sobre la situación de la clase trabajadora hoy.

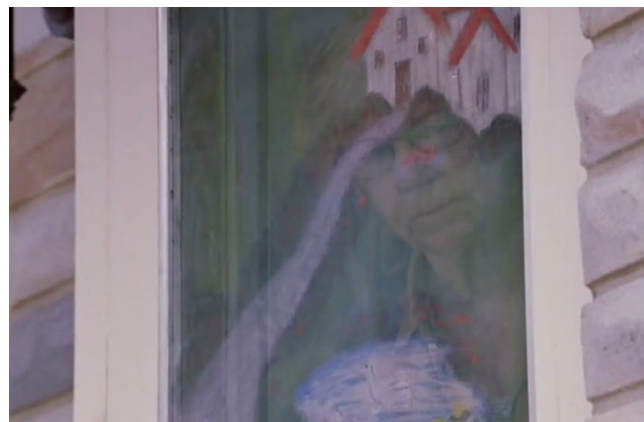


la manera en que veremos la aparición de sucesivos narcotraficantes de bajo nivel dentro de las diferentes organizaciones (los *corner boys*), estableciendo un paralelismo entre las actividades ilegales presentadas por la serie en otros contextos y las actividades a las que ahora Nick se dedica. De hecho, la capacidad para establecer este tipo de equivalencias entre instituciones, personajes y acciones es una de las características más obvias de *The Wire* y que le han ayudado a construirse una imagen de producto televisual con enorme potencial sociológico y heurístico de tipo holístico (Kelleter, 2014: 30), y, con ello, a consolidar la atribución de capacidad realista de representación que aquí buscamos problematizar. Una vez su interlocutor se ha marchado, Nick permanece sentado en la escalera hasta que se da cuenta de que una mujer lo observa desde una ventana a apenas un metro de distancia (fotograma 46). Nick parece avergonzarse de su nueva condición de traficante de drogas a partir de comprender que la anciana que le mira lo define como tal: ella parece tener miedo de salir a la calle (se asoma a través del cristal y cierra la puerta lentamente) y él la mira con vergüenza antes de levantarse y marcharse de la escalera (fotograma 47), una vergüenza que los traficantes de droga de color no han demostrado en ningún otro momento de la serie. Este breve detalle por supuesto serviría para contradecir la presunción de que *The Wire* se construye a través de la construcción de paralelismos entre instituciones, por cuanto en realidad aquí se está creando una división (de tipo moral) entre grupos raciales, reforzando ciertas nociones sobre la existencia de una cultura de criminalidad y pobreza en las comunidades afroamericanas (ver sobre todo el capítulo 6 de esta tesis doctoral). Al fin y al cabo, “el mundo de la desgracia urbana en *The Wire* es exclusivamente afroamericano, [pero] el mundo de privación de derechos a la clase trabajadora que se presenta en esta segunda temporada es casi totalmente blanco”, lo que sólo ofrece un pasado y una historia a los segundos y no a los primeros (Carroll, 2012: 279). Las poblaciones de color también han sufrido la degradación del empleo industrial desde los años setenta a lo largo de todo el *Rust Belt* y también tienen derecho a la obvia y consecuente “ansiedad económica” que resulta de su precaria situación (Jabali, 2018), una frustración habitualmente asociada (y permitida sólo) a los trabajadores blancos. Curiosamente, tampoco existe un encuadre que nos muestre el punto de vista de la mujer que observa a Nick desde detrás del

cristal. En cierta manera, lo que ella ve no importa realmente, lo que es relevante para esta secuencia es la constatación por parte de Nick, gracias a la existencia de una mirada ajena, de que sus acciones le construyen como sujeto y tienen el poder de generarle una nueva identidad.

Esta escena daría a entender que la *alegalidad* o ilegalidad se presenta como la única posibilidad para salir de una situación económica y social desesperada, como es la de Nick, mediante su integración en la narrativa que define como equivalentes sus acciones y las de otras instituciones legales e ilegales en el paralelismo discursivo entre todas ellas que la serie pretende construir, como se ha analizado en el capítulo previo

FOTOGRAMAS 46 - 47



dedicado a la primera temporada y como se mencionará en capítulos sucesivos. Pero, como ocurría con Frank, el hecho de que se nos haya insistido en que la razón última de Nick para dedicarse a actividades ilegales sea mantener la función tradicional de padre de familia, responsable del bienestar de su novia y su hija, permite mostrar el conflicto moral existente en el personaje por tener que recurrir al tráfico de drogas a pesar de sus buenas intenciones, además de reproducir una vez más el discurso por el cual la familia nuclear es el pilar sobre el que se ha de sustentar la sociedad (Giddens, 1998, cap. 3, sec. 4). Se trata de una de las construcciones fundamentales de la idiosincrasia estadounidense, presente en todas sus manifestaciones culturales y sociales dominantes (desde el cine hasta el discurso político), sin cuestionarse, en ningún momento, el modo en que este modelo de familia es una estructura discursiva y normativa, empleada tradicional e históricamente para la represión y la explotación, sobre todo de las mujeres (Federici, 2010: 149; Barbagallo, 2015). La importancia tanto de la familia unida como entidad social básica como de la presencia de una figura paternal protectora y trabajadora es lo que define la actitud de Nick, una noción que en *The Wire* se presenta como el ideal a conseguir, a pesar de que para ello se vea obligado a traficar con drogas. En este sentido, lo que buscamos problematizar no es el modo en que la segunda temporada representa que el propio sistema expulsa a estas poblaciones superfluas del mercado de trabajo (Denning, 2010; Endnotes y Benanav, 2010; Hansen, 2015), sino que utilice esta circunstancia, esta contradicción intrínseca al modo de producción capitalista, para reproducir un concepto moralista y tradicional de familia nuclear sin preguntarse de dónde viene ni qué implicaciones tiene tal modelo, y que a este modelo le acompañe, al menos en la serie, una construcción de la masculinidad obrera blanca basada en el trabajo físico y en la protección de dicha familia (Kimmel, 2012; Trenkle, 2014 [2008]), de nuevo sin preguntarse de dónde viene ni qué implicaciones tiene tal construcción.

En oposición a su primo Nick, el personaje de Ziggy resulta interesante sobre todo como representación de cómo la serie entiende el futuro (y en cierta manera también el presente) de aquellos sujetos destinados a ser desempleados, dado que Ziggy, como explican Taylor y Eidson (2012: 273), no sirve ni para el trabajo legítimo en el puerto ni para el tráfico ilegal de drogas, de manera que no busca el reconocimiento de su entorno

a partir de su identidad como trabajador, sino que se obsesiona por ganarse el respeto de los demás a través de diferentes medios. Para ello, recurre incluso a la reapropiación de una imagen caduca de la cultura afroamericana: el cine *blaxploitation* y el funk de los años setenta y una malsana fijación con su Chevy Camaro *vintage* apodado “princess”, cualidades ambas que lo asocian a un modelo de masculinidad obsoleto y reaccionario (Carroll, 2012: 273 y 275). Así, dado que no puede hacer uso de sus habilidades o de la pertenencia a la comunidad que se genera en espacios laborales como el aquí mostrado para labrarse una identidad en un entorno social, el de los estibadores (ya se ha mencionado la ilusoria idealización del papel de los sindicatos fabriles e industriales en las décadas centrales del siglo XX), en el que como hemos visto es precisamente el trabajo la principal tecnología para formar un sujeto coherente y estable, Ziggy recurrirá a otras estrategias alternativas a la labor física y el trabajo industrial. Su intención es siempre destacar entre los demás, ser reconocido por sus compañeros, integrarse, formar parte de una comunidad que, para *The Wire*, está en decadencia por la imposición de factores externos. Las técnicas a las que recurre, por supuesto, no consiguen convertirle en el individuo que Ziggy pretende ser, sino que más bien le convierten en el blanco de bromas y mofas. Ziggy es, pues, el ejemplo perfecto de la imposibilidad de creación de un sujeto estable, de la incapacidad de estar a la altura de las expectativas transmitidas desde la generación anterior (en la conversación nocturna antes señalada, por ejemplo, Frank le critica por dejarle en ridículo como padre) en un contexto en el que el trabajo ha desaparecido. Ziggy ejemplificaría cómo la desaparición del trabajo físico e industrial es fatal para el proceso de formación subjetiva de los jóvenes hombres blancos, que estaría así en crisis. Ziggy es un chiste para todos los demás personajes porque en cierta manera les da miedo acabar como él. Para la serie, Ziggy es el espejo futuro de la masculinidad blanca tras la desaparición del trabajo industrial, un espejo que temen y en el que no se quieren mirar: la ridiculez y debilidad de una figura masculina vaciada de la posibilidad de trabajo industrial digno.

En uno de los primeros ejemplos de estas prácticas alternativas llevadas a cabo por el personaje (en el cuarto episodio de la temporada), vemos cómo Ziggy, tras haber ganado algo de dinero de manera ilegal junto a Nicky, se gasta un alto porcentaje



de los beneficios en un inútil abrigo de cuero. La presentación de este nuevo *look* tiene lugar en el puerto, un contexto en el que dicha vestimenta resulta incómoda y poco adecuada para la temperatura y el tipo de trabajo a realizar. Es significativo que la presencia de Ziggy obligue a Nick y a su compañero a detenerse (poniendo el pie sobre el cochecito), indicando pues cómo el personaje de Zig no forma parte del enorme engranaje fordista e industrial según el cual funcionaría el puerto de Baltimore, sino que es en realidad una pieza que no encaja y que incluso interrumpe la cadena (fotograma 48). En todo caso, el hecho de que Ziggy no consiga construirse como el sujeto que desea ser nos sirve como demostración, en cierta manera, de la cuasi-arbitrariedad e historicidad de estas prácticas que él mismo pone en marcha para tratar de constituirse como sujeto en el contexto del puerto, así como del modo en que *The Wire* considera fundamental la construcción de una masculinidad basada en el trabajo manual e industrial, algo para lo que este personaje sirve como contraste. De hecho, la propia figura de Ziggy es desgarrada, pequeña y menuda, especialmente si lo vemos en comparación con su primo Nick en las escenas en que aparecen juntos, lo que en cierta manera idealiza y reproduce el modelo de masculinidad caracterizada por un físico fuerte e imponente que no es sino la representación material de la masculinidad asociada al fordismo. En este sentido, Ziggy, con sus acciones irresponsables e irrisorias, sirve en *The Wire* como alivio cómico, como contraste que hace parecer a Nick el verdadero heredero del modelo de masculinidad trabajadora, moral y preocupada sobre todo por el bienestar de la familia y la comunidad que representaría Frank y, sobre todo, como ejemplo extremo de lo que ocurre cuando el trabajo desaparece, sin preguntarse, por supuesto, de dónde viene esta necesidad imperiosa de poseer un empleo asalariado. Así, Ziggy representaría a la perfección la nostálgica visión de la serie, basada en esta temporada en las consecuencias de la pérdida del que se considera aquí el trabajo físico y manual, en oposición al modelo de trabajo contemporáneo basado en la inestabilidad y la fluidez, un relato que está ligado por supuesto a la idea de que en el pasado existió un capitalismo responsable, hoy reconvertido en un capitalismo salvaje (Toscano y Kinkle, 2014: 145).

Hacia el final de la temporada, la relación de Frank, Ziggy y Nick con el contrabando y el tráfico de drogas se complica y el cerco de la policía se va haciendo también cada vez más




---

 FOTOGRAMAS 48 - 49

estrecho. A partir de esto, la situación de todos los personajes empeorará y verán sus opciones cada vez más limitadas por las propias circunstancias. La inhabilidad de Ziggy para formar parte de alguno de los universos en los que intenta integrarse (el del puerto y el de las actividades ilegales) terminará de manera dramática. Tras sentirse estafado por los contrabandistas, Ziggy dispara a uno de ellos a bocajarro en su tienda. En uno de los pocos ejemplos de formalismo excesivo de *The Wire* y probablemente el único caso de punto de vista subjetivo (en oposición a los planos estables, sin marcadas angulaciones y con suaves movimientos de cámara que componen la gran mayoría de escenas de la serie), las imágenes en las que el personaje vuelve a su vehículo (fotograma 49) son borrosas, tiemblan y el audio

no es percibido con total claridad para tratar de representar el mareo que siente Ziggy tras haber asesinado. Con este uso de la perspectiva del personaje se enfatiza lo dramático y emocional de sus circunstancias y de las causas que han llevado a esta situación, en oposición a la reflexión histórica y realista sobre la evolución del capitalismo en las últimas décadas que en tantas ocasiones se ha atribuido a *The Wire*. Las últimas apariciones de Ziggy, ya encarcelado, lo muestran deprimido, cansado, agotado, moviéndose de manera lenta, arrastrando los pies y con la cabeza baja (fotograma 50). Como ocurría con su primo Nick, la desesperación provocada por la escasez e imposibilidad de trabajo llevan a Ziggy al crimen y la violencia, un relato (o “excusa”) que la serie no ofrece a los protagonistas afroamericanos que se dedican a estas mismas actividades.

Se construye con estos personajes una narrativa basada en la importancia del trabajo asalariado (y, más concretamente, del trabajo físico e industrial) para la construcción y mantenimiento de la propia identidad, además de para la creación de comunidades basadas en el civismo y la solidaridad, y, sobre todo, la idealización de un modelo de masculinidad basado en el modelo del proveedor responsable de su familia.



FOTOGRAMA 50

## 4.4

# **ANGRY WHITE MEN: CUERPOS FEMENINOS Y MASCULINIDADES TÓXICAS**

---

La primacía de la identidad masculina blanca sobre cualquier otra en la segunda temporada de *The Wire* es pues fundamental en la construcción narrativa de los personajes y aunque discurre en paralelo al resto de discursos que la recorren, desde la nostalgia por un pasado idealizado hasta el modo en que se representan los procesos de desindustrialización y robotización del puerto de Baltimore, es necesario analizarla con cuidado, precisamente por el papel fundamental que la frustración de la clase trabajadora blanca tiene en el discurso socio-político y periodístico estadounidense reciente, del que *The Wire* podría ser un obvio precedente.

Al fin y al cabo, ya desde el primer episodio, el hecho de que los cuerpos de las mujeres asesinadas dentro de un contenedor sirvan fundamentalmente como detonante narrativo, como excusa para poner en marcha la trama de la temporada, resulta sintomático. Hemos mencionado en apartados anteriores cómo el discurso sobre la clase trabajadora de la serie idealiza el pasado de un sector mínimo de dicha clase (trabajadores blancos

industriales), ignorando las experiencias de las mujeres y de la población de color, que quedan así excluidos. Pero, además, esta embellecida narración de primacía, prosperidad y peso histórico que *The Wire* ofrece a la clase trabajadora blanca como la historia de sí misma a lo largo del siglo XX conduce a una construcción de la identidad masculina (trabajadora y blanca) que no sólo se sostiene en última instancia sobre todo tipo de violencia (sobre todo la racista y sexista), sino que además “se corresponde exactamente con el perfil de las demandas al trabajo en la sociedad capitalista” (Trenkle, 2014 [2008]).

La idea de que la identidad masculina del trabajador de clase obrera blanca es una construcción nos remite, por supuesto, a la constitución del sujeto a partir de una serie de prácticas discursivas. Estas prácticas discursivas, relacionadas directamente con conceptos como poder o saber en la teoría de Foucault, no son sólo coercitivas o impuestas sino también performativas o auto-impuestas. Y es que el poder es fundamentalmente productivo, genera mecanismos, técnicas y estrategias, es decir, que

no es una posesión, y mantiene una relación de retroalimentación con el saber (Foucault, 1990 [1975]: 33-34). El individuo es pues al mismo tiempo un efecto del poder y un elemento de conexión a través del cual dicho poder circula (Foucault, 1992: 144); el discurso y las prácticas discursivas construyen una concepción concreta del sujeto que cada individuo acepta y actúa, permitiendo así la perpetuación de dicha concepción, la cual es dependiente de un régimen de verdad y saber concreto. Este régimen no es otra cosa que el conjunto o tipos de discurso que son válidos y funcionan como verdad en un momento histórico concreto (Foucault, 1979 [1969]: 323-324); y que, por tanto, han sido construidos (Foucault, 1996: 143). Así, gracias a Foucault comprendemos que la noción de uno mismo o de sí puede (y debe) ser problematizada, que la concepción que tenemos de sujeto es un efecto de las estructuras discursivas, estructuras con las que al mismo tiempo interactúa (Mills, 1997: 103). En resumen, lo que constituye al sujeto en una relación consigo mismo determinada son precisamente unas técnicas de sí (maneras de responsabilizarse de y actuarse a uno mismo) históricamente identificables que se concilian con unas técnicas de dominación (en este caso, el trabajo en una sociedad capitalista): las identidades se constituyen en la inmanencia de la historia (Foucault, 2005: 485) y el ser humano no existe como tal en lo trascendente. La masculinidad no es una excepción.

El trabajo de Michael Kimmel en sus textos *Manhood in America* (2012) y *Angry White Men* (2013) resulta fundamental para reconstruir esta artificialidad del discurso de la masculinidad en EEUU, así como sus consecuencias (frustración, ansiedad, rabia). Kimmel afirma que la masculinidad blanca estadounidense se ha definido históricamente no tanto por la búsqueda del poder y de la dominación, sino sobre el miedo de ser dominado por otros, de ser considerado por los demás como débil o asustadizo; es decir, que la masculinidad se crea fundamentalmente en relación con otros hombres: es una “representación [en su sentido performativo] homosocial” (2012: 5). La ansiedad que sufre Ziggy por verse incapaz de encajar es quizás el ejemplo más obvio. Como hemos visto, a medida que avanza la temporada, Ziggy recurre a diferentes técnicas que demuestran e insisten en su esfuerzo por pasar a formar parte del sindicato de estibadores (no en un sentido institucional, sino siendo reconocido por el resto como uno de ellos). Entre otras acciones, se peleará con otro trabajador del puerto tratando

de demostrar así fuerza y masculinidad o adoptará un pato como mascota con la intención de destacar y ser apreciado por el resto del grupo por su unicidad y originalidad, pasando así a ser “uno de ellos”. Ambas estrategias de auto-formación de un sujeto pretenden conseguirlo a través de la aceptación de dicho sujeto por parte del contexto social, dado que ya no puede hacerlo a través del trabajo industrial físico (tanto por su propia falta de habilidades como por la simple desaparición de los puestos de trabajo). Haciendo un repaso de las diferentes relaciones existentes entre el concepto de discurso y el de identidad, Benwell y Stokoe (2006: 18) hablan del sujeto como “proyecto de uno mismo”, es decir, cómo cada individuo trata de construirse a sí mismo a través de las prácticas que lleva a cabo (una noción, como ya hemos visto, foucaultiana), pero insisten también, como Michael Kimmel, en que una parte fundamental de dichas prácticas es intrínsecamente social y que la construcción de una identidad depende también de procesos de interacción y respuesta, además de la auto-identificación con un grupo social específico (Benwell y Stokoe, 2006: 24-26). Al fin y al cabo, ya hemos señalado que la serie nos ofrece una imagen de los estibadores como un grupo cohesionado (en las escenas del bar al inicio de la temporada, por ejemplo), enraizada directamente en la idealizada y nostálgica imagen de comunidad de los trabajadores de clase obrera blanca.

En el caso de los estibadores, la masculinidad en, por y para la comunidad se crea, por supuesto, a través del trabajo colectivo en el puerto y a través de la idealización de dicha colectividad durante las décadas centrales del siglo XX. Como caso paradigmático, recuperemos la primera aparición de Frank, en la que el personaje aparece recibiendo una perorata por parte de otro de los miembros de la junta del sindicato (recordemos que nuestro protagonista es el secretario-tesorero), que además es afroamericano. Ante la pasiva y negativa respuesta por parte de Frank, el otro estibador se marcha enfadado y de manera brusca. Los compañeros de Frank le vacilan y se ríen de él amigablemente por haber sido el receptor del sermón del otro estibador, recurriendo de manera inmediata a bromas construidas en torno a la falta de masculinidad de Frank como revela la expresión utilizada, puesto que le acusan de ser, por falta de una traducción mejor, un “picha floja” (“shrivel-dick”). La respuesta de Frank no sólo no se hace esperar, sino que mantiene el hilo temático de la conversación, diciendo como

cierre al intercambio humorístico que se levanta todas las mañanas con una erección de “three-and-a-half inches of hard blue steel”, una afirmación que acompaña con un expresivo gesto (fotograma 51).

Son varias las cuestiones que este breve intercambio nos permite resaltar. Por una parte, el uso de contradictorios discursos sobre la sexualidad para crear divisiones raciales artificiales tiene una larga sombra en la historia cultural norteamericana (Kimmel, 2012: 67-70), de ahí que no resulte banal que la virilidad de Frank se vea especialmente amenazada ante un interlocutor afroamericano. Por otra, se trata una vez más de la idea de que la masculinidad es performativa y homosocial, es decir, dependiente de la relación y reacción del resto de hombres. Pero, además, lo masculino se construye por oposición, por miedo a la feminización (aquí representada en el chiste de los otros estibadores sobre órganos masculinos disfuncionales), un miedo que es, como explica Michael Kimmel, la causa detrás de la búsqueda de la masculinidad en contextos homosociales externos al hogar o la iglesia a partir del siglo XIX, desde los Boy Scouts hasta asociaciones o clubes exclusivos para hombres adultos, pasando por las fraternidades universitarias (Kimmel, 2012: 125). Estos colectivos comenzaron a declinar a partir de 1925, momento en que el lugar de construcción de la identidad masculina pasa a ser el trabajo y la camaradería en dicho lugar de trabajo (además de en ciertas actividades de ocio como el deporte), un modelo que se vio confirmado por el modo en que los hombres que perdían su trabajo durante la Gran Depresión entendían dicha pérdida como emasculadora y castrante, y se veían a sí mismos como patriarcas impotentes (Kimmel, 2012: 144). Este discurso se correspondería también al modo en que, tal y como se analizó en el apartado anterior, Nick considera fundamental tener un trabajo que le permita proveer para su familia y a cómo su mala situación económica le provoca una crisis de identidad. Pero también es el poso sobre el que se sostiene la ansiedad y frustración de los estibadores como colectivo. En *The Wire* no sólo no se problematiza la idealización de la masculinidad como identidad que ha de estar asociada al trabajo asalariado y a la figura del patriarca proveedor y protector, el *breadwinner*, sino que, por el contrario, se sacraliza. Así, vimos cómo la relación de Nick con su novia mejora en el momento en que él tiene más dinero y puede por fin planear para el futuro de su familia. Además, Frank construye su propia



FOTOGRAMA 51

identidad como trabajador y, por ello, como hombre, al bromear con sus compañeros sobre su erección (una erección definida además como “acero azul”, una posible referencia al propio trabajo industrial que se presenta en la serie como en peligro de desaparecer) y al recurrir al trabajo físico no remunerado con los estibadores como testigo colectivo como único medio de redención tras el descubrimiento de sus actividades delictivas. De hecho, incluso la muerte de Frank y su consolidación como mártir por la causa será mostrada y validada desde el punto de vista de los trabajadores del puerto como comunidad, como se verá en siguientes apartados.

Michael Kimmel explica que esta clara separación entre la esfera laboral y doméstica se produce a principios del siglo XIX, momento en que “el hogar pasa a ser un bálsamo para aliviar a los hombres de las asperezas de la jornada laboral”, de manera que “el lugar de trabajo se masculinizó, el hogar se feminizó” (2012: 39). Esta explicación coincide con la llevada a cabo por otros autores, como por ejemplo Stephanie Coontz, que argumenta que la preocupación por la auto-suficiencia que se suele asociar a la consolidación de los valores de mercado en paralelo a la Ilustración hace que cada vez sea más difícil para los teóricos incorporar nociones positivas de interdependencia o necesidad en sus modelos socioeconómicos,

*“en su lugar, la teoría liberal proyectó toda la dependencia sobre las mujeres y los niños, trasladando la interdependen-*

FOTOGRAMA 52



*cia a las relaciones de género y edad consideradas 'naturales': los hombres han de proteger a las mujeres y los niños y las mujeres han de cuidar"* (2016 [1992], cap. 3).

Esta "división del trabajo", por supuesto, implica la subsumición de las mujeres en el trabajo doméstico y tiene mucho más que ver con la consolidación de la disciplina capitalista que con una visión del mundo ilustrada y racional (Federici, 2010: 279).

Sin embargo, para *The Wire* Frank y sus compañeros parecen haber dado un paso más allá y ya ni siquiera necesitan el hogar para compensar las imposiciones del duro contexto laboral. En la escena en la comisaría en la que la agente portuaria Beadie (Amy Ryan) decide que intentará convencer a Frank de entrevistarse con los detectives del caso, otros policías le preguntan si se dirigirá a su domicilio. Ella responde: "The union hall, that's his house". Con esto no sólo se insiste y glorifica la importancia del trabajo en la construcción de la identidad de Frank (y con él, del conjunto de estibadores como comunidad cívica y solidaria, familiar) al señalar que su hogar es el local sindical, sino que se menosprecia el papel que los valores "femeninos" pueden tener en la construcción de una identidad segura y estable. El hogar familiar y todo lo que ello conlleva no importa, sólo importa el trabajo asalariado como fuente de dignidad y como único lugar posible para la creación del sujeto: el sindicato es la verdadera familia.

Es por ello que Frank pretende defender la integridad del colectivo de estibadores a toda costa, tanto ante a los problemas económicos que sufren como frente a las investigaciones policiales. Durante el quinto episodio de la temporada, dos de los agentes encargados del caso del asesinato de las mujeres en el contenedor se acercan al puerto a entregar citaciones judiciales a algunos de los estibadores. Frank, a pesar de no ser uno de los imputados, reacciona a la defensiva, primero afirmando que ninguno de ellos sabía lo que había en el contenedor abandonado (el personaje señala que tiene mujer, hermanas y sobrinas, en un habitual tropo masculino según el cual las mujeres son consideradas como sujetos a respetar siempre desde su relación con un hombre) y a continuación insistiendo en el sindicato como comunidad cerrada que se protege a sí misma. La rabia de Frank se intensifica por momentos y termina levantándose y gritando a los detectives, una actitud que parece estar representada en pantalla como una reacción natural y obvia por el modo en que en ese momento su figura se ve constreñida y encajonada entre los agentes, expresando así su difícil situación (fotograma 52). El estibador que le acompaña responde de manera eficiente y leal afirmando que no responderá a las preguntas de la policía ni les dará información sobre el sindicato. Frank continúa gritando: "we're here through Bobby Kennedy, Tricky Dick Nixon, Ronnie 'The Union Buster' Reagan, and half a dozen other sons of bitches. We'll be here through your weak bullshit, no problem". El uso del "nosotros" por parte del personaje, sumado a la revisión histórica sobre la resistencia y capacidad de supervivencia de la clase trabajadora, lo convierte en representante metonímico del colectivo, que queda así idealizado como comunidad autosuficiente (tanto en el pasado como en el presente de Frank), capaz de defenderse de las sucesivas administraciones que han tratado de decimar el poder de los sindicatos. Se reproduce así una visión mistificada del funcionamiento de los sindicatos, que recuerda sobre todo a aquella ley del silencio que caracterizaba al colectivo ya en el filme de 1954 del mismo nombre (siendo el título original un mucho más aséptico *On the Waterfront*).<sup>9</sup>

9 Sobra decir que, por obvias razones personales, la obra de Elia Kazan pone el énfasis lo negativo de dicha cultura del silencio por oposición al valiente chivato interpretado por Marlon Brando. En *The Wire* se idealizaría lo contrario, aunque el sentimiento de colectividad y solidaridad de los estibadores esté presente en ambas producciones (especialmente en el final de *La ley del silencio*).



La representación del sindicato en *The Wire* se construye pues sobre la idealización del pasado y una idea de comunidad basada en la imagen irreal de una época en realidad tan problemática como el modelo de masculinidad que se ha heredado de ella. En su análisis de las reacciones extremas por parte de ciertos colectivos masculinos a las evoluciones socioculturales de la sociedad norteamericana de las últimas décadas (el feminismo o el movimiento por los derechos civiles, entre otros), Michael Kimmel (2013: 112) explica que muchos de esos hombres blancos se definen a sí mismos como víctimas, inconscientes de ser todavía el eje poblacional más privilegiado, una noción que se basa en la nostalgia por un pasado en el que los hombres podían supuestamente conseguir todo aquello que quisieran si se esforzaban y trabajaban. El resultado es lo que el autor considera que es una frustración y rabia que nace de un sentimiento de legitimidad y de derechos arrebatados (*aggrieved entitlement*) extendido por la población masculina blanca contemporánea (Kimmel, 2013: 18). Si bien resulta obvio que el modo en que los individuos retratados en el trabajo de Kimmel canalizan su ansiedad (violencia verbal y física contra mujeres y minorías, sobre todo) es diferente al de los estibadores que protagonizan la segunda temporada de *The Wire*, sin duda los sentimientos transmitidos por éstos reproducen la misma nostalgia que los primeros, añoranza por una época recordada desde el revisionismo histórico.

Recordemos que esta idealizada comunidad fabril funcional que habría permitido a los hombres construir su identidad como proveedores de sus familias independientes y autosuficientes durante la edad dorada del capitalismo (los años cincuenta y sesenta) se erigió sobre la exclusión de los trabajadores de color y de la mujer (Federici, 2010; Martin, 2017) y, por supuesto, sobre la violencia necesaria para mantener dicha exclusión, desde la limitación del acceso a programas públicos y al hecho de que gran parte de la inversión pública se destinaba a barrios con mayoría de población blanca (Coontz, 2016 [1992], cap. 4),<sup>10</sup>

10 Esto, como explica Stephanie Coontz, nos sirve también para contrarrestar la idea de la familia como entidad auto-suficiente, por cuanto si tenemos en cuenta el total de la inversión pública (y no sólo los programas destinados exclusivamente a ayudas sociales) las familias blancas de los años cincuenta dependieron mucho más del dinero federal que las clases trabajadoras y las minorías: construcción de carreteras, programas para pedir hipotecas avaladas por el Estado, mejoras de infraestructuras, etc.

hasta los viciosos ataques a las familias afroamericanas que se atrevían a mudarse a dichos barrios y los altos índices de agresiones por parte de hombres a sus mujeres y sus hijos, sumado a que dicha violencia doméstica no era considerada como problemática o criminal (Coontz, 2016 [1992], cap. 2). El deseo de recuperar el modelo de sociedad previo al inicio de la crisis de estanflación de 1970 ignora flagrantemente la experiencia de otros colectivos y cómo el privilegio de las clases trabajadoras blancas se construyó precisamente sobre la explotación de los otros. Así, cuando Frank defiende la capacidad de supervivencia del sindicato como comunidad al afirmar “we’re here through...”, o cuando casi al final de la temporada grite desesperado “we used to make shit in this country”, ¿a quién se refiere realmente ese “nosotros”?

*The Wire*, pues, reproduce un modelo de masculinidad caduco y basado en la violencia, en la exclusión y en la sacralización del trabajo como fuente de dignidad, virtud y sentimiento de comunidad: el responsable y cívico padre capaz de proveer para su familia. Al mismo tiempo, se ignora en la serie la historicidad de dicho modelo, su configuración efectiva en prácticas discursivas, su artificialidad y su inmanencia, presentándolo como el ideal a seguir. Esta especie de victimización de la población trabajadora blanca como la principal afectada por la evolución del capitalismo en las últimas décadas por encima del resto de sectores poblacionales nos trae aún otra sorprendente contradicción, que es la capacidad de este discurso para apropiarse del clásico tropo “femenino” de la víctima y masculinizarlo (Kimmel, 2013: 39-40). En este sentido, el elemento de la segunda temporada de *The Wire* que mejor representa el modo en que este relato prioriza los males que aquejan a la clase trabajadora blanca invisibilizando (y de nuevo utilizando a su favor) la exclusión de las mujeres y otras minorías es el uso instrumental que se hace de los cuerpos de los cadáveres que aparecen en el contenedor al inicio de la temporada como el elemento que pone en marcha la narrativa en el primer episodio.

(2016 [1992], cap. 4). Este discurso se construye en paralelo a la noción de que la degradación de los centros de gran cantidad de grandes ciudades estadounidenses ha sido creada histórica y artificialmente a partir de esta descarada (y racialmente marcada) disparidad en la inversión pública, creando así una dependencia de las poblaciones que habitan estas zonas del dinero público, una situación que luego es demonizada desde la noción de responsabilidad individual (Cramer, 2015).



FOTOGRAMAS 53 - 54

Casi al final de dicho episodio, Beadie, la agente de la autoridad portuaria, las encuentra de manera accidental. Por una parte, esta escena sirve como presentación de este personaje, de manera que el modo en que detecta el sello roto en el contenedor desde el coche, así como su afectada reacción al ver los cadáveres, representan ya su inteligencia y perspicacia, al tiempo que cierta inexperiencia. Por otra, sin embargo, en este primer momento no se nos ofrece una imagen de conjunto, sino que simplemente vemos cómo el brazo de una de las chicas fallecidas cae pesadamente cuando Beadie abre la puerta del compartimento interior del contenedor (fotograma 53), plano que enseguida recurre a un brusco movimiento de cámara hacia arriba para centrarse en el rostro de la agente de policía del puerto (como si importara más su reacción que lo que ha descubierto), de manera que esta es la única información que se ve en pantalla hasta varios minutos después. Michael Szalay (2015) ha argumentado, en relación a otras producciones de HBO tales como *True Blood* (HBO: 2008-2014) o *True Detective* (HBO: 2014-), cómo la conversión en estas series de los cuerpos de las mujeres en objetos que se quedan atrás, en ocasiones marcados y mutilados, a modo de inútiles residuos, podría leerse como analogía de la propia reconversión digital y los conflictos internos de la compañía (tanto HBO como el conglomerado al que pertenece, Time Warner), trazando así un ingenioso paralelismo entre el contenido y el marco empresarial de producción, y ofreciéndonos además una nueva lectura para la más que



reconocida misoginia que caracteriza la cadena.<sup>11</sup> A pesar de que la fecha de emisión del episodio que aquí analizamos (junio de 2003) no nos permitiría encajarlo dentro del razonamiento de Szalay, por cuanto su comentario está enraizado en el proceso industrial de creación de la plataforma de vídeo online de HBO, sin duda el modo de representar estas figuras femeninas encaja en el modelo que describe y podría entenderse incluso como un claro precedente de los ejemplos empleados por el autor.

De manera similar podemos definir el modo en que los cuerpos de las mujeres se amontonan unos con otros mientras son observados de manera casi aséptica, iluminados por blancos círculos rodeados de oscuridad (creando así imágenes fragmentadas), en el momento en el que Beadie y uno de los detectives de policía entran al contenedor al final del episodio (fotograma 54). Pero si sumamos a esto las disgustadas reacciones de los personajes que, como ya hemos señalado, funcionan en cierta manera como los ejes morales de esta temporada (Frank sobre todo, pero también la propia Beadie, que es la única que expresará, a lo largo de la temporada, una sincera preocupación por cuestiones como la identidad de estas mujeres y las condiciones de las que no fallecen y son obligadas a prostituirse) y el modo en que tal eje moral se relaciona directamente con la solidaridad y la comunidad, también es posible afirmar que se está haciendo una crítica a lo que la serie considera uno de los problemas de

<sup>11</sup> Las polémicas escenas de violencia contra las mujeres de *Juego de Tronos* (Game of Thrones, HBO: 2011-), por ejemplo, son más que conocidas (Kornhaber, Orr y Sullivan, 2015), pero además a lo largo de esta tesis veremos también el modo en que *The Wire* denigra y estereotipa a sus personajes femeninos (especialmente los de color) para presentarlos como negativos.

la sociedad contemporánea, que es precisamente la progresiva desaparición de estos valores y sentimientos. Así, es a través de la deshumanización que se hace de estas mujeres (especialmente la obvia comparación con objetos y mercancías que se destila del hecho de que fueran trasladadas y finalmente fallezcan en un contenedor) como se lleva a cabo esta observación nostálgica que entroncaría con los análisis y comentarios de la evolución social desde mediados del siglo XX que ya mencionamos hacen autores como Zygmunt Bauman al definir la ínfame consigna de Margaret Thatcher “there is no such thing as society” como “una profecía auto-cumplida” (2007a: 70). Se trata, de nuevo, de una idealización del pasado que borra deliberadamente el modo en que el bienestar social y el sentimiento de comunidad de la clase blanca obrera de la posguerra se construyó sobre la explotación de los trabajadores de color y de las mujeres, por cuanto en el funcionamiento del sistema capitalista tanto entonces como ahora “la sujeción de aquellos a los que el capital *expropia* es la condición oculta para la posibilidad de libertad de aquellos a los que *explota*” (Fraser, 2016: 166; cursiva en el original).

La siguiente aparición de los cadáveres tiene lugar en la primera secuencia del segundo episodio de la temporada, donde aparecen ocultos y colocados de manera desordenada en el suelo de un almacén del puerto (fotograma 55). En esta misma escena, la pantalla nos muestra la reacción de Beadie mientras tres agentes de diferentes instituciones tratan de evitar responsabilizarse del caso, insistiendo en cómo es jurisdicción de otro y quitándole importancia (“it’s just about ID on these stowaways, right?” o “No reason to open a full case folder that I can see”), reacciones que contrastan con el modo en que ella justo antes se ha interesado por lo ocurrido, pidiendo información al médico forense. A pesar de que Beadie no dice nada mientras los agentes hablan, la inserción de planos medios suyos en la conversación permite compartir su reacción, condenando así la indiferente actitud del resto a través del personaje de ella, que se convierte así en la que marca el eje moral de la escena (fotograma 56), puesto que sus gestos son el medio que utiliza la serie en esta ocasión para criticar la desgana e irresponsabilidad de todos estos funcionarios. Finalmente, decidirán de manera unilateral que se trata de un caso del que ha de responsabilizarse la policía portuaria, dejando a Beadie sola en el almacén, en una imagen que funciona como paralelo de la que abre el episodio, pero de la que han desaparecido el resto

FOTOGRAMAS 55 - 57



de personajes (excepto los forenses encargados de llevarse los cadáveres a la morgue) (fotograma 57), confirmando a Beadie como la única que se preocupa por lo ocurrido a estas mujeres: la empatía y la compasión como cualidades intrínseca y únicamente femeninas. Así, el abandono y la deshumanización a la que estos cuerpos se ven sometidos tanto por los traficantes como por las instituciones que los reciben (uno de los agentes afirma “If they were alive, they’d be illegals, and that would mean Immigration. But they’re dead, so they’re cargo”) es considerado por *The Wire* como un aspecto negativo que busca enfatizar la decadencia moral de las instituciones contemporáneas. En unos pocos episodios, sin embargo, ya nadie habla de ellas: el responsable es asesinado por la banda de traficantes (enfadados por haber perdido una inversión) y el caso enseguida se convierte en una investigación sobre contrabando y drogas.

La aparición de estos cadáveres, su cosificación y consideración como residuos entra en uno de los argumentos que recorren gran parte de la serie, que es la crítica a que en el mundo contemporáneo parece que algunos seres humanos valen menos que otros, al menos según afirma su propio creador (Simon, 2013). En *Bodies That Matter*, Judith Butler (2014 [1993]: 3) argumenta el modo en que los sujetos se forman a partir de una matriz exclusivista, de manera que esta fuerza de exclusión, de abyección, crea una “repudiación fundacional” que constituye al sujeto y que es al mismo tiempo externa e interna a dicho sujeto. Esto hace que sea “tan importante pensar en cómo y con qué fin se construyen los cuerpos como tales como pensar en cómo y con qué fin los cuerpos *no* son construidos” (Butler, 2014 [1993]: 16; cursiva en el original). En el caso de las reacciones de los agentes que acompañan a Beadie en la escena mencionada, resulta pues obvio que existen vidas que no pueden ser consideradas como perdidas, que no merecen ser lloradas, por cuanto ni siquiera han sido consideradas como vividas en primer lugar (Butler, 2009: 13).

Este mismo uso de los cuerpos de los personajes para representar una crítica a la tendencia a la deshumanización que David Simon afirma querer realizar a través de la alegoría de la cosificación y de la basura o el residuo aparece de nuevo en la cuarta temporada de *The Wire*, cuando dos de los asesinos de una de las bandas de narcotráfico matan a sus enemigos dentro de las casas abandonadas del barrio, dejando los cadáveres allí envueltos en bolsas de plástico sabiendo que nadie los va

a encontrar. Pero, como hemos señalado, *The Wire* presenta el argumento desde un posicionamiento moral en lugar de económico-estructural. Así, aunque resulta imposible argumentar en contra de que el propio funcionamiento del sistema capitalista genera hoy de manera continua poblaciones superfluas (Denning, 2010; Endnotes y Benanav, 2010; Benanav, 2015; Hansen, 2015), “vidas que son al mismo tiempo lloradas y no lloradas, que se marcan como una pérdida pero que no son totalmente reconocibles como una pérdida” (Butler, 2009: 74), lo discutible en cualquier caso vuelve a ser la consideración de que se trata de una evolución, un comentario que entronca en la misma línea nostálgica y moralizante basada en la existencia en el pasado de una solidaridad y un sentimiento de comunidad que ha ido desapareciendo con el advenimiento del capitalismo salvaje, cuando, recordemos, el capitalismo se ha reproducido a partir de la expulsión de trabajadores innecesarios desde el principio, por cuanto es la propia tendencia intrínseca y sistemática a la reducción de la productividad la que provoca esta creación de población sobrante (Marx, 1975 [1867]: 783-784). Dado el enorme número de ejemplos de vidas que no han merecido ser lloradas bajo el capitalismo (esclavitud, colonialismo, etc.), presentarlo como un problema reciente y que afecta sobre todo a los trabajadores blancos haciendo uso de cuerpos de mujeres como punto de partida de una narrativa que termina por no ser sobre ellas es, cuanto menos, problemático. Además, como explica Michael Denning al comentar el uso de esta misma metáfora por parte de Zygmunt Bauman en su texto *Wasted Lives* (publicado en castellano como *Vidas desperdiciadas*), este recurso resulta poderoso a la hora de argumentar la situación de estas poblaciones sobrantes, pero es incapaz de no repetir los mismos estereotipos negativos sobre ellos que existen desde hace siglos, además de no representar adecuadamente el modo en que estas poblaciones sí trabajan aunque no lo hagan a cambio de un sueldo en la economía formal (Denning, 2010: 96).

En cualquier caso, el uso que la narrativa de la segunda temporada de *The Wire* hace de los cuerpos de las mujeres como punto de partida para contar la historia de la clase trabajadora blanca, sumado al tipo de rol que tienen la mayoría de personajes femeninos, nos recuerda qué identidades importan en la serie. En el caso de los dos principales relacionados con el puerto, Beadie sirve, como hemos visto, como contrapunto empático y emotivo, mientras que Aimee, la novia de Nick, tie-

ne como única función la de representar el modelo de familia tradicional al que el personaje masculino aspira. Como vimos al hablar de la crisis identitaria de Nick por no poder construirse como *breadwinner*, Aimee no es un personaje con una línea argumental o desarrollo propio, sino supeditado a la evolución de Nick y que en última instancia representa el mismo modelo de familia nuclear tradicional anclado en un pasado idealizado. Enfadada y distante cuando él es incapaz de proveer, y alegre y esperanzada cuando por fin parece que pueden comenzar a planear un futuro juntos, Aimee en ocasiones parece la culpable de que Nick decida dedicarse a actividades ilegales para poder cumplir con su rol como padre de familia.

Estos tropos funcionan de hecho como una retorcida vuelta de tuerca al modo en que se idealiza de manera continua la época dorada del capitalismo, un momento en el que el bienestar de la clase media y trabajadora blanca se construyó sobre la exclusión socioeconómica del resto de la población. La mirada nostálgica a estos modelos masculinos del pasado sólo tiene sentido si se ignora este hecho, además de que las familias blancas de clase media de la época dorada del capitalismo estaban muy lejos de ser perfectas, sometiendo a las mujeres a un rol de cuidadoras y amas de casa que en muchas ocasiones resultaba insatisfactorio y a los hombres a una construcción de la identidad a partir de una concepción del trabajo contradictoria (obligados así a encontrar un imposible equilibrio entre ser responsables padres de familia proveedores a la vez que no debían perder su capacidad para la aventura y la independencia [Kimmel, 2012: 177]). La consecuencia de esta idealización es la reproducción de masculinidades tóxicas, cuya rabia y frustración da como resultado la violencia sexista y racista que describe Michael Kimmel en *Angry White Men*:

*“[e]n lugar de cuestionarse esos ideales, se refugian en esas mismas nociones tradicionales de masculinidad –fuerza física, autocontrol, poder– que definieron la época de sus padres y sus abuelos, como si la solución fuera simplemente ‘más’ masculinidad. [...] Están transmitiendo a sus hijos los mismos ideales agotados e imposibles de virilidad y el mismo sentimiento de derecho al privilegio” (2013: 15).*





## 4.5

# DESINDUSTRIALIZACIÓN, ROBOTIZACIÓN Y TRABAJO FÍSICO: LA HISTORIZACIÓN Y FUTURO DE LA REFORMA DEL PUERTO DE BALTIMORE

---

A lo largo de la temporada y a pesar de los problemas a los que se enfrenta, Frank nunca pierde la esperanza de que sus acciones realmente desembocarán en una reforma del puerto que beneficiará a los estibadores, pero en el séptimo episodio su plan fracasará de manera definitiva, cuando en una reunión en la que se presenta el plan para la reconstrucción y rehabilitación del puerto de Baltimore vea el inevitable futuro: la búsqueda de máxima rentabilidad del espacio, la necesidad imperiosa de competir con otros puertos y el uso de novedosa y robótica maquinaria harán que los trabajadores ya casi no sean necesarios. En dicho momento de ruptura, gran parte de la escena se centra en mostrarnos el rostro agobiado de Frank y su punto de vista de la presentación, en lugar de la presentación en sí, e incluso, en el momento en que inocentemente pregunta por el lugar de los estibadores en este nuevo diseño, su figura aparece enmarcada entre la pantalla y el responsable de la presentación del plan de reestructuración, desplazado a la derecha y en un lateral del plano, a pesar de ser el personaje que habla (que habitualmente ocuparía un espacio preeminente en la pantalla)

FOTOGRAMA 58

---



(fotograma 58). Con esta construcción de la escena, *The Wire* busca recordarnos que el bienestar del trabajador no es lo que más preocupa al capital contemporáneo en su proceso de cre-

cimiento o desarrollo, además de insistir en la incapacidad de Frank como individuo de enfrentarse a las enormes instituciones sobre las que no tiene ningún control.

Centrémonos, en todo caso, en el énfasis que esta escena pone en la robotización y automatización del puerto de Baltimore como la principal causa de la inmediata desaparición de puestos de trabajo en el sector industrial de la ciudad. Esto por una parte resulta interesante porque el relato generalizado sobre esta pérdida de empleos en manufacturas en el momento de la emisión de la segunda temporada de *The Wire* (de junio a agosto de 2003) no se centraba en la incorporación de tecnología, sino sobre todo en los efectos de la globalización, especialmente la externalización de la producción a países tercermundistas donde existen menos restricciones legales y la fuerza de trabajo es más barata (recordemos al respecto el clásico del movimiento antiglobalización *No Logo*, de la periodista Naomi Klein, que se publicó en EEUU precisamente en el año 2000). De hecho, el papel jugado por la incorporación de tecnología al lugar de trabajo no reapareció de manera estable e insistente como relato explicador de la desaparición de puestos en el sector industrial en la prensa estadounidense hasta que se hizo necesario contrarrestar una de las promesas de la campaña electoral de Donald Trump, basada en la recuperación de empleo industrial y minero y en la presión a grandes empresas para que no cerraran (o reabrieran) plantas en suelo estadounidense (como posibles ejemplos de esta repentina recuperación de la robotización como contrarrelato al hilo de dicho discurso electoral, remitimos a Shontell, 2016; Wadhwa, 2016; Wiseman, 2016), una campaña basada en una nostalgia no muy diferente de la que hemos visto que compone el *leitmotiv* de esta temporada (resulta difícil pensar en un eslogan más nostálgico que *Make America Great Again*) y dirigida, por supuesto, a la clase obrera blanca que hoy mira hacia atrás.

Esto no quiere decir que no se haya hablado de robotización en los años recientes, sino que tal relato se construye siempre desde el punto de vista de que se trata de un problema que aparece (o se expande) desde hace apenas un par de décadas, en relación directa con el porcentaje de beneficios e ingresos procedentes del trabajo asalariado (y que repercute en dicho salario). Se trata de un discurso que enfatiza sobre todo el peligro que corre el bienestar de las familias y la sociedad en un entorno en el que el trabajo desaparece. Uno de

los principales ejemplos principal sería el modo en que Paul Krugman habla de automatización en su columna en *The New York Times*, defendiendo por ejemplo la necesidad de construir redes de protección de los trabajadores desplazados por la mecanización (Krugman, 2013), que sería la culpable de la dramática devaluación del valor de dicho trabajo (Krugman, 2012). En todo caso, Thomas Piketty (2015: 789) ha demostrado que la actual tendencia a la concentración de la riqueza en los percentiles más altos, de manera que un porcentaje cada vez mayor de los ingresos procede de capital fijo (rentas) y no del salario, es una tendencia histórica; es decir, que tanto el bienestar experimentado por las clases obreras como el crecimiento económico de los países occidentales en las décadas centrales del siglo XX son una excepción histórica y no el ideal a perseguir (también en Brenner, 2006: xxiv).

Pero en realidad la preocupación por las consecuencias de la automatización no es un fenómeno reciente sino que nace casi en paralelo a la propia revolución industrial. Desde el movimiento ludista de principios del siglo XIX hasta la robotización del puerto de Baltimore mostrada en *The Wire*, la incorporación de la tecnología a la actividad fabril forma parte intrínseca del desarrollo y evolución histórica del capitalismo. Incluso economistas (o teóricos) clásicos como Karl Marx o John Maynard Keynes tratan la cuestión de la tecnología en el lugar de trabajo, aunque desde diferentes puntos de vista, llegando el segundo a la conclusión de que el malestar a corto plazo puede permitir beneficios y ganancias a largo plazo, reforzando así la teoría de la “destrucción creativa” que desarrollaría Joseph Schumpeter en los años cuarenta (Benzell et al., 2015: 3-4). Esta expresión, aunque en origen es recuperada de los textos de Marx por Schumpeter para argumentar que las condiciones sociales creadas por el funcionamiento del sistema capitalista llevarán a su final (Schumpeter, 2003 [1942]: 61), sería luego reutilizada tanto por los postmarxistas (Harvey, 2014) como por los defensores del fundamentalismo de mercado (para argumentar, por ejemplo, cómo despedir a un porcentaje de los trabajadores de una firma liberaría capital para reinvertir). En todo caso, el propio Schumpeter (2003 [1942]: 83) emplea la expresión para referirse también a la evolución (“mutación”) sufrida por las compañías a la hora de transformarse desde dentro mediante, en este caso, la incorporación de tecnología.

En cierta manera, el modo en que se habla de automatización del lugar de trabajo y teniendo en cuenta que la cuestión no ha desaparecido del todo de la teoría económica o la prensa especializada en los últimos dos siglos, reapareciendo de manera puntual en ciertos momentos críticos (J. Smith, 2017), a lo que hemos de sumar que no parece haberse resuelto de manera definitiva cuál es su rol en el desarrollo económico, su influencia en la productividad o su grado de responsabilidad en la desaparición de puestos de trabajo, remite directamente a la manera en que Umberto Eco hablaba de la cultura de masas en 1965. Así, consideraríamos a aquellos que demonizan la automatización y responsabilizan a la robotización del desempleo en el sector industrial (Cheremukhin, 2014; entre otros) como apocalípticos, y a aquellos que alaban la capacidad de la maquinaria de mejorar nuestras vidas y de cómo estos puestos de trabajo no desaparecen sino que se reorientan (Autor, 2015; entre otros) como integrados. Siguiendo el mismo gesto retórico al que recurre Umberto Eco, quizás la cuestión no ha de ser si hemos de aceptar y abrazar la automatización o no, sino, planteándolo de manera simple, qué hacer con ella dado que *ya está aquí* (o, más bien, siempre lo ha estado como parte fundamental del proceso de acumulación de capital). Por ejemplo, muchos de los autores que son relativamente críticos en relación a los procesos de automatización y que los presentan desde el punto de vista de la evidente destrucción de empleo en los sectores industriales (si bien dicha destrucción se da sólo en tales sectores, y no en la totalidad de los datos de empleo en EEUU [Autor, 2015; J. Smith, 2017]), concluyen sus textos no insistiendo en la (mucha o poca) influencia que la maquinaria ha tenido en el desempleo o en la productividad sino planteando el problema desde la necesidad de nuevos impuestos y de redistribución, llegando a proponer incluso una renta básica universal, de manera que “la cuestión [...] no es tecnológica sino distribucional, es decir, política” (Akst, 2013; pero también Krugman, 2012; 2013; Benzell et al., 2015; Sachs et al., 2015; Frase, 2015). Desde un punto de vista discursivo y político y en oposición a la tecnofobia que marca algunos de los textos señalados anteriormente, ya en los años ochenta, Donna Haraway proclamaba en *A Cyborg Manifesto* (2000 [1984]: 302) la necesidad de crear puentes entre los humanos y las máquinas, señalando las posibilidades de la tecnología para desmontar y remontar el yo personal fuera de las dicoto-

mías patriarcales y occidentales que sustentan el capitalismo; es decir, las posibilidades de la tecnología cuando no está supeditada al modo de producción capitalista, cuando no es empleada para extraer cada vez más plusvalía del trabajador asalariado.

Al fin y al cabo, recordemos que ya el modo en que Marx habla de la incorporación de tecnología a la producción señala dicha incorporación como intrínseca a las leyes de acumulación que rigen el funcionamiento del capitalismo; es decir, enlaza la innovación técnica directamente con el modo de producción capitalista, en lugar de considerarla un proceso endógeno al capitalismo: la maquinaria no es otra cosa más que un medio para la producción de plusvalía (Marx, 1975 [1867]: 451). Así, si el fin del capital es conseguir cada vez más beneficios, el capitalista hará uso de la innovación tecnológica para tratar de mejorar la productividad (Harvey, 2014: 92). Sin embargo, para Marx, como la posibilidad de creación de plusvalía se encuentra sólo en la fuerza de trabajo, la maquinaria en realidad “no crea ningún valor, sino que transfiere su propio valor al producto para cuya fabricación ella sirve” (1975 [1867]: 471), lo que, en última instancia, no abarataría el producto final sino todo lo contrario. Así, como afirma Jason Smith siguiendo a Marx,

*“a medida que la producción se mecaniza cada vez más y la productividad sube a su vez, la tasa de beneficios para la economía capitalista como conjunto se reduciría, paradójicamente (paradójicamente porque los economistas políticos burgueses, no concibiendo la diferencia entre la plusvalía y el beneficio, asumirían que al aumentar la productividad aumentarían también las tasas de beneficio) tras un periodo indeterminado. Esta tasa de beneficio en descenso produciría, en cierto momento, una crisis de acumulación, dado que las empresas capitalistas considerarían que el retorno de sus inversiones es demasiado bajo para iniciar nuevas rondas de innovación tecnológica”* (2017).

De hecho, la inversión en nuevas tecnologías ha descendido desde el final de los años noventa, en paralelo también a la cada vez mayor inversión de capital extra en “arreglos” a corto plazo y no en nuevas líneas de producción, lo que encuentra un paralelo en que la creación de empleo en EEUU se dé fundamentalmente en sectores que son intrínsecamente de baja productividad y tendentes al estancamiento tecnológico: el sector servicios

(Klein, 2013; J. Smith, 2017).<sup>12</sup> Al fin y al cabo, si la inversión en tecnología y la destrucción de puestos de trabajo realmente llevara a un aumento de la productividad, las tasas de crecimiento de la productividad no se verían ralentizadas al ritmo en que lo están desde hace décadas. Para Robert Brenner, en EEUU este estancamiento deriva, en realidad, de la sobreproducción y sobresaturación del sector manufacturero e industrial (procedente en gran parte del aumento de la competencia internacional tras la Segunda Guerra Mundial) ya notable desde los años cincuenta y sesenta, y que son la *causa* y no la consecuencia, del descenso de la productividad (Brenner, 2006: 151-152).

En este sentido, las razones que les dan a los estibadores en la reunión a la que asiste Frank y que antes comentábamos resultan incoherentes: la automatización no va, a medio y largo plazo, a mejorar realmente la productividad y competitividad del puerto de Baltimore, tal y como se defiende enfáticamente en esta escena. Este tipo de narrativas caracterizadas por la “inversión en el futuro” (y que podemos asociar no sólo a la perorata del vídeo que es mostrado a los personajes en esta escena, sino también al modo en que Frank diseña su plan para usar el dinero negro obtenido gracias al contrabando para invertir en la reforma del puerto), explica Annie McClanahan (2013: 79), aparecen tras la crisis de 1973 y forman parte de una cierta re-escritura histórica del paso de una economía sobre todo industrial a una economía basada en el cortoplacismo y las rentas (capitalismo financiero) que trata precisamente de ocultar el modo en que dicha evolución se sustenta en la tendencia del capitalismo hacia la crisis, o hacia lo que Robert Brenner (2006: 343) ha denominado como larga recesión y que se caracteriza por el descenso continuado de las tasas de beneficio y productividad en los países occidentales, lo que ha obligado a recurrir al crédito barato y a las burbujas de los precios de los activos (provocando así crisis de manera continua cada vez que dichas burbujas explotan).

---

12 Sin olvidar, por supuesto que, como ha señalado, entre otros, Donna Haraway, “[m]ientras la robótica y otras tecnologías relacionadas le quitaban los puestos de trabajo a los hombres en los países ‘desarrollados’, y mientras la oficina automatizada se convierte en la norma incluso en los países con exceso de mano de obra, la feminización del trabajo se intensifica” (2000 [1984]: 305-306). La mujer no sólo es la mayoría de la mano de obra fabril en los países en desarrollo, sino que lo es también en el sector servicios y de cuidados en los países occidentales.

En cualquier caso, al hacer uso de planos que se centran sobre todo en la reacción de Frank, *The Wire* responde también con cierto cinismo a la propuesta de la presentación. Sin embargo, no lo hace desde el punto de vista desde el cual la introducción de maquinaria no es la solución al estancamiento del sector industrial (como acabamos de explicar), sino desde la noción, reiterada históricamente una y otra vez, de que es dicha robotización la que provoca la desaparición del empleo industrial. Dejando de lado que dichos comentarios ya existían en la “edad dorada” del capitalismo (Daniel Akst [2013], Peter Frase [2015] o Jason Smith [2017], entre otros, recuperan ejemplos de autores, críticos e incluso comisiones del Congreso de EEUU que tratan con temor el tema de la automatización del sector industrial ya en los años sesenta) e incluso antes, esta narrativa no sólo presenta la problemática como propia del presente, sino que muestra la introducción de tecnología como un proceso endógeno a la acumulación capitalista, cuando, en realidad, forma parte intrínseca de la misma.

En este sentido, el modo en que se usa la robotización como una especie de chivo expiatorio para la desaparición de empleo industrial oscurecería el funcionamiento del sistema capitalista, haciendo hincapié de nuevo en el relato de oposición entre el mecanizado presente (y futuro) y un idealizado pasado. *The Wire* encajaría en este sentido en lo que Peter Frase llama la “izquierda anti-tecnología”, en la cual los trabajadores son presentados como intransigentes, recelosos de las nuevas tecnologías, que no serían sino “monstruosas imposiciones en las prerrogativas del trabajo artesanal” (2015). En el caso de Frank y los estibadores de Baltimore, este recelo bañado de nostalgia es presentado en paralelo a una serie de valores que parecen perdidos, la primacía de la familia y de la comunidad creada en este trabajo manual e industrial que hoy desaparece por culpa de la automatización. Como avanzamos al realizar la analogía con el texto de Umberto Eco y como afirma Peter Frase, “el problema es que las tecnologías útiles y potencialmente emancipatorias estén atrapadas en una envoltura capitalista, optimizada para maximizar el máximo beneficio en lugar del bienestar social” (2015). Esto quiere decir que el problema no es la maquinaria misma, sino el hecho de que su incorporación al lugar de trabajo sea empleada como método para continuar reproduciendo las relaciones sociales capitalistas mediante la subsunción de los trabajadores (en este caso a través de la creación de desempleo

y alienándoles eliminando cualquier posible control sobre la producción). Al obviar que el mismo sistema que hoy promovería la automatización del puerto de Baltimore tal y como se explica en la reunión a la que asiste Frank es el que funcionaba en las embellecidas décadas centrales del siglo XX hacia las que el personaje mira con nostalgia, *The Wire* nos daría a entender que existen otras maneras de comprender el trabajo dentro de dicho sistema capitalista. Sin embargo, dentro del capitalismo el trabajo asalariado siempre es el método empleado para la subsunción de los individuos que se ven obligados a vender su fuerza de trabajo para poder sobrevivir, siendo esta la base sobre la que se construye tal sistema (una cuestión señalada originalmente en Marx, 1975 [1867]; y desarrollada y actualizada por, entre otros, Postone, 2003 [1993]; Denning, 2010; Trenkle, 2014 [2008]; Bhattacharya, 2015; Haider y Mohandesi, 2015; Macherey, 2015).

Como confirmación de esta lectura que proponemos del modo en que *The Wire* entiende la automatización de la industria como un proceso negativo, impuesto de manera independiente a la acumulación capitalista y al trabajo como base de la misma, y de que en ningún momento se plantea que esta problemática sea intrínseca a dicho sistema, consideramos fundamental remitir a una escena del decimoprimer episodio de la temporada, que es también el penúltimo. Tras una redada y la acusación por parte del FBI de corrupción y contrabando, Frank aparece en la oficina central del puerto con la intención de trabajar como estibador. Ante la sorpresa y decepción con que le reciben sus compañeros, que la serie muestra configurando el espacio y el resto de figuras de manera que el personaje se vea siempre aislado al tiempo que rodeado y observado, generando así sensación de incomodidad (fotograma 59), Frank pide horas de trabajo para ese día. El estibador con el que habla para conseguir dichas horas, sin embargo, le contesta de manera negativa, sin ni siquiera bajar el periódico que está leyendo, en cuya portada aparece la noticia de la acusación de Frank (fotogramas 60 y 61). El resultado es un plano/contraplano que enfatiza el modo en que la actividad ilegal de Frank, a pesar de haber sido llevada a cabo con la intención de ayudar a la comunidad de estibadores, le ha aislado y alejado de ellos. Esta imagen insiste en la moralidad y ética de dicho colectivo (reforzando una vez más la idealización del trabajador blanco industrial como la representación de estos valores por excelencia), que les lleva

FOTOGRAMAS 59 - 61



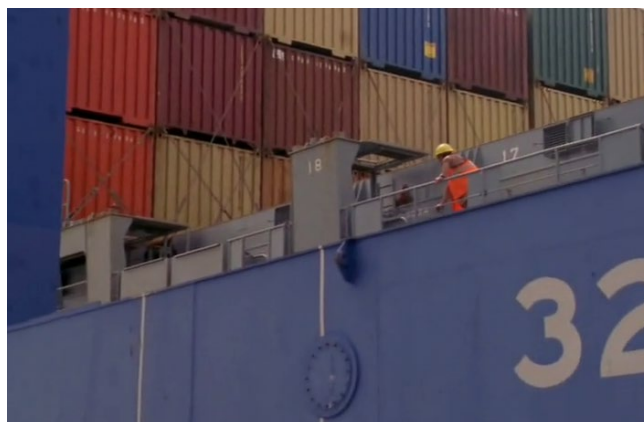




FOTOGRAMAS 62 - 64

al rechazo a la ilegalidad perpetrada por Frank incluso si sus intenciones eran, en el fondo, nobles.

Frank se ve por tanto obligado a expiarse de algún modo por el agravio cometido ante la comunidad, tanto a título individual (una especie de reencontrarse consigo mismo) como de cara al colectivo de los estibadores. La solución para ello es el trabajo físico y manual, de manera que Frank se ofrece a trabajar sin cobrar, sustituyendo y usando así la tarjeta del sindicato de otro estibador, que cobrará esas horas a pesar de no trabajarlas. El resto de compañeros le miran sorprendido, pero aceptan su propuesta, y de hecho se hace uso de planos de reacción para mostrar el modo en que algunos asienten levemente: Frank se somete de este modo a penitencia. Este acto de contrición para consigo mismo y la comunidad sólo se puede llevar a cabo a través de trabajo físico (no remunerado). Pocos minutos después, breves imágenes insertas entre escenas dedicadas a otras tramas y personajes muestran a Frank descargando cajas de un contenedor, tanto desde encuadres más amplios que insisten en su integración en el contexto (fotograma 62), como haciendo uso de primeros planos que servirían para mostrar el esfuerzo realizado, además de enfatizar el proceso de autoconciencia que sufre el personaje en este momento (fotograma 63). Se hace uso incluso de encuadres que presentan su figura como empequeñecida ante los contenedores y la infraestructura del puerto, que aparece grandioso e imponente ante el minúsculo (y agotado) Frank (fotograma 64).



Este día de trabajo físico parece reconectar a Frank con su comunidad y con los sentimientos de colectividad y primacía de la familia que le llevaron a acceder a participar en actividades ilegales. Esto encaja con la perspectiva negativa desde la que se trata la automatización en la serie, por cuanto sacraliza el trabajo manual dándole la capacidad no sólo de construir la identidad y relato vital de personajes como Frank, sino que incluso tiene el poder de redención moral dentro de la comunidad. Desde este punto de vista, se construye el relato antes analizado por el cual la incorporación de tecnología al entorno industrial no es parte del proceso de expansión y acumulación del capital que conforma el capitalismo, sino un fenómeno endógeno que es impuesto desde fuera y que ocurriría sólo en el “mal capitalismo” de la contemporaneidad. Así, esta sacralización del trabajo también aceptaría (oscureciendo su funcionamiento) la que ya señaló el propio Marx y que ha sido desarrollada por



autores como Moishe Postone (2003 [1993]) o Michael Denning (2010) como la principal característica de una sociedad capitalista: la construcción de las relaciones sociales a partir del trabajo asalariado, y, más concretamente, de la obligación implícita a someterse al mismo para poder sobrevivir. En el caso de Frank y de la sacralización del trabajo físico en la escena mencionada (donde, de hecho, esta labor está tan idealizada que el personaje la lleva a cabo incluso sabiendo que no recibirá por ella ninguna remuneración, pero sí la penitencia y redención moral que tanto busca en los conflictos internos en que se le ha visto a lo largo de toda la temporada), se reproduce con ello un modelo de masculinidad asociada al trabajador industrial blanco y sus supuestos valores: la familia, el trabajo duro, el esfuerzo, la autosuficiencia.

Este discurso continúa activo no sólo en el discurso conservador, sino que es también la base del sector menos progresista (el denominado *establishment*) del partido demócrata, como demuestra la actitud de Joe Biden (vicepresidente durante la administración Obama y uno de los múltiples potenciales candidatos presidenciales en 2020) en una entrevista en marzo de 2018 al afirmar que se opone a cualquier tipo de programa similar a una renta básica universal porque “un trabajo es mucho más que un simple sueldo, es tu dignidad, es respeto, es tu lugar en la comunidad, es tu capacidad para mirar a tu hijo a los ojos y decirle que todo va a salir bien” (citado en Favreau, Lovett y Vietor, 2018). Con este tipo de afirmaciones se insiste en que es necesario tener un trabajo para formar parte de una comunidad o para merecer dignidad o respeto, de manera que el estatus del individuo como miembro de derecho de la sociedad norteamericana se ve atado irremediabilmente a la posesión de un empleo asalariado, gesto que desplaza y margina a enormes segmentos de la población, que quedan así marcados como no merecedores de derechos,<sup>13</sup> además de servir para, en última instancia, justificar y reproducir la explotación capitalista basada en la expropiación de la plusvalía a través del trabajo asalariado.

---

13 Se trata de una condición que recuerda a la famosa línea de Hannah Arendt, “el derecho a tener derechos”, con la que la autora, que vivió como refugiada en EEUU durante numerosos años, señala que la aplicación de los derechos civiles es siempre dependiente de la condición de ciudadano de un estado soberano, lo que supone que los derechos no son, ni mucho menos, universales. Para un reciente y detallado análisis de las implicaciones de la conocida cita, ver DeGooyer et al. (2018), *The Rights to Have Rights*.

*The Wire* ofrece así un discurso que idealiza el trabajo físico como la única posibilidad de constitución de una masculinidad digna, ofreciéndonos con ello una crítica a la robotización y mecanización del puerto de Baltimore sólo desde el punto de vista de la pérdida de empleos que esto implicaría, sin cuestionarse el modo en que la incorporación de tecnología es una parte estructural del modo de producción capitalista desde siempre, y no una problemática endógena y reciente.



## 4.6

# EL INDIVIDUO CONTRA LAS CIRCUNSTANCIAS: FRANK SOBOTKA COMO HÉROE TRÁGICO

---

Desde el principio de la temporada, y a pesar de que colabore con una banda de contrabando de mercancías ilegales, se insiste de manera continua en que la intención última detrás de las acciones de Frank no es el lucro personal e individual sino que utiliza el dinero negro obtenido a partir de estas transacciones para el beneficio del resto de sus compañeros, tanto como medio de pago del *lobby* que ha contratado para tratar de conseguir que los políticos de la ciudad de Baltimore reformen el puerto (para que haya mayor afluencia de barcos y, con ello, más empleo para los estibadores) como a modo de subsidios para aquellos que no consiguen horas suficientes de trabajo. Así, por ejemplo, la serie insiste en mostrar el enfado y disgusto de Frank al descubrir que dentro del contenedor que tenían que mover de manera ilegal había un grupo de cadáveres.

Si sumamos esta reacción a las “buenas” intenciones detrás de su participación en una trama internacional de contrabando, se nos presenta como un personaje con una moralidad clara

y definida, mostrada como positiva de cara a la audiencia (no tiene problemas con ayudar al contrabando de objetos, pero sí de personas), especialmente por la obvia falta de egoísmo y el modo en que entiende el bienestar de su comunidad y la creación de solidaridad y colectividad como el fin último de todas sus acciones. En este sentido, podemos entender el modo en que se construye este personaje desde la posición señalada por Nikolas Rose como característica de la política y económica tercera vía, el proyecto centrista que estuvo en auge en los años noventa con las llamadas “nuevas izquierdas” y que, tal y como lo define este autor, se encuentra intrínsecamente unido a un modelo por el cual los problemas políticos se visualizan ahora desde una serie de principios morales (Rose, 2000: 1395). Esto conlleva la noción de que existe un código moral basado en valores que supuestamente son naturales, históricos, obvios e incontestables (Rose, 2000: 1409), que, en el caso de Frank (y de mucha de la retórica de esta autodenominada tercera vía tanto en los años noventa como hoy [Giddens, 1998; Ball, 2017]),

se basan en el papel fundamental del individuo y ciudadano responsable de la creación y mantenimiento de la comunidad, pero que incluyen también la sacralización del trabajo y la ética laboral, así como del esfuerzo y la autosuficiencia.

En esta línea, podríamos entender el modo en que el personaje es mostrado desde el principio, como ingenuo (y en cierta manera ignorante) a la par que responsable y preocupado por su familia y la comunidad, como un discurso que busca excusarle por recurrir a actividades delictivas. Así, y como quedará confirmado por su final, no es que en la serie se justifique o perdone a Frank, pero sí que parece establecerse una diferencia entre lo que “está bien” y lo que “es legal” a la hora de presentarnos el recurso a la ilegalidad como el único camino posible para algunos de estos personajes. De esta manera, el criterio para considerar si unas acciones están bien o están mal en el universo moral de *The Wire* parece basarse en si el fin último de tales acciones es el enriquecimiento personal y egoísta, como es el caso de los miembros de la banda de traficantes, o la mejora de la situación de la familia o la comunidad, como es el caso de Frank, pero también de su sobrino Nick.

Esta dicotomía entre la ética y la legalidad es uno de los principales conflictos a los que se enfrenta el personaje de Frank a lo largo de la temporada, de manera que gran parte de la evolución del personaje se basa en su disputa interior sobre lo inmoral de sus acciones y lo moral de sus intenciones. Las primeras le convierten en un delincuente, pero las segundas le convierten en una especie de David que intenta enfrentarse a Goliat, retomando el modelo narrativo del “individuo contra el mundo” que aparece de manera continua en *The Wire*. En este sentido, lo que critica *The Wire* no es la nostalgia por el pasado de Frank ni su deseo de conseguir más trabajo (siguiendo el modelo según el cual esta actividad es fundamental para la construcción de identidades masculinas nunca problematizadas en la serie) para su familia y su comunidad, sino el modo en que el abstracto e indefinido aunque omnipotente “sistema” hace que sus deseos sean imposibles de realizar.

Así, poco a poco se presenta a Frank como cada vez más solo y abandonado por sus compañeros, buscando enfatizar así su conversión en el personaje dramático por excelencia: el fracaso del individuo en su lucha solitaria contra las incontrolables circunstancias. En cierta manera, Frank parecería ser un ejem-

plo perfecto del héroe trágico aristotélico, personajes nobles aunque no en extremo y cuya fortuna ha de pasar de la dicha a la desgracia (pero que “no pasa a la desdicha por maldad y perversidad, sino a causa de algún error” [Aristóteles, 2009: 88-89]) y cuya moralidad es la que en numerosas ocasiones les lleva a las trágicas circunstancias con que finalizan sus historias. La comparación entre la estructura narrativa de la tragedia griega y algunas de las tramas de *The Wire* ha sido estudiada y comentada en varias ocasiones (Love, 2010; Kennedy y Shapiro, 2012; Schelstraete y Buelens, 2013). Son los propios creadores de la serie los que primero señalan esta similitud narrativa, insistiendo en que “*The Wire* es una tragedia griega en la que las instituciones postmodernas son las fuerzas del Olimpo” (Simon, citado en Hornby, 2009: 384), es decir, los dioses que en tales tragedias controlan la vida de los individuos a su antojo. Son estas declaraciones del propio David Simon las que los autores de muchos de los textos que analizan *The Wire* utilizan como base de sus propios argumentos. No podemos dejar de lado lo problemático que resulta asumir esta auto-descripción de los guionistas como punto de partida del análisis (Kelleter, 2014: 34-35), por cuanto se trataría de dar a su creador el control hermenéutico sobre la obra, cuando, en realidad, es en la decodificación e interpretación de la misma por parte del receptor donde se construye el significado y el sentido de un texto (Eco, 1993 [1979]: 73-74; Barthes, 1994 [1975]: 48-49), de manera que “hay tantos textos como lecturas” (Talens, 2010 [1986]: 40). Desde este punto de vista, podemos crear y definir un autor modelo como una estrategia textual y discursiva que existe dentro de la obra a analizar y que se deriva de la misma, pero no plantear la hipótesis de qué quería decir el autor empírico (Eco, 1993 [1979]: 93). Así, el comentario o análisis que David Simon lleva a cabo de *The Wire* en entrevistas o declaraciones (es decir, como autor empírico), no es sino una lectura más de las posibles, y como tal ha de considerarse. Por tanto, el modelo narrativo del personaje solitario contra las adversas circunstancias no es exclusivo de la tragedia griega, sino que de hecho puede rastrearse en innumerables géneros literarios y cinematográficos, desde las novelas medievales de caballería hasta el realismo del siglo XIX, desde los westerns de John Ford hasta otras tele-series contemporáneas, y tiene también mucho que ver con la estructura tradicional de composición de un relato (y no sólo con la tragedia griega).

Pero, además, la comparación que las declaraciones de David Simon implica entre los dioses del Olimpo y las instituciones que conforman la sociedad contemporánea no hace sino oscurecer el funcionamiento de las segundas. Al equipararlas a caprichosos e incontrolables dioses, estas entidades se presentarían como kafkianas, incomprensibles, y, sobre todo, irremediables e irreparables. De esta manera, se construye en *The Wire* una imagen del “sistema” que no lo muestra sino que lo oscurece, que no presenta desde dónde circulan el poder y los discursos. El resultado es que la visión del mundo que muestra la serie se basa en la consideración de la existencia de fuerzas que controlan y dirigen a los individuos, fuerzas abstractas que no podemos comprender ni percibir, ni mucho menos alterar. Con esto, se representa al sistema tal y como lo comprende *The Wire*, y, más concretamente, al capitalismo, como si estuviera compuesto por incontrolables fuerzas de la naturaleza (Buck-Morss, 1995: 456), entendiéndolo así como una inevitabilidad histórica, y, en el fondo, la única posibilidad de bienestar de la sociedad. Esto, evidentemente, siempre y cuando los mercados coexistan en equilibrio con un estado o con entidades públicas capaces de “controlar” los excesos del capitalismo, un equilibrio que, como trata de argumentar Joseph Stiglitz (2010a: 12), existió en EEUU en las décadas centrales del siglo XX, pero hoy se ha perdido.

Esta es, de nuevo, la base del nostálgico discurso de *The Wire*, que presenta un sistema salvaje que no puede ser cambiado, pero que sí ha de ser controlado por una serie de instituciones públicas funcionales, tal y como lo fue en la época dorada del fordismo norteamericano. Este relato, por supuesto, deja de lado las múltiples contradicciones intrínsecas no sólo al capitalismo como sistema (señaladas ya desde el siglo XIX por Marx y actualizadas a lo largo de los siglos por muchos de sus seguidores, como por ejemplo David Harvey [2014], y entre las que nosotros hemos destacado por ejemplo la subsunción del individuo a través del trabajo asalariado y la consecuente tendencia del capital a la creación de población superflua en su proceso de desarrollo [Denning, 2010; Endnotes y Benav, 2010; Hansen, 2015]), sino también a las que componen el tan idealizado progreso y desarrollo del sector industrial norteamericano en los años cincuenta y sesenta, tanto en relación a cuestiones macroeconómicas como a la discriminación laboral y social que caracterizó la época.

De esta manera, no es necesario recurrir a los defensores del “fundamentalismo del mercado”<sup>14</sup> para encontrar posicionamientos que parten de la consideración de la inevitabilidad del capitalismo y que incluso asumen su abstracción e imposibilidad de definición y comprensión. Aunque se refiere sobre todo al modo en que se habla del sector financiero, en *The Rules of Abstraction* Leigh Claire La Berge (2014) problematiza el uso del adjetivo “abstracto” para hablar de economía, por cuanto en realidad oscurece y no facilita la comprensión de su funcionamiento. La autora, además, presenta esta cuestión a partir del modo en que la simplicidad y la complejidad parecen alternarse a la hora de hablar de las finanzas según dónde estemos leyendo el mensaje (comentando, por ejemplo, la publicidad de las agencias de microcréditos), confirmando, pues, que tal complejidad no es intrínseca a la economía, sino que es, en última instancia, una estrategia discursiva (o publicitaria, en los casos analizados por La Berge) como cualquier otra. En todo caso, esta noción del capitalismo como un sistema kafkiano, oscuro, obtuso e inevitable como sistema lleva a su vez al derrotismo nostálgico y pesimista que vemos en *The Wire*. Al fin y al cabo, esta es la premisa sobre la que se construye la representación de los estibadores en la serie y, en concreto, de Frank.

Así, la evolución del personaje en los siguientes episodios está marcada por el énfasis en el delirio que supone continuar creyendo en la posibilidad de éxito de su plan (conseguir la aceptación de la reforma del puerto de Baltimore y, con ello, más trabajo para sus compañeros). Esta situación queda señalada en una escena, ya del sexto episodio de la temporada, en que Frank comparte con el resto del sindicato los más recientes avances en su estrategia, que en realidad no son tales. Mientras el personaje transmite estos datos e información con un tono de esperanza que empieza a esconder cierta amargura, la cámara permanece al nivel del resto de estibadores, que le

14 Así es como denomina el mismo Stiglitz en *El malestar de la globalización* (2002) a la extendida noción de que los mercados funcionan de manera eficaz por sí mismos, idea defendida desde mediados de los años cuarenta por los miembros de la sociedad Mont Pelerin y basada a su vez en una lectura simplista de la teoría de la mano invisible de Adam Smith, por cuanto ésta es, en origen, menos la expresión de una ley económica y más una lectura moral de la relación entre el individuo y la colectividad (Smith, 2004 [1759]: 215).

## FOTOGRAMAS 65 - 67



escuchan (fotograma 65), acompañándose de un contraplano desde la espalda de Frank que enfatiza la separación entre ellos (señalando así el inminente fracaso del proyecto de Frank), insistiendo en todo caso en la colectividad y sentimiento comunitario del resto (fotograma 66). Esto, además, remite en estructuración y encuadre a numerosas escenas que aparecerán en otras temporadas de la serie a la hora de presentarnos el funcionamiento de otras instituciones de las múltiples que aparecen diseccionadas en *The Wire*. Es especialmente significativa una breve secuencia de la cuarta temporada (analizada con más detalle en el capítulo correspondiente de esta tesis) en la que esta elección en la posición y altura de la cámara sirve, gracias también al uso de un montaje paralelo, para enfatizar las similitudes entre las normas implícitas que guían la actuación de los oficiales de policía y las que han de seguir los profesores de las escuelas e institutos situados en los barrios marginales de la ciudad. La creación de equivalencias entre diferentes instituciones, consideradas todas como fracasadas y limitadoras en la acción de los individuos que los conforman, las muestra como inútiles no sólo en casos concretos, sino como un problema generalizado y estructural como parte de este “sistema” abstracto e incomprensible. En marcado contraste con la sensación de comunidad de las imágenes inmediatamente anteriores, la secuencia finaliza con un plano de Frank en un espacio vacío y silencioso que enfatiza la soledad y aislamiento, el abandono y fracaso al que sus intenciones, aunque consideradas en la serie como positivas e íntegras, se ven destinadas (fotograma 67).

Casi al final de la temporada, en el decimoprimer episodio, tras haber sido delegado del puesto de secretario y tesorero del sindicato, Frank finalmente parece haberse rendido. Beadie, la agente de seguridad del puerto, se acerca a hablar con él para intentar convencerle de que colabore con las autoridades. En esta, una de las últimas apariciones de Frank, se nos introduce en el espacio a partir de un suave movimiento de cámara desde detrás de una silla desenfocada, dejando así unas franjas oscuras que crean un encuadre cortado por la parte inferior y la parte derecha (los encuadres “limitados” por objetos situados ante los personajes son de hecho bastante comunes en la serie), lo que refuerza la idea de los pocos movimientos que ahora mismo podría hacer Frank. Ya no le quedan oportunidades ni ideas (fotograma 68). En una emotiva conversación, Frank confiesa a Beadie que siempre





ha sabido que estaba haciendo algo “malo”, aunque, como ella le recuerda, hay diferentes tipos de “malo”, justificando así los medios de Frank a partir del fin, considerado como noble (por adecuarse a una moralidad basada en la importancia del trabajo, la familia y la comunidad) en el discurso de la serie.

Confirmando el estatus de “utopía” que, como ya mencionamos, Fredric Jameson (2010: 370-371) otorga a las acciones de Frank a lo largo de esta segunda temporada, la trama de este personaje tiene un cierre dramático. La última conversación que Frank mantiene con su sobrino sobre el cerco policial que les rodea y agobia tiene lugar delante de una verja y un enorme edificio abandonado, al final de este mismo episodio. En el encuadre que muestra a ambos personajes la valla permanece al fondo y se hace un uso estratégico (y poco naturalista) del zoom utilizado al mismo tiempo que un movimiento hacia delante de la cámara, lo que resulta en una imagen distorsionada de confusa cercanía y lejanía del fondo, enfatizando el agobio que sienten los personajes, que se sienten en un callejón sin salida (fotogramas 69 y 70). Con esta configuración, además, se otorga primacía a la estructura portuaria que se encuentra tras ellos y que adquiere forma y definición a medida que avanza la escena: el peso del idealizado pasado industrial, una edad dorada que, por la propia situación legal de los personajes en este momento, no se encuentra a su alcance (de ahí que durante toda la conversación, la cámara permanezca al mismo lado de la verja, junto a los personajes).

Sin embargo, Frank está obligado a elegir entre la espada y la pared y, con un salto del eje, vemos al personaje ante los alambres cruzados mientras la cámara se acerca cada vez más hacia su rostro, insistiendo en las pocas posibilidades de elec-




---

FOTOGRAMAS 68 - 70

ción que tiene: hablar con la policía o tratar de negociar con la banda de contrabando a cambio de su silencio. Para insistir por una parte en que elige lo segundo y por otra en lo condicionada que es su “decisión”, el final de esta secuencia (y durante los últimos minutos de todo el episodio) tiene música extradiegética, algo que resulta extraño en *The Wire* y que, de hecho, se emplea casi exclusivamente en el clip recopilatorio con el que cierra cada temporada. La música tiene un tono folclórico griego,<sup>15</sup> que es el apodo del jefe de la mafia a la que Frank ayuda con el contrabando, de manera que este audio omnipresente

---

<sup>15</sup> Se trata de la canción de amor “Ena Sidero Anameno”, interpretada en la versión aquí empleada por el cantante griego Stelios Kazantzidi.

funcionaría para enfatizar cómo, finalmente, las acciones ilegales que él creía potencialmente liberadoras suponen ahora un eje coercitivo más. En este sentido, el personaje de Frank podría leerse también como un ejemplo admonitorio de las consecuencias de haberse dejado llevar y haber colaborado con personajes mostrados como despiadados e implacables, preocupados sólo por su propio beneficio (en este caso, Vondas y su jefe), y el hecho de que esta trama finalice con su asesinato podría servir también como apoyo a esta interpretación.

Así, la última aparición con vida del personaje coincide con el final del decimoprimer episodio, el penúltimo de la temporada. En un intento, que para el espectador ya es inútil (de nuevo tiene más información que el personaje), de tratar de convencerles para ayudar con la sentencia por asesinato a la que se enfrenta su hijo Ziggy, Frank se reúne con los contrabandistas. Éstos, que ya saben que Frank ha tenido un primer acercamiento hacia la policía, deciden deshacerse de él de manera definitiva. El encuentro tiene lugar bajo un enorme puente que minimiza y empequeñece la figura del personaje a medida que avanza hacia su irremediable destino. El plano con el que finaliza el episodio, de hecho, muestra a Frank alejándose de la cámara ante la gigantesca estructura (fotograma 71). El puente funcionaría aquí como símbolo de estructura, progreso y civilización al tiempo que una alegoría de ese omnipresente pero oscuro e indefinido sistema que aparece una y otra vez en *The Wire*

y que, desde su inmensidad y complejidad, excede la capacidad del individuo de cambiar su funcionamiento por sí solo. Al sobrepasar la figura de Frank, envolviéndola y acechándola (no lo utiliza, camina bajo él), funciona como alegoría e intento de representación de un aplastante contexto cuya forma y funcionamiento el personaje no puede comprender, pero que, además, la serie en realidad tampoco define. Ya hemos señalado lo problemático y revisionista del relato que ofrece *The Wire* de Baltimore como ciudad post-industrial y, más concretamente, de los trabajadores de este sector ejemplificados en el sindicato de estibadores, pero el uso del enorme puente como metáfora tal y como aparece en esta imagen encajaría en la tendencia generalizada que señalan Albert Toscano y Jeff Kinkle (2014: 40) según la cual el capital, ante la imposibilidad de representación de su ramificado sistema de explotación, es habitualmente mostrado desde lo sublime, entendido como la categoría kantiana que se refiere a la incapacidad de la mente humana de imaginar ciertos conceptos, y que a nivel visual se ha relacionado habitualmente con cierta pintura del Romanticismo. En este sentido, con el puente junto a la empequeñecida figura de Frank lo que *The Wire* en realidad estaría mostrando es su fracaso a la hora de aprehender y representar el sistema (lo que encajaría con el modo abstracto y ambiguo en el que se habla del mismo en el conjunto de la serie) y no la manera en que dicho sistema funciona ni, mucho menos, las presiones que dicho sistema ejerce sobre el personaje de Frank hasta llevarlo a la fatídica situación en que se encuentra en este momento: su muerte a manos de los contrabandistas.

FOTOGRAMAS 71 - 72



En su artículo sobre *The Wire*, Chris Love (2010: 503) describe la aparición y descubrimiento del cadáver de Frank en el último episodio de la temporada como si fuera un teatro. En ella un grupo de estibadores se reúnen alrededor del cuerpo del personaje rescatado del mar y lo observan en silencio formando un dramático semicírculo mientras la cámara se aleja con una grúa, empujándolos y enfatizando lo trágico de la escena en cuestión (fotograma 72). El plano es enormemente poderoso por varias razones. Por un lado, la propia muerte de Frank funcionaría como representación de la muerte –entendida como inutilidad para el capitalismo contemporáneo– del total de la clase trabajadora industrial. Por otra parte, con su fallecimiento, el personaje de Frank constituye un nuevo ejemplo (de esos que podemos encontrar una y otra vez en *The Wire*) del fracaso y la frustración derivada de los intentos individuales de los diferentes personajes que intentan cambiar el sistema por sí mismos. Al mismo tiempo, en esta imagen sus compañeros estibadores son representados como espectadores pasivos de dicho proceso, es decir, de su presente y su inmediato futuro, un futuro que se presenta así oscuro y aciago. El pesimismo que destila *The Wire* es otro de los lugares comunes y temas que aparecen a menudo en los comentarios y análisis que se hacen de la serie. Entre otros, hay quienes lo alaban como parte de su capacidad de representación (Hsu, 2010; Jagoda, 2011), quienes critican su capacidad para mostrar el problema sin dar soluciones (Dreier y Atlas, 2009) e incluso quienes lo abrazan al considerar la desaparición última del sistema como único camino posible para la construcción de uno nuevo, algo que sólo es posible si dejamos que el sistema se destruya por sí mismo (Žižek, 2012: 91-112). Sin embargo, esta misma imagen, acompañada de los planos medios y primeros planos de abatidos estibadores que la preceden (fotogramas 73-75), está diseñada de manera que enfatiza el modo en que todos los presentes le veneran y admiran, lo que en realidad le da a Frank una muerte heroica y épica, además de trágica. Al ensalzar y ennoblecer su figura de esta manera colectiva se confirma la idealización del discurso moralista y nostálgico que recorre la representación y evolución del personaje, la importancia del trabajo, la familia, la comunidad. Frank es, finalmente, mártir por una causa común que continúa viva.

FOTOGRAMAS 73 - 75





## 4.7

# CONCLUSIONES

---

En su análisis sobre la segunda temporada, Hamilton Carroll (2012: 265) argumenta que *The Wire* muestra el modo en que las posibilidades de construir una masculinidad asentada en valores como el trabajo físico o la propiedad privada individual se encuentran hoy negadas por las circunstancias económicas, añadiendo que el pesimismo es el modo en que la serie responde a estas circunstancias. Aunque en ningún momento negamos el pesimismo que destila el modo en que se muestra la situación de la clase blanca trabajadora en las escenas aquí comentadas, el análisis realizado a lo largo de todo el capítulo demuestra que la nostalgia y la constante mirada a un pasado idealizado tiene mucho mayor peso en el relato que ofrece *The Wire*. Al mismo tiempo, hemos argumentado una crítica de dicha construcción de una identidad masculina a partir del concepto de trabajo físico e industrial por cuanto tal noción permite la reproducción y consolidación de la explotación capitalista a través de la extracción de plusvalía y, con ello, del sistema en sí (además de tratarse por supuesto de un modelo de construcción

de un sujeto masculino histórico y no esencial, basado en la exclusión y violencia contra las mujeres y las poblaciones racializadas). En paralelo a esta desaparición de las posibilidades de construir sus identidades a partir del trabajo asalariado, Carroll señala también que la automatización no amenazaría sólo los puestos de trabajo en sí mismos, sino “el total de la comunidad de hombres unidos a través de la experiencia común y el tirón generacional de un empleo estable” (2012: 268). Esta afirmación por una parte presenta la robotización como un proceso reciente y la emplea como chivo expiatorio de la situación de la clase trabajadora industrial estadounidense, ignorando así que la progresiva incorporación de tecnología ha sido parte del modo de producción capitalista desde sus inicios. Por otra, señala como natural el paralelismo entre el trabajo y la comunidad que se construye en *The Wire* no sólo sobre el uso de la identidad masculina para la reproducción del capitalismo que acabamos de mencionar, sino sobre la idealización de los colectivos de clase trabajadora blanca de la generación previa, cuyo bienestar



en realidad está construido sobre el embellecimiento del rol de los sindicatos a la hora de mejorar las condiciones de los trabajadores (Brenner, 2006: 63) y, sobre todo, sobre la expropiación, discriminación y exclusión de las mujeres y de los trabajadores racializados (Martin, 2017). En este sentido, hemos tratado en última instancia de problematizar el modo en que se historiza el capitalismo a lo largo del siglo XX como si existiera una clara ruptura entre las décadas centrales del mismo y la prolongada crisis a partir de 1973.

Otros autores se han permitido comentarios algo más incisivos sobre la segunda temporada o sobre la serie en su conjunto, señalando que *The Wire* es una crítica desde la izquierda liberal no hacia el capitalismo sino a su versión posmoderna, neoliberal, post-industrial y que falla al comprender que ambas etapas comparten algunas características (Kennedy y Shapiro, 2012: 163). De un modo similar, Linkon, Russo y Russo (2012: 256) explican que *The Wire* se centra en los efectos del capitalismo, y no tanto en sus participantes y actores (aunque en algunas ocasiones se haga uso de metáforas o personificaciones para representar al capital en sí), un comentario que retoma algunas de las ideas ya planteadas por Helena Sheehan y Sheamus Sweeney, aunque su análisis les llevara a concluir que la serie “es la idea marxista de lo que un drama televisivo debería ser” (2009), una afirmación que esperamos que el análisis llevado a cabo en las páginas anteriores contribuya a desacreditar, por cuanto la serie ignora gran cantidad de las contradicciones que son estructurales al funcionamiento y evolución del sistema capitalista tal y como se explican desde el marxismo (entre otras, la incorporación de tecnología como parte intrínseca de la acumulación de capital), abrazando el capitalismo “ético” como único camino a seguir.

Aunque no acepten y alaben el discurso ofrecido por la serie, estos autores en ningún momento problematizan o se preguntan cuáles son las implicaciones de tal discurso, de dónde viene y qué efectos tiene, que es la cuestión fundamental que subyace a nuestra investigación. Señalan lo justificado de la ansiedad y la frustración de los personajes protagonistas, pero no problematizan las causas de dichos sentimientos: la construcción de una identidad de clase trabajadora blanca basada en la noción de que se tienen ciertos derechos y privilegios (y la violencia como única respuesta cuando no se consiguen dichos objetivos) y una concepción del sistema capitalista que lo concibe no como intrínsecamente contradictorio, sino como funcional siempre y

cuando se recupere la moralidad que supuestamente existía en un pasado idealizado, lo cual no es sino un proyecto futuro imposible que funciona como clavo ardiente al que agarrarse de manera desesperada (lo que, en última instancia, es la receta básica para el aumento de la ansiedad, frustración y rabia que se percibe claramente en la política occidental actual). Aunque gran parte de las conclusiones que se podrían establecer a partir del análisis realizado han aparecido y sido desarrolladas a lo largo del mismo, trataremos de presentarlas a continuación de manera resumida.

Hemos argumentado que el peso que los conflictos internos de los personajes ponen en la posesión de un trabajo estable asalariado (y, especialmente, si se trata de trabajo físico, manual e industrial) a la hora de construir la identidad y, con ella, la pertenencia a un colectivo social resulta problemático a varios niveles. Fundamentalmente, se trata de la construcción de una masculinidad basada en valores e ideales que en última instancia reproducen a la perfección la posición y rol del trabajo en el modo de producción (Trenkle, 2014 [2008]). En una sociedad capitalista, el trabajo es el medio principal de alienación y extracción de plusvalía a través de la obligación a vender la propia fuerza de trabajo a cambio de un salario para poder sobrevivir, perdiendo así el control sobre la misma, de manera que este modelo de comprensión del trabajo se convierte en última instancia en lo que rige “la forma de interrelación social característica de la sociedad capitalista”, que a su vez condicionaría “las acciones, visiones del mundo y disposiciones de las personas” (Postone, 2003 [1993]: 5), siendo así la base sobre la que se construyen la alienación y explotación capitalistas. El modo en que *The Wire* sacraliza el trabajo, dándole el poder no sólo de crear identidades estables (a través, además, de valores supuestamente tradicionales como la familia nuclear) sino incluso de redención moral de uno de los protagonistas de la serie (que trabaja sin remuneración como penitencia auto-impuesta), no sólo no critica el funcionamiento de la sociedad capitalista sino que lo exalta y reproduce. Esta sacralización del trabajo se construye sobre un modelo de masculinidad contradictorio e incoherente, basado en la idea del padre responsable capaz de proveer para su familia que queda en *The Wire* propuesto como un ideal a seguir, aquello a lo que los personajes aquí presentados querrían aspirar pero no son capaces por culpa de la evolución del capitalismo contemporáneo hacia la des-



aparición de empleo. Se trata, por supuesto, de características que responden a un modelo asociado de manera errónea a una época pasada embellecida y cuya realidad responde a la exclusión y la violencia hacia otros colectivos (Kimmel, 2012; 2013). Queda obviado de esta manera que la masculinidad blanca no es sino una creación discursiva e histórica, un conjunto de efectos discursivos impuestos por y para los propios individuos con el único fin de reproducir infinitamente el sistema, de manera que este problemático modelo de virilidad es exaltado e idealizado (con la consecuente denigración e instrumentalización del cuerpo femenino que dicho modelo conlleva).

En relación a este peso que la serie pone en la construcción de la identidad masculina blanca sobre modelos caducos, hemos visto que se reproduce la idealización de la clase trabajadora no racializada como principal sujeto revolucionario de la izquierda progresista, y, con ella, por supuesto, del peso del papel que los sindicatos han tenido en la historia de la lucha obrera en EEUU, cuando en realidad el modo en que estos colectivos se centraron en conseguir prestaciones privadas ofrecidas por las empresas y no de tipo público funcionó para discriminar a los desempleados (que históricamente han sido mujeres y poblaciones racializadas [Brown, 1999: 16]) y para continuar glorificando el trabajo asalariado por encima de todas las cosas. El histórico repaso realizado por Laura Martin en *Historicizing White Nostalgia: Race and American Fordism* a partir del trabajo de Nancy Fraser (2016), “deja claro que el trabajador obrero blanco es un símbolo cuyo significado ha sido sobredeterminado, un mito que dice más de los que lo han creado que sobre el pasado tal y como ocurrió” (Martin, 2017). Así, resulta innegable que la edad dorada de la clase trabajadora en las décadas centrales del siglo XX es una reconstrucción histórica, un relato nostálgico construido sobre la supresión de experiencias, un relato extendido y asentado en la cultura popular norteamericana y que *The Wire* ayuda a mantener y reproducir y cuyas consecuencias se han podido percibir con claridad en el reciente ciclo electoral presidencial en EEUU (y en los meses que le han seguido).

Pero esta nostalgia por un pasado mejor no sólo se reduce a una falsa imagen de bienestar social de la población en su conjunto en los años cincuenta y sesenta, sino que también está presente en el modo en que se ha escrito la historia económica de EEUU a lo largo del siglo XX. El modo en que *The Wire* construye el relato de lo ocurrido en el sector industrial de la

ciudad de Baltimore se apoya de manera continua en un pasado glorioso, un “buen capitalismo” que hoy lamentablemente se ha perdido, ofreciendo así una explicación económica centrada, de manera simplista y problemática, en la moralidad y la ética del funcionamiento del sistema (relato reproducido en Stiglitz, 2010a y Krugman, 2011, entre otros), tal y como explica Bruno Amable (2011). Esta narrativa, por supuesto, deja de lado el modo en que, como ha señalado sobre todo Robert Brenner (2006: 9), el origen de la prolongada crisis de productividad que azota los países occidentales desde finales de los años sesenta tiene en realidad sus orígenes y raíces en los tan idealizados años de posguerra: la intensificación de la competencia internacional durante la reconstrucción llevó a EEUU a reducir sus exportaciones y aumentar sus importaciones, provocando así una crisis de sobre-producción que llevó al descenso de las tasas de productividad y beneficio. Si son las propias condiciones de crecimiento mundial durante los años cincuenta y sesenta las que resultan insostenibles a medio y largo plazo, derivando así en la crisis que las seguiría, no sólo dichas décadas se presentan como una excepción (y no la norma a seguir) (Brenner, 2006: xxiv), sino que el deseo de regresar a un “buen” capitalismo que recorre esta temporada de *The Wire* es un sinsentido.

Este relato se construye en la serie además sobre una curiosa dicotomía según la cual la economía (identificada con el “capitalismo salvaje”) y el estado son dos entidades independientes que parecerían encontrarse en lucha permanente la una contra la otra. Así, el personaje de Frank intenta cambiar su situación a pesar de que el problema va más allá del nivel individual y es mostrado en la serie como una cuestión estructural. Esta narrativa del “individuo contra las circunstancias” aparece en la serie como una dialéctica entre el sujeto y el sistema en la cual el capitalismo ha dejado atrás y destrozado la sociedad y el estado en su desarrollo. Esto por supuesto reproduce la idea de la economía como una incomprensible fuerza de la naturaleza independiente que ha de ser controlada por el estado (una noción incoherente por cuanto en realidad se trata de dos entidades inseparables en su desarrollo y funcionamiento), y no como un sistema cuyo funcionamiento puede ser aprehendido. Este relato, además, no sólo oscurece la posibilidad de representación y comprensión del capitalismo, sino que en cierta manera es la base de la cuestionable concepción de un “buen” capitalismo, la posibilidad de que el sistema puede funcionar

siempre y cuando se controle desde una serie de valores éticos y morales que son considerados como universales (Amable, 2011: 13).

*The Wire* pone así el foco en tal moralidad, en la idea de que el sistema capitalista es la única opción para el crecimiento y bienestar del total de la población y en la posibilidad de que el capital puede ser controlado desde la virtud, en la importancia del trabajo y la ética laboral por encima de todo, en la familia nuclear como entidad social básica y en la comunidad que ha de ser defendida por los individuos (blancos y masculinos) que la componen. Estos valores se corresponden con las izquierdas menos progresistas en EEUU, relacionadas habitualmente con la presidencia de Bill Clinton y, actualmente, con el sector centrista del partido demócrata, un sector que parece continuar defendiendo dichos valores e ideas a pesar de que se corresponden cada vez menos con los que reproducen sus votantes potenciales (Ball, 2017), como demuestran las recientes afirmaciones de Joe Biden sobre la dignidad intrínseca al trabajo asalariado y su rol en la construcción de comunidades (citado en Favreau, Lovett y Vietor, 2018) y la resistencia del *establishment* del partido a recoger y aceptar propuestas y candidatos más progresistas en los recientes ciclos electorales. La idealización nostálgica de una época en la que supuestamente existía tal capitalismo ético y en la que reinaba el bienestar de la clase obrera blanca tal y como lo hemos visto a lo largo de la segunda temporada de *The Wire* no hace sino ensombrecer el funcionamiento de un sistema basado en la explotación, la expropiación y la exclusión, y, por decirlo de manera algo simplista, señala como culpables a los que no lo son.

*The Wire* no es capaz de llevar a cabo esa representación del capitalismo salvaje y sus consecuencias que tanto se le atribuyen, sino que repite una vez más la misma visión elitista y reproductora del capitalismo presente también en un discurso mediático cada vez más alejado de la situación real de los trabajadores y en las altas esferas de los partidos políticos, por mucho que argumenten ser “de izquierdas”. La reproducción de este discurso en la serie canaliza el malestar de la población de clase trabajadora en la misma dirección en la que lo hizo la derecha estadounidense durante la campaña presidencial de 2016 (un discurso similar al existente en la política reciente también en otros países de todo el mundo), basada en la mirada a un pasado embellecido que en realidad nunca estuvo ahí,

creando así un relato (y en este caso un proyecto de nación) que sólo puede construirse sobre la exclusión, la explotación y la violencia.

## 4.8

# ANEXO

---

En este anexo se realizará un resumen por episodio de las tramas, personajes y espacios que han sido analizados a lo largo de este capítulo; es decir, para evitar confusiones y posibles problemas de comprensión, las síntesis que siguen quitan relevancia o dejan de lado algunas de las situaciones, personajes y líneas narrativas que tienen lugar a lo largo de la segunda temporada de *The Wire*.

### **S02E01. *EBB TIDE***

---

El detective Jimmy McNulty se adapta como puede a su nuevo puesto como policía del puerto de Baltimore. El secretario-tesorero del local 47 del sindicato de estibadores del puerto, Frank Sobotka, defiende ante el presidente su plan para presionar al ayuntamiento de que haga una reforma de la zona que permita la llegada de un mayor número de barcos. En este episodio conocemos también al sobrino de Frank, Nick (que vive en el sótano de la casa de sus padres), y a su despistado hijo, Ziggy.

Cuando va a donar una ventana de cristal a la iglesia de su barrio, el comandante Valchek (Al Brown) descubre que Frank ha regalado un ventanal mucho mayor que el suyo, haciendo que Valchek, enojado, se pregunte de dónde ha sacado el sindicato de estibadores el dinero. Frank, por supuesto, colabora

con una banda de contrabandistas (cuyo misterioso jefe es “el Griego”) ayudándoles a sacar la mercancía del puerto. Sin que Frank pueda evitarlo, los criminales abandonan deliberadamente uno de los contenedores que tendrían que haber recogido.

Mientras hace la ronda de vigilancia, la agente de policía del puerto Beadie Russell descubre que en el contenedor desatendido hay trece cadáveres de mujeres. Unos días antes, McNulty ha pasado el caso de una mujer ahogada a sus antiguos jefes con la intención de fastidiarles. Ambos casos resultan estar conectados.

---

### **S02E02. COLLATERAL DAMAGE**

Beadie Russell queda como la agente encargada de investigar qué ha ocurrido con las mujeres fallecidas en el contenedor. McNulty se ofrece a ayudar y consigue, una vez más, que el caso pase a ser responsabilidad de sus antiguos compañeros de la brigada de homicidios. En paralelo, Valchek consigue poner en marcha un equipo para descubrir si hay algo sospechoso en las cuentas de Frank Sobotka y su sindicato, ligando ambos casos durante el resto de la temporada. Frank expresa recelo a los traficantes sobre seguir colaborando con ellos.

“El Griego” y su lugarteniente, Spiros (Vondas) Vondopoulos, asesinan al marinero responsable de la muerte de las mujeres, mucho antes de que la policía sepa de qué va el asunto.

---

### **S02E03. HOT SHOTS**

Nick está preocupado por su incapacidad para proveer para su novia y su hija, de manera que acepta colaborar con Ziggy y con la banda de contrabandistas de espaldas a Frank. Frank, por su parte, se reúne con algunos políticos a través del *lobby* que le está intentando ayudar con su plan de mejora del puerto, y que expresan su agradecimiento por el dinero que están recibiendo desde el sindicato. Los detectives de homicidios, trabajando junto a Beadie, son incapaces de encontrar nuevas pistas sobre las mujeres asesinadas.

---

### **S02E04. HARD CASES**

Frank se enfrenta a su sobrino y su hijo por haber llevado a cabo contrabando ilegal a sus espaldas y defiende sus propias acciones por oposición argumentando las buenas intenciones que hay detrás (el intento de reforma del puerto). Ziggy, por su parte, es incapaz de disimular y se gasta el dinero de manera atrevida, llamando así la atención de sus compañeros, que se lo echan en cara y le vacilan. Él, por su parte, trata de integrarse en el tráfico de drogas que tiene lugar en la zona del puerto.

---

### **S02E05. UNDERTOW**

Los *corner boys* con los que trabaja Ziggy le engañan y le roban dinero, lo que hace que él sea incapaz de pagar a aquellos de los que recibe la droga, resultando en una paliza y en que prendan fuego a su coche.

Nicky y Aimee visitan una casa en venta sólo para descubrir que el precio está muy por encima de sus posibilidades.

Frank se defiende ante las acusaciones de los agentes de policía, cuya investigación policial sobre la corrupción del sindicato y el asesinato de las mujeres continúa avanzando poco a poco, gracias sobre todo al rencor e interés de Valchek, y explica a los policías que será incapaz de conseguir que ninguno de los estibadores les dé información. Beadie, sin embargo, consigue que uno de ellos le explique cómo usan los ordenadores del puerto para “perder” los contenedores con mercancía.

Frank vuelve a negarse a trabajar de nuevo con los contrabandistas, pero éstos hacen una oferta que no podrá rechazar: triplicar la retribución por cada contenedor.

---

### **S02E06. ALL PROLOGUE**

Los policías comienzan a monitorizar los ordenadores del puerto, al tiempo que Frank presenta al resto del sindicato sus planes de *lobby* y qué reformas quiere pedir para el puerto. Sus

compañeros desconfían de la procedencia del dinero necesario para llevar a cabo estas acciones.

Nick continúa intentando ayudar a Ziggy con sus problemas con los traficantes de droga, en esta ocasión pidiendo la colaboración de la banda de contrabandistas. Frank reprocha a Ziggy sus acciones. Nick finalmente tomará el control sobre la situación, encargándose él mismo del tráfico de drogas.

### **S02E07. BACKWASH**

---

Nick se dedica a tiempo completo al tráfico de drogas y comienza a planear un futuro estable con su novia.

En una reunión sobre el futuro del puerto, Frank presencia una presentación en la que se les explica que se planea robotizar los muelles de Baltimore, un futuro muy diferente al que él había esperado y que implica, por supuesto, muchas menos horas de trabajo para los estibadores.

### **S02E08. DUCK AND COVER**

---

Frank empieza a pensar que la policía está muy pendiente de ellos a partir de descubrir que su compañía de telefonía ha marcado su móvil. Sus sospechas se confirman cuando envía un falso contenedor de contrabando y el camión que lo transportaba es parado por la policía. “El Griego” y Vondas le piden que continúe haciendo esto hasta que pase el interés de la policía, lo que significa que el sindicato debería dejar de recibir dinero de ellos durante un tiempo. Frank les convence de lo contrario.

### **S02E09. STRAY ROUNDS**

---

La policía trata de descubrir por qué y cómo ha cambiado el modo en que se desarrolla el contrabando de mercancía en el puerto. Nick, por su parte, continúa ascendiendo en el tráfico cuando Vondas le encarga la venta al por mayor de drogas por

parte de su banda. Ziggy continúa montando espectáculos exagerados y llevando a cabo acciones ridículas con la intención de integrarse en el grupo de estibadores, además de tratar de hacer contrabando por su cuenta.

Un chivatazo de Vondas a un agente del FBI hace que descubran contenedores llenos de droga en el puerto, limitando todavía más las posibilidades de que la reforma que Frank quería se lleve a cabo.

### **S02E10. STORM WARNINGS**

---

Ziggy es engañado por el miembro de la banda de “el Griego” con el que había hecho un trato y le dispara a bocajarro en su tienda, siendo detenido por asesinato. La policía se ve obligada a colaborar con el FBI en el caso de corrupción portuaria, pero no saben que uno de los agentes federales (el mismo al que Vondas dio el chivatazo en el episodio anterior) pasa información confidencial a la banda de “el Griego”, confirmando así que la policía está cerrando el cerco en torno a ellos y permitiéndoles ir un paso por delante de los agentes. Nick trata de encontrar a Vondas para intentar ayudar a Ziggy, pero por supuesto está ilocalizable.

### **S02E11. BAD DREAMS**

---

Los agentes de policía llevan a cabo detenciones y redadas, pero aunque han encontrado drogas y dinero en efectivo en casa de Nick, no consiguen localizar al sobrino de Frank por ninguna parte. Frank sí es detenido por el FBI cuando la agencia federal registra el local del sindicato, y finalmente acepta colaborar con la policía a cambio de indulgencia para con su hijo y sobrino.

La banda de contrabandistas y traficantes decide cortar todos los lazos con el puerto y abandonar Baltimore. Cuando se enteran, a través de su informante en el FBI, de que Frank ha aceptado colaborar con la policía, “el Griego” y Vondas tratan de reunirse con él una última vez.

**S02E12. *PORT IN A STORM***

---

El cadáver de Frank es rescatado del puerto ante la vista de todos los estibadores y de Nick, que decide dar toda la información posible a la policía sobre la banda de contrabandistas a cambio de pasar a formar parte del programa de protección de testigos. Sin embargo, es demasiado tarde y tanto Vondas como “el Griego” esquivan la detención de la policía.

El sindicato, al negarse a colaborar con la policía, sella su fatal destino mientras comienzan las reformas para robotizar y mecanizar el puerto de Baltimore.



05

LA REPRODUCCIÓN  
CIRCULAR DEL CAPITALISMO:  
MERCADO INMOBILIARIO,  
VIOLENCIA POLICIAL  
Y POSTRACIALISMO EN  
LA TERCERA TEMPORADA  
DE *THE WIRE*





FOTOGRAMAS 01 - 04

Como hemos visto en el capítulo anterior, la segunda temporada de *The Wire* se construye sobre un marcado giro temático respecto a la primera, presentando gran cantidad de nuevos personajes, tramas y espacios en torno al puerto de Baltimore y alejándose contextualmente de los traficantes de droga que habían protagonizado la serie hasta entonces. Sin embargo, al inicio de la tercera temporada gran parte de estos personajes y espacios (los estibadores, el puerto, el sindicato) desaparecen de la acción, lo que indica un retorno a los degradados barrios de vivienda social de la zona oeste de Baltimore donde se desarrollaba la acción de los primeros episodios de la serie, ampliando ahora el punto de vista sobre

dicho contexto para explorar un amplio conjunto de procesos de transformación geográfica en la ciudad.

El prólogo (o *cold opening*) del capítulo que inaugura esta tercera temporada gira en torno a los jóvenes narcotraficantes afroamericanos Bodie y Poot, personajes cuya relevancia narrativa había pasado a un segundo plano durante la temporada anterior, andando por la calle y comentando que “las torres”, uno de los más importantes puntos de venta de droga de la ciudad, van a ser demolidas. En montaje paralelo, la conversación de los jóvenes se alterna con imágenes de un improvisado podio en el que el alcalde de Baltimore, Clarence Royce (Glynn Turman), justifica y anuncia dicha inminente acción (fotogramas 01-04).

Esta estructuración de la escena permite por una parte presentar una imagen más completa del modo en que los habitantes de la ciudad de Baltimore entienden la demolición de “las torres” dependiendo de su procedencia; y, por otra, enfatiza precisamente lo distinto de ambos ámbitos. Bodie y Poot hablan con cierta melancolía (y humor) de los múltiples recuerdos que estarán para siempre atados al espacio donde sucedieron, mientras el alcalde describe el final de un escenario desolador, anunciando la llegada de una nueva etapa a los diferentes programas de vivienda social de Baltimore, de reformas en las que no se repetirán los mismos errores del pasado.

Cuando el momento de la demolición es ya inminente y el alcalde esconde el suceso tras un discurso electoralista basado en el amplio y poco definido concepto de “reforma”, el *corner boy* Bodie traduce en cierta manera lo que en realidad está diciendo el alcalde Royce. Refiriéndose a cómo la desaparición de “las torres” implica también la desaparición de un importante mercado para el tráfico de droga, el joven alega que si por algo han de estar tristes es porque “these downtown suit-wearing-ass bitches done snatched up the best territory in the city from y’all”. Es decir, que la zona de “las torres” (y el potencial económico que pueda existir en la misma) les es robada por parte de la propia ciudad. Esta afirmación, como se verá a lo largo de la temporada, hace referencia a la predatoria actitud de los promotores inmobiliarios mantienen de cara a la posibilidad de participar en proyectos co-financiados por entidades públicas, y que serán definidos por un senador estatal en el octavo episodio de esta temporada como un grifo (“The hood faucet. The money faucet”).

El modo en que el alcalde Royce habla de la destrucción de “las torres” desde el punto de vista de la reforma sociopolítica que implicará la renovación de la zona –acompañado de la nota del joven Bodie sobre la corrupción intrínseca al mercado inmobiliario– nos permite recuperar la propia historia y configuración social, política, económica y cultural de los programas de vivienda pública en EEUU. Altos edificios de apartamentos como el aquí representado fueron el modelo habitual en gran parte de dichos programas durante los años cincuenta y sesenta. La rápida aparición de guetos racializados y de clase, la falta de financiación para su mantenimiento, el aumento de la criminalidad y el abandono por parte de las administraciones locales resultaron en la conversión de estos *projects* en “alma-

cenas para pobres” y en su progresiva demolición a partir de los años setenta, y muy especialmente en los años noventa (Pelton y Oakes, 1999). En paralelo al modo en que la comprensión e inversión en otro tipo de ayudas públicas ha evolucionado hacia un modelo donde se enfatiza la eficiencia de la gestión privada y la responsabilidad individual,<sup>1</sup> el estado norteamericano ha dejado de construir sus propias viviendas sociales para pasar poco a poco a depender cada vez más (sobre todo a partir de los años setenta, momento de la confirmación del “fracaso” de los programas de vivienda social de las décadas anteriores) de la financiación privada. Programas del Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano de Estados Unidos (conocido sobre todo por sus siglas en inglés, HUD, *Housing and Urban Development*) como *Hope VI*, cuyos fondos se emplean para demoler vivienda urbana degradada y reemplazarla con comunidades mixtas construidas por promotores privados co-financiados por el sector público, o *Housing Choice Vouchers* (también conocida como *Section 8*), en el que viviendas privadas son convertidas en una especie de viviendas de asistencia pública a través de la inversión gubernamental con la intención de abaratar el precio del alquiler, que es así semi-subsidiado, son un claro ejemplo de una cada vez mayor dependencia del mercado inmobiliario privado (Narefsky, 2015).

Es a la exploración de este proceso de degradación urbana (tanto en un sentido físico, el abandono y deterioro de calles y edificios, como en un sentido comunitario, las altas tasas de criminalidad y sus consecuencias en la población de Baltimore) a lo que se dedica esta tercera temporada de la serie, implicando en ello dos entornos y conjuntos de personajes que no habían aparecido de manera clara en *The Wire* hasta ahora, si bien ambos habían sido mencionados de un modo sutil durante la primera temporada: los promotores inmobiliarios y los participantes de la política local.<sup>2</sup> Así, nuestra propuesta de análisis es

1 Veremos este mismo proceso en relación al estado del bienestar en el siguiente capítulo de esta tesis.

2 Recordemos algunos elementos ya señalados en el capítulo 3 de esta tesis tales como la protección policial dada al chófer del senador estatal Clay Davis a pesar de la obvia conexión entre este personaje y el dinero obtenido a través de la venta de droga o cómo al final de la investigación de la banda Barksdale el detective Freamon añade un titular periodístico sobre un enorme proyecto urbanístico al tablón que recoge el esquema y jerarquía de dicha organización.

entender esta temporada como una continuación de la primera en la que se amplía el ámbito de observación de la serie a la influencia del ayuntamiento de la ciudad de Baltimore sobre procesos de transformación geográfica como la degradación urbana y la especulación inmobiliaria, sin dejar de lado el rol de la policía local en dichas transformaciones.

Tras el discurso de Clarence Royce presentando las razones detrás de la demolición de “las torres”, vemos en pantalla una cuenta atrás desde diez que se acompaña con un rápido montaje de las imágenes de varios de los asistentes gritando los números al unísono, tras la cual el alcalde presiona una palanca (que en realidad no sirve para nada más que para aumentar lo performativo del gesto y del momento, dado que el plano siguiente muestra a un obrero pulsando los botones correspondientes), dando inicio a la implosión de “las torres”. El humo resultante se expande por las calles de alrededor de manera inesperada, emborrona e impide percibir el entorno (fotograma 05), llegando hasta todos los asistentes al acto, haciéndoles toser y cubrirse la cara con las manos (fotogramas 06 y 07). Consideramos que el modo en que la ceniza provoca estas inesperadas consecuencias para los presentes podría funcionar como metáfora de la incompetencia de los políticos de Baltimore a la hora de comprender cuáles son los efectos de algunas de sus decisiones y acciones, además de enfatizar lo desconectados que se encuentran de la situación socioeconómica de la ciudad. De esta manera, este detalle encajaría con la configuración audiovisual del resto de la serie, por cuanto es habitual ver en *The Wire* recursos de puesta en escena y de montaje para enfatizar la incapacidad de sus personajes protagonistas de entender las relaciones existentes entre aquello que sucede a su alrededor, al tiempo que crea para el espectador un “gran imaginador” capaz de presentar dichas relaciones en pantalla.<sup>3</sup>

Pero todo este humo también podría interpretarse como una metáfora de cómo los problemas de altos índices de criminalidad que antes existían en “las torres” se extenderán ahora por otras zonas de la ciudad. Al fin y al cabo, gran parte de las subtramas dedicadas al narcotráfico durante esta tercera temporada giran en torno a los problemas y la violencia derivada

FOTOGRAMAS 05 - 07



<sup>3</sup> Se trata de un tropo recurrente a lo largo de la serie y que podemos ver desde el *cold opening* de su primer episodio, tal y como se analiza en la sección 3.1. de esta tesis doctoral.

de las luchas por nuevo territorio entre dos bandas, incluyendo la banda Barksdale, hasta ahora la principal entidad proveedora de drogas en “las torres”. Esta lectura permitiría argumentar que el modo en que se entienden las altas tasas de criminalidad de algunas zonas de Baltimore en la serie es como un problema enlazado de manera directa con los habitantes y los espacios en que tienen lugar, un punto de vista que dejaría de lado las causas socioeconómicas estructurales detrás de la violencia y el narcotráfico para enfatizar la imposibilidad de eliminar dicha criminalidad. Como veremos, la única respuesta posible parecería ser la de ejercer un control exhaustivo sobre las poblaciones de estos barrios degradados, poner un cordón a su alrededor de un modo casi literal: obligando a los individuos asociados con la actividad criminal a trasladar su actividad a un conjunto de zonas delimitadas dentro de la ciudad.

Aunque comenzaremos realizando un comentario sobre los elementos que permiten comprender esta temporada como continuación de algunas de las líneas que recorrían la primera temporada (y con ello la representación del capitalismo como circular y repetitivo que aparecería en la serie), este capítulo se dedicará sobre todo a un análisis de la tríada institucional sobre la que se desarrollan las tramas de estos trece episodios: el mercado inmobiliario, la política local y las fuerzas del orden en su lucha contra el narcotráfico, que durante esta temporada confluyen fundamentalmente a través de un proyecto policial de legalización parcial del tráfico de drogas (conocido coloquialmente en la serie como *Hamsterdam*). Este proyecto se encuentra relacionado de modo directo con todo un conjunto de transformaciones urbanas, policiales y culturales a las que se dedicará gran parte del presente texto. Nuestro punto de partida es pues analizar el modo en que se presenta en *The Wire* la relación entre los tres ámbitos a través sobre todo del énfasis puesto en el espacio urbano (su desarrollo, degradación, vigilancia, reforma y gentrificación) como un elemento en constante cambio y fundamental para comprender la situación de la ciudad de Baltimore en el capitalismo contemporáneo.



## 5.1

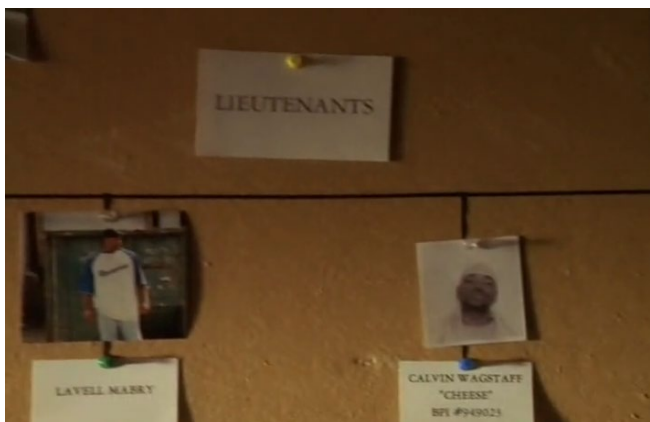
# CAMBIAR TODO PARA QUE NADA CAMBIE: CONTINUISMO Y CIRCULARIDAD EN LA TERCERA TEMPORADA DE *THE WIRE*

---

Tras los títulos de crédito, nos re-encontramos con el grupo de agentes y detectives del equipo de Daniels que había protagonizado la primera temporada, constituidos ahora como una unidad fija. Al inicio de la secuencia, el detective Jimmy McNulty vigila a un traficante conocido como Cheese desde una casa abandonada. El punto de vista del policía es presentado ya desde el principio haciendo uso de un encuadre que muestra lo que ve a través de las tablas, para a continuación pasar a un plano detalle de su ojo (fotogramas 08 y 09), reforzando una vez más su rol como representante de la audiencia en la serie. Sin embargo, el montaje enseguida nos lleva a la oficina central, donde el agente Roland Pryzbylewski y el detective Lester Freamon oyen la llamada telefónica de uno de los lugartenientes del narcotraficante Cheese en paralelo a la observación de McNulty. Un lento travelling nos lleva a través de la estancia, desde el tablón (fotograma 10), donde ya se ha trazado la jerarquía de la banda a la que se está investigando, hasta el

pequeño cuarto donde están los ordenadores que permiten las escuchas, usando la puerta como marco dentro del propio encuadre, como si la cámara se asomara silenciosamente a la actividad de los personajes (fotograma 11). El travelling y el uso de montaje paralelo entre las escuchas y la vigilancia muestra al grupo de personajes trabajando de forma fluida y eficiente, insertos en una rutina que se mantiene desde hace semanas.

Sin embargo, las técnicas que funcionaron en el pasado para arrestar y encarcelar al jefe de la banda de traficantes Avon Barksdale al final de la primera temporada son ahora inútiles. Los criminales han aprendido la lección y han corregido su modo de funcionamiento para evitar ser pillados con las manos en la masa. En cierta manera, las transformaciones en la comunicación interna de los criminales no son un verdadero cambio estructural, sino que se trata de ajustes mínimos que permiten que la dinámica de la persecución entre los agentes de policía y los traficantes se mantenga igual. El uso de ele-




---

 FOTOGRAMAS 08 - 11

mentos audiovisuales y narrativos para enfatizar la circularidad y reiteración de lo representado en pantalla es, como ya se ha señalado (ver apartado 3.5. de esta tesis doctoral), uno de los elementos que caracterizan *The Wire* y que sirven también como elemento unificador del conjunto de las cinco temporadas de la serie. En este caso, además, el modo en que los cambios y alteraciones del *modus operandi* de los criminales sirve para mantener el funcionamiento del sistema establecido (la sempiterna guerra contra las drogas), enlazaría con el modo en que varios autores han argumentado que el capitalismo es capaz de absorber las críticas y utilizar las transformaciones que tienen lugar a su alrededor en su propio beneficio. Esto puede hacerse de manera directa y traumática, como argumenta Naomi Klein

en *La doctrina del shock* al afirmar que el capitalismo aprovecha “momentos de trauma colectivo para dar el pistoletazo de salida a reformas económicas y sociales de corte radical” (2007: 30), imponiendo medidas neoliberales como la austeridad o la privatización de recursos públicos durante o en los momentos inmediatamente siguientes a una crisis (económica, política o medioambiental). Pero también puede tener lugar de manera sutil y menos descarada, a través de una progresiva permeabilidad de los discursos contestatarios que lleva a la constitución de lo que Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002) han denominado un “nuevo espíritu del capitalismo”. Según los autores, el capitalismo se encuentra en permanente reorganización y crea nuevos problemas e injusticias de manera continua, al tiempo que esta transformación constante le otorga la capacidad de reabsorber y adaptar los discursos opositores en su propio beneficio (Boltanski y Chiapello, 2002: 72), tanto monetizándolos

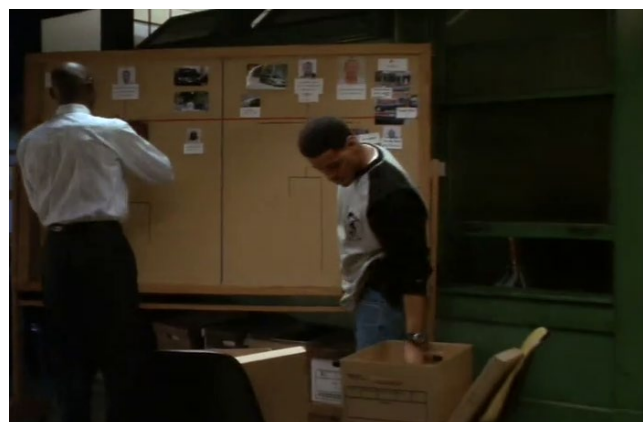
como reapropiándolos a nivel discursivo. A partir de esta noción, Boltanski y Chiapello explican el auge del discurso individualista asociado al neoliberalismo argumentando que el capitalismo ha fagocitado y reutilizado los valores e ideales de los movimientos sociales de los años sesenta (el énfasis en la espontaneidad y la creatividad, la oposición a la burocracia o la sensibilidad hacia la diferencia), empleándolos para construir nuevos dispositivos y estrategias para mantener la explotación a través del trabajo asalariado (Boltanski y Chiapello, 2002: 149-151). Estas transformaciones y adaptaciones del modo de producción capitalista no existen sólo a nivel discursivo o laboral, sino que están también presentes en otros mecanismos dedicados a mantener la exclusión o represión de ciertos grupos poblacionales. Este es el argumento que recorre, por ejemplo, *The New Jim Crow*, de Michelle Alexander (2010), en el que se explica que los dispositivos de discriminación racial existentes en EEUU en la primera mitad del siglo XX no desaparecieron tras el movimiento por los derechos civiles, sino que se han transformado en nuevas y diferentes estrategias de control y vigilancia omnipresentes hoy (sobre todo en la forma del estado penal y carcelario).

De un modo similar, una de las principales tramas de esta tercera temporada es precisamente la reacción adaptativa del equipo de investigación a las transformaciones en el modo de funcionamiento de las bandas de narcotráfico investigadas. Poco a poco descubren que los criminales han dejado atrás el sistema basado en buscas y teléfonos públicos para emplear ahora teléfonos de prepago, lo que les permite desechar el terminal (y con él el número usado) cada dos semanas, evitando así ser oídos por la policía. En paralelo, el detective Lester Freamon y el resto de agentes de policía tratan de comprender este nuevo sistema y de crear un modelo de escuchas electrónicas que se adapte al mismo. Desde robarle el móvil desechable a uno de los traficantes hasta enfrentarse a la lentitud burocrática de la compañía telefónica que los fabrica, de manera gradual el equipo de investigación se va transformando hasta finalmente estar al nivel del funcionamiento de la banda Barksdale. Si bien al final de la tercera temporada son diferentes razones externas las que llevan al cierre definitivo del caso, la progresiva adaptación de la policía a los nuevos modos de comunicación de los traficantes presenta una evolución paralela a la presentada en la primera temporada (ambas finalizan de la misma manera, con el jefe de la banda de narcotraficantes Avon Barksdale de vuelta en

prisión). De hecho, uno de los últimos planos de la temporada muestra al teniente Daniels y al detective Sydnor desmontando el esquema de la banda del tablón que había dominado la oficina durante la investigación indicando así el cierre del caso (fotograma 12), una imagen que reproduce lo visto en el final de las temporadas anteriores. Pero como todo ha de seguir igual a pesar de los cambios, un nuevo narcotraficante ya ha sustituido a Avon como el jefe de la principal trama de tráfico de drogas en la zona oeste de Baltimore: Marlo Stanfield (Jamie Hector).

Otro de los elementos que recorren esta tercera temporada y que permiten retomar algunas de las temáticas fundamentales ya señaladas en el capítulo dedicado a la primera temporada es la comprensión y representación de las entidades y bandas dedicadas al tráfico de drogas como si se tratara de empresas dedicadas a actividades legales. La primera aparición de Stringer Bell (la mano derecha del jefe de la banda Avon Barksdale y que actúa como líder mientras aquel se encuentra en prisión) en esta temporada tiene lugar en una reunión con sus subordinados. La reunión tiene un tono y estructura mucho más formales que las que hemos visto hasta ahora, e incluyen el seguimiento de una serie de normas, como por ejemplo la necesidad de pedir turno de palabra levantando la mano. El plano con que comienza la secuencia, de hecho, es un plano detalle de *Robert's Rules of Order*, que es leído por uno de los asistentes. El texto es uno de los manuales para reuniones de

FOTOGRAMA 12



## FOTOGRAMAS 13 - 18



asociaciones más usado de EEUU, presentando una serie de reglas y procedimientos a seguir para el buen funcionamiento de una asamblea o reunión. Además de servir como detalle cómico (en un episodio posterior un asistente comenzará a tomar acta de una reunión tal y como se indica en *Robert's Rules of Order*, lo que llevará a Stringer Bell a quitarle el papel de un manotazo y preguntarle “nigga, is you taking notes on a criminal fucking conspiracy?”), el seguimiento de normas de institución parlamentaria insiste en presentar la banda Barksdale como cualquier otra entidad en lugar de como una organización en los límites del sistema. La estructuración de la puesta en escena del resto de esta secuencia, así como de otras reuniones que llevan a cabo en esta misma sala y con la misma configuración espacial, se compone de planos de Stringer ante un podio contestando o cediendo la palabra y de contraplanos de los asistentes, que han de levantarse antes de comenzar a hablar (fotogramas 13 y 14). A nivel visual, pues, se reproduce el formato que siguen las reuniones de otras instituciones y entidades durante la tercera temporada, como las reuniones comunitarias con un agente (fotogramas 15 y 16) o las sesiones informativas de inicio de turno del departamento de policía (fotogramas 17 y 18).

La equivalencia del tráfico de drogas con otras instituciones capitalistas y su funcionamiento interno como empresa es un

elemento señalado como interesante por autores como Sherryl Vint (2013: 45), e incluso ha sido entendida como una crítica al propio capitalismo, señalándolo como criminal a través de esta comparación (Sweeney, 2013: 175). En oposición a estas lecturas, en el capítulo dedicado a la primera temporada ya analizamos las consecuencias discursivas de presentar el narcotráfico como parte de la economía formal, siendo la principal el borrado de las poblaciones sobrantes que se ven obligadas a recurrir a actividades delictivas para poder sobrevivir tras ser expulsadas de (y consideradas innecesarias para) el modo de producción capitalista. Sin embargo, las organizaciones criminales tratan de adaptarse y cambiar su funcionamiento para evitar la violencia que atrae la intervención policial. En esta temporada es sobre todo la banda Barksdale la que busca evolucionar a través de las acciones de Stringer Bell, pero este proceso también lleva al establecimiento de alianzas con otros narcotraficantes que comienzan en la temporada anterior y que se consolidan ahora con la creación de una cooperativa. Se trata del mismo proceso de evolución y adaptación que sigue la unidad especial del departamento de policía de Baltimore. El resultado en ambos casos es que, por mucho que se transformen ciertos elementos internos a ambas organizaciones, la situación en la ciudad de Baltimore (la guerra contra las drogas y la dinámica de enemistad creada entre los agentes y los traficantes) no parece cambiar realmente.

#### FOTOGRAMAS 19 - 20

---





El principal elemento en la serie que confirma que el desarrollo y avance de las tramas de la misma no implica un desarrollo o avance de Baltimore como conjunto (dentro de ese abstracto y oscurecido “sistema” que se encuentra por encima de todos los personajes, aunque ellos sean incapaces de percibirlo) es el montaje con el que cierra el último episodio de cada temporada. En dichos montajes, y a través de una rápida sucesión de breves secuencias acompañadas de música extradiegética, se nos muestra en muchos casos cuál es el siguiente paso para los personajes a los que hemos seguido a lo largo de la temporada en cuestión. Pero pronto las imágenes pasan a mostrar individuos desconocidos para la audiencia traficando droga en las oscuras calles de Baltimore (fotogramas 19 y 20), imágenes que se intercalan con los momentos que revelan el futuro inmediato de los protagonistas. Estos insertos crean un efecto de continuidad y de falta de cierre narrativo, dando a entender que el universo diegético de la serie existe mucho más allá de lo mostrado en los episodios de cada una de las temporadas. Del mismo modo, dado que la mayoría de estos planos que incluyen personajes no reconocibles por el espectador muestran la persistencia del narcotráfico en la ciudad, se entiende pues que las acciones de la policía no son verdaderamente relevantes. Así, estos montajes finales de cada temporada de *The Wire* son significativos porque no buscan cerrar tramas, sino insistir en la continuidad de las mismas, la falta de un inicio y de un final precisamente porque todo parece dar vueltas sobre sí mismo, es decir, son una especie de representación de lo que Mark Wheeler define como una “inevitabilidad histórica” (2014: 246), por cuanto nos recuerdan que, aunque para algunos personajes todo ha cambiado, en realidad nada lo ha hecho. Pase lo que pase, se sigue vendiendo droga en los barrios degradados de la ciudad de Baltimore. Pase lo que pase, todo sigue igual: “el ciclo continúa y el sistema sobrevive” (Sheehan y Sweeney, 2009).

En este sentido, cada montaje final reforzaría gran parte de los tropos fundamentales de la serie. Galen Wilson afirma que estas secuencias enfatizan el interés de la serie en lo sistémico en lugar de en lo individual, además de “los modos en que la serie intenta resistir el consumo fácil” por parte del espectador televisivo (2014: 69). Es decir, que, al no reiterar el típico cierre narrativo de las series procedimentales (el triunfo del sistema legal al final de cada uno de los episodios), las investigaciones presentadas en *The Wire* nunca terminan realmente, o si lo ha-

cen es de un modo ambivalente y nunca definitivo. La función de estos montajes es pues reforzar las características del resto de la serie: secuencias breves aparentemente inconexas que muestran las relaciones sutiles entre los diferentes personajes y espacios, creando el efecto de existencia de un universo narrativo que va más allá de lo mostrado. Para Sherryl Vint, esta idea de un mundo diegético más amplio que la duración de la propia serie es precisamente lo que ancla lo narrado en pantalla con “ciudades reales” (2013: 21). Son, pues, un recurso más en el efecto de realidad que *The Wire* trata de construir de manera continua a través de numerosos recursos audiovisuales, tal y como hemos visto en varios momentos de esta tesis doctoral (ver los apartados 3.1. y 3.5., además de 71.). Es precisamente la falta de análisis crítico de dichos recursos lo que ha llevado a que la asimilación académica generalizada de *The Wire* se base sobre todo en una incuestionada capacidad de representación de la realidad, cuando de hecho esta pátina de autenticidad es en realidad resultado de todo un conjunto de estrategias y mecanismos textuales. Este problema en los análisis y comentarios sobre la serie ha sido señalado por Frank Kelleter (2014: 35 y 89), que define como especialmente desconcertante el acercamiento de la sociología y la antropología a *The Wire*, por cuanto no son estudios en los que se aplican las metodologías de dichas disciplinas a la serie, sino que *The Wire* es usada como objeto que ilustra y confirma sus propios resultados. La principal consecuencia es que la entidad de la serie como producto cultural es borrada en favor de una lectura que la entiende como si se tratara de un conjunto de datos sociológicos, fomentando así la recepción acrítica que buscamos subvertir con nuestro análisis.

Retomando el comentario sobre la visión del mundo como circular y repetitivo que recorrería *The Wire* (del que estos montajes de final de temporada han sido señalados como el recurso principal), no cabe duda de que esta comprensión del universo narrado queda representada en la serie también a través de las propias tramas y subtramas que la componen. El mejor ejemplo de la creación de continuidad durante esta tercera temporada quizás sea la evolución en paralelo de los personajes de los miembros del departamento de policía y compañeros Jimmy McNulty y Kima Greggs.

Al final del primer episodio, el detective McNulty aparece manteniendo la misma actitud desafiante y rebelde que le había caracterizado en temporadas anteriores. Cuando el equipo





FOTOGRAMAS 21 - 23

se plantea cerrar el caso actual por la falta de resultados, él responde de manera desafiante e insiste en que Stringer Bell ha de ser el objetivo de la investigación. En el plano con que comienza la secuencia, dos detectives, el teniente Daniels y la fiscal Rhonda Pearlman (Deirdre Lovejoy) discuten la situación en círculo, mientras McNulty les da la espalda (fotograma 21). Durante su perorata en contra de la propuesta de cambio de objetivo (que el resto de los presentes parece apoyar por hastío y agotamiento de las líneas de investigación actuales), el personaje se mueve de un lado a otro de la habitación de manera que las cabezas de sus compañeros ocupan la parte inferior del encuadre, como si McNulty les pasara por encima, ignorando sus comentarios en favor de su interés personal, pero al mismo tiempo mostrado como más dinámico y proactivo que ellos (fotograma 22). Finalmente, el detective Freamon le intentará hacer ver lo problemático de su actitud, diciéndole “it’s you against the world, is it?” y marchándose, dejándole solo ante Kima y Rhonda, que, sentadas ante su figura, le miran de manera reprobatoria (fotograma 23). McNulty se sorprende por la reacción de su compañero y exclama “what the fuck did I do?”, una frase que el personaje ya ha pronunciado en ocasiones anteriores, en concreto al principio y al final de la primera temporada, creando así un efecto de circularidad. La repetición aquí de la pregunta (que nadie contesta) señala pues la continuidad de la actitud y modo de pensar de McNulty.



El uso de las figuras femeninas de la serie como anclaje moral de los personajes masculinos es un recurso habitual y es especialmente llamativo en esta tercera temporada, como veremos tanto en relación a la evolución narrativa de McNulty como en la representación de la mujer del concejal Thomas Carcetti. La fiscal Rhonda Pearlman, de hecho, ya había aparecido en la primera temporada como amante esporádica de McNulty y son varias las ocasiones en que ella le echa en cara su egoísmo. Este elemento narrativo funciona con las mujeres presentadas en pantalla de una manera que enfatiza las cualidades consideradas femeninas desde un punto de vista tradicional, dado que Kima, aunque aparece en este encuadre cumpliendo un rol similar al de Rhonda, en realidad funcionará como representación de la circularidad a través de la repetición de ciertas actitudes y acciones que la relacionan directamente con McNulty.

En el caso de McNulty, que, como ya analizamos en el capítulo dedicado a la primera temporada de la serie (en el apartado 3.2), es un elemento fundamental de la puesta en escena y funciona en numerosas ocasiones como representante de la audiencia, su relación con Lester Freamon sirve también durante estos episodios como contrapunto ético e instructivo a la rebeldía del detective. El detective Freamon sería pues lo que Matthew Hughey ha denominado el estereotipo del *magical negro*, una figura omnipresente en la cultura occidental desde hace siglos, con ejemplos como el “buen salvaje” de la literatura colonial (Hughey, 2012: 752). En épocas más recientes y en las producciones audiovisuales norteamericanas el modelo de personaje se podría entender como un recurso para reforzar la superioridad blanca a través de una relación construida falsamente como interracial, dado que se trata de “un personaje negro paranormal o divino que transforma la vida de un personaje blanco perdido y roto” y cuya “función es redimir al personaje blanco y ayudar a restablecer la normalidad y pureza blanca” (Hughey, 2012: 756).

Si bien el detective Freamon no presenta en ningún momento cualidades mágicas, sí que cuenta con algunas de las características mencionadas por Hughey: es, por ejemplo, un personaje sabio y rodeado de misterio, queda clasificado dentro de la casi sobrenatural categoría de *natural police*<sup>4</sup> y funciona como mentor de personajes blancos más jóvenes que él a los que ayuda a redirigir sus carreras. Esto ocurre también con su relación como maestro del agente Pryzbylewski, dado que es gracias a Freamon que este personaje, antes torpe y falto de ingenio, descubre su talento natural para la investigación documental. En el caso de McNulty, su continua desobediencia y su decisión de continuar investigando a Stringer Bell a pesar de la oposición de sus jefes y compañeros generará una cierta tensión en el equipo. Al inicio del cuarto episodio de la temporada, esta tensión explotará en una bronca entre ambos personajes en la que Freamon reprenderá a McNulty por su egoísmo y su

actitud. Aunque gran parte de la secuencia tiene lugar en primeros planos que buscan enfatizar la intensidad emocional del momento, algunos insertos muestran un encuadre amplio en el que McNulty permanece sentado mientras que Freamon, de pie, se agacha hacia su interlocutor para amonestarle (fotograma 24). McNulty no cede e insiste en la importancia de continuar vigilando a Stringer Bell, preguntándole a Freamon si no tiene curiosidad por saber qué ha ocurrido con todos los bienes inmuebles y la actividad especuladora que habían desvelado al final de la primera temporada. Aunque no parece reaccionar de ninguna manera, en cuanto McNulty se marcha enfadado, Freamon vuelve a investigar a Stringer Bell con la ayuda de Pryzbylewski. De esta manera, a pesar de que su testaruda actitud comienza a aparecer molesta para sus compañeros, McNulty continúa siendo un personaje inteligente y audaz, *natural police*.

Aunque McNulty sea quien pone en marcha la investigación sobre Stringer Bell, el método empleado por Freamon para obtener información resulta ser mucho más completo que las acciones de McNulty (que rozan la ilegalidad y el abuso de poder de su posición como policía). En una escena de este mismo cuarto episodio, McNulty se sienta en una mesa en la que Freamon, Pryzbylewski y Greggs revisan un conjunto de documentos y les presenta la información obtenida: el número de teléfono legal de Stringer Bell. Freamon se le ha adelantado, y no sólo tiene el número de teléfono sino también un listado de llamadas y

FOTOGRAMA 24



4 Como explicamos en el apartado 3.2. de esta tesis doctoral, *natural police* es la expresión empleada en la serie para definir a una serie de personajes cuyas cualidades y características les predestinan al trabajo policial. Esta definición implica por una parte la asociación de la identidad del sujeto con el trabajo asalariado que realiza y, por otra, da a entender que el personaje en cuestión sabe lo que hace y no ha de ser limitado o molestado por burocráticas instituciones.



FOTOGRAMAS 25 - 27

mensajes enviados y recibidos, lo que les permite conjeturar que el narcotraficante está intentando poner en marcha una serie de proyectos inmobiliarios para tratar de dejar atrás las actividades ilegales. La autoridad moral de Freamon (en este caso también laboral, dado que sus métodos son presentados como más efectivos) queda representada en pantalla a través de la configuración espacial en torno al escritorio, situando al personaje en el centro, presidiendo la mesa de manera clara en todos los planos de conjunto de la escena (fotogramas 25 y 26).

Freamon no es sólo *natural police*, sino que es un personaje sabio, calmado y con una estable vida personal: inicia una relación con una informante durante la primera temporada de la serie, una relación que se mantiene el resto de la temporada y que reaparece puntualmente en otros momentos como positiva y estable (fotograma 27). Si a esto le sumamos su *hobby*, la cuidada creación de detallados muebles en miniatura, y sus años de experiencia en el departamento de policía de Baltimore, nos encontramos con un conjunto de características que construyen un personaje sereno y en paz con el mundo que le rodea, lo que le sitúa en la posición de aconsejar y guiar a aquellos que le rodean. Si bien al principio McNulty no hace demasiado caso de los comentarios y recomendaciones de Freamon, a medida que avancen los episodios y el personaje sufra una serie de reveses personales (una relación amorosa fallida con una mujer más inteligente y culta que él y al final de la temporada la frustración derivada del asesinato del narcotraficante Stringer



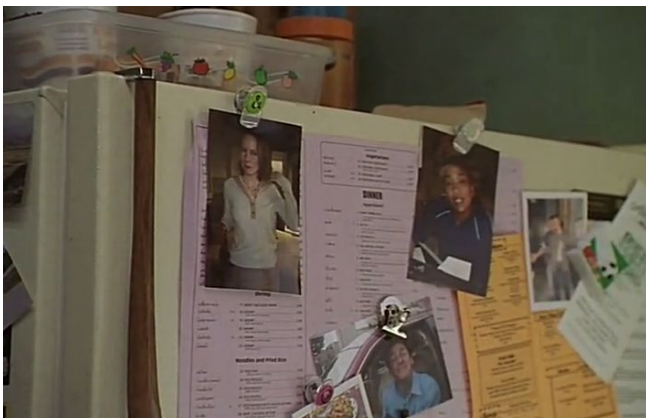
Bell, su némesis, justo antes de ser finalmente detenido por la policía) las enseñanzas de este *magical negro* comenzarán a hacer mella en su actitud.

Son pues varias las ocasiones en las que el detective Freamon actúa como consejero espiritual a lo largo de esta temporada, tratando de redirigir su vida por el buen camino y encarnando la sabiduría y experiencia vital que tanta falta le haría a McNulty. Por ejemplo, en una escena durante el noveno episodio en la que tanto McNulty como Freamon (y Pryzbylewski con él) van a trabajar un domingo, a pesar de tener el día libre. Mientras se prepara un café, McNulty enuncia un largo monólogo sobre el valor del trabajo que realiza el equipo y lo poco cualificados y preparados que otros agentes están para llevar a cabo investigaciones complejas. Freamon y Pryzbylewski, sin embargo, parecen ignorar gran parte de sus palabras y se centran sobre todo en configurar la cámara oculta y la pantalla que



FOTOGRAMAS 28 - 33

---



van a instalar para vigilar a Stringer Bell (fotograma 28). Varios primeros planos de estos dos personajes señalan cómo sólo miran a McNulty de manera esporádica y con la intención de comparar luego la nitidez de las imágenes que graba la cámara, a la que enseguida vuelven sus ojos. Finalmente, Freamon interrumpe el monólogo para hacerle una serie de preguntas retóricas sobre su futuro, diciéndole que el trabajo no es lo más importante (“the job will not save you”) y animándole a crearse una vida más allá del departamento de policía y del caso en el que trabaja en cada momento. El tono y posición de Freamon mientras afirma todo esto es fluido y natural, ligeramente condescendiente (fotograma 29), como si todo lo que estuviera diciendo fuera obvio, evidente y universal. McNulty, por su parte, escucha en silencio en primeros planos que demuestran la cierta molestia o duda que este *magical negro* siembra en su modo de entender su relación con su trabajo y que le llevará a replantearse su rol y posición dentro del departamento de policía (fotograma 30). La secuencia finaliza con McNulty mirando la fotografía de Beadie Russell (agente de la policía portuaria y personaje principal durante la segunda temporada de la serie) que cuelga de la puerta de la nevera de la oficina. La cámara, imitando el anhelo del personaje, muestra la fotografía durante varios segundos, a pesar de que McNulty ya se ha marchado (fotogramas 31 y 32).

Al final de la temporada, el asesinato de Stringer Bell será lo que definitivamente lleve a McNulty a replantearse su vida. La semilla plantada por Lester Freamon a lo largo de la temporada hace que decida dejar su puesto de detective y volver a ser patrullero de la zona oeste de la ciudad, a pesar de que se trata de un descenso de categoría. En el montaje con el que termina el último episodio de la temporada, dos breves apariciones de McNulty en su nuevo puesto muestran su felicidad y tranquilidad, primero durante la reunión informativa al inicio de su turno, donde la voz del teniente que habla desde el podio que no vemos se funde con la música y es ininteligible, mientras que la cámara se acerca poco a poco al rostro del personaje para mostrar su enorme sonrisa, poniendo el énfasis en la actitud de McNulty por encima de la actividad policial en sí (fotograma 33). Algunos segundos más tarde, McNulty reaparece patrullando una animada calle y establece un espontáneo y agradable intercambio con dos mujeres sentadas en una escalera (fotogramas 34 y 35). Este final para el personaje (un cierre que en realidad

es temporal, dado que volverá a su puesto en el departamento de homicidios durante la cuarta y quinta temporadas) generaría una cierta idealización del rol de los agentes de policía en el barrio que patrullan, reproduciendo también el embellecimiento del modelo de *community policing* que ha sido alabado en diversas ocasiones a lo largo de la temporada. Personajes procedentes de diversos contextos (tanto agentes de policía como ciudadanos de a pie) se lamentan de la desaparición de la figura del policía que transitaba las calles del barrio y que conocía a todos vecinos. Como ya señalamos (ver nota al pie en la página 112), Alex Vitale (2017: 16) ha apuntado que esta filosofía policial se construye en realidad sobre la contradic-

FOTOGRAMAS 34 - 35



ción intrínseca a considerar que el rol de las fuerzas del orden en las sociedades occidentales contemporáneas es defender la ley y resolver crímenes, cuando en realidad son un aparato represor del estado cuya principal función es criminalizar y controlar las poblaciones pobres y de color. En cualquier caso, este giro narrativo del personaje de McNulty también implica la imposibilidad de tener una vida plena que no incluya un trabajo asalariado. Al fin y al cabo, a pesar de que el consejo de Freamon era “the job will not save you”, es en un cambio de puesto como McNulty finalmente parece encontrar la paz y la tranquilidad que el trabajo de detective no le ofrecía. En última instancia, este gesto representa por una parte la obligación

FOTOGRAMAS 36 - 37



subyacente al modo de producción capitalista por la cual es necesario someterse a una relación laboral de explotación para poder sobrevivir, de manera que “el capitalismo no empieza con la oferta de trabajo, sino con el imperativo de tener que ganarse la vida” (Denning, 2010: 80). Sin embargo, el modo en que McNulty aparece feliz en estas imágenes confirma que en la serie no existe esta reflexión sino una sacralización del trabajo asalariado como medio de construcción de una identidad estable, tal y como vimos en el capítulo anterior de esta tesis. Así, se confirma la incapacidad de *The Wire* para imaginar un universo no regido por una relación laboral asalariada y, con ello, se reproduce una vez más la explotación capitalista basada en la extracción de plusvalía de la fuerza de trabajo.

El otro elemento que McNulty decide cambiar en su vida es su relación con las mujeres. Durante temporadas pasadas, el personaje ha tratado sin éxito de recuperar a su ex-mujer, ha tenido numerosos encuentros casuales con mujeres que conoce en bares y ha recurrido a la fiscal Rhonda Pearlman para relaciones sexuales esporádicas. En la tercera temporada, todas estas posibilidades desaparecen: su ex-mujer tiene un nuevo novio, varias mujeres le rechazan o ignoran, Rhonda establece una relación estable con el teniente Daniels y la directora de campaña Theresa D’Agostino (Brandy Burre) termina rechazándole por considerarle menos educado e inteligente que ella. Buscando la estabilidad que ninguna de estas relaciones intermitentes parece ofrecerle, McNulty aparecerá de repente en casa de la agente portuaria Beadie Russell para proponerle crear una vida juntos. La conversación entre los dos personajes se construye en planos medios de ambos que muestran a McNulty ante un fondo oscuro que representa su estado emocional y su fatiga (fotograma 36), mientras que Beadie se sienta ante la entrada a su hogar, donde se perciben claramente los colores cálidos y acogedores que componen el interior (fotograma 37). Sorprendida por la repentina visita, ella le preguntará por qué ahora, lo que da pie a McNulty a explayarse en un largo monólogo digno de una sesión de terapia que Beadie escucha pacientemente, mirándole desde abajo con gesto beatífico.

La aparente banalidad de esta escena (o incluso el cierto romanticismo y madurez que podría destilarse a partir de la actitud y la decisión de McNulty) esconde en realidad el énfasis puesto en la serie en una configuración familiar y de pareja ubicua a nivel discursivo en la historia social de EEUU y que es



constituida por y para la reproducción del capitalismo. Como explica Michael Kimmel (2012: 38-39), es a principios del siglo XIX cuando se produce la separación entre el espacio doméstico y el laboral, quedando ambos marcados según el género dominante en cada uno de ellos. El hogar queda reconvertido así en un “bálsamo” para los hombres tras las largas y duras jornadas laborales (Kimmel, 2012: 39), de manera que los hombres terminan por depender enteramente de las mujeres y de los hogares para suplir todas sus necesidades emocionales (Kimmel, 2012: 41). En línea con esta división, el hecho de que lo que dé inicio a la relación amorosa entre ambos personajes sea la necesidad de McNulty de encontrar estabilidad emocional da a entender que parte de la función del personaje femenino es esa responsabilidad y cuidado emocional del masculino. El trabajo emocional que tiene lugar en el hogar ha sido tradicionalmente asociado a las mujeres (desde el cuidado de los hijos hasta el mantenimiento de la actitud del padre de familia) y no ha sido tratado al mismo nivel que el trabajo remunerado fuera del hogar, sino todo lo contrario: se trata de lo que de lo que Silvia Federici ha descrito como “labores de amor” (2012 [1975]) para describir las tareas domésticas y familiares que son definidas como intrínsecas a la naturaleza de la mujer con el fin de obviar la reducción de costes que suponen para el capital. Se romantiza e idealiza de esta manera una configuración del hogar familiar basada en la explotación del género femenino, ignorando así el modo en que estas “labores de amor” son en realidad la base de la reproducción social del capitalismo como modo de producción, el principal medio para permitir la continua existencia de una eficiente fuerza de trabajo, que no es sino “la mercancía capitalista más esencial” (Federici, 2010: 16).

Las apariciones finales de McNulty en esta tercera temporada (y en general el arco narrativo que sigue su personaje durante la misma), pues, consolidarían el discurso del supremacismo blanco a partir de la relación sabio maestro / ingenuo pupilo que el personaje establece con el detective Freamon al mostrar el positivo resultado tras haber seguido sus consejos y amonestaciones. En este sentido Freamon se presentaría como el ejemplo perfecto del denigrante estereotipo del *magical negro*, que Matthew Hughey define a partir de que “las supuestamente positivas y progresivas actitudes de los personajes negros mágicos son esquivadas a través de su posicionamiento como servidores de personajes blancos rotos o desafortunados” (2012:



FOTOGRAMA 38

756). La implicación subyacente a este recurso narrativo es que las representaciones de negritudes fuertes sólo son aceptables si aparecen en pantalla para servir y redimir a la población blanca (Hughey, 2012: 764). En última instancia, las relaciones que McNulty establece con aquellos que le rodean y que son usados por la estructura narrativa para funcionar como sus apoyos morales y emocionales (un personaje afroamericano y otro femenino, como hemos visto), reproducen la subsunción de las mujeres y de las poblaciones racializadas y, con ello, del sistema capitalista que se ha sustentado históricamente sobre dicha exclusión y explotación.

Dentro del universo diegético de *The Wire*, el otro elemento que durante esta tercera temporada mejor representa la idea de continuidad y perpetuidad del funcionamiento del sistema (la ya mencionada lampedusiana idea de “cambiar todo para que nada cambie”) es el arco narrativo de la detective Kima Greggs, que transcurre en paralelo al de McNulty. A medida que avanza la trama, Kima acompañará a McNulty en sus actividades al margen del equipo de investigación una vez se ha decidido cambiar de objetivo. De hecho, en el tercer episodio de la temporada, en la reunión en que Daniels informa de que se abandona el caso actual (la investigación de Stringer Bell que tanto interesa a McNulty), Kima aparece con una actitud defensiva y contestataria, contradiciendo al teniente continuamente e insistiendo en lo ridículo de cambiar de caso (fotograma 38). Su manera de comportarse reproduce la rebeldía y oposición a la autoridad

que han caracterizado a McNulty hasta este momento, hasta tal punto que uno de sus compañeros finaliza la conversación con el comentario jocoso “well, McNulty’s here in spirit anyway”. Del mismo modo, tras una de las broncas de Freamon, McNulty se marcha de la oficina y Kima enseguida se marcha detrás de él, siguiendo sus pasos de manera tanto literal como figurada (fotograma 39). Así, a medida que avanzan los episodios de la tercera temporada, Kima parece convertirse poco a poco en un doble de McNulty, reproduciendo muchas de las actitudes que hemos visto al personaje llevar a cabo. Al final del sexto episodio, a Kima se le ocurre la idea de acudir a uno de los comandantes del departamento de policía a espaldas del teniente Daniels, saltándose la cadena de mando, para conseguir que el equipo de investigación vuelva a centrarse en la figura de Stringer Bell y la banda que le rodea. Recordemos que el propio McNulty había recurrido a esta misma estrategia (en su caso pidiendo ayuda a un juez) en varias ocasiones durante la primera temporada de la serie.

La vida personal de Kima también evoluciona a lo largo de esta temporada en una dirección que reproduce lo que ocurrió con McNulty y su ex-mujer (el personaje comienza la serie ya separado de su esposa, pero diversas conversaciones y menciones dan a entender lo sucedido). Kima y su novia, Cheryl (Melanie Nicholls-King), tienen al inicio de la serie una relación estable. A lo largo de la segunda temporada, seguimos de manera su-

perficial el proceso por el cual Cheryl se queda embarazada por inseminación artificial y ambas preparan el hogar para la llegada del bebé. Kima no parece del todo convencida con ser madre, pero se deja llevar por el entusiasmo de su pareja. Tampoco cumple las promesas hechas en episodios previos sobre alejarse de las actividades más peligrosas de la labor policial. En esta tercera temporada, el hijo ya está aquí y es Cheryl quien ejerce de figura maternal por sí sola. Kima, cada vez más frustrada por el cambio en la dinámica familiar provocado por la llegada de bebé, deja primero de volver a casa inmediatamente después de su jornada laboral para pasar horas emborrachándose en bares. Una breve escena del séptimo episodio de la temporada la muestra entrando en el hogar a altas horas de la madrugada intentando, sin éxito, no hacer ruido. El plano con que abre la secuencia muestra un oscuro pasillo lleno de objetos de bebé que se presentan así como elementos entorpecedores para Kima mientras abre la puerta y entra (fotograma 40). Al tropezar las llaves se le caen al suelo, despertando a Cheryl, que sale a recibirla al pasillo y, tras una discusión en la que Kima finalmente confiesa que se dejó llevar en la decisión de ser madre y que no le gusta la nueva estructura familiar, la echa de casa.

Poco después, Kima volverá a convivir con Cheryl, pero comenzará a serle infiel de un modo sistemático y organizado, haciendo uso del mismo recurso para ocultarle esta información a su novia que empleaba McNulty para ocultar sus aventuras. De hecho, es el propio McNulty quien se lo enseña y explica y quien le hace de coartada en una breve secuencia del último episodio de la temporada en la que Kima mantiene relaciones

FOTOGRAMAS 39 - 40



con otra mujer en una habitación de hotel. Dejando de lado lo problemático que podría resultar la manera en que la serie parece imponer una dinámica heterosexual a una pareja homosexual (como mencionamos en la nota de la página 114 el énfasis que se pone en señalar la falta de feminidad de Kima y su masculinidad como uno de los principales factores en su éxito como agente de policía), el modo en que McNulty transmite su “sabiduría” y luego le sirve de apoyo cuando ella pone en acción dichos conocimientos no harían sino confirmar que el arco narrativo de Kima la presenta como la sustituta de McNulty, de manera que aunque este personaje evolucione y se aleje de los hábitos y acciones que le han caracterizado hasta ahora, enseguida alguien toma su posición. Así, aunque los personajes cambien a nivel individual, las dinámicas sistémicas permanecen estables. Resulta de interés también señalar que durante la cuarta temporada Kima ha dejado el hogar familiar e incluso se desentiende del cuidado del bebé de un modo similar al que hemos visto hacer a McNulty en varias ocasiones con sus propios hijos (en esta misma tercera temporada, al inicio del noveno episodio, les dejará solos en casa para ir a un hotel a mantener relaciones sexuales con Theresa). En dicha cuarta temporada, sin embargo, McNulty tiene una rutina y hábitos mucho más estables gracias tanto a su nuevo puesto de trabajo como a su relación con Beadie. Siguiendo con su evolución como personajes en direcciones opuestas que presentan un cierto paralelo a través de la repetición de acciones y decisiones, cuando McNulty decida volver a su actividad como detective y regrese a la rebeldía que le caracterizaba (dejando de lado a una preocupada Beadie), Kima volverá a responsabilizarse del bebé que tuvo con Cheryl, pagando fielmente la pensión alimenticia e incluso estableciendo una especie de custodia compartida durante la quinta temporada. Además de representar la noción de continuidad, permanencia e imposibilidad de salir del sistema establecido, la “recaída” de McNulty en sus antiguos hábitos a través de su retorno al trabajo, presentado como inevitable (por la aparición de un caso tan interesante y jugoso que es imposible resistirse), retoma la sacralización del trabajo como la actividad natural del ser humano y aquello que le permite construirse como individuo en la sociedad contemporánea, que, como hemos visto en varios momentos de esta tesis doctoral (especialmente a lo largo del capítulo 4), es uno de los principales ejes discursivos de *The Wire*.

Aunque hayamos dedicado especial atención al arco narrativo que marca la evolución de McNulty durante esta tercera temporada (y el paralelo que se crea con el personaje de Kima), son numerosas las tramas y subtramas de la serie que reproducen este mismo tropo de presentar a un personaje como el “sustituto” de otro que ha cambiado o ha desaparecido. Son especialmente llamativos los ejemplos de dos de los adolescentes que protagonizan la cuarta temporada y que, en el último episodio de la serie, aparecen llevando a cabo acciones que los alinean con las características de personajes relevantes de las temporadas anteriores: uno de ellos termina consumiendo drogas y viviendo en la calle justo cuando el personaje de Bubbles es re-aceptado por su familia tras meses de sobriedad y otro aparece como una especie de lobo solitario y robando a mano armada a otros narcotraficantes después de que el justiciero Omar Little haya sido asesinado.

A partir de ejemplos como estos, son varios los autores que han señalado que precisamente la conclusión principal que se puede establecer a partir de lo presentado en de *The Wire* es que “cuanto más cambian las cosas, más permanecen igual” (Vint, 2013: 103), la idea de un círculo vicioso de violencia y crimen, de continuas limitaciones a los sujetos por parte de su entorno. Lo que caracterizaría las escenas y situaciones señaladas es una insistencia en la pasividad de los personajes, su incapacidad para intervenir en un entorno que sin embargo constriñe y conforma sus vidas sin que ellos (u otras personas) parezcan poder evitarlo. No es que no tengan ninguna posibilidad de elección, pero sin duda sus opciones están restringidas, y la utilidad sociológica, didáctica y educativa de la serie estaría en que permite ver claramente cómo las acciones, creencias, actitudes y destinos de los individuos están conformados por sus respectivos contextos, tal y como han afirmado los sociólogos Anmol Chaddha y William Julius Wilson (2011: 164). Así, estos autores consideran que “una lección fundamental de la serie es que las circunstancias de las personas están conformadas por las instituciones que gobiernan sus vidas –a pesar de sus esfuerzos por demostrar autonomía individual, diferenciación y valor material y moral” (Chaddha y Wilson, 2011: 188), de manera que *The Wire* es capaz de representar la interrelación de la desigualdad urbana sistémica de un modo que los trabajos y estudios académicos no son capaces de hacer (Chaddha y Wilson, 2011: 166). En estos análisis, la concepción de que es

posible alejarse de la marginación (junto a la ilusión de que el éxito es posible para todos dentro de una cultura del esfuerzo individual) es la falacia fundamental a la hora de sustentar la lógica del capitalismo, un discurso naturalizado y reproducido también por el individuo, lo que permitiría legitimar dicho sistema sin importar las consecuencias. A través de recursos como los mencionados y analizados en las páginas previas, *The Wire* conseguiría representar no sólo las constricciones institucionales existentes y la verdadera condición del sujeto en cuanto “sujeto” por su entorno, sino también la repetición cíclica de las mismas, su perpetuación *ad infinitum*.

El problema con estas perspectivas es que se instrumentaliza la serie con la intención de confirmar los propios métodos y resultados, resultando en que los sociólogos y etnógrafos que reciben *The Wire* con los brazos abiertos (por cuanto reproduce su propia visión del mundo) se ven obligados a ignorar las prácticas de construcción de la puesta en escena y de la narrativa como insignificantes, lo que, apunta Frank Kelleter (2014: 39-40), anula en última instancia cualquier intención de crear conocimiento a partir de la serie. Como han explicado John Atlas y Peter Dreier, toda creación cultural se construye a partir de la inclusión de ciertos elementos y la exclusión de otros, lo que en el caso de *The Wire* resulta en que la ciudad representada en la serie es “una pesadilla distópica, una red de opresión y patología social de la que es imposible escapar” que deja de lado todo aquello que da pie a la esperanza en Baltimore y en otras ciudades norteamericanas (Atlas y Dreier, 2009: 330), para lo que ponen como ejemplo los numerosos movimientos, colectivos, sindicatos y coaliciones que han llevado a cabo gran cantidad de actividades, acciones, programas y demandas exitosas y que han mejorado la vida en los degradados barrios que aparecen en la serie como si no tuvieran solución. En un texto previo, Atlas y Dreier afirman que la serie y sus creadores han conseguido persuadir a los analistas y comentaristas de que estaban presentando una imagen completa y una crítica radical de la sociedad americana, pero que en realidad “*The Wire* es lo opuesto a radical, es desesperanzadora y nihilista” (2008). Aunque compartimos esta conclusión a la que llegan John Atlas y Peter Dreier (2008 y 2009), consideramos que sus dos textos se centran en señalar qué es lo que le faltaría a la serie en lugar de tratar de analizar qué elementos de la misma son los que crean tal ilusión de representación y, con ello, una cierta unifor-

midad en la recepción y análisis del texto. En última instancia, los recursos que insisten en la circularidad del sistema y que lo representan como un imparable círculo vicioso generan una imagen del capitalismo como una maquinaria bien engrasada e irrefrenable, una entidad omnipresente e irrepresentable que controla nuestras vidas sin que podamos hacer nada al respecto. Hacen que lo presentado en pantalla parezca inevitable.

En un primer nivel, y como apunta Erika Johnson-Lewis (2009), la principal consecuencia socio-política de esto es que se excusa al espectador de cualquier complicidad con el sistema o de responsabilidad de cambiarlo, al tiempo que le asegura su superioridad moral e intelectual por estar viendo HBO, que, recordemos, se vende a sí misma con el eslogan “it’s not TV”. Es decir, que la visión del mundo que se reproduce en la serie (y que se consolida si continuamos afirmando acríticamente su capacidad de representación y realismo) contiene las mismas ideas que el resto de la cultura estadounidense de su momento y consolida los valores del capitalismo en su etapa contemporánea (denominémoslo neoliberalismo), y que, entre otros elementos, incluye una visión condescendiente sobre la pobreza que impide ver a las personas en esta situación como capaces de actuar de un modo colectivo y organizado para conseguir cambios (Dreier y Atlas, 2008). Además, la consecuencia a nivel de análisis textual es la no problematización de la circularidad y la repetición como recurso expresivo y narrativo, cuyo uso tiene una serie de efectos e implicaciones que quedan así ignorados. En este caso, el análisis llevado a cabo del arco narrativo de McNulty en la tercera temporada (en relación con los personajes de Lester Freamon, Beadie Russell y Kima Greggs) nos encontramos con una clara contradicción en la serie. Tenemos por un lado los recursos empleados para hablar de la reproducción de un sistema prohibitivo que impide a los individuos llevar a cabo las acciones que querrían y que no les ofrece las oportunidades necesarias para salir adelante: la presentación de Kima como la nueva McNulty en varios momentos de la temporada generaría este discurso de un sistema que hace que las cosas cambien de manera superficial para que en realidad todo siga igual. Por otro lado, nos encontramos con que la trama que sigue la evolución de McNulty presenta una serie de problemáticas relaciones con algunos personajes femeninos y racializados, relaciones basadas en la instrumentalización de dichos personajes por y para el bienestar del hombre blanco de clase media. Esto, que

es precisamente lo que revelaría la reproducción del modo de producción capitalista en EEUU (construido históricamente sobre la exclusión y explotación de las mujeres y las poblaciones de color), no es presentado como tal en ningún momento, sino que de hecho aparece al final de la temporada como positivo y el camino a seguir para encontrar la prosperidad, tal y como representa el feliz gesto de McNulty en su nuevo puesto de trabajo.

Así, *The Wire* enfatiza la repetición como parte del sistema capitalista, pero no a través de las tramas y arcos narrativos de sus personajes protagonistas, tal y como aparece referenciado en numerosos textos sobre la serie, sino que reproduce y acepta dicha circularidad a través de las implicaciones de explotación subyacentes al discurso a la evolución del personaje de McNulty. En última instancia, *The Wire* no critica ni representa la reproducción del capitalismo sino que lo presenta como inevitable y, al reforzar el discurso de la supremacía blanca, lo reproduce hasta la saciedad.





## 5.2

# ***HAMSTERDAM:* EL CONTROL DE LA CRIMINALIDAD Y EL CONTROL DE LOS MERCADOS**

---

Si la relación entre el mercado inmobiliario, la política local y la lucha policial contra el narcotráfico en la ciudad de Baltimore, representada sobre todo a través de los diversos procesos de transformación sufridos por el entorno urbano, es la temática principal de esta tercera temporada, entonces la trama dedicada a *Hamsterdam* es fundamental para analizar cómo se representa en *The Wire* esta red de instituciones y sus efectos en el espacio, su configuración y su habitabilidad. *Hamsterdam* es el nombre que uno de los jóvenes traficantes del distrito oeste de la ciudad da al proyecto encubierto del comandante de dicho distrito Howard (Bunny) Colvin (Robert Wisdom) y que consiste en la asignación de algunas zonas del barrio compuestas por casas abandonadas para que las actividades de compra, venta y consumo de drogas puedan llevarse a cabo sin que la policía moleste o arreste a los implicados en ellas. De un modo simplificado, *Hamsterdam* implica la legalización del narcotráfico en algunos sectores del distrito con el fin de aliviar los altos niveles de criminalidad y la degradación del resto del barrio. Se trata

por supuesto de un proyecto que el comandante oculta a sus jefes dentro del departamento de policía y que desarrolla durante varias semanas a escondidas de sus superiores y gracias a la discreción de sus subalternos. A pesar de lo complicado y desorganizado del proyecto, *Hamsterdam* enseguida presenta resultados positivos, evidentes sobre todo en el descenso de las tasas de criminalidad en el distrito comandado por Bunny Colvin, pero también en la labor social y de apoyo a la drogadicción y prostitución que se lleva a cabo en las zonas en cuestión. Finalmente, la presión mediática, el uso politizado del proyecto (con el fin de desacreditar al actual alcalde) y su inviabilidad a medio o largo plazo llevarán a su violento cierre al final de esta tercera temporada.

El éxito y potencial de *Hamsterdam* (junto a su finalización por imposiciones políticas y de la cadena de mando de la policía de Baltimore) ha sido interpretado en paralelo a otras acciones similares llevadas a cabo por otros personajes de la serie. Así, se ha comparado el proyecto de Colvin con, por



FOTOGRAMA 41

ejemplo, la rebeldía y oposición a la burocracia policial de Jimmy McNulty, en el sentido de que, como explica Marsha Kinder (2008: 54-55), se trata de planes o programas que tienen éxito y que demuestran la capacidad de los individuos de cambiar las cosas, pero que son finalmente cancelados o clausurados por las autoridades una vez descubiertos, lo que para la autora señala un claro problema en las instituciones públicas. En el apartado 3.2. de esta tesis doctoral ya analizamos el modo en que la presencia de este tropo narrativo del individuo contra las burocráticas y estáticas instituciones reproduce el discurso neoliberal de la autosuficiencia y del *enabling state*, además de servir como justificación de las desigualdades creadas por el propio sistema. En cualquier caso, el paralelismo entre estos personajes y tramas que señala Kinder (y que aparece en otros muchos comentarios sobre la serie, como Chaddha, Wilson y Venkatesh [2008], Kim [2013: 206] y Wilson [2014: 69]) confirma el énfasis que se pone en *The Wire* en la representación de la sociedad contemporánea a partir de esta dicotomía entre el individuo y las limitadoras instituciones. El hecho de que estos trabajos no problematicen el discurso neoliberal detrás de las tramas analizadas no hace sino consolidar e idealizar dicho discurso y aceptar el punto de vista y posicionamiento creado por la instancia enunciativa de la serie de un modo acrítico, por ejemplo hablando de estos personajes en términos tales como “heroicos” (Kim, 2013: 206) o insistiendo en que el único modo de arreglar estas instituciones fallidas es a través de acciones

independientes (Chaddha, Wilson y Venkatesh, 2008). En una línea similar, Fredric Jameson (2010: 371-372) incluye a Colvin y *Hamsterdam* como uno de los ejemplos de proyectos utópicos que aparecen en la serie y que, según el autor, refuerzan el realismo y la construcción del presente (al presentar todas estas futuras utopías como fracasos).

La otra lectura que aparece una y otra vez en los textos sobre *The Wire* que tratan la trama dedicada a *Hamsterdam* es que se trata de un nuevo desafío a la legitimidad de las tácticas empleadas para combatir el narcotráfico en la ciudad de Baltimore (Sweeney, 2013: 201), la mejor crítica diégetica a la guerra contra las drogas de todas las que pueden verse en la serie (Rotella, 2013: 125). Así, esta trama encajaría a la perfección con el resto de elementos visuales y recursos narrativos que, como ya analizamos en el capítulo 3 de esta tesis doctoral, se oponen de manera explícita a la guerra contra las drogas tal y como ha sido planteada por las administraciones tanto federales como locales estadounidenses en las últimas décadas. Sin embargo, tal y como ocurría con los tropos que estudiamos en dicho capítulo, pretendemos ir un paso más allá de esta interpretación que, desde nuestro punto de vista metodológico, podríamos considerar como superficial por alinearse con los paratextos de la propia serie: su creador y guionista principal ha criticado en numerosas ocasiones las tácticas y técnicas de “tolerancia cero” que componen la guerra contra las drogas, así como las consecuencias que ésta ha tenido en el colapso del sistema judicial y la degradación del trabajo policial (Simon, 2013). El problema de esta repetición continua de las afirmaciones sobre *The Wire* realizadas por sus creadores es que “cuando las publicaciones académicas [...] duplican las afirmaciones de los paratextos de la serie, habitualmente las transforman en afirmaciones de hecho o las tratan como si fueran el resultado de análisis” (Kelleter, 2014: 34), lo que, en última instancia, cierra las posibilidades de lectura ofrecidas por el texto y las restringe a las intenciones declaradas del autor.

Aunque ya había aparecido de manera breve en un episodio de la segunda temporada de la serie (lamentándose de la falta de sentido y de lo absurdo de la muerte accidental de un niño durante un tiroteo entre *corner boys*), Bunny Colvin es presentado como comandante del distrito occidental de la ciudad de Baltimore en el primer episodio de la tercera temporada. En esta primera secuencia, el personaje aparece dando la bien-



FOTOGRAMAS 42 - 44

venida a dos nuevos agentes a su equipo y les pregunta dónde se encuentran y en qué dirección está el norte. La incoherente respuesta de ambos (fotograma 41) le hace suspirar de manera exagerada y negar lentamente con la cabeza (fotograma 42). En todo momento, Colvin aparece justo entre las dos figuras de los jóvenes policías y conformando el centro de la imagen, lo que resalta su expresión cansada. Tras dar a cada uno de ellos una brújula, el comandante sale de su despacho y se encuentra con los agentes de policía Carver y Herc, ya protagonistas de las temporadas anteriores, que están preparando el papeleo de un arresto. Cuando Colvin les pregunte si han detenido al joven por posesión de drogas y ellos le contesten que no, que no han encontrado drogas y que lo detienen por merodear (*loitering*), el comandante volverá a suspirar con hastío y a mirarlos con decepción (fotograma 43). La reacción de Colvin sí parece afectar a Carver, que le mira desde abajo con cierta vergüenza (fotograma 44), mientras Herc continúa pavoneándose e insiste orgulloso en haber pillado al joven arrestado (y también parece satisfecho de haberle pegado). El tono decepcionado de Colvin y el modo en que niega con la cabeza ante las respuestas de sus subalternos lo presentan ya como una especie de figura paternal de estos agentes, una lectura que queda confirmada por la centralidad que adquiere su figura en las imágenes previas y por la diferencia en angulación que su altura crea con el resto de agentes (y que está todavía más enfatizada en la



figura de Carver en este breve intercambio).<sup>5</sup> La ignorancia de los policías del distrito occidental es enfatizada por la puesta en escena de esta breve secuencia sobre todo a través de la oscuridad del espacio y el cierto tono sucio que parece existir en esta oficina.

Su desilusión y hastío quedan confirmados en una de las últimas escenas de este primer episodio, que presenta a Colvin conduciendo alrededor de su distrito y mirando la degradación y violencia que dominan las calles. La breve secuencia se compone a partir de intensos primeros planos del rostro del personaje, serio y preocupado, complementados por contraplanos de tra-

<sup>5</sup> Al final de la temporada, la influencia de Colvin en Carver hará que se replantee el modo en que comprende su trabajo como policía, pasando a centrarse en conocer y comprender el distrito que patrulla en lugar de simplemente a arrestar traficantes, una cualidad que se verá sobre todo en su aparición en la cuarta temporada (ver el apartado 6.4. de esta tesis doctoral).

vellings en los que aparecen en pantalla las calles que observa, ruidosas y llenas de *corner boys*, en las que se trafica droga sin ningún tipo de disimulo (fotogramas 45 y 46). De esta manera, varios episodios antes de que ponga en marcha *Hamsterdam*, Colvin queda presentado ya como un personaje que se opone al modo en que funcionan las cosas dentro del departamento de policía, que es consciente de la inutilidad de los arrestos innecesarios, de la violencia y de las presiones de los jefes para reducir las tasas de criminalidad, y que, además, se preocupa por el estado real de las calles de su distrito. Estas calles aparecen en esta breve escena con la que cierra el episodio como oscuras, sucias y llenas de jóvenes traficantes y drogadictos.

La presión por parte de los jefes del departamento de policía (el director general, Ervin Burrell, y el director adjunto operativo, William Rawls) es el elemento que finalmente llevará a Colvin a arriesgarse a probar una estrategia alternativa a la establecida, sumado también a la cercanía de su jubilación (ya no tiene que preocuparse por quedar bien ante sus superiores para poder hacer carrera dentro del departamento de policía). A lo largo de toda la temporada se enfatiza que el principal interés de estos altos cargos es obtener de los diferentes comandantes y tenientes los datos y estadísticas que demuestren una reducción en las tasas de criminalidad de la ciudad de cara al ayuntamiento y a la prensa. El modo en que esta coerción queda reflejada en la serie es a través de las bruscas y tensas reuniones de COMSTAT. COM-

STAT es la representación ficcional que se hace en *The Wire* de los diferentes programas existentes en diferentes departamentos de policía que se basan en la comparación de estadísticas para establecer patrones o picos de criminalidad y poder gestionar el personal y recursos de dichos departamentos de la manera más eficiente posible (el programa de este tipo instaurado en Baltimore en el año 2000 y existente todavía hoy se llama CitiStat y abarca otros muchos departamentos del gobierno local además de la policía). En la serie, se enfatiza sobre todo el rol que estos programas han tenido en la tendencia a falsificar o trucar las estadísticas, además de presentar una cierta subyugación a la tiranía de los datos, cuyo principal resultado sería en realidad el aumento de las trabas y el empeoramiento de las labores que se han de llevar a cabo, tal y como ha sido señalado en varias ocasiones (Sheehan y Sweeney, 2009; Sweeney, 2013: 176), de manera que “la energía se utiliza para crear una ilusión de medida, coherencia y progreso de maneras que limitan los fines institucionales legítimos” (Bandes, 2010: 440). Esto por supuesto entroncaría también con la omnipresencia de la burocracia en el capitalismo contemporáneo (ver, sobre todo, Graeber, 2015) y con el modo en que la crítica que de la misma se hace en la serie parecería enlazarla más con cierto discurso de la derecha estadounidense que equipara la libertad con la no intervención del gobierno en el día a día de los ciudadanos (en lo que no es sino una excusa para criticar la existencia de programas de asistencia y del estado del bienestar). Además, el punto de vista de COMSTAT sobre la criminalidad refuerza el modo en que los departamentos de policía se centran en los resultados de la

FOTOGRAMAS 45 - 46



existencia de dicha criminalidad, en intentar paliar sus efectos en lugar de tratar de resolver las causas. En cualquier caso, las reuniones tal y como son presentadas en la serie aparecen como espacios de presión en los que los jefes gritan y amenazan a sus subordinados, además de tener un cierto aire de espectáculo (un podio, una presentación, pequeñas gradas con espectadores) (fotograma 47), lo que insistiría en la consideración de las estadísticas y datos de COMSTAT como vacíos e inútiles, simplemente para mostrarlas pero sin ninguna consistencia real.

En parte es la constatación de esta inutilidad la que llevará a Colvin a poner en marcha *Hamsterdam*, explicando en un sentido discurso a sus subordinados que los arrestos a nivel de calle les quitan tiempo de llevar a cabo el trabajo policial que realmente vale la pena. Colvin compara la criminalización del consumo de drogas con la normativa local que impide beber alcohol en la calle y explica el uso de la bolsa marrón de papel para esconder la botella de la que bebían como un “contrato” entre los ciudadanos y las fuerzas del orden que permitió a los agentes de policía dejar de perseguir a aquellos que bebían y dedicarse a investigar crímenes (fotograma 48). Si bien el elemento más obvio detrás de esta argumentación es la ineficacia de las tácticas y estrategias de la guerra contra las drogas, la implicación de esta descripción del pasado es un tono nostálgico e idealizador de épocas anteriores y, por supuesto, asumir que el papel de la policía es el de resolver crímenes y mantener el orden, pero que las burocráticas imposiciones por parte de los superiores y de otras entidades públicas son lo que limitan esta labor (cuando, como explica Alex Vitale [2017: 27], el rol de las fuerzas del orden, como aparatos represores del estado que son, es en realidad mantener el *statu quo*).

Así, detrás de la decisión de Colvin encontramos un discurso algo nostálgico y moralista, preocupado también por cuál va a ser su legado una vez se jubile. En una conversación con el diácono (personaje secundario recurrente de la tercera temporada sin nombre propio explícito e interpretado por el ex-trafficante de drogas Melvin Williams) al final del segundo episodio de la temporada, Colvin aparece con una postura que refleja su agotamiento y desgana, un hastío que también reproducen sus palabras, lamentándose de la degradación de la ciudad de Baltimore: “the city is worse than when I came on”. Al mismo tiempo, tanto el plano de situación (fotograma 49) como algunos de los encuadres que componen la escena

FOTOGRAMAS 47 - 49







FOTOGRAMAS 50 - 52

en la que tiene lugar esta conversación (fotograma 50) presentan la figura de Colvin ante dos crucifijos colgados en las paredes. Si bien la religión no juega un papel especialmente relevante en la serie, ni como aparato ideológico del estado ni como estrategia de construcción de la identidad de ninguno de los personajes (las pocas apariciones del diácono lo asocian a algunas de las labores sociales que lleva a cabo junto a asociaciones o colectivos en la ciudad de Baltimore, pero nunca desde la noción de una religiosidad espiritual),<sup>6</sup> en este caso se podría leer dicha puesta en escena como un énfasis en la actitud moral de Colvin, insistiendo así en crear un personaje con buenas intenciones y preocupado realmente por el bienestar de su comunidad. En el tercer episodio de la temporada, una vez ya ha decidido iniciar su proyecto de legalización parcial del tráfico de drogas, la aparición de Colvin ante Rawls en la reunión de COMSTAT ofrece un punto de vista ligeramente diferente a los vistos en las presentaciones de otros comandantes. Allí donde aquellos aparecían asustados e indefensos, leves contrapicados en los encuadres que mues-

<sup>6</sup> De hecho, cuando Dennis (Cutty) Wise (Chad Coleman) se ponga en contacto con el diácono para tratar de encontrar su lugar en el barrio después de abandonar el tráfico de drogas de manera definitiva y él le proponga un camino de autoconocimiento de tipo espiritual, enseguida Cutty redirigirá la conversación en direcciones más pragmáticas, señalando la necesidad que tiene de llevar a cabo alguna acción o actividad que afecte de manera positiva al barrio.



tran a Colvin ante el podio confirman su posición de desafío y oposición a lo que esta reunión representa (la burocratización del departamento de policía y la tiranía de las estadísticas), mostrándolo como un héroe individual enfrentado a enormes fuerzas contrarias (fotogramas 51 y 52).

Para poder poner en marcha una zona delimitada en la que el tráfico de drogas sea, a efectos prácticos, legal, la primera tarea de Colvin y de su teniente subcomandante Dennis Mello (Jay Landsman) es encontrar las localizaciones ideales para ello. Si bien esta acción sólo tiene lugar en una breve secuencia durante el tercer episodio de la temporada, resulta de interés mencionarla por cuanto la relación espacial, social y económica de las zonas que se convertirán en *Hamsterdam* con el resto del distrito occidental será una parte fundamental de nuestro análisis de esta temporada (como se verá a lo largo de este apartado y el siguiente). Las imágenes muestran a Colvin y Mello como



pequeñas figuras en una calle completamente vacía y llena de casas abandonadas, mirando a su alrededor (fotograma 53). En 2015, Baltimore tenía al menos 16.000 casas abandonadas (McCoy, 2015), dejadas atrás tanto por la desaparición de los puestos de trabajo industriales en favor de precarios empleos en el sector servicios, como por *white flight*, término que se refiere al proceso de éxodo urbano por el cual la población de clase media blanca se muda al extrarradio de la ciudad y abandona el centro, que queda así habitado por población pobre y de color, un proceso que se puede rastrear en todas las grandes urbes estadounidenses en las que existen guetos (Harvey, 2000: 138; Wacquant, 2010b: 81).

Conseguir que los jóvenes traficantes del distrito oeste dejen sus puestos oficiales para pasar a ocupar las zonas designadas como libres resulta una tarea complicada para los agentes de policía. A mitad del cuarto episodio de la temporada, Carver y Herc tratan de convencer a un grupo de *corner boys* de que se dirijan a *Hamsterdam*. El método para ello reproduce el mismo tipo de acciones agresivas e invasivas que llevan a cabo cuando les van a detener por posesión de drogas, en este caso poniéndoles contra la pared y gritándoles (fotograma 54). Cuando estas tácticas no dan el resultado esperado y los traficantes continúan en las mismas esquinas de siempre a pesar de las amenazas de

los agentes, al inicio del quinto episodio Colvin preguntará a sus subalternos cuáles son las posibles alternativas. La respuesta que recibe le lleva a su ya habitual decepcionado gesto (bajando la cabeza y moviéndola hacia los lados con exasperación), por cuanto la única propuesta es aumentar la intimidación y las amenazas a los jóvenes traficantes, es decir, continuar reproduciendo las inútiles tácticas de la guerra contra las drogas, a pesar de que es obvio que esta estrategia no está dando los resultados esperados (fotograma 55). Finalmente, durante una de las reuniones de COMSTAT, Colvin se da cuenta del modo en que la presión institucional sigue siempre la misma dirección: si el director adjunto operativo amonesta a un comandante y le amenaza con perder su trabajo a no ser que mejoren las estadísticas de su distrito o departamento, este comandante llevará a cabo la misma acción con sus tenientes y sargentos, y éstos con sus agentes, o, dicho de un modo mucho más explícito y visual por el teniente Mello, “you beat on the right people, shit rolls downhill”.

La siguiente decepción con su equipo de trabajo le llegará a Colvin cuando descubra que ninguno de los miembros del departamento de policía destinados al distrito oeste tiene información sobre los traficantes habituales de la zona, información que finalmente encontrará en los datos recopilados por McNulty y sus compañeros. Enseguida Colvin explica a sus agentes la nueva estrategia para poner en marcha *Hamsterdam*: tratar de convencer no a los traficantes de bajo nivel sino a aquellos que controlan las esquinas sin ser los jefes de sus respectivas organizaciones, es decir, tal y como los denomina el propio Colvin, *middle management*. *Middle management*, explica, quiere

FOTOGRAMAS 53 - 54



## FOTOGRAMAS 55 - 57



decir que tienes suficiente responsabilidad como para tener que escuchar una propuesta de este tipo, pero no tanta como para poder actuar por tu cuenta. En este mismo quinto episodio, pues, Colvin consigue reunir a un grupo de traficantes de nivel medio en una de las zonas designadas y explicarles el proyecto. Aunque la escena abre con un plano de conjunto que incluye a todos los personajes presentes y que muestra el espacio conformado por casas abandonadas, solares sucios y edificios semiderruidos (fotograma 56), el resto de la secuencia se configura a partir de planos más cercanos de los personajes, enfatizando o bien el convencimiento de Colvin o bien la cierta desconfianza o resquemor de los traficantes ante la propuesta, en los que el entorno queda así ignorado como un mero telón borroso (fotograma 57).<sup>7</sup> Priman así las figuras que forman parte del mercado, de la empresa, por encima del espacio que vienen a ocupar (y, a medida que avance la trama, a degradar).

A partir del sexto episodio de la temporada, las zonas de libre tráfico y consumo de drogas que componen *Hamsterdam* están funcionando a pleno rendimiento. Las calles antes vacías están ahora llenas de actividad: *corner boys* vendiendo droga, adictos comprándola y un continuo ir y venir de vehículos y personas, tanto de día como de noche (fotogramas 58-60). Al mostrar por comparación lo limpio, colorido y animado del barrio ahora que toda la actividad criminal está concentrada y controlada en un conjunto de manzanas (fotogramas 61 y 62), se da a entender que dicha actividad está asociada directamente al conjunto de individuos que se dedican a ello y que los problemas de barrios como el aquí representado se resumen a la existencia del narcotráfico y la adicción. De esta manera, parecería que la contención de estas actividades en el espacio es la solución a la degradación de *inner cities* como la de Baltimore, sin tener en cuenta otros muchos factores que han provocado la existencia de guetos racializados y de clase como los existentes en esta y otras ciudades

7 Al final de esta misma secuencia, conste, Colvin y Mello se darán cuenta de que una de las casas de la calle no está vacía sino que una anciana vive en ella. Tras tratar de convencerla para que se mude a una nueva vivienda financiada por el ayuntamiento (a lo que ella se niega con un cierto tono nostálgico, explicándoles que este es el único hogar que ha conocido), Colvin engañará a uno de sus superiores para que le permita hacer uso de agentes de policía para escoltarla. El momento en que se le impone a esta anciana que debe abandonar su casa haciendo uso de un aparato represor del estado no es representado en la serie, que prefiere mantener, como veremos, la noción de que *Hamsterdam* es en última instancia un proyecto positivo.



## FOTOGRAMAS 58 - 62

de EEUU. Como numerosos autores han explicado desde diferentes puntos de vista, cuestiones como el racismo institucional (ejemplificado en la infrafinanciación y en la criminalización de los habitantes de estos barrios) o la desaparición de las oportunidades laborales (Wilson, 1996; Brown, 1999; Alexander, 2010; Wacquant, 2010b; Forman, 2017) han tenido un rol mucho mayor en el deterioro de la calidad de vida y de las infraestructuras en Baltimore, de manera que las tasas de criminalidad, la violencia y el tráfico de drogas son consecuencia de toda una serie de políticas históricas. En el fondo, el modo en que la eliminación de los sujetos problemáticos del espacio público parece resolver gran parte del problema en *The Wire* reproduce la idea de que la responsabilidad última de la degradación de la *inner city* de Bal-



timore es de la misma población que la habita. Con esta idea, se reproduce la noción de que existe entre las comunidades pobres y de color una cultura de la pobreza y de la criminalidad, un dis-



curso moralista construido sobre falsedades y que simplemente busca culpar a dichas comunidades de su situación (Heideman y Birch, 2014), noción que recuperaremos en profundidad en el próximo capítulo de esta tesis.

En su análisis sobre la serie, Sheamus Sweeney apunta que gran parte de la narrativa de *The Wire* se construye en torno a una argumentación en contra de la guerra contra las drogas, que, en última instancia, es una “guerra de contención, dirigida contra la clase marginada” (2013: 205), algo que, considera, se ve claramente en la iniciativa de legalización parcial del tráfico de drogas en algunas zonas de la ciudad que el comandante policial Bunny Colvin pone en marcha. Sin embargo, al continuar con su comentario sobre *Hamsterdam*, el autor afirma con tono positivo que este proyecto implica un modelo diferente de lucha contra las drogas, advocating la legalización y la creación de programas públicos de tratamiento, presentando la drogadicción como un problema de salud pública y no de orden público (Sweeney, 2013: 205). Así, parecería que Sweeney no es consciente de la directa relación que hay entre estas dos ideas, de manera que, aunque esta trama que forma parte de la tercera temporada es un claro argumento a favor de reconsiderar las estrategias de la guerra contra las drogas, el modo en que la contención espacial de la criminalidad resuelve de manera inmediata gran parte de la degradación de las *inner cities* daría a entender que la causa de la situación de las poblaciones marginadas y en exclusión es dicha criminalidad, que desaparecería una vez controlados los individuos (aquí los narcotraficantes y consumidores que permanecen dentro de los límites geográficos de *Hamsterdam*) responsables de la misma.

Esta idea no es ni mucho menos nueva sino que es la base detrás de las transformaciones del estado de bienestar en EEUU desde los años sesenta. En los años posteriores al movimiento por los derechos civiles, la inversión pública en empleo, educación e infraestructura fue disminuyendo, reproduciendo así la desigualdad y pobreza ya existente en los barrios racializados. Estos programas poco a poco fueron sustituidos por un estado penal y policial en el que la criminalización de la marginación y el control de las poblaciones excluidas (por clase o por raza) son la única política social a disposición de dichas poblaciones (Wacquant, 2009: 41). Al señalar el crimen como la razón de la decadencia de estas poblaciones en lugar de la falta de financiación y atención pública recibida en los proyectos de vivienda

pública y en las *inner cities*, *The Wire* parecería justificar los programas policiales y penales de “cero tolerancia” que se basan en la responsabilidad individual en estas zonas.

Estas acciones y técnicas, omnipresentes en los departamentos de policía de las grandes ciudades estadounidenses desde los años ochenta y noventa se construyen en torno de lo que se ha denominado la teoría de las ventanas rotas (*broken windows policing*). La noción apareció por primera vez en 1982 en un artículo de George L. Kelling y James Q. Wilson para la revista *The Atlantic*. En este texto, que ha servido como base a gran cantidad de programas puestos en marcha por diferentes departamentos de policía desde entonces, los autores argumentan que normalmente la acción de las fuerzas del orden se centra en investigar y detener los crímenes más violentos y espectaculares, a pesar de que el miedo al crimen de la ciudadanía se construye también a partir de individuos o acciones no agresivas pero molestas. Sería pues el comportamiento “descuidado” el que lleva poco a poco a la ruptura de una comunidad y en última instancia a su degradación, de manera que cuestiones como descuidar los jardines, abandonar propiedades o no vigilar a los niños o jóvenes que juegan en la calle terminan por dar pie a comportamientos peores (beber en la calle, romper el mobiliario urbano, etc.). Detrás de este argumento se encuentra la idea de que la criminalidad y el deterioro de un barrio es siempre responsabilidad de los habitantes del mismo, que actúan de un modo imprudente y poco cívico por culpa de sus propios fallos morales. En este contexto, el rol de la policía no debería ser sólo ocuparse de los grandes criminales, sino mantener el orden, evitar estas pequeñas acciones que derivarán en otras más graves, de manera que “el deseo de ‘descriminalizar’ el comportamiento de dudosa reputación que ‘no hace daño a nadie’ –y por tanto eliminar las sanciones que la policía puede emplear para mantener el orden en un barrio– es [...] un error” (Kelling y Wilson, 1982).

Por supuesto, como explica Keeanga-Yamahtta Taylor (2014), la teoría de las ventanas rotas ha sido empleada para criminalizar comunidades enteras y ha afectado sobremanera a las poblaciones pobres y racializadas, llevando a miles de arrestos frívolos que arruinan para siempre las vidas de estos ciudadanos. Además, el modo en que los cuerpos de policía han abrazado sistemas de justificación basados en las mediciones estadísticas y matemáticas ha incentivado la manipulación de dichos datos y el aumento de arrestos por actividades triviales y no peligrosas,

consiguiendo capital político “a partir de la destrucción de las vidas de jóvenes hombres y mujeres de color, que son las víctimas mayoritarias de la acción policial norteamericana y de las injustas prácticas en el total del sistema judicial” (Taylor, 2014), por cuanto esta estrategia policial está directamente relacionada con el dramático crecimiento de la población encarcelada en EEUU (ver, sobre todo, Wacquant, 2009 y Alexander, 2010).

En cierta manera, esta es la noción que subyace a la iniciativa puesta en marcha por Colvin, por cuanto la eliminación (en este caso geográfica) de los comportamientos molestos enseguida hace que el distrito oeste de la ciudad de Baltimore vuelva a florecer como comunidad y muestre todo aquello que representaría un barrio sano y funcional: niños jugando en la calle, vecinos sentados en las escaleras y conversando, etc. (de nuevo, fotogramas 61 y 62). Las positivas estadísticas sobre el rápido descenso de las tasas de criminalidad y arrestos en el distrito que Colvin presenta en las reuniones de COMSTAT durante las semanas siguientes a la puesta en marcha del proyecto no hacen sino confirmar lo eficiente y útil que resulta contener y/o eliminar a los individuos o actividades molestos de un espacio para hacer que dicho entorno florezca. Se representa así la idea de que la causa de la degradación de barrios como el aquí mostrado son las acciones criminales de un conjunto de individuos que pueden (y han de) ser controlados y desplazados por el bien del resto de la comunidad, reproduciendo una vez más la noción de una cultura de

criminalidad y pobreza y el fallo moral que estaría detrás de dicha cultura (ignorando otras razones estructurales de mayor peso).

Por otro lado, tal y como apunta Claudia Nitschke (2016: 110) en su análisis de la serie, *Hamsterdam* se configura en última instancia como una especie de “estado vasallo”, por cuanto la zona mantiene una total dependencia de Colvin y su equipo, que imponen una serie de normas y regulaciones a las actividades e individuos que hacen uso de la zona libre, además de reforzar el monopolio estatal de la violencia (dado que todos aquellos que deseen entrar han de hacerlo desarmados). Algunas de estas reglas que los policías encargados de vigilar *Hamsterdam* se corresponden con conceptos de redistribución e incluso parecen tener la forma de impuestos o tributos. En este sentido, además de desde el punto de vista del refuerzo de las nociones e ideas subyacentes a la teoría de las ventanas rotas, podemos comprender las zonas libres en las que se permite el tráfico de drogas como un mercado capitalista controlado por el Estado.

Su constitución como un mercado es obvia desde la puesta en marcha del proyecto, por cuanto una de las primeras acciones que la policía se ve obligada a llevar a cabo una vez ha conseguido que los traficantes se instalen allí es traerles clientes, es decir, la creación de consumo. Ya Marx (1975 [1867]: 104-105) definió el momento de intercambio, es decir, la compra-venta de una mercancía haciendo uso del dinero como equivalente universal, como la instancia a través de la cual se realiza el valor de dicha mercancía: las mercancías han de cambiar de dueño. Ante lo vacío que se encuentra el espacio (fotograma 63), los jóvenes *corner boys* señalan a los agentes que si no hay nadie que adquiera su producto, no les compensa quedarse allí. Reconociendo lo cierto de la afirmación, los policías comienzan a patrullar varias esquinas y a llevarse de un modo agresivo y violento a las personas que tratan de comprar droga, agarrándoles por el brazo sin explicarles por qué y metiéndoles en una furgoneta a pesar de no tener razones legales para ello (fotogramas 64 y 65). Desde este punto de vista, la creación artificial de consumo por parte de las fuerzas represoras del Estado que se estaría representando en esta escena está directamente relacionada con los procesos de crisis que se desarrollan desde los años sesenta en los países occidentales y que Robert Brenner (2006: 26) ha denominado el “largo declive”, en los cuales la continua consolidación de la sobreproducción ha dado como resultado la caída de la rentabilidad, empleada desde hace décadas como

FOTOGRAMA 63



## FOTOGRAMAS 64 - 66



la excusa principal para detener el crecimiento de los salarios, lo que lleva, a su vez, al descenso de la inversión y del consumo (que es uno de los elementos que impiden la resolución de la sobreproducción). Uno de los principales métodos a través del cual se ha tratado de resolver este descenso del consumo y la inversión es a través de la deuda, que ha crecido de manera desmesurada a todos los niveles (familiar, gubernamental, empresarial) desde los años setenta (Brenner, 2006: 158). Este mantenimiento artificial del sistema de mercado a través de la deuda se correspondería al modo en que se recurre a la violencia y agresividad con la que los policías de Baltimore recogen drogadictos y les obligan a consumir en *Hamsterdam* y va en paralelo a la imposición de dicha responsabilidad cada vez más a un nivel individual, a la creación de un “sujeto endeudado” que ha de rendir cuentas de manera continua a las entidades con las que ha contraído dicha deuda (Balibar, 2016: 71).

Sin embargo, el tono positivo que adquiere el proyecto de Colvin al ser entendido sobre todo como un argumento a favor de la legalización del consumo y compra-venta de drogas nos permite también comprender la narrativa en torno a *Hamsterdam* desde el punto de vista de la eficiencia de un mercado controlado. En cierta manera, el discurso no se alejaría demasiado del comentado a la hora de hablar del modo en que se representa la criminalidad a lo largo de estos episodios, puesto que se basa en una similar noción del rol del Estado y sus aparatos como reguladores y dominadores. Así, la idea detrás del éxito (precario y temporal) que supone *Hamsterdam* es que un mercado puede resultar funcional e incluso promover el bienestar del conjunto de la sociedad siempre y cuando se le impongan una serie de límites, controles e impuestos que permitan poner en marcha programas sociales. El primer y más obvio recurso reproductor de esta idea es el uso de las zonas libres como controles de tipo geográfico, marcados por el posicionamiento de los agentes de policía y por pequeñas banderitas blancas (fotograma 66) y que delimitarían qué espacios (y poblaciones) pueden ser sometidos a la brutalidad del libre mercado y cuáles no (en este caso, las comunidades, familias y niños que aparecen en las imágenes que muestran la tranquilidad y falta de criminalidad en el distrito oeste de Baltimore una vez se ha puesto en marcha la iniciativa). Así, desde el primer momento la contención de los efectos de este mercado ofrece resultados positivos.



Sin embargo, también es dentro del propio mercado donde se presenta la posibilidad de reducir el daño provocado por los estragos del capitalismo salvaje. Durante el séptimo episodio de la temporada, el sargento Carver notará la presencia de gran cantidad de niños y jóvenes que corretean por *Hamsterdam* sin que nadie se responsabilice de ellos. Se trata de los chavales que los *corner boys* utilizan para que vigilen las esquinas y calles de alrededor para avisar de la posible llegada de agentes de policía o de miembros de otras bandas. Su compañero policía, Herc, compara despreocupadamente la situación con un hábitat natural al que se le ha alterado alguno de sus elementos, lo que en cierta manera reproduciría la noción de que el mercado capitalista es un sistema que funciona en torno a leyes naturales sobre las que, como se hace aquí, sólo se puede tratar de intervenir, aunque no siempre se obtenga el resultado esperado. Para tratar de solucionar la problemática, Carver impondrá a los traficantes (a los que les pregunta si son “too damn greedy to take care of your workforce”) un impuesto de 100 dólares a la semana que usa, primero, para comprar una canasta para que los niños y adolescentes puedan jugar al baloncesto en lugar de vagabundear por la zona y, segundo, para que todos los jóvenes ahora desempleados reciban dinero semanal. De esta manera, las consecuencias negativas para un conjunto de los participantes de este mercado libre (los jóvenes ahora sin recursos ni ocupación) son contrarrestadas a través de la intervención y participación de la entidad reguladora de dicho mercado (los agentes de policía).

De un modo similar, a partir del octavo episodio de la temporada el diácono y Colvin se ponen en contacto con algunas

organizaciones y colectivos dedicados a la salud pública porque consideran que el control espacial existente en *Hamsterdam* (o, por decirlo de otra manera, la creación de un marco adecuado para el desarrollo del mercado) es el mejor contexto para poner en marcha actividades destinadas a evitar el contagio de enfermedades y las sobredosis. La conversación tiene lugar en el bar donde el diácono ya ha sido visto jugando al billar y apostando en algunas escenas previas, enfatizando por una parte el modo en que su posición dentro de la jerarquía eclesiástica no es el principal elemento definitorio del personaje (con esto se lleva a cabo una cierta eliminación de los aspectos más espirituales y religiosos de la figura, destacando así su actitud afirmativa y su labor social) y, por otra, recuerda lo informal y no oficial de la iniciativa (fotograma 67). Inmediatamente, se ponen en marcha una serie de acciones para tratar de ayudar a los drogadictos y prostitutas que han convertido *Hamsterdam* en su residencia (fotograma 68) y, en el noveno episodio de la temporada, cuando Colvin le explique al diácono que se retira en poco tiempo y que al menos ha conseguido un gran descenso en la tasa de criminalidad, éste le echará en cara su irresponsabilidad por haber empezado un proyecto y no querer terminarlo, insistiéndole en la necesidad de mantener *Hamsterdam* en activo por todos los resultados positivos que se han obtenido.

Algo similar ocurrirá durante los últimos episodios de la temporada. Cuando sus jefes en el departamento de policía

FOTOGRAMAS 67 - 68



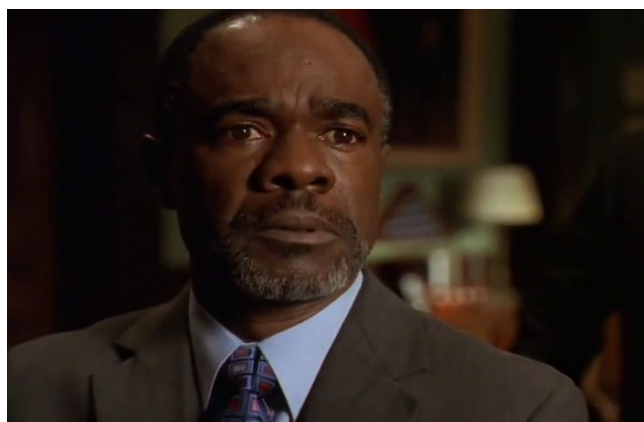
descubran lo que ha hecho, obligarán a Colvin a dejar su puesto temporalmente e informarán al ayuntamiento de lo ocurrido. Para sorpresa de todos, el alcalde, Clarence Royce, no les pide que pongan fin al experimento de inmediato, sino que lleva a cabo una serie de reuniones con los participantes de los programas sociales que se habían puesto en marcha en *Hamsterdam*, que le explican los efectos positivos para la situación (reduciendo el contagio de enfermedades e incluso consiguiendo que algunos afectados se sometieran a tratamiento), además por supuesto de recordarle la reseñable bajada en las tasas de criminalidad en el distrito en cuestión (fotograma 69). La discusión en el ayuntamiento se alarga durante el decimoprimer

FOTOGRAMAS 69 - 71



y el decimosegundo episodios de la temporada y tiene lugar en torno a dos polos: por una parte se insiste en el potencial de la iniciativa para mejorar la crisis de drogadicción de la ciudad de Baltimore y por el otro se enfatizan las críticas que recibirá el alcalde por esta acción y que le podrían costar el puesto. Se trata de un debate cargado de cinismo y que finalmente no será resuelto por sus participantes sino por la acción externa: el chivatazo a la prensa por parte de algunos agentes de policía y del concejal Tommy Carcetti. Al ver lo dramático y negativo de la representación en la televisión de *Hamsterdam* (que aparece en la serie a través de un entrecortado montaje que combina imágenes de televisión, fotografías y entrevistas dando como resultado un enorme y desorganizado caos), Clarence Royce es incapaz de separar sus ojos de la pantalla mientras la cámara se acerca a su afectado rostro, al tiempo que suspira profundamente y se pregunta en voz alta “what the fuck was I thinking?” (fotogramas 70 y 71). En última instancia, tanto para el alcalde Royce como para el concejal Carcetti, importa más el rédito político obtenido de lo ocurrido que los efectos positivos de este experimento de construcción de un mercado controlado.

La idea subyacente a considerar esta iniciativa como potencialmente beneficiosa para todos los implicados es la extendida noción de que es posible mantener una economía de mercado capitalista junto a un conjunto de programas de tipo socialdemócrata, es decir, un capitalismo bueno y moral. El requisito es, por supuesto, que se controlen los excesos de dicho sistema de mercado. En palabras de Joseph Stiglitz, se trata de la idea de que “los mercados son la base de cualquier economía próspera,



pero que no funcionan bien por sí solos” (2010: 12). El premio Nobel continúa apuntando que

*“[e]s necesario que el gobierno desempeñe un papel, y no sólo rescatando la economía cuando los mercados fallan y regulándolos para evitar el tipo de fracasos que acabamos de experimentar. Las economías necesitan un equilibrio entre el papel de los mercados y el papel del gobierno, con importantes contribuciones por parte de las instituciones privadas y no gubernamentales. En los últimos veinticinco años, Estados Unidos ha perdido ese equilibrio, y ha impuesto su perspectiva desequilibrada en países de todo el mundo”* (Stiglitz, 2010: 12).

Sin embargo, en una reseña para *Slate* del reciente documental *Saving Capitalism* (Jacob Kornbluth y Sari Gilman, 2017), cuyo principal protagonista e ideólogo es Robert Reich (Secretario de Trabajo durante la administración Clinton y figura bastante similar en ideas, posición académica y exposición pública a Joseph Stiglitz), Matthew Rosza (2017) explica que aunque la preocupación manifestada por Reich por el aumento de la desigualdad en EEUU en las últimas décadas tiene sentido, la noción de que la causa última de esta problemática es la inmoralidad que se ha impuesto en el capitalismo (dando lugar a un capitalismo amiguista o clientelista), y no el propio capitalismo, no hace sino confirmar la viabilidad del sistema. La nostalgia y el énfasis en la moralidad que recorre el trabajo y textos de divulgación de Robert Reich o Joseph Stiglitz presentan un pasado idealizado en el que el capitalismo era moral y ético y funcionaba en favor del conjunto de la población, a pesar de que, como ya analizamos en el capítulo anterior de esta tesis doctoral, esta consideración no se corresponde al modo en que las contradicciones existentes en el funcionamiento del capitalismo en EEUU durante el tercio central del siglo XX son la causa detrás de la situación actual (ver, sobre todo, Brenner, 2006).

Además, la idea de que el rol del estado en una economía de mercado ha de ser controlar y regular genera un discurso basado en la existencia de una dicotomía entre las instituciones estatales y las instituciones de dicho mercado, dos instancias que parecerían estar en constante lucha por el control de los medios económicos. En realidad, históricamente, los mercados han surgido como resultado colateral y/o intencional de las actividades de los gobiernos y estados (Graeber, 2015, intro-

ducción). Pero, además, podría señalarse un segundo lapsus en este discurso, por cuanto aunque la idea de un mercado como una entidad opuesta e independiente del gobierno ha sido empleada al menos desde el siglo XIX para justificar políticas y acciones destinadas a disminuir el rol del estado, en realidad nunca han tenido ese efecto (Graeber, 2015, introducción). En el denominado capitalismo neoliberal, esta contradicción es obvia. Desde el punto de vista de su consideración como un conjunto de políticas económicas, el neoliberalismo se definiría precisamente por el establecimiento y promoción de medidas tales como la desregulación y la liberalización, la bajada de impuestos, la privatización de empresas públicas, entre otras (pensemos, pues, en lo que se vino a llamar el consenso de Washington), medidas que suelen asociarse con la idea de la disminución de la intervención estatal en el mercado (tal y como lo han descrito entre otros, Harvey, 2007; Klein, 2007; Springer, 2016). Sin embargo, como señala David Harvey (2007: 79-82), en el neoliberalismo se da la paradoja fundamental de que el estado en realidad crece e interviene constantemente en el mercado, llevando a cabo acciones en beneficio de dicho mercado. El ejemplo reciente más obvio es, por supuesto, los rescates bancarios que se pusieron en marcha en diferentes países tras la crisis de 2008 y que han resultado, en su mayoría, en un aumento de los beneficios de dichas entidades bancarias y en un traspaso del peso de la crisis a los hombros de la población de estos estados a través de impuestos (Balibar, 2016).

Desde nuestro punto de vista, pues, *Hamsterdam* aparece en la serie como un experimento positivo y exitoso que mostraría los beneficios de un estado capaz de controlar el mercado, reproduciendo así la narrativa según la cual el modo de producción capitalista es una fuerza incontrolable de la naturaleza que puede y ha de ser regulada por los estados para beneficio de todos los ciudadanos, cuando, en realidad, los gobiernos no existen como entidades independientes de dicho mercado sino que forman parte fundamental del modo de producción capitalista. Colateralmente, aparece con esto un tono nostálgico que remite a un pasado idealizado y que, como hemos visto sobre todo en el capítulo anterior, es uno de los *leitmotiv* de la serie en su conjunto. En su comentario sobre *Hamsterdam*, Sheamus Sweeney (2013: 202) parece concluir que se trata de una iniciativa positiva destinada a la reducción del daño, especialmente porque el fracaso de la guerra contra las drogas implica en la

serie que el narcotráfico ya es legal *de facto*. Pero insistir en la pseudo-legalidad de la compra-venta de estupefacientes reproduce el tropo, ya analizado en la sección 3.4. de esta tesis, de comparar a estas bandas con empresas de la economía formal, que resulta en no tener en cuenta el modo en que el capitalismo expulsa de manera continua a las poblaciones del modo de producción, creando así colectivos innecesarios para el mismo cuya única función es hoy ser gestionados y controlados por el estado. *Hamsterdam* no sería sino un halago y una representación laudatoria de algunas de las estrategias más insidiosas y sutiles de dicha gestión de la población pobre y de color, al reproducir, como hemos visto, las ideas moralistas detrás de la teoría de las ventanas rotas y resolver la degradación del distrito oeste de la ciudad de Baltimore a través de la violenta contención de un conjunto de individuos considerados en la serie como los únicos responsables de dicha degradación.

## 5.3

# **HAMSTERDAM: LA VIOLENCIA POLICIAL Y EL MERCADO INMOBILIARIO**

---

El mismo inicio de esta tercera temporada referencia de manera directa e inmediata el proceso continuo de reconfiguración geográfica y urbana de la ciudad de Baltimore, a través tanto de la ya analizada escena de la demolición de “las torres” como de la secuencia de créditos, que incluye varias imágenes de planos, edificios en obras y promotores inmobiliarios. Sin embargo, a la hora de representar la puesta en marcha de estos proyectos o incluso el mercado inmobiliario en sí, las tramas y subtramas de la serie que presentan estas temáticas se centran, sobre todo, en enfatizar la relación directa que existe entre el crimen organizado y la corrupción, mostrando por ejemplo la avaricia con la que se tratan los fondos públicos que se destinan a la reconstrucción y renovación de zonas urbanas degradadas. A este respecto apuntamos que, tal y como ha explicado David Harvey en *Spaces of Hope* (2000: 133-156), la ciudad de Baltimore ha sufrido varios intentos de reforma urbana con la intención de reconstruir algunos de los espacios más degradados o abandonados de la misma. El problema principal de estas reformas es que la mayoría han

FOTOGRAMA 72

---



fracasado, resultando en iniciativas que necesitan de enormes inversiones de financiación estatal o federal que no sólo no se recuperan sino que incluso requieren una continua inyección





FOTOGRAMA 73

de dinero público para mantenerse a flote (Harvey, 2000: 139-141). Así, desde la iniciativa que inauguró la ola de reformas orientadas a la gentrificación y el turismo de la zona centro de Baltimore, la urbanización del puerto interior (en progresivo desuso a medida que la industria desaparecía de la zona), en los años setenta, más de 3.500 millones de dinero público han sido invertidos en proyectos de reformas de la ciudad (Spence, 2018). Aunque en todos los casos sus defensores han argumentado que la población de la ciudad notaría los beneficios de manera inmediata en la forma de crecimiento del empleo y del consumo, estos efectos de “goteo”<sup>8</sup> nunca han aparecido ni parece que lo vayan a hacer (Spence, 2018). El fracaso de los proyectos de rehabilitación de las zonas degradadas y deshabitadas de Baltimore suele atribuirse a que estas inicia-

8 *Trickle-down economics*, traducido habitualmente en castellano como “teoría del goteo” es la teoría, enormemente popular en los años ochenta (y omnipresente todavía hoy en gran parte de los sectores de la derecha a pesar de su más que demostrada inutilidad), según la cual la bajada de impuestos a las empresas generará un excedente de beneficios que serán reinvertidos en la propia empresa, creando así un aumento de empleo y consumo. En el ejemplo más reciente del fracaso de las iniciativas de este tipo y el hecho de que simplemente sirven para consolidar la riqueza ya existente y aumentar la desigualdad, los beneficios obtenidos por el programa de recorte de impuestos de la administración Trump (que redujo la tasa impositiva corporativa de 35% a 21% a finales de 2017) han sido empleados por las empresas para pagar dividendos y para re-comprar acciones de las propias empresas con el propósito de consolidar el precio de las mismas y no para crear nuevos puestos de trabajo (Langone, 2018).

tivas se dedican simplemente a reconstruir o renovar bienes inmobiliarios, es decir, se trata de parches temporales y superficiales que no consiguen resolver los problemas de raíz de la ciudad, entre los que el más destacado es el desempleo (Harvey, 2000: 148; Rosenwald y Fletcher, 2015). En *The Wire*, tal y como analizamos en la sección anterior de este mismo capítulo, se da a entender que una limpieza de tipo superficial del distrito oeste (en este caso no se rehabilitan viviendas, sino que se saca a todos los individuos problemáticos de las calles y se les contiene en un espacio reducido y delimitado) mejorará de manera inmediata la situación de dicho barrio, dejando así de lado las razones estructurales e históricas que han causado dicha degradación.

Tanto el inicio como el cierre de la tercera temporada remiten directamente a estos proyectos de renovación de las zonas deterioradas de la ciudad de Baltimore. Por un lado, la escena con que comienza el primer episodio muestra al alcalde Clarence Royce alabando la posibilidad de reforma y cambio que la demolición de “las torres” provocará en la ciudad de Baltimore (fotograma 72). Por otro, el plano final de la temporada presenta un amplio encuadre de conjunto desde una grúa, una visión de conjunto de algunas de las manzanas que hasta hace poco habían conformado *Hamsterdam*, ahora derruidas y cedidas al pillaje y trapicheo (fotograma 73), acción representada por el sin techo Bubbles y su nuevo pupilo, que roban aluminio para luego revenderlo. Esta última imagen simbolizaría en cierta manera las posibilidades perdidas del proyecto de *Hamsterdam* en sí, por cuanto además la escena incluye a la figura de Colvin, que mira anhelante los restos de las casas derruidas. Sin embargo, es posible crear un paralelismo con la demolición con la que comienza la serie, por cuanto, como vaticina Stanley Corkin (2017: 112) en el cierre de su análisis de la tercera temporada de *The Wire* (en el que es el capítulo de mayor interés y originalidad de su texto monográfico sobre la serie), *Hamsterdam* es ahora el contexto perfecto para una rehabilitación y reconstrucción a mano de algunos de los promotores que han aparecido esporádicamente a lo largo de estos episodios.

Así, aunque se podría argumentar, tal y como ha hecho Erlend Lavik (2011: 63), que la imagen con la que abre la temporada (las torres siendo demolidas), acompañados del título del episodio en que *Hamsterdam* es cerrado (“Mission Accomplished”, referencia directa al infame discurso de George W.



Bush)<sup>9</sup> son un sutil guiño al 11 de septiembre, la guerra contra el terrorismo y la guerra de Irak, consideramos que la interpretación desde el punto de vista de la potencial rehabilitación urbana y gentrificación de la ciudad de Baltimore que apunta y desarrolla (aunque dejando algunos puntos sin analizar en profundidad) Stanley Corkin revierte un mayor interés. El énfasis en los proyectos de vivienda públicos, el mercado inmobiliario y la configuración espacial que adquieren algunas de las tramas a las que recurre el autor resultan fundamentales para nuestro análisis de la representación y reproducción del discurso capitalista en *The Wire*.

Así, Stanley Corkin analiza la escena con que se da inicio a la temporada centrándose en cómo las palabras que el alcalde Royce proclama antes de la demolición (que insisten en la futura llegada del cambio y de las reformas a la ciudad) son contrarrestadas por la vehemencia con la que el joven narcotraficante Bodie habla de que da igual que desaparezcan las torres, porque simplemente serán sustituidas por otro edificio. Reproduciendo los comentarios sobre el fracaso de las iniciativas de reforma llevadas a cabo en la ciudad de Baltimore, Corkin afirma que este contraste representa que

*“[s]in empleo estable y sustancial y los pasos que lo preceden –educación, rehabilitación, formación profesional– no cambiará demasiado en Baltimore para la mayoría de su población, pero el dominio de los desempleados y el lugar para la venta y consumo de drogas puede ser movido a otras localizaciones” (2017: 79).*

Resulta llamativo que, aunque el autor sí considera que la propuesta de *Hamsterdam* como iniciativa social o policial no es totalmente positiva sino que presenta una serie de contradicciones y problemas irresolubles (Corkin, 2017: 84), no señale que esta afirmación en relación a los proyectos inmobiliarios tal y como aparecen en la serie es también aplicable al proyecto que Colvin pone en marcha. Al fin y al cabo, la razón detrás de la eliminación de “las torres” del paisaje urbano de la ciudad

de Baltimore es tratar de reducir el tráfico de drogas en la zona y tiene como principal consecuencia su expansión a otras áreas de la ciudad, dando como resultado un aumento de la violencia y del número de asesinatos provocado por una guerra territorial entre bandas. Del mismo modo, el propósito detrás de *Hamsterdam* es tratar de contener dicho tráfico de drogas y sus consecuencias en una serie de zonas delimitadas, liberando el resto del distrito oeste de las garras de la violencia de manera inmediata. Así, aunque con razones diferentes y métodos muy distintos, ambos planes derivan en el mismo efecto a nivel de mercado inmobiliario: la revalorización de las propiedades inmobiliarias en ciertos sectores.

Desde este punto de vista, pues, podemos entender la iniciativa de *Hamsterdam* como un proyecto puesto en marcha por el departamento de policía de Baltimore con la finalidad de reducir el impacto que la criminalidad y la degradación tienen en el valor de las viviendas del distrito oeste de la ciudad, en un contexto (las últimas décadas del siglo XX y el inicio del siglo XXI) en el que el mercado inmobiliario es fundamental para mantener la ilusión de crecimiento económico continuo en los países occidentales. Como explica Maya Gonzalez en *Endnotes* (2010), a lo largo del siglo XX en EEUU tuvo lugar la progresiva integración de la vida de la clase trabajadora en la circulación del capital de manera activa, algo que se hizo especialmente obvio en la gran cantidad de programas federales que fomentaron la compra de viviendas en el periodo de posguerra: el acceso a hipotecas y subsidios promovido por el estado hizo que para la población blanca fuera más razonable la adquisición del hogar que su alquiler. La posesión de bienes inmobiliarios permitió a algunos sectores de la clase trabajadora actuar como capitalistas, aprovechando el aumento del valor de sus casas para pedir préstamos con los que financiar la compra de otros objetos, llevando así a un progresivo aumento de la deuda familiar (Gonzalez, 2010), una deuda que creció vertiginosamente cuando, a partir de los años sesenta, los sueldos se estancaron (Brenner, 2006: xviii). En las últimas décadas, mientras las oportunidades del capital para invertir en el sector productivo e industrial desaparecían, el mercado inmobiliario (financiado a través de las hipotecas y otras deudas) ha sufrido un enorme crecimiento y, en última instancia, una burbuja financiera (Gonzalez, 2010). Así, el enorme crecimiento del sector FIRE (*Finance, Insurance, and Real Estate*) desde los años setenta es

9 El 1 de mayo de 2003, Bush dio un discurso a bordo del USS Abraham Lincoln ante un enorme cartel con la consigna “Mission Accomplished” en el que dio a entender que la invasión de Irak (comenzada apenas seis semanas antes) estaba fundamentalmente finalizada. La guerra de Irak no sólo no había finalizado sino que generaría consecuencias y conflictos activos todavía hoy.

consecuencia directa del estancamiento de la producción (por crisis de sobreacumulación) existente desde unos años antes, y se consolida gracias a una retórica construida en torno a la “inversión en el futuro” que permitió negar dicha crisis (McClanahan, 2013: 82-83), y que coincidiría con el modo en que se crea discursivamente la necesidad de continua rehabilitación y reforma en zonas de Baltimore (como demostraría el tono del discurso del alcalde Royce en la escena con que comienza la temporada), es decir, de continua inversión y protección del valor de los bienes inmuebles de la ciudad.

Este peso fundamental del mercado inmobiliario no es específico de Baltimore sino de gran parte de las economías occidentales, y ha tenido una serie de consecuencias a la hora de llevar a cabo políticas y estrategias a nivel local que resultan de enorme relevancia para nuestro análisis de *The Wire* y, específicamente, de la trama dedicada a *Hamsterdam*. En un reciente artículo, Brenden Beck y Adam Goldstein (2018: 1184) se preguntan por la incoherencia existente entre los presupuestos de los departamentos de policía de la mayoría de las ciudades estadounidenses y los índices de criminalidad: a partir de 1992, las tasas de criminalidad descendieron vertiginosamente hasta alcanzar mínimos a mediados de la década de los 2000, mientras que los gastos de las fuerzas del orden locales aumentaron hasta la crisis de 2008. Esta discordancia se ha interpretado desde la consideración de que las fuerzas del orden han sido empleadas para lidiar con cuestiones y problemáticas derivadas de la progresiva escasez e infrafinanciación de los servicios sociales (Vitale, 2017; Beck y Goldstein, 2018: 1185-1186). Sin embargo, en paralelo al desmantelamiento del estado de bienestar, Beck y Goldstein (2018: 1187-1188) señalan también el modo en que, especialmente a partir de mediados de los años noventa, las economías urbanas locales han pasado a depender cada vez más del mercado inmobiliario, con lo que las posibles amenazas o peligros económicos han ido adquiriendo poco a poco la forma de una insistente preocupación por proteger los precios de las viviendas, siendo uno de los principales factores el índice de criminalidad, pero también el desorden, las molestias, la vagabundería, etc., es decir, el tipo de actividades que la teoría de las ventanas rotas (y las estrategias asociadas a la misma) tratan de evitar. De hecho, aunque hay poca evidencia de que la presencia policial afecte al valor de la vivienda, los gobiernos locales asignan a los agentes dicha función de manera explícita, incluyendo

el uso de los precios de los bienes inmobiliarios como guía a la hora de crear estrategias policiales o de confirmar su éxito o fracaso (Beck, citado en Denvir, 2017). Este proceso va en paralelo al desarrollo y consolidación de la teoría de las ventanas rotas (y las tácticas asociadas a la misma), por cuanto ésta se basa precisamente en la eliminación del desorden y las pequeñas molestias como método para asegurar la desaparición de la criminalidad y la existencia de una comunidad sana y estable. Numerosos casos y situaciones confirmarían esta relación. Por ejemplo, en su artículo sobre el hoy ex-alcalde de Nueva York Rudy Giuliani (defensor a ultranza de la teoría de las ventanas rotas), Neil Smith (1998: 5) menciona un barrio de chabolas de Manhattan que fue desmantelado por los agentes de la policía local en febrero de 1997 para hacer sitio a un edificio de apartamentos, un proyecto patrocinado por el actual presidente Donald Trump. Así, donde otros trabajos previos se han centrado en las obvias consecuencias de esta expansión del estado penal y carcelario a la hora de criminalizar a las poblaciones pobres y de color, Beck y Goldstein (2018: 1190) añaden que los efectos del crecimiento de los departamentos de policía locales van más allá de dicha criminalización y que afecta también a otras zonas y sectores de las ciudades a través de esta protección de los bienes inmuebles. La principal conclusión que establecen los autores tras el análisis de los datos de más de 170 ciudades estadounidenses es que el crecimiento del mercado inmobiliario juega un significativo papel en el progresivo aumento de los presupuestos policiales, que crecen también para compensar el descenso de la inversión en programas de servicios sociales, obligando a la policía a reaccionar a problemas como la mendicidad o la enfermedad mental (Beck y Goldstein, 2018: 1205).

El uso del sistema penal (y la violencia policial) para tratar problemas que en realidad no le corresponderían es un problema señalado también por Alex Vitale en numerosos momentos de su texto *The End of Policing*, cuyo principal argumento es precisamente que el rol último de los departamentos de policía, como aparatos represores del estado, no es proteger a la ciudadanía ni acabar con el crimen, sino mantener el *statu quo* (Vitale, 2017: 27). Como señalamos en la sección anterior, al mostrar la eficiente actividad de diversas organizaciones de servicios sociales en *Hamsterdam*, *The Wire* argumenta claramente en contra de las tácticas violentas de la guerra contra las drogas, enfatizando que muchas de las problemáticas deri-

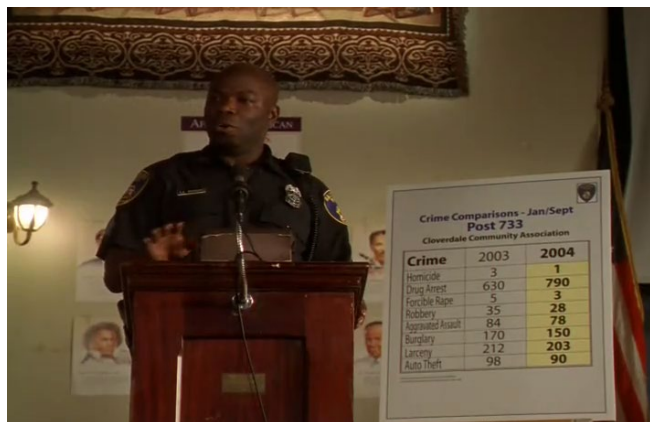


## FOTOGRAMAS 74 - 77

vadas del narcotráfico podrían tratarse mucho mejor si fueran consideradas desde la salud pública y no desde la criminalidad. Sin embargo, para llevar a cabo este argumento, la serie emplea un proyecto ficticio basado en la contención espacial del tráfico y consumo de drogas con la intención, manifestada por Colvin en numerosas ocasiones, de salvar y proteger el resto del distrito; es decir, de impedir la degradación y mantener el valor de todas esas propiedades inmobiliarias. En su análisis sobre la tercera temporada, Stanley Corkin argumenta que una de las razones por las que *Hamsterdam* es finalmente cerrado y borrado como proyecto es porque desde el punto de vista de los promotores y de los políticos locales se trata de una iniciativa perjudicial para el negocio, afirmando que “[p]ara que las

propiedades inmobiliarias caras mantengan su valor y para que las propiedades inmobiliarias adyacentes aumenten de valor, ha de prevalecer un sentido de la ley y el orden” (2017: 93). Sin embargo, tal y como demuestran las imágenes que presentan la mejora del distrito oeste tras la puesta en marcha de *Hamsterdam* (a las ya señaladas imágenes 61 y 62 podemos añadir la 74 y 75, siendo todas ellas de la escena que sigue a los créditos de apertura del sexto episodio de la temporada), la desaparición del crimen y el desorden aumenta el valor de dichas viviendas de manera inmediata. El énfasis queda puesto pues en el mantenimiento del precio de las propiedades inmobiliarias de la zona, haciendo uso de estrategias de contención y violencia contra la población criminal con la intención de salvaguardar la comunidad, reproduciendo así el discurso y las estrategias de la teoría de las ventanas rotas. El mejor ejemplo de esto es el montaje previo a los créditos de inicio del sexto episodio, que

## FOTOGRAMAS 78 - 80



muestra a varios agentes de policía llevando a cabo diferentes estrategias para tratar de mover todo el narcotráfico a las señaladas como zonas libres. Dichas técnicas incluyen quitarles los zapatos a los *corner boys*, encerrarles en una furgoneta y usar gas lacrimógeno a través de la ventana (fotograma 76) y abandonar a un grupo de ellos en medio del bosque durante la noche (fotograma 77). Dado que sólo los créditos de apertura del sexto episodio de la temporada separan esta representación de crueldad policial de las imágenes de la floreciente comunidad una vez se ha erradicado el crimen, la implicación detrás de esta continuidad entre secuencias es la de causa y consecuencia, justificando el uso de tácticas sádicas por cuanto es así como se consigue mantener el valor (social, pero también económico) del resto de zonas del distrito oeste de Baltimore. En última instancia, pues, *The Wire* parece encomiar el modo en que esta iniciativa policial reduce la criminalidad en gran parte del barrio, dejando de lado la violencia y contención sobre las que crea el proyecto y reforzando así el rol que las fuerzas del orden tienen en la protección y defensa no de las poblaciones a las que supuestamente han de proteger, sino del valor de los bienes inmobiliarios (siendo éstos un mercado fundamental para la economía local de todas estas ciudades).

El potencial de *Hamsterdam* para eliminar de un modo casi instantáneo la degradación de las zonas antes afectadas por el narcotráfico no aparece sólo en el sexto episodio de la temporada, sino que es mencionado en numerosas ocasiones a través sobre todo del progresivo descenso de las tasas de criminalidad que Colvin presenta semana tras semana en las reuniones de COMSTAT. Sin embargo, hay también un contexto donde la mejora experimentada en las calles de Baltimore se hace explícito: las reuniones comunitarias. El cuarto episodio de la temporada comienza con una escena que tiene lugar de una de estas juntas, en este caso previa a la puesta en marcha de *Hamsterdam* y, por tanto, tensa e incómoda para el sargento que ha de presidirla. Hay un murmullo continuo de descontento mientras habla e incluso varios asistentes le interrumpen y le echan en cara la incapacidad de la policía para ayudarles, enfatizando así el negativo efecto que tiene el narcotráfico en la vida de estos ciudadanos y la desconfianza que sienten hacia las fuerzas del orden. Cuando el monólogo de una mujer sobre cómo sus hijos ya no pueden jugar en la calle como antes y cómo hay días en los que vuelve de trabajar y no puede subir



la escalera de acceso a su hogar haga que el resto del público irrumpa en un unánime aplauso (fotograma 78), Colvin tomará el podio para confirmar que, efectivamente, las tácticas actuales no están dando el resultado esperado. Ante esta inesperada demostración de sinceridad por parte de un agente de policía (nótese que los encuadres que mostraban al anterior orador incluían en la imagen la tabla informativa con las probablemente trucadas estadísticas de criminalidad en la zona mientras que mientras Colvin habla priman los primeros planos que enfatizan su franqueza e integridad [fotogramas 79 y 80]), los asistentes enmudecen y le observan con interés y atención. Cuando el comandante deja la reunión y el joven agente de policía retoma

su posición tras el micrófono, el público vuelve a hacer ruido e incluso podemos ver al fondo del encuadre con que finaliza la secuencia cómo la mujer que antes había hablado termina por marcharse enfadada (fotograma 81). La implicación es, pues, que la comunidad no confía en los agentes de policía ni los considera capaces de llevar a cabo la que supuestamente es su función, lo que es señalado como negativo sobre todo para dicha comunidad.

*Hamsterdam*, como hemos visto, será capaz de transformar las zonas antes infestadas y degradadas por el tráfico de drogas. Durante el decimoprimer episodio de la temporada, un ya destituido Colvin enseña y explica en qué consiste su proyecto al concejal Tommy Carcetti, una exposición que incluye, además de una visita tanto a las calles ahora rehabilitadas como a las zonas de libre tráfico de drogas, una reunión comunitaria simi-

FOTOGRAMAS 81 - 84



lar a la descrita en el párrafo anterior. Numerosos elementos llaman la atención por el obvio contraste con la reunión previamente mostrada en la serie. Primero, la sala está llena de asistentes, hasta el punto que algunos tienen que quedarse de pie al fondo, tal y como puede verse en el plano de conjunto que abre la escena (fotograma 82) y que presenta el punto de vista contrario al que iniciaba la anterior asamblea, enfatizando ahora la comunidad desde la espalda del policía donde antes el centro de las primeras imágenes de la secuencia se centraban en el agente que estaba en el podio (fotogramas 83 y 84). El tono, además, es mucho más relajado, se oyen risas y asentimientos tanto a las palabras del policía que habla como cuando intervienen los asistentes, sin interrupciones como las que creaban un ambiente cargado en la reunión anterior. Todos estos elementos dan a entender una enorme mejoría en la relación entre la policía como institución y los miembros de la comunidad, además de reforzar la idea de que el programa puesto en marcha por Colvin ha conseguido no sólo mejorar la situación en gran parte del barrio sino incluso implicar a gran parte de la población en cuestiones de servicios públicos, es decir, crear una comunidad más unida y estable.

Esta escena pone de relieve un punto de vista sobre las relaciones entre el individuo y la comunidad en el cual ésta es la responsable de sí misma y ha de preocuparse por los problemas y situaciones a los que se enfrenta dicha comunidad. Esta noción tiene que ver, por una parte, con algunas de las ideas de la denominada tercera vía (el término empleado para describir el giro hacia el neoliberalismo de algunos de los partidos anglosajones tradicionalmente de izquierdas durante los años noventa y hasta hoy), puesto que, tal y como explica Nikolas Rose, podemos entender esta tercera vía como una “política de la conducta que busca reconstruir a los ciudadanos como sujetos morales responsables de sus comunidades” (2000: 1395), lo que, en última instancia, sirve para quitarle al estado la responsabilidad de proveer servicios públicos y de protección a dichas comunidades. Por otro lado, en paralelo a esta noción, la formulación original de la teoría de las ventanas rotas ponía el énfasis en el establecimiento de una relación estable entre la policía y los ciudadanos como método fundamental para evitar el aumento de la criminalidad, de manera que “la esencia del papel de la policía a la hora de mantener el orden es reforzar los mecanismos de control informales de las comunidades

mismas” (Kelling y Wilson, 1982), lo que, de nuevo, señalaría la responsabilidad y culpabilidad de los individuos si la violencia y la degradación se expanden en las ciudades en que viven. Es este discurso el que la comunidad implicada y en buena relación con la policía que aparece en esta segunda escena de reunión parecería reproducir.

Durante esta secuencia, una asistente vuelve a ponerse de pie y hacer uso de su turno de palabra para desarrollar un breve monólogo que, como ocurría en la reunión anterior, genera la aprobación y el aplauso de todos los asistentes. Sin embargo, en línea con el tono de la escena, en este caso lo que describe ya no es una dramática imagen de degradación del espacio y de su calidad de vida, sino halagos y agradecimientos. Así, la mujer comienza hablando con nostalgia de su infancia, cuando toda su familia conocía al policía que vigilaba el barrio y viceversa. “I have not seen that face-to-face policing in a long while. In a very long while. Until last week”, continúa, para finalizar celebrando que pudo mantener una amigable conversación con el agente que patrulla su calle ahora. La referencia al pasado con tono melancólico nos presenta dicho pasado en forma de recuerdo idealizado, creando así un inexistente momento histórico previo a la guerra contra las drogas en la que la relación entre la policía y las poblaciones de color (la mujer aclara que el buen agente de sus memorias de juventud era, en efecto, blanco) resulta de interés porque parecería querer dar a entender que en los años previos a la consolidación de las tácticas de tolerancia cero las fuerzas del orden y las comunidades marginadas vivían en armonía, creando así una narrativa en la que la guerra contra las drogas es un fenómeno aislado históricamente y que puede solucionarse por sí mismo. De hecho, numerosos casos de violencia policial durante las décadas centrales del siglo XX (acompañados de fenómenos como el auge del KKK en los años veinte, los linchamientos, las leyes *Jim Crow* o la represión sufrida por el movimiento por los derechos civiles) permiten contrarrestar dicho discurso y comprender las políticas de tolerancia cero y la teoría de las ventanas rotas como una transformación de las técnicas y estrategias empleadas para la exclusión de las poblaciones de color. Podríamos así afirmar que la discriminación racial no es una consecuencia de la guerra contra las drogas (y las teorías sobre las estrategias policiales que la acompañan) sino viceversa: la historia de EEUU desde mediados del siglo XIX puede leerse desde las diferentes transformaciones sufridas por las entidades



y técnicas de control social de las poblaciones racializadas una vez la esclavitud ha sido (al menos en teoría) abolida, como argumenta Michelle Alexander en *The New Jim Crow* (2010). Se trata, pues, en términos foucaultianos, de mecanismos disciplinarios del poder y el saber que crean una sociedad normal a partir, en este caso, de la exclusión. Mecanismos cuya forma y efectos han ido variando a lo largo de las décadas, adaptándose para poder mantener y perpetuar dicha normalidad: el modo de producción capitalista construido en EEUU sobre la explotación y discriminación de las poblaciones racializadas, acompañado en el imaginario nacional de una noción de libertad creada, paradójicamente, sobre la supresión y control de ciertos grupos poblacionales, tal y como ha señalado Aziz Rana (2010: 3).

De este modo, el relato sobre el sentido de comunidad y formas de control y vigilancia reproducido en esta escena de la segunda reunión comunitaria, con el monólogo de la asistente que hemos descrito como punto álgido, defiende y alaba las estrategias que conforman lo que se ha venido a llamar *community policing* para ocultar el modo en que en realidad los departamentos de policía son aparatos represores del estado cuya función es la perpetuación del *statu quo* y no la protección de los ciudadanos. *Community policing* es una filosofía policial que consiste en tratar de crear estables lazos entre la policía local y las comunidades que patrullan (por ejemplo, que los agentes que vigilan ciertas zonas siempre sean los mismos, se dan charlas en colegios, se patrulla a pie o en bicicleta, etc.), con la idea sobre todo de contrarrestar los terribles resultados de un tipo de acción policial reactiva y violenta. Aunque el detective McNulty la menciona al inicio de la primera temporada dando a entender que esta estrategia es una tontería porque quita tiempo y recursos que deberían dedicarse a investigaciones serias y en profundidad, durante esta tercera temporada estas tácticas son consideradas el ideal a conseguir: una buena relación entre la comunidad y los agentes encargados de patrullarla. Lo cierto es que, como explica Alex Vitale, las técnicas de *community policing* no tienen ningún sentido porque el trabajo real de la policía no es mantener el orden y resolver crímenes, sino “criminalizar cualquier comportamiento desordenado y financiar el gobierno local a través de campañas de multas masivas”, lo que hace que “sus interacciones con las comunidades en zonas de alta criminalidad serán rudas y distantes en el mejor de los casos y hostiles y abusivas en el peor” (2017: 16).

El resultado es una cierta paradoja irresoluble: la vigilancia y acción policiales no pueden crear una relación estable y amigable con una comunidad a la que ha de criminalizar y excluir de manera continua. Al fin y al cabo, la violencia policial, los prejuicios raciales a la hora de ser detenidos o interrogados, los arrestos por actividades como cruzar la calle, vagabundear o poseer cantidades ínfimas de sustancias ilegales han sido históricamente y son sufridos hoy sobre todo por la población afroamericana en porcentajes mucho mayores que los del resto de grupos poblacionales (Bouie, 2018). Con este hincapié en *community policing* como una posible solución a la omnipresencia del narcotráfico en Baltimore y a la degradación de las comunidades de estas zonas, *The Wire* pone el peso de la responsabilidad sobre dicha comunidad e ignora el racismo estructural que hay detrás de la violencia policial (y del resto de técnicas detrás de la guerra contra las drogas y de la teoría de las ventanas rotas). Es esta histórica exclusión, discriminación y violencia contra las poblaciones racializadas la que causa la desconfianza de dichas comunidades hacia la policía, no un conjunto específico de estrategias policiales desarrolladas a partir de los años ochenta. El problema concreto de comunidades como la presentada en estas reuniones (y en las imágenes en las que las zonas del distrito oeste de Baltimore florecen de nuevo) no es que la policía sea incapaz de resolver sus problemas, sino que los agentes les detienen, interrogan e incluso agreden y asesinan sin razón aparente. Según un exhaustivo estudio de *The Guardian* (2015-2016), hay más del doble de probabilidades de que un policía mate a un afroamericano que a un blanco: en 2016, las fuerzas del orden asesinaron a 6,6 afroamericanos por cada millón de habitantes y 2,9 blancos por cada millón de habitantes. De acuerdo a las estimaciones del censo poblacional estadounidense para ese mismo año (US Census Bureau, 2016), el porcentaje de población afroamericana en EEUU es inferior al 13%. Pero, además, estos datos de violencia policial contra la comunidad afroamericana no se corresponden con que este conjunto poblacional presente tasas de criminalidad mayores (Lopez, 2018b), confirmando así la existencia de claros prejuicios raciales en la actividad policial.

Gracias sobre todo a la mayor presencia de cámaras de vídeo privadas en las manos de ciudadanos y, más recientemente, al uso de redes sociales para difundir la información, hemos podido ser (y continuamos siendo) testigos de innumerables casos en los que las poblaciones de color sufren agresiones o

mueren a manos de la policía. Historias con tanta repercusión como las de Oscar Grant, Michael Brown, Eric Garner, Freddie Gray o Philando Castile<sup>10</sup> demuestran el continuo uso innecesario y fatal de la fuerza y la violencia contra la población de color en todos los estados de EEUU. De un modo similar, el resultado de los juicios y procesos abiertos a los agentes responsables de estos incidentes confirma la impunidad con la que dicha violencia es ejercida. Aunque esto se ha convertido en un fenómeno mediático mayor sobre todo en años recientes, numerosos casos de brutalidad policial datan de décadas atrás, destacando sobre todo los disturbios en Los Ángeles en la primavera de 1992 tras la absolución de tres de los cuatro agentes responsables de golpear salvajemente al taxista Rodney King.

Sin embargo, no son sólo los agentes de policía los responsables de hacer uso de la violencia (física o simbólica) contra las poblaciones de color. Como apunta el sociólogo Elijah Anderson (2012: 11-12), la histórica asociación entre la población afroamericana y los proyectos de vivienda pública que terminaron convirtiéndose en guetos está consolidada en el imaginario estadounidense, de manera que toda persona afroamericana, sea cual sea su procedencia y clase social, lleva consigo este estigma en todo momento. Así, el sujeto queda asociado irremediabilmente a este espacio imaginado como un lugar plagado de criminalidad y caos (Anderson, 2012: 10). El resultado es que las personas de color que entran en lugares tradicionalmente blancos son vistos desde la sospecha, resultando en acciones ridículas y abiertamente discriminatorias que incluyen en muchas ocasiones tal nivel de incomodidad para los blancos que tratan de involucrar a las fuerzas del orden (Lockhart, 2018).<sup>11</sup> Los incidentes de este

tipo presentes en la prensa en los últimos meses incluyen una estudiante afroamericana de doctorado de Yale que dormía la siesta en una de las salas comunes de su residencia cuando una estudiante blanca llamó a la policía porque no le parecía que encajara en el lugar o dos hombres también afroamericanos siendo detenidos por intrusión por estar de pie dentro de un Starbucks esperando a un compañero de negocios (la camarera de la cafetería los consideró sospechosos) (Lockhart, 2018). Numerosos estudios demuestran que los blancos llaman más a la policía local que los afroamericanos, y no son pocas las ocasiones en que dichas llamadas son innecesarias, tal y como explica Adam Harris en su reportaje sobre el tema para *The Atlantic* (2018). Harris (2018) señala también que la facilidad con los blancos llaman a la policía en situaciones que podrían resolverse con una mera pregunta, sumada a la historia de brutalidad policial hacia estas poblaciones, no es sino una invitación a resolver mundanos malentendidos con violencia potencial. Al fin y al cabo, aunque resulta indudable que el actual contexto sociocultural en EEUU (el flagrante racismo expresado y manifestado por, entre otros, el actual presidente) ha dado pie a un aumento de los incidentes de este tipo, las reacciones violentas en contra de los afroamericanos que se arriesgan a entrar en espacios considerados blancos no son ni mucho menos nuevas, tal y como demuestran, por ejemplo, los casos de agresiones y denuncias a las familias racializadas que se atrevían a intentar mudarse a ricos barrios de la periferia durante los años cincuenta que señala Stephanie Coontz en *The Way We Never Were* (2016 [1992], cap. 2).

Al presentar la guerra contra las drogas y sus estrategias de tolerancia cero como el único elemento que impide el establecimiento de una relación cordial entre el departamento de policía de la ciudad de Baltimore y los habitantes de las comunidades degradadas, *The Wire* responsabiliza de esta desconexión entre la institución y la población a los participantes en el narcotráfico e ignora descaradamente la problemática historia racial de las fuerzas del orden en EEUU. Dos subtramas (una mucho más breve e inconsecuente que la otra) independientes de *Hamsterdam* refuerzan esta interpretación de la serie y confirman el modo en que el racismo estructural se considera irrelevante para las historias narradas en la misma. En el octavo episodio de la temporada, McNulty trata de caerle bien al *sheriff* de un pueblo haciendo comentarios sutilmente racistas desde el prejuicio de que, como no es de la ciudad, lo más probable

10 Se trata de mediáticos casos de violencia policial injustificada contra ciudadanos afroamericanos en diferentes lugares del país (Oakland, la propia Baltimore, St. Louis, etc.) que finalizaron con la muerte de éstos, bien por disparos o por las consecuencias de las heridas sufridas durante o después de los arrestos, derivando así en protestas y manifestaciones. La mayoría de agentes responsables de lo ocurrido fueron absueltos de los cargos.

11 Pero también es habitual el recurso a la violencia por parte de los propios blancos a los que la presencia de jóvenes afroamericanos les resulta amenazante por defecto, sin necesidad de contactar con las fuerzas del orden. El 26 de febrero de 2012, Trayvon Martin fue asesinado cuando estaba visitando a unos familiares en una urbanización cerrada de Florida y uno de los vigilantes del vecindario le disparó por considerarlo sospechoso. El 12 de abril de 2018, Brennan Walker casi muere porque, tras perder el autobús que le llevaba a su instituto en Michigan, se acercó a una casa para pedir ayuda sobre cómo llegar a la escuela y el dueño le disparó.

es que este agente sea intolerante hacia la población de color. Inesperadamente, resulta que la esposa del *sheriff*, también policía, es afroamericana, lo que deriva en un incómodo y tenso plano contraplano (fotogramas 85 y 86) y un cierto alivio humorístico derivado de la aparente ignorancia de McNulty. La idea subyacente es, por supuesto, que el racismo es una cuestión del pasado y que el verdadero prejuicio es asumir que sólo por ser policía de un pequeño pueblo este *sheriff* va a ser intolerante. Algo similar ocurre cuando, en el noveno episodio de la temporada, el agente Pryzbylewski dispara y mata a un compañero policía afroamericano vestido de paisano. Ya en la oficina central, tres de los comandantes (uno de los cuales es el suegro de Pryzbylewski) discuten lo ocurrido. Cuando uno de ellos señala que el incidente puede ser visto desde la óptica racial, el teniente Daniels (afroamericano) aparece e interrumpe la conversación, cambiando de tema, impidiendo que se continúe en la línea planteada y presentándose como una figura de mucho mayor prestancia que los tres jefes blancos (fotograma 87). El mismo teniente Daniels será quien le diga a Pryzbylewski que a nivel administrativo puede tener problemas “because of the racial thing”, dado que “[t]here’s people in the department who see this that way”; es decir, dando a entender que no hay ni un ápice de racismo en lo ocurrido y que el potencial problema es la posible percepción de que sí existe dicho racismo. Todos los compañeros afroamericanos que conocen a Pryzbylewski niegan en rotundo que este personaje haya presentado actitudes intolerantes en ningún momento y todo el asunto queda clasificado como un desafortunado accidente (aunque llevará a Pryzbylewski a abandonar la carrera de policía por la de profesor de instituto). Al añadir estos dos momentos a todo lo señalado anteriormente respecto al énfasis que la serie pone en la creación de una relación estable entre las comunidades de color y el departamento de policía, resulta obvio que *The Wire* presenta una América post-racial en la que el racismo no es un verdadero problema ni mucho menos la causa histórica y estructural detrás de gran parte de la violencia y brutalidad policial que estas comunidades padecen día tras día.<sup>12</sup>

Así, la trama dedicada a *Hamsterdam* ignora las razones estructurales detrás de la degradación de la zona oeste de Bal-

FOTOGRAMAS 85 - 87



<sup>12</sup> Para un comentario más detallado sobre el concepto de post-racialidad, remitimos a la sección 3.4. de esta tesis doctoral.

timore por culpa del tráfico de drogas y señala la contención espacial de la criminalidad y teorías como la de las ventanas rotas y la *community policing* como las estrategias que el departamento de policía ha de seguir para solucionar este problema. Este “revisionismo” histórico tiene un paralelo visual en las escenas de demolición que abren y cierran la temporada, la de las torres por un lado y la de Hamsterdam por el otro; al fin y al cabo, como afirma Stanley Corkin, esta eliminación de los edificios supone “el borrado de los registros históricos, permitiendo una revisión política de la narrativa sobre ‘lo que ha pasado’” (2017: 84). Esta interpretación es de enorme interés, y permite al autor señalar que la demolición de las torres sirve al alcalde Clarence Royce para eliminar la ya señalada responsabilidad pública e institucional en la conversión de estos proyectos de vivienda pública en guetos. A lo largo de su texto, sin embargo, Stanley Corkin no señala el modo en que, como hemos analizado en las páginas anteriores, la serie como instancia enunciativa del discurso también procede a la oportuna eliminación de ciertos elementos estructurales, centrándose así únicamente en el revisionismo realizado por personajes dentro del universo diegético de la serie. En todo caso, el modo en que el alcalde ignora el rol del gobierno local en la degradación de ciertas zonas de la ciudad que luego son rehabilitadas por empresas privadas haciendo uso de fondos públicos permite también borrar el modo en que, en última instancia, la decadencia de estos barrios es causada por las dinámicas internas del mercado inmobiliario urbano.

Desde el punto de vista de la gentrificación, este proceso ha sido descrito por geógrafos ya desde finales de los años setenta. Como explica Lance Freeman (2006: 195) en las conclusiones de su libro sobre los efectos en la población “nativa” de la progresiva gentrificación de dos barrios neoyorquinos, este proceso ha sido tradicionalmente explicado desde dos puntos de vista: desde las intenciones detrás de los nuevos habitantes (es decir, desde la demanda) y desde el capital, la inversión y la producción (es decir, desde la creación de oferta). Este segundo punto de vista ha sido consolidado sobre todo gracias al trabajo de Neil Smith, quien considera que “las necesidades de la producción –en particular la necesidad de obtener beneficios– son una iniciativa mucho más importante para la gentrificación que las preferencias del consumidor” (1979: 540). En este sentido, el capital parecería dirigirse hacia la construcción en momentos

en que el crecimiento industrial se ve ralentizado, por cuanto el capital siempre busca obtener más y más beneficios (Smith, 1979: 541). Desde este punto de vista, “la degradación física y la depreciación económica de los barrios de las *inner cities* es el resultado estrictamente lógico y ‘racional’ de las operaciones sobre las tierras y el mercado de la vivienda” (Smith, 1979: 543), por cuanto existe un proceso circular (construcción-degradación-rehabilitación) que permite que este deterioro termine por llevar al punto en el que la reforma de estas zonas sea de nuevo rentable (barato de hacer y con altos beneficios potenciales gracias a la llegada de nueva población a la zona antes abandonada) (Smith, 1979: 546). De un modo similar aunque mucho más amplio, al tratar la relación del capital con el espacio en el que busca desarrollarse (y en un momento ya de absoluta globalización), David Harvey explica que

*“el capitalismo funciona con el impulso de eliminar todas las barreras espaciales, de ‘aniquilar el espacio a través del tiempo’, como decía Marx, pero sólo puede hacerlo a través de la producción de un espacio fijo. El capitalismo entonces produce un paisaje geográfico (relaciones espaciales, organización territorial, sistemas de espacios relacionados en una división ‘global’ del trabajo y de las funciones) apropiado para y adaptado a su propia dinámica de acumulación en cada momento de su historia, sólo para luego destruir y reconstruir este paisaje geográfico para acomodar otra acumulación más adelante”* (2000: 59).

Enlazando estos procesos específicos del mercado inmobiliario con las tendencias globales del capitalismo durante el siglo XX, la periodista Naomi Klein (2007: 31-33) define y analiza en *La doctrina del shock* lo que denomina “capitalismo del desastre”, y que consiste en el uso de las crisis (económicas, políticas o medioambientales, según el caso) para imponer una serie de medidas que define como neoliberales, refiriéndose fundamentalmente al ataque a las instituciones y bienes públicos. Esta interpretación que lleva a cabo Klein serviría a la perfección para analizar el modo en que la progresiva degradación de los barrios de las *inner cities* de múltiples ciudades norteamericanas han sido explotadas por empresas inmobiliarias privadas que ponen en marcha proyectos de rehabilitación y reforma de estos barrios, proyectos que en muchos casos no consiguen el fin que supuestamente pretendían. Sin negar la instrumentalización de

las crisis de todo tipo que Klein describe de un modo detallado y aterrador en su libro, la tendencia del capitalismo a obtener beneficios a través de la deliberada destrucción de bienes o espacios ya existentes (o incluso ya explotados previamente) es una característica intrínseca al modo de producción en sí y no sólo a la que se ha considerado su “etapa” neoliberal (cuyo inicio discursivo Klein pone en los años treinta pero considera que su puesta en marcha física o real no tiene lugar hasta los años setenta).

Desde este punto de vista, el modo en que la criminalidad deteriora estas zonas de Baltimore, llevando al abandono de viviendas y a que baje el valor de la mayoría de bienes inmuebles de la *inner city* es en realidad útil para el sistema capitalista, por cuanto es esta degradación la que permite que se pongan en marcha los beneficiosos proyectos de rehabilitación (que llevan a cabo empresas privadas haciendo uso de fondos públicos). Así, aunque el modo en que se presentan los promotores inmobiliarios en la serie (tal y como veremos sobre todo en la siguiente sección de este capítulo) sí que da a entender que el único fin detrás de estas iniciativas y programas es el beneficio económico, en realidad aparecen como individuos inmorales y avariciosos aprovechándose de las bienintencionadas instituciones públicas, y no como agentes de un sistema capitalista en el que la extracción de plusvalía a toda costa es el único fin. El énfasis en señalar la inutilidad de estos proyectos de rehabilitación desde el punto de vista de la falta de ética de sus promotores es un ejemplo del modo en que el capitalismo aparece en *The Wire* como un sistema que podría funcionar para toda la sociedad siempre y cuando sus participantes se ajustaran a algún tipo de código moral, lo que en última instancia emborrona e impide la comprensión de los procesos de acumulación de capital que tienen lugar en estas iniciativas de renovación urbana.

En resumen, los resultados inmediatos de *Hamsterdam* en el distrito oeste de la ciudad de Baltimore dan a entender que el deterioro de estas zonas está causado fundamentalmente por la criminalidad, una criminalidad que puede ser controlada espacialmente a través de tácticas basadas tanto en la teoría de las ventanas rotas como en *community policing*, resultando así en una inmediata mejoría y revalorización de las propiedades inmobiliarias de la zona (lo que ignora el resto de razones históricas y estructurales detrás de la creación, desarrollo y

deterioro de los proyectos de vivienda públicos convertidos hoy en guetos racializados). Ambas estrategias policiales, además, llevan implícitas una violencia racista estructural que queda descaradamente obviada en *The Wire* en favor de una representación de América basada en el post-racialismo. Confirmando una vez más la incapacidad de la serie para representar el funcionamiento y los efectos del capitalismo, la trama basada en torno a la iniciativa denominada *Hamsterdam* ofrece una visión de la criminalidad y del narcotráfico como la razón detrás del deterioro de estas zonas, en lugar de comprender ambas no en una relación de causa-consecuencia, sino como parte del mismo proceso de acumulación e inversión que conforma el mercado inmobiliario dentro del modo de producción capitalista.





## 5.4

# UN CÓDIGO MORAL PARA EL MERCADO INMOBILIARIO: LA RELACIÓN ENTRE LOS TRAFICANTES AVON BARKSDALE Y STRINGER BELL

---

En el análisis y argumentación desarrollado en las secciones anteriores hemos analizado cómo las tramas y subtramas que giran en torno a *Hamsterdam* pueden interpretarse desde el funcionamiento del mercado inmobiliario capitalista, en el contexto de una lógica económica capitalista racializada. Sin embargo, la aparición explícita de cuestiones relacionadas con la construcción y con la rehabilitación de bienes inmuebles sólo tiene lugar a partir de uno de los jefes de la banda de narcotraficantes, Stringer Bell, y su evolución a lo largo de esta tercera temporada. Como ya se señaló en la sección 3.4. de esta tesis doctoral, esta figura funciona en la serie sobre todo para construir la equiparación discursiva entre el narcotráfico y la economía formal, presentando el funcionamiento de la banda Barksdale como si se asemejara en fondo y forma al de cualquier otra empresa capitalista. El modo en que este discurso continúa e incluso es llevado a un siguiente nivel en la tercera temporada ha sido comentado también al inicio de este mismo capítulo, pero nos gustaría retomar el personaje de Stringer Bell

y sus actividades como promotor inmobiliario (así como las fricciones que dichas actividades generan en su posición como mano derecha del jefe de la organización Barksdale, Avon), por cuanto se trata de la alusión más explícita a los proyectos de rehabilitación y renovación financiados a través de programas públicos.

Durante gran parte de esta tercera temporada, Stringer Bell representa los progresivos intentos de reformar el narcotráfico para tratar de convertirlo en una empresa capitalista, creando así una organización interna basada en la jerarquía y enfatizando que la prioridad ha de ser los beneficios obtenidos, en oposición a la ocupación territorial que se presenta como uno de los retos a los que ha de enfrentarse la banda Barksdale durante estos episodios. Al fin y al cabo, la demolición de las torres les hace perder el principal punto de venta de droga y les obliga a expandirse en búsqueda de nuevos mercados. La estrategia de Stringer se basa en la consideración de que son los asesinatos lo que atrae a los agentes de policía, de manera

## FOTOGRAMAS 88 - 90



que antes que enzarzarse en una guerra entre bandas, pretende proponer a los *corner boys* que controlan los mejores puntos de venta un trato: ellos ponen el mercado, la banda Barksdale pone el producto. Se trata, pues, de adquirir a los pequeños competidores, absorbiéndolos para la propia empresa en una especie de subcontratación o incluso franquiciado, evitando así la lucha competitiva que podría derivar en violencia. Sin embargo, este calculador modo de proceder no parece encajar con la manera en que Avon entiende la posición actual de la banda Barksdale. Cuando Stringer visita a su jefe en prisión para informarle de sus planes, los planos que componen la conversación señalan en todo momento la división existente entre ellos haciendo uso del cristal que les separa, tanto a través de encuadres en los que el marco es un elemento fundamental de la composición (fotograma 88) como de juegos de luces que enfatizan la presencia del vidrio (empleando para ello los reflejos que se crean en el mismo, pero también la rejilla que lo recorre) (fotograma 89). A pesar de que acepta la propuesta de Stringer, Avon termina la conversación con una advertencia que marca ya la clara divergencia existente entre ellos a la hora de comprender el narcotráfico: “And, you know, everybody watching us on this”. Con esta conversación queda presentada ya la discordia que marcará gran parte de las tramas centrales de esta tercera temporada, especialmente tras la salida de Avon de la cárcel, una disputa entre comprender la compra-venta de drogas como una empresa capitalista cuyo principal fin es la obtención de beneficios o como un modo de construirse una identidad en un contexto social y a través de la actividad criminal.

Dentro de la tendencia que representa Stringer, la creación de una cooperativa de narcotraficantes permite a las diferentes bandas y organizaciones que se dedican a esta actividad en la ciudad de Baltimore ponerse de acuerdo a la hora de adquirir producto y resolver disputas de manera que éstas no tengan repercusión en las calles, entre otras cuestiones. La propuesta nace en realidad en la segunda temporada, cuando Stringer decide establecer una alianza con Proposition Joe (Robert F. Chew), el líder de la banda que controla el narcotráfico en el distrito este de la ciudad de Baltimore, para conseguir droga de mejor calidad a cambio de permitir a Prop Joe vender en algunas de las torres controladas por la banda Barksdale. Las reuniones siguen el mismo formato estructurado que las de cualquier otra asociación o entidad (fotograma 90): Stringer preside, otorga




---

 FOTOGRAMAS 91 - 95

turno de palabra, se votan las decisiones a mano alzada, etc. Como dice él mismo, “no beefing, no drama, just business”.

La estrategia de Stringer para obtener territorio en el que vender su producto parece funcionar hasta que se cruza con Marlo Stanfield, un joven traficante de la zona oeste de Baltimore que se niega en redondo a escuchar esta propuesta y recurre a la fuerza bruta para echar a los miembros de la banda Barksdale que tratan de hacer negocio cerca de las esquinas que él domina. La reacción de Avon es comenzar una guerra con Marlo por el control del territorio, ignorando así las peticiones de Stringer y de la cooperativa de tratar de resolver el problema sin violencia para evitar el interés de la policía por sus actividades. En una de las primeras conversaciones sobre las conse-



cuencias de esta potencial guerra, Avon permanece sentado en el mismo sitio durante toda la escena (fotograma 91), mientras que Stringer cambia continuamente de posición (fotograma 92

y 93). Con esta puesta en escena se da a entender el anclaje en el pasado que representa Avon, su estatismo e incapacidad de cambiar, mientras que Stringer personificaría la flexibilidad y capacidad de evolución y adaptación. Mientras el primero se sorprende ante el vocabulario de la conversación (hablar de “comprar” esquinas en lugar de “tomarlas” o “conquistarlas”), el segundo analiza la situación desde los costes e ingresos que se generarían en cada una de las opciones. A medida que avanza la temporada, la relación entre ambos se deteriorará y la puesta en escena de las discusiones que mantienen sobre qué hacer respecto a Marlo continúa representando la división entre ambos. En el noveno episodio, Avon echará en cara a Stringer la falta de respeto por las normas no escritas de *the game* (Stringer ha permitido a un lugarteniente disparar contra un adversario un domingo por la mañana, saltándose así la tradicional tregua durante las horas en las que se asiste a misa) en una escena compuesta a partir de planos medios de ambos personajes en los que no hay ningún encuadre de conjunto de la habitación completa, insistiendo así en la distancia y separación entre ellos (fotogramas 94 y 95). Una enorme rueda dorada cuelga como decoración en la pared tras Stringer, representando su interés y énfasis en la obtención de beneficios, mientras que tras Avon podemos ver una fotografía antigua. Con esto, sumado a la conversación que están manteniendo sobre el mantenimiento de una serie de reglas éticas incluso dentro de una banda criminal, se insiste en relacionar a Avon con una comprensión del tráfico de droga anclada en el pasado.<sup>13</sup> Así, algunos autores (Long, 2008: 72; Kraniuskas, 2012: 182) han señalado cómo estos dos personajes representarían dos modos diferentes de entender el capitalismo e incluso de comprender la manera a través de la cual el narcotráfico les lleva a la construcción de masculinidades capitalistas basadas en el hombre hecho a sí mismo.

13 Esta idea de que el narcotráfico estaba antes regido por un código moral está presente también en la trama que sigue la salida de prisión de Dennis (Cutty) Wise tras cumplir una condena de catorce años. Aunque trata de reintegrarse en la actividad criminal de la banda Barksdale, Cutty encontrará problemáticas gran cantidad de acciones llevadas a cabo por sus nuevos (y jóvenes) compañeros, tales como el exceso de violencia innecesaria, los engaños y estafas entre colaboradores o el continuo consumo de drogas. Al final de la tercera temporada, Cutty reconocerá que sus ideales ya no encajan con la nueva generación de *corner boys* y dejará el narcotráfico para dedicarse a labores sociales con la intención de mejorar las condiciones de vida del barrio.

En todo caso, Avon queda asociado a esta idea de una época en la que *the game* era igualmente violento pero al menos se regía por la existencia de una especie de código moral colectivo también por comparación con Marlo, su principal enemigo durante esta temporada. Marlo es presentado como un personaje frío, calculador y despiadado, incapaz de representar emociones y sin el tipo de relaciones familiares o de amistad que sí vemos en el personaje de Avon, que es mostrado en varias ocasiones como parte de una amplia comunidad. El triunfo final de Marlo parecería dar pie a la eliminación de estos códigos y a la devaluación de las vidas de aquellos que le rodean (Kim, 2013: 194), algo que quedará confirmado a lo largo de la cuarta temporada cuando su organización se dedique a asesinar de manera indiscriminada y por razones nimias, escondiendo los cadáveres en las casas abandonadas del barrio como si fueran desechos. Por esta razón, Sherryl Vint describe al personaje de Marlo como una representación del “neoliberalismo sociópata”, es decir “la persecución ciega del interés personal racional” (2013: 60), por cuanto “el beneficio existe para él en un mundo separado del contexto social” (2013: 61). La dicotomía entre Marlo y Avon, pues, a través del paralelismo establecido a lo largo de toda la serie entre el narcotráfico y cualquier otra empresa capitalista de la economía formal, generaría una narrativa histórica según la cual en décadas previas el sistema económico capitalista se regía por un código moral compartido por todos los participantes en el mismo, mientras que hoy prima sólo la búsqueda del mayor beneficio posible sin importar los efectos o consecuencias. Pero, además, la asociación de cualidades humanas como la crueldad o la moralidad al sistema económico, representado aquí supuestamente en estos personajes, da a entender que es a través de estos mismos valores (la ética, la bondad, la creación de comunidad) como se puede solucionar todo lo que parecería no funcionar en el capitalismo contemporáneo. Se reproduce así, una vez más, la idea que recorre gran parte de *The Wire* según la cual el modo de producción capitalista puede ser beneficioso para el conjunto de la sociedad siempre y cuando todos los agentes participantes en el mercado se sometan a algún tipo de código basado en el respeto y en la moralidad. El modo en que finalmente la guerra es ganada por el cruel y despiadado Marlo, que se convierte así en el narcotraficante más poderoso de la zona oeste de Baltimore (y lo será hasta el final de la serie), simbolizaría que actualmente nos encontramos en este capitalismo



considerado como salvaje por comparación al capitalismo de décadas anteriores. De nuevo, este posicionamiento ignora que el capitalismo genera desigualdad, pobreza y exclusión hoy del mismo modo en que lo ha hecho en décadas anteriores, y mirar hacia atrás con nostalgia sólo genera un discurso revisionista idealizador del pasado, y no opciones para el futuro.<sup>14</sup>

La relación entre Stringer y Avon se deteriora hasta el punto de que, al final de la temporada, se traicionan el uno al otro: Stringer da información a la policía sobre dónde encontrar a Avon rodeado de armas ilegales (lo que implicaría la ruptura de las reglas de su libertad condicional) y Avon informará a dos personajes que buscan vengarse por un pasado engaño de Stringer de dónde y cuándo podrán localizarle. Así, Avon finaliza la temporada entrando de nuevo en prisión y Stringer es asesinado en un edificio en obras justo antes de ser aprehendido por una investigación policial. El escenario de la muerte de Stringer no es aleatorio ni banal, por cuanto el deterioro de su relación con Avon también es producido por su intento de dejar de lado su rol como narcotraficante y convertirse en promotor inmobiliario. En cierta manera, la serie presenta estos esfuerzos como la consecuencia lógica de su progresivo interés por la economía como disciplina analítica que ya era obvio durante la primera temporada y que le lleva a tratar las empresas pantalla como empresas reales y no como meras tapaderas. El énfasis que el personaje pone en querer convertirse en un empresario lo presentaría como el mejor ejemplo de una narrativa basada en el “sueño americano” en la serie, la idealización de la capacidad de hacerse a uno mismo y de la posibilidad de movilidad social (Neal, 2010: 400). Esta evolución parece pues natural, por cuanto el propio Stringer Bell considera que el mercado inmobiliario puede sustituir al tráfico de drogas del mismo modo que las iniciativas de rehabilitación urbana de estos *projects* buscan dar paso a un espacio gentrificado (Corkin, 2017: 82). Sin embargo, desde este punto de vista su muerte al final de la temporada funcionaría tanto para representar el engaño detrás de la idea del sueño americano y la imposibilidad de ascenso socioeconómico (dentro del ya mencionado relato de estatismo y continuidad que conforma gran parte de la serie) como para dar a entender que los proyectos de renovación urbana de la



FOTOGRAMA 96

*inner city* de Baltimore fracasan continuamente y no consiguen realmente mejorar la situación de estas zonas de la ciudad, tal y como señalamos al inicio de la sección anterior.

En cualquier caso, *The Wire* no representa los resultados de tales proyectos de rehabilitación (cómo no sólo no consiguen revertir los procesos de degradación sino que además terminan convertidos en pozos sin fondo de inversiones públicas [Harvey, 2000: 139-141]), sino que se centra en los promotores con los que Stringer trabaja intentando poner en marcha una de estas iniciativas de reforma. Así, la primera referencia a que el narcotraficante está tratando de obtener beneficios de los bienes inmobiliarios a nombre de una de sus empresas de tapadera tiene lugar en el cuarto episodio de la temporada, cuando aparece comiendo junto al senador estatal Clay Davis (conocido corrupto y estafador) y dos promotores (fotograma 96). Durante esta conversación, el resto de comensales tratan de convencer a Stringer de que es mucho más rentable construir apartamentos y venderlos que simplemente revender las propiedades tal y como se encuentran ahora mismo. La zona en cuestión tiene potencial de gentrificación, le informan, atrayéndole así con la creación de expectativas de altos beneficios en el futuro por oposición a un ingreso menor ahora. Esta retórica enfatizando la idea de que siempre hay un beneficio mayor más adelante si se continúa invirtiendo nos permite recordar que, como explica Annie McClanahan en *Investing in the Future*, el discurso surgido en torno al auge de los sectores menos materiales de

<sup>14</sup> Ver al respecto el capítulo 4 de esta tesis doctoral y, especialmente, la sección 4.2.



FOTOGRAMAS 97 - 99

la economía (FIRE) tras la caída experimentada por las tasas de rentabilidad de los sectores industriales se centra en la noción de un futuro en diferido, “un futuro cuyas posibilidades sin fin están aparentemente aseguradas por nuestra fe en su posibilidad mágica” (2013: 84). Es esta consolidada dinámica la que ha promovido el enorme e incontrolado desarrollo y crecimiento del mercado financiero y la continua aparición de burbujas de viviendas en las últimas décadas del siglo XX (cuando en realidad esta expansión es en realidad el modo en que el capital trata de ocultar la continua crisis existente desde entonces, tal y como han señalado, sobre todo, Robert Brenner [2006] y Giovanni Arrighi [1994]) y la que finalmente convence a Stringer de lanzarse a poner en marcha un proyecto de construcción y rehabilitación.

Por otro lado, un movimiento de cámara con cambio de enfoque hacia el fondo enseguida nos muestra que esta información la conocemos gracias al trabajo policial de McNulty, que vigila a Stringer Bell desde un coche aparcado en la calle (fotogramas 97 y 98). En cuanto el agente pasa a formar parte de la escena, dejamos de escuchar la conversación que tiene lugar en el restaurante y muestra exclusivamente su silencioso punto de vista (fotograma 99), reforzando así el modo en que su visión prima sobre la de otros personajes y también fomentando la creación de una narrativa en la que la investigación de Stringer se convierte en una cuestión personal para McNulty (dentro del marco según el cual el trabajo como policía es el medio de



construcción de la identidad para este personaje, tal y como hemos señalado en varias ocasiones).

En cualquier caso, el proyecto de rehabilitación que se pone en marcha parece estar destinado al fracaso desde el principio. En el sexto episodio, durante una visita al edificio en obras, los promotores informan a Stringer y Avon de una serie de costes imprevistos y otros retrasos en el proyecto. El modo en que los dos empresarios enmarcan a los dos narcotraficantes ante las escaleras, deteniendo su avance para seguir enumerando sobrecostes y problemas (fotograma 100) parecería estar anticipando el modo en que las pretensiones de Stringer de convertirse en un promotor inmobiliario legal y exitoso van a ser continuamente impedidas por un negocio que desconoce. En los episodios siguientes los problemas se suceden y el proyecto nunca llega a ponerse en marcha. Los dos responsables continúan dándole excusas a Stringer y pidiéndole dinero para



gastos inesperados y para sobornos que supuestamente les permitirán acelerar el proceso de revisión y la puesta en marcha de la obra. En otra escena de este mismo sexto episodio, le explican que ha de llamar de nuevo a Clay Davis para pedirle ayuda en un encuadre simétrico que enfatiza no tanto el poder de Stringer como figura que ocupa el centro de la imagen sino más bien el modo en que los dos promotores le enmarcan y delimitan (fotograma 101), avanzando de esta manera lo que se sabrá mucho más adelante: que en realidad están estafando a Stringer, engañándole con jerga y procesos que desconoce para continuar exigiéndole pagos en efectivo. El narcotraficante se impacienta pero cumple con todas las peticiones, creyendo ilusamente que su proyecto saldrá adelante.

Clay Davis será quien proponga a Stringer darle dinero en efectivo con el fin de comprar el apoyo de los responsables de las ayudas federales a la rehabilitación de edificios en Baltimore y conseguir así subvenciones públicas para su proyecto, lo que aligeraría y reduciría la inversión inicial, pero no los beneficios finales. La “reunión” con el funcionario de HUD (*Housing and Urban Development* o Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano de Estados Unidos) es sospechosa desde el principio, por cuanto tiene lugar en el hall del edificio público y en todo momento deja de lado a Stringer, que no es partícipe de la conversación (fotograma 102). La progresiva dependencia del capital privado para la puesta en marcha o la reforma de proyectos de vivienda social ha provocado que se prime el beneficio de dichas empresas por encima de las necesidades reales de la población afectada, convirtiendo así estas iniciativas en meros pozos de los que las empresas pueden obtener beneficios sin apenas inversión, tal y como explica Karen Narefsky en su repaso crítico a la historia de la vivienda pública en EEUU para *Jacobin* (2015). La tendencia a la privatización de estos proyectos no puede entenderse sin relacionarla directamente con la noción de que la degradación de estas zonas que necesitarían rehabilitación y reformas es en el fondo culpa de sus habitantes, que quedan así caracterizados como irresponsables y parte de una cultura de pobreza y criminalidad. Con un discurso hegemónico como este (dentro del marco más amplio de la responsabilidad individual), resulta imposible argumentar y justificar una mayor implicación pública en proyectos de vivienda pública. En *The Wire*, sin embargo, el único problema que se señala en relación al uso y abuso de estas subvenciones públicas es la corrupción

FOTOGRAMAS 100 - 102






---

 FOTOGRAMAS 103 - 106

de los miembros de la administración pública, es decir, el fallo moral individual.

La insistencia en priorizar la crítica a la falta de ética de las empresas privadas y de los políticos (Clarence Royce en la escena que abre la temporada y, sobre todo, el senador estatal Clay Davis) se consolida con la constatación de Stringer de que ha sido engañado por todos aquellos que formaban parte de su proyecto de rehabilitación y que en teoría le estaban ayudando a ponerlo en marcha. Harto de rodeos y retrasos, durante el decimoprimer episodio de la temporada Stringer consulta con el abogado Maurice Levy (Michael Kostroff), que se ríe de él al descubrir que Clay Davis le ha engañado descaradamente, tal y como ha hecho con otros muchos antes. La escena abre y cierra

con un plano de conjunto del contexto en leve contrapicado, dejando el espacio que se encuentra junto a la cámara oscurecido por oposición a la luminosidad del fondo, que muestra el ayuntamiento de Baltimore (fotograma 103). La figura de Stringer queda también delineada en negro y en una postura similar al encuadre que le mostraba alejado de la conversación en el hall del edificio de la administración pública. Esta puesta en escena insiste en la distancia que le aleja de la legalidad, insistiendo en cómo su proyecto de convertirse en empresario de la economía formal estaba desde el principio abocado al fracaso.

Al final de este episodio, el penúltimo de la temporada, Stringer se reúne en el edificio en obras con uno de los promotores que le ha engañado para tratar de vengarse. Sin embargo, antes de que pueda hacer nada, dos antiguos enemigos aparecen de manera repentina e interrumpen la conversación. Omar Little y Brother Mouzone (Michael Potts) habían sido en-

gañados por Stringer durante la segunda temporada de la serie para asesinar el uno al otro. Tras descubrir la mentira en esta tercera temporada, deciden aunar fuerzas para subsanar la ofensa. Stringer trata de huir corriendo dentro del edificio en obras pero se encuentra con varias puertas cerradas o tapiadas que le impiden salir (fotograma 104), obligándole así a dar frenéticas vueltas hasta que finalmente se ve acorralado por sus dos perseguidores ante un enorme ventanal (fotograma 105). La brillante luminosidad del exterior contrasta con el sucio y oscuro interior de un modo similar a la escena de la conversación con el abogado, enfatizando de nuevo la imposibilidad de Stringer de dejar de lado el mundo criminal por mucho que lo intente. El cartel anunciando la reforma que puede percibirse sutilmente en el exterior a sus espaldas refuerza esta idea al mostrarse como un proyecto inalcanzable. Tras un inútil intento de negociación, Brother Mouzone y Omar disparan a Stringer varias veces en un rápido montaje. El resultado, sin embargo, muestra su cadáver desde el mismo punto de vista, enfatizando la ahora todavía más inaccesible luz exterior en comparación con lo oscuro de la estancia en obras (fotograma 106).

Morir en un proyecto a medio hacer, en un edificio en plena reforma, daría a entender que Stringer es en última instancia incapaz de crear su propia identidad en este nuevo contexto y que, por mucho que pretenda convertirse en un exitoso promotor inmobiliario, nunca habría conseguido ser nada más que un gángster. Así, como explica Amy Long (2008: 78), su muerte deriva en realidad de su intento de subvertir las normas por las que este juego ha sido jugado históricamente, normas que sus asesinos representan a la perfección. En cierta manera, puede entenderse como una evolución discursiva de otros textos que la autora analiza en su trabajo, en los cuales la figura del narcotraficante se corresponde a la del hombre hecho a sí mismo, lo que permite por una parte crear un paralelismo entre el tráfico de drogas y la economía legal, pero también hace uso de la muerte del protagonista al final para señalar que “el trabajo legítimo que los traficantes rechazan es el único camino hacia la representación exitosa de la masculinidad hecha a sí misma” (Long, 2008: 50). Pero, en oposición a ejemplos tan obvios de este tropo como cualquiera de las dos versiones de *Scarface* (Howard Hawks, 1932 y Brian De Palma, 1983), en esta ocasión el drama no procede del desinterés del personaje por dejar atrás el narcotráfico, sino precisamente de su incapacidad para ello.

En este sentido, este final para Stringer serviría para enfatizar una vez más uno de los principales *leitmotivs* de *The Wire*: cambie lo que cambie todo sigue igual, y el peso del contexto y las instituciones sobre los personajes es mucho mayor que su capacidad de agencia, la imposibilidad de escapar del propio pasado. El esfuerzo de Stringer Bell por alejarse de su origen es especialmente dramático y sorprendente cuando, al inicio del decimosegundo episodio de la temporada, los agentes de policía visitan su apartamento, que resulta ser elegante y sofisticado y lleno de tratados de teoría económica, lo que lleva a McNulty a preguntarse, boquiabierto, “who the hell have I been chasing?”.

Tanto Jason Read (2009a: 122-134) como Sherryl Vint (2013: 45) interpretan el personaje de Stringer Bell (y, más específicamente, su muerte como representativa de su fracaso) como uno de los elementos de la serie que muestran el modo en que el mundo empresarial y el tráfico de drogas son en realidad paralelos dentro del sistema capitalista contemporáneo, marcados ambos por la búsqueda del beneficio a toda costa, de manera que se da a entender que el capitalismo “legal” es en realidad tan destructor como el narcotráfico. Como ya señalamos en la sección 3.4. de esta tesis doctoral, este discurso sobre el que se insiste continuamente en *The Wire* ignora la creación de poblaciones superfluas e innecesarias que tiene lugar dentro del capitalismo, un proceso intrínseco al funcionamiento del modo de producción tal y como se entiende desde el marxismo (Marx, 1975 [1867]: 784) que queda borrado al equiparar a Stringer Bell con los promotores que le engañan. Lo mismo sucede con la insistencia en construir su carácter como el de un sujeto puramente neoliberal, que percibe el mundo a su alrededor desde el punto de vista económico y que es competitivo en todos y cada uno de los aspectos de su vida, cuando en realidad, tal y como señala Annie McClanahan (2019), el sujeto contemporáneo se corresponde mucho más con la precariedad y la desesperación que con un continuo análisis del potencial de beneficios de sus acciones.

En última instancia, y retomando la representación que se hace en la serie del mercado inmobiliario y de las subvenciones públicas a través de la figura y acciones del personaje de Stringer, parece que la principal conclusión sería que los promotores son incluso más criminales que el narcotraficante, lo que de nuevo reproduciría la ya señalada como problemática equiparación entre la economía formal y la informal. Al mismo tiempo, el

continuo énfasis en la falta de moralidad de los promotores, su ambición, avaricia y corrupción, ignora los procesos intrínsecos a la inversión de capital en el mercado inmobiliario descritos por Neil Smith (1979) y David Harvey (2000). Aunque presente la consecución de plusvalía como el fin último de las acciones de estos personajes, se reproduce de nuevo el relato según el cual el principal problema del capitalismo contemporáneo es su falta de moralidad, en lugar de sus contradicciones internas como modo de producción, dando a entender así que existe la posibilidad de un buen capitalismo siempre y cuando todos los agentes participantes en el mercado se comporten siguiendo un código ético.

## 5.5

# POLÍTICA LOCAL, CADENA DE MANDO Y LA “CARGA DEL HOMBRE BLANCO”: EL CONCEJAL TOMMY CARCETTI

---

El funcionamiento interno de la política local es otro de los ejes en torno a los cuales se configuran las principales tramas de esta tercera temporada. Aunque son varios los personajes secundarios que forman parte de la clase política de la ciudad de Baltimore a lo largo de estos episodios (desde la pre-campaña de Marla [Maria Broom], la ex-mujer del teniente Daniels hasta el ya mencionado senador estatal Clay Davis), nos centraremos en el personaje del concejal y futuro alcalde Thomas J. Carcetti, por cuanto no sólo es la figura política de mayor relevancia narrativa durante esta temporada (y las siguientes), sino que además el modo en que se construyen sus relaciones con otros agentes del ayuntamiento y del departamento de policía nos permitirá analizar qué imagen se ofrece en la serie de la política local de la ciudad de Baltimore.

El personaje queda claramente delineado a través de tres escenas que tienen lugar en el primer episodio de la temporada. La presentación de Carcetti sucede durante una reunión del subcomité de seguridad pública (que el personaje preside) con los jefes del departamento de policía. A un plano de con-

FOTOGRAMA 107

---



junto en marcado picado le acompaña el tono de voz monótono de los personajes y el uso de lenguaje técnico y formal, funcionando ambos para señalar lo aséptico de la situación,



## FOTOGRAMAS 108 -110



la importancia del protocolo y, en cierta manera, presenta a la clase política como aislada del mundo real (fotograma 107). Los siguientes encuadres que muestran a Carcetti mientras formula una enrevesada pregunta a sus interlocutores enfatizan esta distancia existente entre la cámara y su figura, a través de un contrapicado y de la existencia de numerosos objetos borrosos en primer plano (fotograma 108). A medida que evoluciona la conversación, sin embargo, los encuadres se van haciendo más cercanos poco a poco (fotograma 109), de manera que esta puesta en escena reproduciría el tropo, presente en numerosas ocasiones a lo largo de la serie, según el cual el gran imaginador de este producto audiovisual es capaz de ofrecer acceso a lugares a los que en principio el espectador no podría acceder. Este contraste entre presentar a la clase política como ajena e inaccesible al tiempo que se muestran de cerca reaparece en la escena inmediatamente posterior, en la que Carcetti se acerca al director general del departamento de policía Ervin Burrell para pedirle comer juntos en un encuadre amplio que prioriza la monumental arquitectura del edificio del ayuntamiento por encima de las empequeñecidas figuras de los personajes (fotograma 110). Sin embargo, cuando unos minutos después vemos a Carcetti y Burrell en el restaurante, el posicionamiento de la cámara y la puesta en escena (los tonos marrones y la luz natural generan un ambiente oscuro y lleno de sombras) estaría en este caso permitiéndonos ser testigos de una conversación



no sólo privada, sino en cierta manera secreta (fotogramas 111 y 112). Al fin y al cabo, es en este contexto en el que Carcetti habla con Burrell de manera franca y directa, dejando de lado el tono protocolario de la escena anterior, y le ofrece su ayuda para mejorar el presupuesto del departamento de policía a espaldas del alcalde, Clarence Royce. Burrell se niega a aceptar el trato, alegando lealtad hacia Royce y la importancia de respetar la cadena de mando.

La construcción de estas dos escenas, una junto a la otra, crea una imagen muy específica no sólo del personaje de Carcetti sino del funcionamiento de la política local en la ciudad de Baltimore. Por un lado, el énfasis en lo protocolario y aséptico



de la sesión del subcomité, así como los amplios encuadres que refuerzan lo grandioso del interior del ayuntamiento, sirven para configurar una imagen de la clase política como separada de la realidad, elitista y desconectada de lo que sucede en la ciudad de Baltimore. Esto forma parte del modo en que, según David Graeber (2015, introducción), gran parte de la clase trabajadora estadounidense percibe a los cargos electos y funcionarios: como ladrones y mentirosos a los primeros y como elitistas imposibles de sacar de sus puestos a los segundos. Este posicionamiento se entronca directamente con la consideración de la burocracia y el gobierno como una traba, como las entidades que impiden que los individuos puedan desarrollar sus ideas y llevar a cabo su actividad con total libertad, una noción presente en *The Wire* y que ya hemos desarrollado en capítulos anteriores de esta tesis doctoral. De hecho, la única instancia en la que un “ciudadano de a pie” interactúa con el ayuntamiento en esta tercera temporada es el momento en el que Dennis (Cutty) ha de recopilar una serie de permisos de obra para reformar un espacio y convertirlo en un gimnasio para los jóvenes del barrio. La secuencia, de breve duración, se compone de planos del personaje cada vez más hastiado, intercalado con contraplanos de diversos funcionarios de diferentes secciones que le informan de problemas, reglas, formularios, planos o permisos haciendo uso de un vocabulario extremadamente técnico y que resulta en última instancia incomprensible, presentando así a la

administración local como un laberinto kafkiano aislado de las necesidades de los ciudadanos (fotogramas 113-117).

Por otro lado, lo protocolario de la sesión de control del subcomité contrasta sobremedida con lo coloquial y amigable de la conversación que Carcetti y Burrell mantienen en el restaurante, sumado a la explícita petición por parte del concejal de engañar al alcalde y de actuar a sus espaldas, sugiriendo que la mayoría de acciones y tratos que se hacen en el ayuntamiento de Baltimore tienen lugar a escondidas y de modo no oficial, siendo más bien trapicheos a puerta cerrada. Gran parte de las decisiones que toma Carcetti en relación a Burrell siguen esta dinámica discreta y encubierta, siguiendo complejas tramas que incluyen llamadas anónimas a la prensa o incluso hacer o pedir favores de manera informal. De hecho, esta cualidad del personaje de Carcetti (su capacidad o intención para salirse con la suya del modo en que convenga) es una de las características que quedan presentadas en este primer episodio de la temporada, puesto que tras la negativa del director general de la policía de establecer un *quid pro quo* con él, el concejal invita a la prensa a la siguiente reunión del subcomité con Burrell y Rawls y aprovecha la situación para interrogarles de un modo muy agresivo y mediático sobre las tasas de criminalidad de la ciudad (fotograma 118). A partir del segundo episodio, Burrell empezará a pedirle favores a Carcetti, quien se aprovechará de esta situación para mejorar su caché político a expensas de la progresiva pérdida de popularidad del alcalde, adelantando ya la intención, que hará explícita en el cuarto episodio, de presentarse como candidato al puesto. A cambio de información sobre

FOTOGRAMAS 111 - 112



FOTOGRAMAS 113 - 118

---



errores del alcalde Royce (por ejemplo, la infrafinanciación a la academia de policía que deja al departamento sin nuevos cadetes durante un año, derivando en una obvia falta de personal), Carcetti ofrece a Burrell ayuda con el presupuesto del departamento o haciendo uso de su influencia para solucionar ciertos problemas (por ejemplo, resolviendo el retraso en el arreglo de unos vehículos que llevaban semanas en el taller). Aunque parte de las razones detrás de estas acciones de Carcetti tienen que ver con la obtención de réditos políticos, su interés por reformar la situación de la ciudad de Baltimore parece en ocasiones sincera, y su intención de mejorar las condiciones de trabajo del departamento de policía de Baltimore es considerada como una característica positiva. Esta característica es especialmente alabada durante la cuarta temporada de la serie (en la que tiene lugar la campaña electoral y las elecciones), dado que Carcetti se comprometerá a invertir en mejoras, de material y de personal, para la policía, además de establecer una amigable relación con el teniente Daniels, a quien promociona a una asombrosa velocidad con la intención de convertirlo en jefe del departamento en unos años. Esta actitud, aunque sea problemática desde el principio y resulte en un enorme chasco, dado el interés que Daniels ha demostrado por las investigaciones en profundidad desde la primera temporada, es presentada como positiva dentro del universo diegético de la serie. Sin embargo, tal y como se analizó en una de las secciones previas de este mismo capítulo, el aumento del presupuesto de la policía local de las grandes ciudades estadounidenses en las últimas décadas ha tenido lugar en paralelo a dos procesos: la disminución de las tasas de criminalidad y el descenso de la inversión en programas sociales (Beck y Goldstein, 2018: 1205). En este sentido, la halagada propuesta de Carcetti en realidad representaría la tendencia de los gobiernos locales a infrafinanciar los programas sociales (educación, sanidad, etc.) y hacer uso de las fuerzas del orden para tratar de resolver problemas que en teoría deberían ser resueltos desde dichos programas, aumentando así los roles de los departamentos de policía para incluir, incluso, la protección del valor inmobiliario (Beck y Goldstein, 2018: 1202). Así, no podemos entender el modo en que se representan en *The Wire* las acciones y decisiones de Carcetti en relación a su apoyo económico al departamento de policía de la ciudad de Baltimore en un vacío, sino que están directamente relacionadas con el papel fundamental que la serie

otorga a las fuerzas del orden en la sociedad contemporánea. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, con el sutil apoyo a tácticas y teorías como la de las ventanas rotas, las fuerzas del orden aparecen en *The Wire* como las garantes del bienestar de las comunidades aquí representadas, en lugar de considerar su rol como aparato represor del estado en la degradación de estas mismas comunidades (a través sobre todo de la criminalización y exclusión de clase y raza).

En todo caso, y a pesar de que desde su primera aparición hace explícito su apoyo al departamento de policía de Baltimore con la intención de mejorar las tasas de criminalidad (Carcetti se queja a Burrell de que el distrito del que es concejal está disminuyendo en población por esta razón), las razones detrás de estas acciones no parecen del todo sinceras. El modo en que Carcetti usa las sesiones de control del subcomité en las que hay periodistas presentes para lucirse atacando a Burrell con elaborados discursos sobre el deterioro sufrido por la ciudad y la necesidad de mejoras y reformas sería uno de los elementos que nos llevan en esta dirección, a lo que podemos sumar ciertas manías del personaje que demostrarían un descarado egocentrismo. Uno de los primeros ejemplos tiene lugar en el tercer episodio de la temporada, en una breve secuencia en la que Carcetti habla por teléfono con el director general de la policía para tratar de tranquilizarle y pedirle que confíe en él. El enfado de Burrell es comprensible porque Carcetti ha trasladado información que él mismo le había dado sobre el alcalde a la prensa sin permiso y es posible que un periodista le contacte para contrastar dicha información. Mientras se oye la voz enojada de Burrell a través del teléfono, Carcetti avanza por la calle con confianza, en contraplano y con el edificio del ayuntamiento a sus espaldas, en una imagen que transmite la seguridad y certeza del personaje (fotograma 119). En una línea similar, al final de este mismo episodio, Carcetti y su familia asisten a un evento local. Su mujer y sus hijos se marchan algo más temprano, dejando a Carcetti vía libre para serle infiel con una asistente al evento (algo que, por comentarios que hará una de las estrategias de su campaña en futuros episodios, parece no ser una excepción sino un hábito del personaje). En la breve imagen en que somos testigos del acto, resulta obvio que Carcetti hace uso del espejo detrás de la mujer con la que mantiene relaciones para observarse a sí mismo, tal y como se enfatiza gracias al zoom que reduce el encuadre y se centra en la mirada del personaje (fotograma 120). Esta actitud

se ve reproducida en otras escenas de la serie, como por ejemplo el momento en que, durante el sexto episodio de la temporada, Carcetti llega a su casa y trata de encontrar una grabación de sí mismo durante una de las sesiones del ayuntamiento de la que está especialmente orgulloso y que, al parecer, ya había estado viendo la noche anterior.

Las muestras de egocentrismo del personaje, sumado a sus obvias habilidades como orador y como político, han llevado a Marsha Kinder (2008: 55) a establecer un paralelismo con la figura de Jimmy McNulty a raíz de su construcción como personajes que demuestran un enorme potencial en su primera presentación, pero cuyas tramas o subtramas terminan por llevarles a circunstancias en las que dicho potencial o talento no se ve desarrollado, resultando así decepcionantes, un desengaño que, en el caso de Carcetti, se referiría a que, según la autora,



al final de la temporada el personaje resulta ser tan corrupto como los políticos afroamericanos a los que ha sustituido. Sin embargo, nuestro análisis de estas dos figuras nos lleva a tener que señalar una serie de matices en esta comparación. Por una parte, si bien es cierto que ambos parecen considerarse más inteligentes que aquellos que les rodean, el amor de McNulty por su trabajo y el modo en que se lo presenta continuamente como *natural police* no está presente en la relación de Carcetti con la política, dado que aunque aparenta tener interés por su labor como parte del sector público, su señalado egocentrismo (ausente en McNulty al menos en el descarado narcisismo visual de Carcetti) parece tener mucho más que ver con su propia carrera. Por otra parte, la decepción que resulta de ver a Carcetti sacrificar la financiación de las escuelas de Baltimore (y de otros servicios públicos por daño colateral) en favor de posicionarse a sí mismo como potencial candidato a gobernador de Maryland al final de la cuarta temporada demuestra un interés por el ascenso laboral nunca presente en McNulty, cuya prioridad es la auto-satisfacción derivada de un trabajo bien hecho, una cualidad que, tal y como apunta Michael Kimmel (2012: 22), es considerada en EEUU históricamente como señal de masculinidad, moralidad y éxito.

Sin embargo, el elemento que sí nos permitiría poner a McNulty en relación directa con Carcetti es la función que el personaje de su esposa parece cumplir en relación a la evolu-

FOTOGRAMAS 119 - 121







FOTOGRAMAS 122 - 124

ción sufrida por el político a medida que avanza su carrera. Jen Carcetti (Megan Anderson) es paciente, amable y mantiene una continua sonrisa beatífica, además de vestir de color rosa pálido en todas y cada una de las escenas que protagoniza (fotograma 121). Son varias las ocasiones en que funciona como principal eje moral de su marido, del mismo modo en que, tal y como vimos al inicio de este mismo capítulo, Beadie se presenta como la tabla de salvación sobre la que McNulty ha de reconstruir su dañada identidad. El rol de estos personajes femeninos es, pues, servir de redención para los personajes masculinos a los que acompañan. Durante una de las primeras conversaciones de Carcetti con su directora de campaña, la brusca, directa y sexy Theresa D'Agostino, ésta plantea la posibilidad de no hablar con la prensa sobre los errores del programa de protección de testigos de la ciudad de Baltimore, dado que faltan muchos meses para las elecciones y sería más conveniente para Carcetti guardarse ese as bajo la manga. Tras varios minutos de silencio con gesto preocupado (fotograma 122), Jen hace un comentario pasivo-agresivo sobre cómo esa opción es beneficiosa para todos menos para los testigos, señalándose a sí misma como la voz moral de la situación. Su marido no contesta mientras que Theresa responde a la acusación diciendo que en una campaña complicada como esta no queda más remedio que recurrir a jugar sucio. Además de los planos medios de los tres personajes mientras hablan o reaccionan, dos encuadres muestran



la escena desde un punto de vista más amplio, dejando ambos posicionamientos de cámara al futuro alcalde en el centro, mientras que Jen y Theresa, que durante la conversación se han presentado como los dos ejes en los que se podrían (o deberían) basar las acciones de Carcetti, le enmarcan de un modo paralelo en ambas imágenes, bien ocupando el primer plano o sentadas al fondo (fotogramas 123 y 124). De esta manera se representa a estas dos mujeres como dos de los arquetipos femeninos fundamentales del imaginario colectivo entre los que se sitúa el dilema personal de la figura masculina: el bienestar de la comunidad y lo moral por un lado, y el narcisista ascenso político por el otro. Con esta representación, las dos mujeres reproducirían estereotipos clásicos de personajes femeninos: Jen Carcetti como la buena mujer, la roca moral sobre la que se sustentan las acciones de su marido, y Theresa D'Agostino como *femme fatale* que busca arrastrarle a su declive ético. Tal y como

ocurría con el modo en que McNulty busca a Beadie Russell al final de la temporada con la intención de que le ayude a mejorar su vida, la fundamental relación de Tommy Carcetti con estas dos mujeres adquiere un sentido instrumentalizador, presentándolas como relevantes por cuanto influyen las acciones del personaje masculino y simplemente representándolas (también de modo visual) como los dos posibles extremos morales, espejos en los que mirarse y a partir de los cuales actuar.

Esta misma dinámica desigual se presenta en la serie en la relación entre Carcetti y su compañero afroamericano y también concejal Tony Gray (Christopher Mann), por cuanto desde el principio la estrategia de Carcetti para conseguir ganar las elecciones primarias a la alcaldía del partido demócrata (en la serie se explica que en Baltimore, dado el alto porcentaje de votantes demócratas, se consideran las primarias como la verdadera elección a la alcaldía) es la de aprovecharse de la candidatura de Gray para dividir el voto de la población afroamericana. Varios autores (Corkin, 2007: 2-3) han señalado los múltiples paralelismos existentes entre Tommy Carcetti y Martin O'Malley, alcalde de Baltimore desde 1999 hasta 2007, momento en que se convirtió en gobernador del estado de Maryland, presentándose a este puesto mientras era alcalde, misma acción seguida por el personaje en la quinta temporada de la serie. Como Carcetti, la candidatura de O'Malley se benefició de la existencia de otros dos candidatos afroamericanos que dividieron el voto de este grupo poblacional (del que O'Malley sólo obtuvo el 30%). Al mismo tiempo, las altas tasas de criminalidad de la ciudad de Baltimore componen el grueso de la campaña tanto de la figura real como del personaje de la serie, si bien el primero fue mucho más explícito a la hora de apoyar tácticas de "tolerancia cero" para enfrentarse a este problema. Sin embargo, centrarse en la comparación con la historia reciente de la ciudad de Baltimore para analizar la figura de Carcetti resulta reduccionista y sirve sólo para reforzar el efecto de realidad de *The Wire*, en lugar de llevar a cabo un análisis del discurso de la serie.

Pese a los problemas iniciales de su campaña, que son expresados en la serie en términos explícitamente raciales (es decir, señalando lo difícil que supone para un político caucásico salir elegido como alcalde en una ciudad como Baltimore), Marsha Kinder afirma que el personaje de Carcetti aparece presentado, por oposición al estatismo del actual alcalde, como

"the great white hope" (2008: 55). Esta expresión, por supuesto, no es inocente y está marcada racialmente por cuanto procede de la historia real del boxeador Jack Johnson, que en 1908 se convirtió en el primer afroamericano en obtener el título de campeón del mundo de peso pesado. Su victoria provocó tal hostilidad racial que continuamente se pedía la llegada de la "gran esperanza blanca" que pudiera recuperar el título para la población caucásica (Flatter, 1999). En cierta manera, la presentación del personaje de Carcetti como única posible respuesta a la situación de la ciudad de Baltimore y el hecho de que la lectura habitual sea referirse a él como decepción sólo cuando al final de la cuarta temporada renuncie a la financiación estatal para las escuelas de Baltimore en su propio beneficio electoral (tal y como vimos que hacía Kinder, 2008: 55) tiene una serie de connotaciones raciales que remitirían a cierta tendencia de creación de personajes de la cultura norteamericana de las últimas décadas, denominados por Kelly Madison como "Anti-Racist-White-Hero" en 1999 y recuperados y actualizados por Matthew Hughey en 2012 como "White Savior". Como señala Madison (1999: 400), el movimiento por los derechos civiles y sus consecuencias han resultado en una crisis de legitimación de la identidad blanca y patriarcal, una crisis a la que se ha intentado responder de numerosas maneras, por ejemplo, a través de la industria audiovisual y la cultura dominante. Uno de los recursos que la autora describe como fundamentales dentro de esta tendencia es (además de la representación del supremacismo blanco como ajeno y distante y el privilegio del punto de vista del personaje blanco sobre la historia del personaje de color) la construcción de un posicionamiento paternalista (Madison, 1999: 406). Carcetti no informa a Tony Gray de su intención de presentarse como candidato a alcalde en ningún momento, ni siquiera cuando éste le presenta algunos de los materiales para su campaña y le pide abiertamente formar parte de la misma (presentar una candidatura juntos: Gray como alcalde y Carcetti como presidente del consejo) (fotograma 125). En dicha escena, Gray trata de convencer a Carcetti de aceptar la propuesta llamándole "the great white hope" (ignorando descaradamente las connotaciones racistas de la expresión), y es visto sobre todo desde el punto de vista del propio Carcetti, que se queda sentado tras su escritorio (fotograma 126). Esta imagen, como ocurría con aquella en la que sólo veíamos a Stringer mantener reuniones con promotores inmobiliarios cuando McNulty le





FOTOGRAMAS 125 - 126

vigilaba, enfatiza el posicionamiento de los personajes blancos por encima de los afroamericanos, priorizando así este punto de vista por encima de las experiencias de la población de color. Carcetti no responde a la propuesta de Gray en este momento, pero sí que le da consejos sobre cómo actuar y más tarde criticará su intención de crear una campaña en torno al sistema escolar de la ciudad de Baltimore, dando a entender que fracasará y que Carcetti es mucho más inteligente políticamente que su compañero. Esta actitud paternalista es señalada por Kelly Madison (1999: 409) como uno de los elementos que caracterizan el discurso supremacista de los textos que ella analiza (siendo además un tipo de relato existente ya incluso en los argumentos pro- y anti-esclavistas del siglo XIX), por cuanto el personaje blanco queda posicionado como el padre y el negro se ve simplificado e infantilizado. De un modo similar podemos interpretar el modo en que Carcetti insiste al director general del departamento de policía, Ervin Burrell, para que deje de lado su lealtad al alcalde argumentando que él es el único que puede ayudarle con el presupuesto de la institución.

Además, la manera en que Carcetti aparece como un personaje verdaderamente preocupado por la situación de la ciudad de Baltimore (sobre todo durante esta tercera temporada y antes de que comience su campaña para la alcaldía) en oposición a todo un conjunto de políticos afroamericanos, desde el propio Clarence Royce hasta el modo en que denosta las propuestas de Tony Gray, reproduciría el clásico (kiplingiano) tema de la



“carga del hombre blanco”<sup>15</sup>, que no sólo es uno de los más claros ejemplos de paternalismo racial, sino que además es el más insidioso por cuanto se construye sobre características como la responsabilidad o la compasión (Madison, 1999: 413). Las narrativas basadas en torno al personaje presentado como el “White Savior” son fundamentales en la época contemporánea por cuanto refuerzan el *statu quo* racial a través de elementos y características que no son explícitos en su racismo sino que se esconden detrás de valores aparentemente positivos, reforzando así la consideración de las poblaciones de color como necesitadas de ayuda y, por tanto, inferiores (Hughey, 2012: 761). La omnipresencia de narrativas construidas sobre el paternalismo blanco con la intención de mantener y justificar la discriminación racial en el fondo tiene su base sobre la noción de que también la identidad blanca es un proceso constituido por una serie de prácticas sociales y materiales a través de las cuales los sujetos blancos son producidos y mantienen y aseguran su hegemonía sólo dentro de un sistema global altamente racializado (Shome, 2000: 358), por cuanto, recordemos, el poder no es sólo represor sino que también es productor (Foucault, 2006 [1976]: 86-87). Desde este punto de vista, el personaje de Carcetti reproduciría un elemento que hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral (ver el apartado 3.4.

15 *The White Man's Burden: The United States and the Philippine Islands* es un poema escrito por el escritor británico Rudyard Kipling en 1899 en el que llama a EEUU a tomar posesión colonial de Filipinas, defendiendo el colonialismo y el imperialismo como parte de la obligación moral del hombre blanco de llevar la civilización y la razón a zonas y regiones consideradas como salvajes.

de la misma), que es el modo en que *The Wire* presenta una América aparentemente post-racial en lo que no es sino un refuerzo especialmente astuto de la supremacía blanca para mantener el *statu quo* y la desigualdad racial existente en la sociedad norteamericana, que queda así ignorada como elemento históricamente estructural de la historia de la nación.

En relación también con el resto de relatos que componen la identidad nacional estadounidense, la representación del conjunto de la clase política local como compuesta por personajes inmorales, mentirosos y corruptos y a los que (aunque al principio parezca que no) sólo les interesa su propia carrera y no el servicio público enlaza con una concepción cínica de la administración pública que puede ponerse directamente en relación con la concepción estadounidense de libertad, según la cual el individuo sólo es libre de desarrollar sus actividades y de florecer siempre y cuando el gobierno no intervenga ni ponga trabas. El kafkiano y burocrático ayuntamiento de Baltimore aparece en esta tercera temporada como una entidad representativa de dicho estatismo institucional en el cual sólo aquellos que hacen trampa (que trapichean a espaldas de la administración y llevan a cabo tratos y planes no oficiales) consiguen triunfar y enriquecerse, mientras que las personas capaces que tratan de seguir las reglas fracasan.<sup>16</sup> Se da a entender pues que las desigualdades e injusticias existentes hoy resultan de un sistema en el que el principal problema es la corrupción e inmoralidad de un conjunto de individuos que forman parte de diferentes instituciones y que las colapsan por y para su interés personal, dando a entender una vez más que la posibilidad de solución es moral y cívica y no sistémica.

En cualquier caso, la configuración de Carcetti como “White Savior” y el paternalismo que destila esta construcción del personaje parecería tener un cierto paralelismo con el posicionamiento desde el que se construye el discurso político y social de *The Wire*, tal y como hemos argumentado en varios momentos de esta tesis doctoral. Al fin y al cabo, el punto de vista de hombres blancos inteligentes de clase media-alta como es el propio Tommy Carcetti parecería reproducir no sólo la comprensión

del mundo que correspondería a la de los creadores de la serie (hombres blancos intelectuales de clase media-alta), sino también la de su potencial audiencia (tanto por el canal en el que se emitió originalmente como por la reputación de “televisión de calidad” compleja y apta sólo para espectadores perspicaces que se ha creado en torno a la serie desde su estreno). En última instancia, pues, *The Wire* no representa las causas y efectos del capitalismo en las sociedades contemporáneas, sino que reproduce un discurso que de hecho consolida, con la figura de Carcetti, la discriminación y explotación racial sobre la que se ha construido históricamente el modo de producción capitalista.

<sup>16</sup> Esto es obvio en esta tercera temporada en la escena, ya mencionada, en la que Dennis (Cutty) acude al ayuntamiento para tratar de pedir permisos de renovación y reforma para su gimnasio. Para una profundización sobre las implicaciones de este relato, remitimos a la sección 3.2. de esta tesis doctoral.

## 5.6

# CONCLUSIONES

---

Como hemos visto tanto en nuestro propio análisis como en la mayoría de los textos que analizan y comentan *The Wire*, una de las principales características de la construcción narrativa de la serie, del modo en que sus tramas se desarrollan y relacionan entre sí, es el énfasis en la noción de la circularidad. En este sentido, gran parte de los elementos que componen la serie y de los que hemos hablado en este capítulo (especialmente los montajes de final de temporada y el modo en que unos personajes parecen sustituirse unos a otros encarnando siempre los mismos roles o posiciones) funcionan para generar repeticiones y reiteraciones, creando así un discurso basado en la existencia de un sistema que se mantiene a pesar de que haya variaciones dentro del mismo. Estas transformaciones aparecen en la serie como superficiales, de manera que, aunque todo cambie, todo permanece igual. Esto podría interpretarse como una representación de la capacidad del capitalismo para reabsorber los discursos y argumentos en su contra, un proceso que han descrito, entre otros, Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002). Sin

embargo, numerosos autores que han estudiado la serie ignoran que este efecto de circularidad se crea a partir de un conjunto de recursos expresivos, narrativos y audiovisuales que construyen un universo diegético y en su lugar asumen que se trata de una representación efectiva y mimética de la realidad. Estos análisis no son capaces de construir un verdadero comentario y análisis de *The Wire*, sino que simplemente funcionan como refuerzo a las estrategias que componen el texto y que generan tal efecto de realidad.

La principal consecuencia de aceptar como mimesis lo que en realidad son estrategias de construcción de una enunciación y un discurso textual es el refuerzo de la visión del capitalismo que se ofrece en la serie. Esta comprensión del modo de producción es considerada en numerosas ocasiones como radical y crítica con dicho sistema, pero, tal y como hemos visto en nuestro análisis, en realidad procede de (y reproduce) un punto de vista muy específico. El modo en que en *The Wire* todo parece repetirse y cualquier cambio o transformación en

realidad no consigue alterar la estructura que subyace a los personajes presenta una visión de la sociedad estática y en la que los individuos carecen de agencia. Como ha escrito Erika Johnson-Lewis (2009), considerar que este es el modo en que funciona el capitalismo a partir de asumir que *The Wire* representa la realidad de un modo mimético elimina la responsabilidad del espectador, dándole la oportunidad de ignorar deliberadamente que es un agente activo y reproductor de dicho sistema, con capacidad de participar e intervenir en el mismo. Se asumiría, pues, que tanto el espectador como los personajes, como parte del modo de producción capitalista representado en la serie, son sujetos sin agencia dominado por fuerzas que van más allá de su control.

Sin ignorar que el sujeto se configura a partir de una serie de mecanismos discursivos constituidos a través de relaciones de poder y saber, tal y como ha explicado Foucault, Judith Butler señala que existe agencia precisamente dentro de ese poder, como su comprensión, su superación. Así, el proceso de internalización de los discursos del poder (la formación del sujeto) crea una distinción entre la vida interior y la vida exterior (Butler, 1997: 19), de manera que el sujeto se construye tanto a partir de una práctica discursiva como de una práctica performativa: existimos porque nos subordinamos a la norma (Butler, 1997: 21). Así, “la sujeción es el efecto paradójico de un régimen de poder en el que las mismas ‘condiciones de existencia’, la posibilidad de continuar como un ser social reconocible, requiere la formación y mantenimiento del sujeto en subordinación” (Butler, 1997: 27). Esto es precisamente lo que nos permite comprender la paradoja a partir de la cual se constituye la agencia el sujeto: la agencia existe precisamente en y gracias al poder subjetivador al que se opone a través de dicha oposición (Butler, 1997: 17). Con la creación de una imagen de circularidad de la que es imposible salir, *The Wire* asume la total subordinación de los individuos a un sistema capitalista que aparece en la serie como omnipresente y omnipotente, del que forman parte y que los crea como sujetos, ignorando el modo en que es en las propias estrategias a través de las cuales el poder configura y normaliza los sujetos donde está la posibilidad de su subversión. Es decir, se consolida el *statu quo* al asumir su inviolabilidad.

Así, el discurso de eterno retorno es representado en *The Wire* a través de una serie de oscuras, inefables e incontrolables fuerzas que hacen que los elementos que componen el sistema

se repitan una y otra vez. Sin embargo, tal y como hemos explicado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral, el modo de producción capitalista no se reproduce de un modo incomprensible, sino a través de estrategias y técnicas concretas y específicas, algunas de ellas analizadas y descritas por numerosos autores, tales como la explotación del trabajo doméstico y de la figura de la mujer (entre otros, Federici, 2010; Kimmel, 2012) o la expulsión y discriminación de poblaciones marcadas como minorías racializadas (entre otros, Wacquant, 2009; Rana, 2010; Alexander, 2010). El modo en que el sistema capitalista se ha desarrollado a través de estas explotaciones no sólo no aparece en *The Wire* sino que el discurso post-racialista de la serie consolida la supremacía del hombre blanco heterosexual a través sobre todo de la instrumentalización de figuras como Lester Freamon, Beadie Russell o Jen Carcetti en favor del fortalecimiento de los protagonistas blancos y masculinos (Jimmy McNulty y Tommy Carcetti), cuya identidad, desarrollo y bienestar parece ser el principal fin narrativo de estos personajes femeninos y de color.

Incluso la que hemos considerado la principal trama de esta tercera temporada, la puesta en marcha, desarrollo y cierre de *Hamsterdam*, el proyecto del comandante Bunny Colvin de permitir el tráfico de drogas en unas zonas concretas de su distrito con la intención de salvaguardar el resto, es en última instancia un refuerzo a la discriminación racial y de clase que en teoría *The Wire* expone y critica. La iniciativa es presentada en la serie (y ha sido descrita habitualmente) como un programa que busca contrarrestar los efectos de las violentas estrategias que componen la guerra contra las drogas, un plan que trata de sortear las limitaciones burocráticas a la creación y desarrollo de propuestas alternativas. Los resultados positivos de *Hamsterdam* son, como hemos visto, inmediatos: reducción de la criminalidad en el resto del distrito, recuperación de las condiciones de vida en el barrio, mejora de la relación entre la comunidad y los agentes de policía, la puesta en marcha de programas contra el contagio de enfermedades, etc. El éxito del proyecto (un éxito parcial y temporal por la propia naturaleza secreta del asunto), pues, puede leerse como un intento de argumentar a favor de la legalización del tráfico de drogas o al menos por la descriminalización de algunas de las acciones relacionadas con esta actividad. La idea, manifestada en varias ocasiones a lo largo de la temporada, es que si no tienen que

llevar a cabo arrestos de bajo nivel, los agentes de policía podrán desarrollar investigaciones en profundidad y trabajar en casos de mayor relevancia.

Sin embargo, *Hamsterdam* se basa en la contención geográfica de la criminalidad, el acorralamiento de los individuos y actividades consideradas problemáticas en una serie de espacios donde se considera que harán menos daño. Los inmediatos resultados positivos en las zonas en las que la iniciativa se pone en marcha dan a entender que la causa detrás de la degradación de estos barrios de la *inner city* de Baltimore es el narcotráfico, y una vez eliminada esta problemática estos entornos pueden volver a florecer. Este posicionamiento ignora que la aparición de una economía informal y de la violencia que la acompaña en guetos como el presentado en la serie es producto de décadas de infrafinanciación y de abandono por parte de las entidades públicas, lo que ha dado lugar a la aparición de zonas con altos niveles de pobreza, desempleo y escasez de servicios básicos (como han descrito, entre otros, Wacquant, 2010b; Cramer, 2015; Narefsky, 2015).

Al presentar *Hamsterdam* como un proyecto con ciertos problemas pero fundamentalmente beneficioso para la comunidad, *The Wire* reproduce la idea de que la contención y eliminación de los actos de desorden, de las pequeñas acciones criminales (en este caso el tráfico y consumo de drogas en pequeñas cantidades), es lo que revertirá la degradación de las zonas en que dichas actividades reinan en la actualidad. Esta noción no sólo ignora la ya mencionada historia de progresiva decadencia de los servicios públicos en las zonas que se han venido a convertir en guettos raciales, sino que además responde a las ideas detrás de la denominada “teoría de las ventanas rotas”, que afirma que la responsabilidad del cuidado de una comunidad está en la comunidad misma, y que para que una comunidad pueda funcionar el rol de la policía ha de ser eliminar las pequeñas acciones molestas y de desorden. Esta es la principal noción detrás del crecimiento de los presupuestos de los departamentos de policía locales y de la puesta en marcha de programas de “tolerancia cero” (que han llevado a un aumento exponencial de la población encarcelada y de la violencia policial contra grupos racializados y de clase baja en todas las ciudades estadounidenses). Ignorando la violencia y exclusión intrínseca al proyecto de *Hamsterdam*, Sweeney (2013: 204) alaba los resultados de esta iniciativa, señalando por una parte cómo se consiguen

disminuir las tasas de criminalidad del total del distrito oeste y por otra que se trata de un ejemplo de que el verdadero trabajo policial sólo puede tener lugar fuera de las limitaciones de la burocracia. Esto, además de una crítica al sector público desde la noción de que es el gobierno el que limita la libertad de los individuos al intervenir en sus acciones, omite el modo en que, como hemos visto en nuestro análisis, *Hamsterdam* es en realidad una reiteración de las principales ideas de la teoría de las ventanas rotas, que no sólo justifica la violencia policial sino que pone el énfasis de la responsabilidad por el bien de una comunidad en la comunidad misma (lo que, en el caso de los barrios de viviendas públicas deteriorados, exime a las sucesivas administraciones públicas de responsabilidad en dicho proceso de degradación).

Al mismo tiempo, el modo en que esta contención de la criminalidad en ciertas zonas implica una inmediata mejoría en las condiciones del resto del distrito (a costa de la violenta contención de ciertos grupos poblacionales en *Hamsterdam*) nos lleva también a plantearnos cuál es el rol de la policía local en las ciudades norteamericanas contemporáneas. Tal y como han analizado Brenden Beck y Adam Goldstein (2018), el aumento de los presupuestos de los departamentos de policías desde la década de los noventa no se corresponde con un aumento de las tasas de criminalidad, sino con la progresiva falta de financiación de los servicios sociales públicos y con la expansión del papel del mercado inmobiliario en la economía de las ciudades y países occidentales en el mismo periodo de tiempo. Al fin y al cabo, como apunta Stanley Corkin (2017: 82), en la inversión pública destinada al mercado inmobiliario hemos de incluir el énfasis en la reducción del crimen y el tipo de agente policial (*community policing*) que son fundamentales en el desarrollo narrativo de esta tercera temporada. Sin embargo, el autor no señala que el modo en que son presentados los resultados positivos de *Hamsterdam* (como una mejora inmediata en la calidad de vida y en los bienes inmuebles de las comunidades en cuestión) demuestra que el papel de la policía local no es tanto proteger a la población sino proteger la propiedad privada, mantener a la alza el valor de dichos bienes inmuebles.

A la hora de representar de manera explícita a los agentes participantes del mercado inmobiliario de la ciudad de Baltimore (en el contexto de la puesta en marcha de proyectos de rehabilitación y reforma por parte de empresas privadas haciendo

uso de fondos públicos), se señala como un sistema corrupto y disfuncional por la falta de moral de sus participantes. Se da a entender de esta manera que la causa detrás de los problemas derivados del sistema de mercado actual son de tipo ético, ignorando las contradicciones estructurales del capitalismo como modo de producción. De hecho, siguiendo lo descrito por Neil Smith (1979) y David Harvey (2000), la degradación de la que aquí se culpa a los propios miembros de la comunidad es una de las fases del funcionamiento circular del capitalismo en su relación con el espacio (y la continua necesidad del capital de expandirse) en los procesos de gentrificación como el de Baltimore. La implicación detrás de esta insistencia en el fallo moral de los promotores inmobiliarios es que es posible un sistema capitalista que funcione para todos siempre y cuando los participantes en el mismo se adhieran a un código moral, una noción que está directamente relacionada con una mirada nostálgica hacia un pasado idealizado en el que el modo de producción supuestamente operaba moralmente, cuando, en realidad, el modo de producción capitalista siempre se ha basado en la violenta expropiación de la plusvalía de los trabajadores y en la exclusión de ciertos grupos poblacionales como las mujeres y las minorías racializadas (Martin, 2017).

Podemos concluir, pues, que el discurso sobre el mercado inmobiliario y la criminalidad que recorre la tercera temporada de la serie sirve, en última instancia, para blanquear las instituciones que conforman las fuerzas del orden detrás de una pátina de moralidad y buenas intenciones y las presenta como necesarias para el bienestar de la sociedad, ignorando así la violencia estructural detrás de su existencia, tal y como sucedería con el género del *cop show* en general (Alexander, 2010: 58; Vitale, 2017: 32). *The Wire* (junto a otros productos culturales populares estadounidenses cuyos protagonistas son miembros de las fuerzas del orden) no sólo no representa los efectos en la sociedad contemporánea del capitalismo en su forma actual, sino que, de hecho, reproduce y refuerza su discurso, ocultando el modo en que los departamentos de policía locales son aparatos represores del estado cuya principal tarea es mantener el *statu quo* y proteger las inversiones del capital. Al presentar a los protagonistas como individuos sin agencia y controlados por fuerzas indescriptibles e inefables que los propios personajes son incapaces de comprender, se presenta no sólo una visión cínica sobre la sociedad contemporánea, sino que se ofrece

una imagen del modo de producción capitalista como el único sistema posible, un sistema natural, inamovible e imposible de alterar o subvertir.



## 5.7

# ANEXO

---

En este anexo se realizará un resumen por episodio de las tramas, personajes y espacios que han sido analizados a lo largo de este capítulo; es decir, para evitar confusiones y posibles problemas de comprensión, las síntesis que siguen quitan relevancia o dejan de lado algunas de las situaciones, personajes y líneas narrativas que tienen lugar a lo largo de la tercera temporada de *The Wire*.

### **S03E01. TIME AFTER TIME**

---

La división capitaneada por el teniente Daniels se encuentra atascada en su investigación de la banda Barksdale, no habiendo avanzado en semanas, lo que les lleva a considerar la posibilidad de cambiar de objetivo.

Stringer Bell continúa siendo el líder de dicha banda mientras su jefe, Avon, siga en prisión, y ha impuesto un medio de funcionamiento empresarial y centrado en la obtención del mayor beneficio posible. Tras la demolición de las torres, su mercado principal, la organización Barksdale se ve obligada a expandirse a nuevos territorios, siendo la negociación la principal propuesta de Stringer para ello, evitando así una guerra violenta entre bandas.

El concejal Carcetti ofrece al director general del departamento de policía su ayuda como presidente del subcomité de seguridad pública.

### S03E02. ALL DUE RESPECT

---

Tras un error de comprensión durante una escucha, el equipo de Daniels se ve obligado a cerrar el caso y cambiar de objetivo.

Las presiones del ayuntamiento a los jefes del departamento de policía hacen que estos a su vez presionen a los comandantes de distritos y secciones. El comandante del distrito oeste de la ciudad, Howard (Bunny) Colvin, se pregunta si las estrategias que se emplean actualmente son realmente útiles y comienza a planear una alternativa.

### S03E03. DEAD SOLDIERS

---

Aunque muchos de los *corner boys* sí parecen aceptar la propuesta de Stringer y sus lugartenientes de colaborar, un joven narcotraficante, Marlo Stanfield, se niega incluso a entrevistarse con la banda Barksdale y recurre a la violencia para tratar de proteger su territorio.

Aunque el equipo de Daniels ha comenzado un nuevo caso totalmente independiente del anterior, McNulty (ayudado sobre todo por Kima) se niega a colaborar y continúa investigando a Stringer Bell por su cuenta.

Colvin comienza a planear la creación de una zona donde el tráfico de drogas esté permitido a espaldas de sus superiores, e informa de ello a sus tenientes y sargentos.

### S03E04. HAMSTERDAM

---

Aunque ya están establecidas las zonas en las que se pondrá en marcha este experimento, Colvin y sus agentes no consiguen que los traficantes muden su actividad a estas áreas de manera definitiva.

El concejal Carcetti decide presentarse como candidato a la alcaldía de la ciudad de Baltimore y contrata a Theresa D'Agostino, una ex-compañera de estudios, como directora de campaña.

Tras varios días siguiendo a Stringer Bell de manera independiente, McNulty descubre que el narcotraficante está tratando de redirigir su carrera hacia el mercado inmobiliario y, en lugar de revender los edificios y solares que posee, va a tratar de reformarlos y rehabilitarlos con la ayuda del corrupto senador estatal Clay Davis.

Avon sale de la cárcel bajo libertad condicional.

### S03E05. STRAIGHT AND TRUE

---

Tras una reunión de COMSTAT, Colvin se da cuenta que lo que tiene que hacer para conseguir poner su proyecto en marcha es hablar con los cargos intermedios de las diferentes bandas.

Stringer no sólo se aleja cada vez más del narcotráfico, dedicando gran parte de su tiempo y esfuerzo a su nuevo rol como promotor inmobiliario, sino que además organiza, junto a Prop Joe, una cooperativa que busca reunir a los principales traficantes de la ciudad de Baltimore con el propósito de colaborar, hacer negocios juntos y evitar la violencia que atrae a los agentes de policía.

### S03E06. HOMECOMING

---

A pesar de que no todos los traficantes del distrito oeste hacen uso de las zonas libres, *Hamsterdam* aparece ya como un mercado y entorno completamente funcional.

El proyecto de renovación de edificios de Stringer es paralizado una y otra vez por sobrecostes, cambios de planes o nuevos permisos que pedir. Ignorando la nueva estrategia de Stringer basada en la negociación de tipo empresarial, Avon comienza una guerra contra Marlo por cuestiones de territorio.

Carcetti manipula a su compañero concejal Tony Gray para que se presente a alcalde sin decirle que él también lo hará, con la intención de dividir el voto afroamericano (lo que le beneficiará en las elecciones).

McNulty y Kima consiguen que Stringer se vuelva a convertir en el objetivo del equipo de Daniels, actuando a espaldas de éste.

### S03E07. BACK BURNERS

---

La unidad de Daniels trata de reconfigurar el funcionamiento de las escuchas telefónicas para adaptarse al nuevo modo de comunicación de la banda Barksdale: los teléfonos móviles desechables de prepago.

Colvin presenta en COMSTAT datos que demuestran la disminución de la criminalidad en su distrito, sin explicar a sus jefes cuál es la razón. A algunos de los agentes asignados a *Hamsterdam* no les termina de convencer el experimento.

Continúa la guerra entre Avon y Marlo.

### S03E08. MORAL MIDGETRY

---

Colvin muestra *Hamsterdam* a un diácono local que le sirve de consejero. El diácono decide ayudarlo a poner en marcha programas de servicios sociales aprovechando que este proyecto ha unificado en una única zona a un conjunto poblacional de alto riesgo y al que es muy difícil acceder en otras condiciones (drogadictos, prostitutas, etc.).

Avon intenta montar una trampa a Marlo, pero el resultado no es el esperado y Avon recibe un disparo en el hombro. Su relación con Stringer, que continúa tratando de detener la guerra y centrarse en sus negocios inmobiliarios, se estropea cada vez más.

### S03E09. SLAPSTICK

---

El diácono y Colvin discuten las ventajas de *Hamsterdam* y los buenos resultados que se están obteniendo gracias a los programas sociales, mientras que algunos de los agentes de policía del distrito oeste se lamentan de la existencia de este experimento, lo que llevará a uno de ellos a contactar con la prensa, especialmente después de que tenga lugar un asesinato dentro de la zona libre.

La cooperativa y Stringer Bell se impacientan cada vez más con la continua y violenta guerra puesta en marcha por Avon contra Marlo.

McNulty comienza a preocuparse por su situación personal y a preguntarse si el trabajo de policía que desarrolla es realmente el camino a seguir en el futuro.

El agente Pryzbylowski mata a otro policía al no identificarlo correctamente y dimite del departamento.

### S03E10. REFORMATION

---

La guerra entre Avon y Marlo continúa generando más y más violencia y muerte, negándose ambos a hacer uso de la cooperativa para establecer una tregua. Stringer, harto de la situación, se convierte en informante policial.

Colvin pide al reportero al que algunos de sus agentes han mostrado *Hamsterdam* que retrase la publicación de un artículo al respecto, lo que le da tiempo de informar a sus superiores del proyecto que está en marcha. Burrell y Rawls le obligan a cogerse vacaciones y derivan la información al ayuntamiento. Sin embargo, en lugar de una inmediata orden de cerrar *Hamsterdam*, el alcalde Royce decide consultar con una serie de expertos la posibilidad de mantener la iniciativa en marcha tras constatar la reducción en criminalidad que se ha conseguido.

### S03E11. MIDDLE GROUND

---

Tras descubrir que Stringer les engañó a ambos, Brother Mouzone y Omar Little, dos participantes en el mundo del narcotráfico que actúan por libre y sin relación directa a ninguna banda, deciden aliarse para vengarse.

El alcalde continúa manteniendo reuniones con diferentes personas sobre la posibilidad de mantener *Hamsterdam* en marcha. Burrell y Rawls, por su parte, piensan que este retraso por parte del ayuntamiento significa que el alcalde está intentando echarles la culpa a ellos de lo ocurrido, así que informan al concejal Carcetti de la situación.

La relación entre Avon y Stringer se deteriora hasta el punto de que, en paralelo, se traicionan el uno al otro: Avon informa a los dos asesinos que buscan a Stringer de dónde y cuándo podrán encontrarle y Stringer da información a la policía sobre

cómo Avon se ha saltado las normas de su libertad condicional.

Al mismo tiempo, Stringer descubre que ha sido engañado por los promotores inmobiliarios y por Clay Davis. Brother Mouzone y Omar Little le asesinan en medio de la obra de reforma paralizada.

### **S03E12. MISSION ACCOMPLISHED**

---

Gracias a la intervención de Carcetti, la prensa finalmente accede a *Hamsterdam*, que aparece representado de manera negativa en televisión. Esto hace que el alcalde se arrepienta de haberse planteado la posibilidad de mantener el proyecto en marcha y ordena su desmantelamiento. Carcetti hace uso de la situación para su propio beneficio, al igual que hacen Burrell y Rawls, que ponen en marcha una operación casi militar contra *Hamsterdam* que resulta en numerosos arrestos y que finaliza con la demolición de las casas abandonadas que conformaban la zona libre. Colvin es destituido y obligado a retirarse.

Avon reingresa en prisión, dejando a Marlo como el principal narcotraficante de la zona oeste de la ciudad de Baltimore.

McNulty está enormemente decepcionado porque la muerte de Stringer le haya impedido detenerle a pesar de que ya habían obtenido pruebas para ello. Esto le lleva a replantearse su carrera y deja la unidad actual por un puesto de policía de patrulla.

06

LA REPRODUCCIÓN SOCIAL  
DEL CAPITALISMO: EL ESPACIO  
DOMÉSTICO Y EL SISTEMA  
EDUCATIVO EN LA CUARTA  
TEMPORADA DE *THE WIRE*





Las tres primeras temporadas de *The Wire* se han centrado en mostrar cómo un conjunto de individuos interactúan entre sí y con las instituciones de las que forman parte, siendo la mayoría de éstas el lugar de trabajo asalariado de los personajes en cuestión (desde el departamento de policía hasta las bandas de traficantes, pasando por el puerto y el ayuntamiento de la ciudad de Baltimore), tal y como hemos analizado en gran parte de los capítulos anteriores. Sin embargo, a partir sobre todo del trabajo realizado por Althusser (1974a [1969]) se consolidó la noción de que la reproducción del capitalismo y de la fuerza de trabajo se produce no sólo en los propios contextos de producción, sino sobre todo en aquellas áreas que históricamente se han considerado ajenas al mundo del trabajo en sí. Así, no son las condiciones materiales de los medios de producción ni mucho menos el modelo de estado represor del marxismo clásico los que garantizan dicha reproducción y desarrollo del sistema capitalista, sino que también ha de producirse el sometimiento de la fuerza de trabajo a la ideología dominante. Es gracias a lo que Althusser denominó Aparatos Ideológicos del Estado (la religión, las escuelas, la familia, los medios de comunicación, etc.) que el capitalismo es capaz de mantenerse. Estos aparatos, explica Althusser, no funcionan a través de la violencia, sino de la transmisión de ideología, de la reproducción de esa “relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” mediante la interpelación de los individuos como sujetos (1974a [1969]: 43).

Dejemos de lado las posibles críticas o revisiones que se podrían hacer a la manera en que, según Althusser, los suje-

tos se constituyen como tales (donde podríamos destacar, por ejemplo, el modo en que Judith Butler analiza las problemáticas metáforas teológicas que subyacen al análisis de Althusser [Butler, 1997: 108-131]), especialmente en relación a la posibilidad de agencia en las acciones o palabras de dicho sujeto. Centrémonos, pues, en el fundamental papel que, según Althusser, las instituciones como la familia o la escuela tienen en el proceso de reproducción del modo de producción capitalista. Al fin y al cabo, desde la crítica marxista feminista de los años setenta, autoras como Silvia Federici o Mariarosa Dalla Costa revelaron también el modo en que el hogar, la familia y el trabajo doméstico no sólo forman parte fundamental del modo de producción capitalista sino que son el principal lugar de su reproducción social, señalando así el modo en que las relaciones sociales construidas bajo el modelo patriarcal son un elemento estructural de la explotación capitalista.

Son algunos de estos aparatos y medios no-represivos de reproducción del capitalismo los que parecen ser el foco de atención durante la cuarta temporada de *The Wire*, que se centra sobre todo en el sistema educativo de la ciudad de Baltimore, además de retratar varios núcleos familiares de la *inner city*. Aunque recoge también otras subtramas de interés que provienen de historias o personajes previos (por ejemplo, la campaña y elección de Tommy Carcetti como alcalde o el modo en que Snoop [Felicia Pearson] y Chris [Gbenga Akinagbe], los asesinos de la banda de Marlo, se dedican a esconder los cadáveres de sus víctimas en casas abandonadas), gran parte de esta temporada gira en torno a la ficticia escuela de educación

secundaria *Edward J. Tilghman Middle School*, espacio que conocemos a través de cuatro jóvenes alumnos afroamericanos que son mostrados en el primer episodio de la temporada como nuevos personajes. Se trata de un entorno que no ha aparecido hasta este momento y que en la serie sólo adquiere relevancia durante estos trece capítulos. Por otra parte, el modo en que la secuencia de créditos de apertura de esta temporada se transforma para mostrar imágenes de escuelas y de adolescentes nos hace pensar que esta es precisamente la temática de mayor interés en dichos episodios. Al fin y al cabo, como afirma Iván Bort, “toda secuencia de créditos destila la concepción narrativa del filme, tal y como sucede en las partículas de apertura y cierre respecto a la serie en la que se integran” (2012: 463), de manera que tal secuencia de créditos permitiría confirmar el peso que *The Wire* pone en el sistema educativo a lo largo de su cuarta temporada. Esto, sumado al ya mencionado rol fundamental que el sistema educativo tendría, en cuanto Aparato Ideológico del Estado, en la reproducción del sistema capitalista, hace que consideremos pertinente dedicar este capítulo al análisis de la representación que *The Wire* ofrece de la *Edward J. Tilghman Middle School* y de los alumnos que forman parte de la misma.

Estos cuatro protagonistas son adolescentes a los que seguimos durante varias semanas del curso escolar, historias que nos acercan y nos presentan el sistema educativo de la ciudad de Baltimore, pero que también nos muestran una serie de dinámicas familiares disfuncionales que forman parte de los procesos y técnicas a través de las cuales estos personajes son socializados para ser insertados de manera violenta en un sistema cuyo funcionamiento no controlan. Como hemos explicado anteriormente (Hernández-Pérez, 2015), el modo en que las tramas dedicadas a estos jóvenes se estructuran permite a la serie generar un discurso en torno a la reproducción cíclica y repetitiva de tal sistema, argumentando así que estos entornos tóxicos mantienen y reproducen (a través de prácticas discursivas y disciplinarias) la inevitabilidad de la marginalización y el crimen en las sociedades occidentales contemporáneas.<sup>1</sup> Por tanto, considerando la relevancia que tanto la escuela como los hogares de los cuatro adolescentes protagonistas como contex-

tos de socialización por y para el modo de producción tienen en *The Wire* a la hora de argumentar y tratar de explicar cómo funciona dicha reproducción, resulta imprescindible analizar el modo en que estas figuras interactúan con tales espacios y con los personajes que conforman dichos espacios (otros familiares y profesores, por ejemplo) para tratar de definir cuál es su papel exacto en la construcción de la subjetividad capitalista de los jóvenes personajes y cuáles son las implicaciones de la representación que de ellos y de su entorno se hace en la serie.

Como explican Paul Heideman y Jonah Birch en *Jacobin* (2014) y como vimos en el capítulo anterior de esta tesis doctoral, continúa siendo habitual en ambos lados del espectro político culpabilizar a la propia cultura y actitud de la población afroamericana de las desigualdades sufridas por la población negra de EEUU. Poner el énfasis en las causas conductuales, éticas o morales, considerándolas las principales razones de la degradación de las áreas de los centros de las ciudades que quedaron empobrecidas a partir del momento en que la población de clase media blanca se mudó a la periferia de las ciudades, supone un intento de justificación de un conjunto de desigualdades que en realidad han sido creadas a través de diversos factores, como la disparidad de inversión pública, que promueven la vulnerabilidad de las comunidades racializadas de manera artificial (Cramer, 2015). Desde este discurso político dominante se demoniza a la población de color y se la responsabiliza de su situación de pobreza y de la privación de derechos que sufren (la estereotipación de las madres solteras afroamericanas es probablemente uno de los ejemplos más reconocibles de este tipo de tácticas), al tiempo que se insiste condescendentemente en la necesidad de transformar sus actitudes y comportamientos, consolidando valores éticos judeocristianos y la sacralización del trabajo como única vía para adquirir derechos civiles y trasladando el peso de la reproducción social a las familias y comunidades (eximiendo al estado de dicha responsabilidad).

En los apartados siguientes, por tanto, examinaremos cuál es la relación de la serie con este discurso, si lo refleja y critica o si lo repite una vez más de manera acrítica. Aunque lo habitual en la literatura tanto académica como informal sobre la serie ha sido alabar *The Wire* por su capacidad para representar la situación de la *inner city* de Baltimore bajo la doctrina del capitalismo neoliberal y, con ello, de la sociedad norteamericana en

<sup>1</sup> Para una profundización en la representación de esta circularidad y repetición en *The Wire* remitimos a los apartados 3.5. y 5.1. de esta misma tesis doctoral.

su conjunto (ver el apartado 1.2. de esta tesis doctoral), nuestra hipótesis es que la cuarta temporada simplemente reproduce la misma explicación moralizante sobre la cultura de la pobreza y la criminalidad en las comunidades pobres y racializadas. La serie, pues, insistiría una vez más en las causas éticas de dicha situación, en concreto reiterando nociones estereotípicas y denigrantes tales como la *welfare queen*, las familias rotas y disfuncionales como causa de la degradación de barrios como el aquí representado o la necesidad de figuras paternas que reproduzcan ciertos valores cívicos para romper el círculo vicioso de la criminalidad, entre otros. El resultado sería la defensa (y no la representación o la problematización) de un modelo de estado neoliberal basado en la idea de que las instituciones y la burocracia coartan las acciones de algunos individuos cuando en realidad deberían ser un simple marco facilitador, al tiempo que se propone una micro-gestión conductual violenta de las poblaciones marginadas, es decir, un modelo de estado que no trata de la misma manera a la población racializada de clase baja que a la población blanca de clase media-alta (Wacquant, 2010a: 217-218).

A lo largo de este capítulo, pues, se analizarán una serie de escenas que tienen lugar sobre todo en hogares, escuelas y, en menor medida, en las calles, con la intención de deducir a partir de las mismas cómo *The Wire* nos presenta la continua reproducción de la pobreza y la criminalidad en la *inner city* de Baltimore, qué papel juegan los aparatos de transmisión de ideología (la familia y el sistema educativo) en dicha reproducción y por qué es problemático asumir que dicha representación es acertada, realista y extrapolable a la sociedad norteamericana en su conjunto. Para ello, se realizará un repaso de las tramas relacionadas con Namond (Julito McCullum), Michael (Tristan Wilds), Randy (Maestro Harkell) y Dukie (Jermaine Crawford), analizando la puesta en escena, el montaje y la narrativa de todo un conjunto de escenas que muestran el modo en que evolucionan, centrándonos especialmente, por las razones antes indicadas, en su relación con la escuela y sus familias. Se mencionarán también detalles, escenas o secuencias en las que no son ellos quienes aparecen, sino otros personajes relacionados directamente con ellos o con la *Edward J. Tilghman Middle School*, siempre y cuando resulte coherente en la línea argumental que se esté siguiendo. Por una cuestión de claridad expositiva, repasaremos la evolución de cada uno de estos jó-

venes por separado y a continuación estableceremos una serie de conclusiones comunes, aunque muchas de estas consideraciones de tipo general se irán avanzando a lo largo del texto.



## 6.1

# LA DEMONIZACIÓN DE LA MADRE SOLTERA AFROAMERICANA Y LA NECESIDAD DE UNA FIGURA PATERNAL: EL CASO DE NAMOND BRICE<sup>2</sup>

---

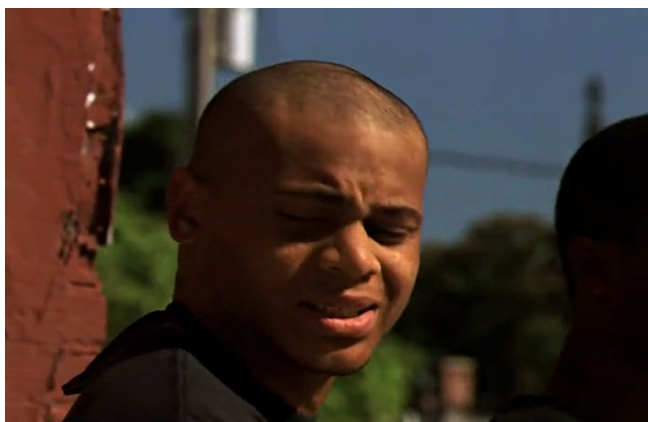
Namond tiene trece años y es el hijo de Wee-Bey, un soldado afiliado con la que ha sido, hasta la tercera temporada, la principal banda de narcotráfico en la serie, los Barksdale. Con el propósito de proteger a la banda, prevenir posibles traiciones y conseguir que Wee-Bey acepte su condena a cadena perpetua sin protestar, sus antiguos jefes proporcionan una especie de sueldo a su mujer y su hijo. Esto permite a Namond y a su madre De'Londa (Sandi McCree) mantener un estilo de vida cómodo, especialmente en comparación con algunos de sus vecinos o con los compañeros de clase del joven.

Namond aparece por primera vez trabajando como *hopper* (término empleado para referirse a los jóvenes encargados de entregar la droga al comprador una vez éste ha dado el dinero al *corner boy*, de manera que la transacción en sí no existe)

para Bodie Broadus, quien, tras la progresiva desaparición de la organización Barksdale en la tercera temporada de la serie, se dedica al narcotráfico por su cuenta. El amplio plano de situación que nos inserta en la escena nos muestra a Namond como un pequeño punto blanco en una zona de tono rojo oscuro ante un edificio, una señal sutil de que no encaja del todo en el contexto (en este caso, la calle, asociada directamente con el narcotráfico), lo que se confirma por el hecho de que tanto Bodie como su compañero Lex (Norman Jackson) visten de negro y se apoyan en la pared mirando a su alrededor (fotograma 01). El siguiente plano, ya medio, nos presenta a Namond inmerso en una revista sin prestar atención a Bodie, su jefe, que tiene que llamarle varias veces para que el joven le haga caso (fotograma 02). No sólo el encuadre reducido en comparación con el amplio espacio de la calle, sino también el modo en que Namond parece totalmente ajeno a su entorno inmediato, son elementos que veremos una y otra vez a la hora de presentar al personaje tanto en la calle como en su casa, casi como si se viera oprimido por su contexto más inmediato.

---

<sup>2</sup> Una versión preliminar y mucho más breve de esta sección, así como de la dedicada al personaje de Michael, fue publicada como capítulo de libro, ver Hernández-Pérez Elisa (2015a). "The Home as a Rough Habitat in The Wire" en David Walton y Juan A. Suárez (eds.), *Culture, Space, and Power. Blurred Lines*, 127-138. Lanham: Lexington Books.




---

 FOTOGRAMAS 01 - 04

Unos minutos más tarde, en este mismo episodio, volvemos a la esquina de Bodie para encontrar a Namond en la misma actitud, posición y lugar. A pesar de que ha pasado un rato, el joven no parece haberse dado cuenta. En este momento la cámara se mueve hacia la izquierda, ofreciendo un encuadre más amplio de la calle por la que se acercan los otros tres jóvenes protagonistas: Randy, Michael y Dukie. Ante la petición de sus amigos, Namond pregunta a Bodie si puede abandonar su puesto antes de lo habitual y marcharse con sus amigos. La conversación se articula en una estructura de plano contraplano poco habitual por el cual Namond permanece en todo momento detrás de Bodie, quien ni siquiera gira su cuerpo para encarar al joven (fotogramas 03 y 04). Esto es indisoluble del modo en que Bodie es

representado y comprendido como un “trabajador” perfecto, fiel, determinado y, sobre todo, responsable (ya desde temporadas anteriores, pero especialmente en esta cuarta temporada): por una parte, su figura aparece, en el plano en cuestión, junto a la esquina del edificio, lo que lo asocia e identifica con su lugar de trabajo como *corner boy*; por la otra, aunque gire su cabeza, su cuerpo permanece en todo momento en la dirección de la calle. Esta construcción de la conversación permite al mismo tiempo mostrar a Namond como un poco vago, desinteresado en su posible futuro en el narcotráfico y, en general, bastante despreocupado. Mientras Namond se aleja, Bodie se lamenta de la falta de “ética laboral” del chaval y dice que si no fuera por quién es su padre no le habría dado trabajo. El espectador todavía no sabe que Wee-Bey es el padre de Namond, pero esta es la primera de numerosas ocasiones en las que Wee-Bey aparece mencionado en torno al joven como una figura idealizada por todos aquellos



que le rodean (aquí por Bodie, pero veremos a otros personajes como De'Londa, la madre de Namond, reproducir este mismo discurso), ausente y omnipresente al mismo tiempo.

La idealización de Wee-Bey por parte de la familia de Namond y de otros personajes no es inocente sino que perpetúa la noción de que hay una cierta veneración de los criminales en los barrios pobres y marginados poblados por afroamericanos. Esta idea, representada en la serie sobre todo por la figura del bandido Omar Little,<sup>3</sup> se entronca en una narrativa, omnipresente en la literatura sociológica, política y periodística, que parece argumentar que los altos niveles de criminalidad en estos barrios tienen más que ver con un problema de actitudes individuales y no tanto con las dificultades socio-económicas a las que se enfrentan los habitantes de estos guetos. Se trata de una idea que asume implícitamente que los afroamericanos no han sido capaces de superar las consecuencias socio-económicas del racismo por el carácter cultural y psicológico de las comunidades de color (Heideman y Birch, 2014). Esta noción de idealización y veneración del crimen no sólo es errónea, dado que los valores que las familias de color generalmente reproducen son los mismos que en teoría existen en el resto de la sociedad norteamericana, tradicionales y basados en una cultura del esfuerzo y la iniciativa personal (Wilson, 1996: 67), sino que los estudios de tipo etnográfico demuestran que muchas de las personas que viven en estos barrios sienten hostilidad y rencor hacia los criminales que llevan a cabo actos ilegales en su entorno, incluso si muchos de ellos son familiares o conocidos (Braman, 2004: 11). De hecho, Boots Riley (2016) ha explicado que en barrios y zonas de población mayoritariamente blanca pero con el mismo nivel de pobreza los ratios de criminalidad son equivalentes a los empleados en el discurso oficial para demonizar a las comunidades afroamericanas como cultural y moralmente fallidas. Insistir en que existe esta cultura de veneración de la criminalidad entre la juventud de color, como se hace en *The Wire* (como hemos dicho, especialmente en el modo en que se construye el personaje de Omar, pero implícito aquí al hablar de Wee-Bey), lleva nuestra atención hacia problemas de actitud, de supuesta falta de ética y de moral, en lugar de señalar el modo en que históricamente

se ha producido la degradación de los barrios urbanos, mucho más relacionado con un auge del racismo de tipo revanchista después del movimiento por los derechos civiles (Wacquant, 2010a) que con la ausencia de un sentido de responsabilidad o comunidad. El resultado último no es sino el desarrollo de una narrativa de demonización y crítica de los estratos más pobres de la sociedad cuya única función es racionalizar y justificar su situación a partir de la insistencia en su responsabilidad individual en lugar de tratar de localizar las causas estructurales o sistémicas de los altos niveles de criminalidad y encarcelamiento (Wilson, 1996: 22-23; Jones, 2016: 220).

En todo caso, la importancia que la figura de Wee-Bey tiene en la representación de Namond va más allá de su mención en estos diálogos y es particularmente clara y obvia en las escenas que tienen lugar en su propia casa. La primera vez que vemos este espacio en pantalla, ya en el segundo episodio de la cuarta temporada, la posición de la cámara claramente busca menguar al personaje y darle primacía al decorado en comparación con su figura: Namond accede al salón de la casa por una puerta situada al fondo, mientras que la pared a la izquierda ocupa gran parte del plano y se extiende casi hasta la posición de la cámara, haciendo que el personaje sea artificialmente empequeñecido. Así, Namond aparece alejado en relación al espectador y diminuto en relación con el espacio que le rodea (fotograma 05). El escenario se compone a partir de una pared

FOTOGRAMA 05



3 Aunque ha aparecido mencionado en capítulos anteriores, remitimos al apartado 7.4. de esta tesis doctoral para un estudio detallado de lo que implica la construcción y presentación en pantalla de este personaje.

azul y otra blanca, y está lleno de ornamentos dorados, estridentes y brillantes, que dan una sensación *kitsch* y *camp*, de un cierto mal gusto decorativo. El espacio en este primer encuadre se completa con la presencia, a la izquierda del plano, de una enorme pecera llena de plantas de plástico violetas. En este mismo plano, el encuadre poco a poco varía y nos presenta el espacio a la derecha a medida que el personaje avanza hacia la cámara hasta detenerse junto a otra gran pecera situada ante las escaleras (fotograma 06).

A pesar de que en este momento el joven da una calada a un cigarrillo justo delante de su madre, ella no reacciona de un modo especialmente llamativo. En un breve contraplano, De'Londa mira a Namond con un gesto desaprobador, pero sin prestarle demasiada atención (algo que queda claro porque ella ni siquiera deja de hablar por teléfono). La ridícula decoración también puede entenderse como un rasgo negativo de De'Londa, un personaje que, como veremos, no sale especialmente bien parado en su representación a lo largo de la cuarta temporada de la serie. Al mismo tiempo, el modo en que se ha diseñado el salón, con la pared del fondo pintada de azul brillante, la iluminación suave y unificada de tonos violáceos, los objetos en diferentes dorados e incluso una planta de plástico sobre la mesa, es bastante similar al interior de las peceras que ocupan parte del espacio, estableciendo así una equivalencia entre los tanques que hay por toda la casa y la casa en sí. De hecho, las peceras

aparecen una y otra vez en la gran mayoría de las escenas que tienen lugar en el hogar de los Brice, rodeando y enmarcando a los personajes en todo momento (sobre todo a Namond).

Esta omnipresencia de las peceras puede parecer un detalle anecdótico, pero es fundamental a dos niveles. Por una parte, es un claro símbolo de la simultánea ausencia y presencia del padre en el hogar familiar. Al fin y al cabo, desde su aparición en la primera temporada de la serie, la obsesión de Wee-Bey por los peces que tiene como mascota es usada varias veces como alivio cómico, convirtiéndose en una especie de chiste recurrente, además de que en las visitas de Namond y De'Londa a la cárcel el personaje siempre insiste en el correcto cuidado de estos animales y se preocupa constantemente por su bienestar. Así, su presencia nos recuerda que Wee-Bey es tanto una figura paternal ausente como un modelo a idealizar y seguir por parte de Namond. Por la otra, las peceras son espacios que limitan los movimientos de los peces que las habitan, pero precisamente porque sus paredes son transparentes, esta restricción puede no ser percibida a primera vista. En este sentido, los tanques podrían leerse como una alegoría de este espacio doméstico en sí, indicándonos que aquellos que viven en él tienen una libertad de elección muy reducida, pero no son conscientes de ello. De esta manera, *The Wire* nos representa el hogar de Namond como un lugar de fuerte socialización, un espacio constreñido y limitador que le impone una serie de violentas expectativas sobre sus posibilidades de futuro.

A pesar del modo en que Namond se ve constantemente rodeado por todas estas referencias a Wee-Bey, en realidad el

#### FOTOGRAMAS 06 - 07



personaje sólo aparece junto a su hijo en las breves escenas en las que De'Londa y el joven le visitan en la cárcel. Aunque la madre sí que aparece hablando con Wee-Bey en varias ocasiones a lo largo de toda la temporada, Namond sólo interactúa directamente con su padre en dos secuencias. Es en el mismo segundo episodio de la temporada en el que tiene lugar la primera de estas visitas (que es, por cierto, el momento en que el parentesco de Namond con Wee-Bey es mostrado al espectador). El amplio encuadre que nos sitúa en la sala muestra al joven con la mirada baja y en la misma postura perezosa y desganada que demostraba en su primera aparición en pantalla. Esta posición, además, sirve para alejarlo visualmente de Wee-Bey, insistiendo en la ausencia de una figura paternal en la vida de Namond (fotograma 07). En este mismo sentido podemos explicar el modo en que el plano contraplano en que se presenta la conversación entre ambos se configura de tal manera que el cristal de separación sirve para distanciarles en todo momento. En todo caso, cuando es Namond quien aparece de frente, su figura se ve limitada espacialmente tanto por el mueble de separación como por la figura del padre, algo que no ocurre en los planos en que vemos a Wee-Bey desde el otro lado de la mesa (fotogramas 08 y 09). De este modo, y en relación a lo comentado con anterioridad sobre el espacio doméstico, *The Wire* nos presenta la relación de Namond con su padre de una manera conflictiva: se trata de un padre ausente, pero cuyo peso y presencia como modelo a seguir (dentro de la ya mencionada problemática idealización y veneración de las figuras criminales en las comunidades pobres de color que muestra la serie) persiguen a Namond de manera continua, especialmente a través del modo en que las acciones y actitudes de De'Londa para con su hijo evolucionan a lo largo de la temporada, reproduciendo así la noción de que este entorno familiar es perjudicial para Namond.

Al fin y al cabo, De'Londa es un personaje presentado de manera muy negativa. Ya se ha señalado que la configuración interna del hogar (la decoración hortera) la asocia directamente con lo restrictivo que dicho espacio (como si fuera una pecera) resulta para su hijo. Sin embargo, De'Londa es reprochada por su falta de ética por la serie en numerosas ocasiones, no sólo como una mala madre, sino, en general, como una persona egoísta y discriminatoria. El ejemplo más obvio se produce en una escena del tercer episodio de la temporada en la que los

FOTOGRAMAS 08 - 09



amigos de Namond (los mismos Michael, Randy y Dukie que ya aparecían en el primer episodio) pasan por su casa a recogerle para acudir todos juntos a la escuela. En esta breve secuencia, De'Londa abre la puerta e invita a dos de ellos al interior de su hogar, pero le cierra la puerta a Dukie, un personaje al que ha criticado previamente como sucio y desagradable y que, como veremos, se encuentra en una situación de extrema marginación social. De hecho, en el encuadre desde lo alto de la escalera que parece reproducir la mirada de De'Londa Dukie ni siquiera aparece (fotogramas 10 y 11), insistiendo en que la madre de Namond es un personaje cruel.

La situación familiar de Namond pasa a ser especialmente compleja a partir del sexto episodio de la temporada, momento

## FOTOGRAMAS 10 - 12



en que De'Londa y su hijo se reúnen con Brianna Barksdale (Michael Hyatt), hermana del antiguo jefe de la organización criminal, y, por tanto, la actual responsable de financiar el estilo de vida de estos dos personajes. Brianna, sin embargo, les informa de que va a dejar de darles dinero en una escena en la que la impaciencia y avaricia que caracterizan al personaje de De'Londa quedan expresadas por el modo en que se sienta en el borde del amplio sofá que comparte con su hijo mientras intenta amenazar a su interlocutora, quien aparece, por oposición, tranquila y cómodamente apoyada en un sillón. Namond, por su parte, permanece en silencio y con la mirada baja, insistiendo pues en esta limitación de movimientos y cierta falta de agencia que la serie asocia con el personaje de manera continua (fotograma 12).

La ansiedad que siente cuando se entera de que no va a cobrar más dinero de los Barksdale y el hecho de que su propuesta para solucionar este problema sea obligar a su hijo a vender droga insiste en la desfavorable representación de De'Londa, que es mostrada así como una persona vaga que espera que los demás se responsabilicen de ella. El estereotipo en el que el personaje parece inspirado no es otro que el de la *welfare queen*, una expresión que podríamos traducir por "reina de las prestaciones sociales". Aunque las historias de fraude relacionadas con las prestaciones sociales comienzan a aparecer en la prensa y otras publicaciones durante los años sesenta, su asociación con la figura de la madre soltera afroamericana no se produce hasta mediados de los setenta, momento en el que, gracias sobre todo a las campañas electorales de Ronald Reagan de 1976 y 1980, adquiere las connotaciones negativas que definen el concepto todavía hoy, y que asocian la figura con características tales como el parasitismo, la vagancia, el egoísmo y la gorronería. Se trata de un estereotipo ofensivo y muy marcado en raza y género (Gilliam, 1999) que ha sido históricamente empleado en argumentaciones socio-políticas para defender reformas y recortes del estado de bienestar en EEUU. Por supuesto, a todo esto le subyace la idea de que existe un conjunto de actitudes y cualidades éticas y morales, de modos de actuar, que nos permitiría dividir a los ciudadanos entre aquellos que merecen la asistencia del estado y aquellos que no. Y, aunque el dinero que De'Londa recibe no viene directamente del estado sino de otras entidades o individuos (primero los Barksdale y luego su hijo), sin duda *The Wire* deliberadamente nos la presenta como el segundo tipo de ciudadano.





FOTOGRAMAS 13 - 15

La secuencia que recoge la conversación en la que trata de obligar a Namond a traficar a tiempo completo para poder mantener su estilo de vida (en el mismo sexto episodio de la cuarta temporada) tiene lugar en el salón de la casa, donde de nuevo los elementos que buscan no sólo recordarnos el mal gusto decorativo de De'Londa como una más de sus múltiples cualidades desfavorables, sino también equiparar el espacio a una pecera parecen llevados al extremo: las paredes azules, las luces tenues, el sofá azul verdoso cubierto de plástico, las flores falsas del mismo color que el chándal rosa de De'Londa y, más descaradamente, la enorme figura de un pez dorado que hay sobre la mesa. Al mismo tiempo, en el correspondiente contraplano, Namond parece estar hundido en el sofá en un encuadre constreñido y limitador, mientras que la figura de la madre se cierne amenazante sobre él, sensación que se ve exacerbada por el modo en que los siguientes planos de De'Londa son cada vez más cercanos (fotogramas 13-15). Ella es la única que habla durante esta escena, haciendo uso de argumentos como la lealtad familiar para insistir en que Namond debería esforzarse por ser como su padre. La puesta en escena y la construcción de la secuencia, por tanto, nos insisten en el modo en que De'Londa (tanto a través de sus acciones como de la casa cuya decoración la representa a la perfección) es mostrada por la serie como una figura opresiva que trata de reproducir una cultura criminal en su propio hijo con el único fin de poder mantener su tren de vida, limitando



así sus oportunidades de salir del círculo vicioso que parece ser el tráfico de drogas.

Este tipo de configuraciones a la hora de mostrar en pantalla conversaciones en las que De'Londa reprende a Namond desde una posición superior mientras que la figura del joven se ve limitada de manera espacial (no sólo por el encuadre sino también por los elementos del decorado) reaparecerán en otras ocasiones a lo largo del resto de episodios de la temporada. Así, en una breve secuencia del octavo episodio vemos a Namond en su habitación, sentado en el suelo mientras separa heroína y la introduce en cápsulas listas para su venta. Los encuadres son opresivos, mostrándonos al chaval en una posición incómoda y físicamente constreñida por los muebles que le rodean y la abrigada ropa que viste. En ese momento aparece De'Londa, que comienza a echarle la bronca por haber traído la droga a casa. Mientras Namond mira hacia arriba con expresión de inocencia,

la figura maternal aparece en un contrapicado que la engrandece e insiste en la agresividad y presión que manifiesta hacia su hijo. Detrás de cada uno de ellos podemos ver, claramente, una pecera (fotogramas 16 y 17). De nuevo, no se trata sólo de que De'Londa sea una *welfare queen*, sino de que está reproduciendo una cultura criminal a través del uso discursivo que hace de la figura paternal (ausente, por supuesto) de Namond con un fin egoísta: su propio beneficio.

Aparte de esta complicada relación con el espacio doméstico identificado directamente con su madre, otra de las tramas relacionadas directamente con Namond tiene lugar en el contexto escolar. El ex-policía Howard (Bunny) Colvin colabora con un proyecto sociológico desarrollado por el profesor universitario David Parenti (Dan DeLuca) y cuya intención es tratar de re-integrar socialmente a los alumnos más problemáticos. Colvin no sólo aparece en la tercera temporada como el comandante bienintencionado detrás del proyecto de legalización parcial de tráfico de drogas *Hamsterdam* (ver secciones 5.2. y 5.3. de esta tesis doctoral), sino que en varias ocasiones se ha insistido en su alta valía moral y ética, por ejemplo cuando, en el tercer episodio de esta misma temporada, renuncia a su empleo como director de seguridad de un hotel después de que el gerente le pidiera que cubriera a un importante cliente que había pegado a una prostituta. Colvin es mostrado, pues, como una buena persona, un ex-policía responsable y un ciudadano decente.

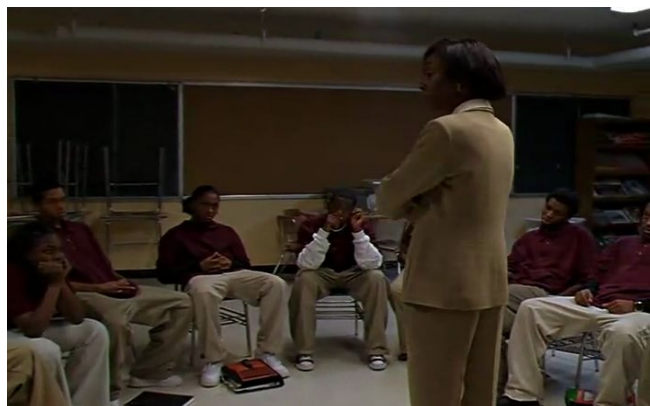
FOTOGRAMAS 16 - 17



Para dicho proyecto, Colvin y Parenti seleccionan a un conjunto de estudiantes de la *Edward J. Tilghman Middle School* con perfiles agresivos y violentos (una actividad denominada en el sistema educativo norteamericano como *tracking*, que se refiere a la separación o división de estudiantes por diferentes razones, bien por conocimiento, habilidades o, en este caso, actitudes) y tratan de diseñar un programa centrado más bien en el desarrollo de capacidades sociales y morales, valores comunitarios que permitan mantener la convivencia y estabilidad en un entorno social. Pero antes de tratar el modo en que Namond se integra en el aula donde se lleva a cabo esta actividad y en la relación que construye con Bunny Colvin (y las consecuencias de dicha relación), resulta necesario comentar brevemente el proyecto en sí, tratando de definir qué es lo que se intenta enseñar a estos jóvenes y cuáles son las implicaciones de dicho currículum educativo.

Aunque la serie nos muestra el proyecto casi desde su concepción, es en el sexto episodio de la cuarta temporada cuando finalmente se pone en marcha. El modo en que se nos presenta el aula en el que se desarrollarán estas clases especiales resulta ya bastante significativo del propósito de esta actividad: manteniendo un encuadre amplio, la cámara realiza un suave movimiento que incluye también un pequeño giro sobre su propio eje, manteniéndose a la espalda de la directora del instituto para mostrar a todos los jóvenes, situados en semicírculo ante ella, un plano que sirve tanto para situar al espectador en este lugar como a modo de rueda de reconocimiento, proceso similar al que parecen estar experimentando los propios personajes (a cuya altura permanece la cámara) (fotograma 18). En cierta





FOTOGRAMA 18

manera, se trata de un gesto que insiste en la observación e investigación atenta de los jóvenes que implica este proyecto, la atención individualizada, la producción de sujetos, casi biopolítica, que se pretende llevar a cabo. En este sentido, se trata de una aplicación especial de aquello que Foucault definió al hablar de disciplina, de un control exacto y minucioso sobre el cuerpo (aquí entendido desde la agresividad y violencia que demuestran los adolescentes), de manera que el mismo se convierte en un medio para establecer disposiciones, interiorizar voluntades y corregir actitudes cuando sea necesario (Foucault, 1990 [1975]: 139-141). Pero, además, a medida que avanzan los episodios y se nos muestra en pantalla las diferentes actividades enseguida resulta cada vez más obvio que este proyecto de socialización no se basa en un poder de tipo represor o prohibitivo, sino positivo e inclusivo (Foucault, 2006 [1976]: 51), que busca no reprimir o marginar, sino construir y normalizar a través de una serie de instituciones, lugares y técnicas que actúan directa y violentamente (aunque no se trate sólo de violencia física, por supuesto) sobre los cuerpos. Se trata de lo que en sus cursos del *Collège de France* de finales de los años setenta y principios de los ochenta el propio Foucault denominaría “gubernamentalidad”, la conducta de la conducta, la construcción de una ética o moral del sujeto definido por la relación consigo mismo (Foucault, 2005; 2009). En el curso que Foucault dedicó específicamente al neoliberalismo desde esta misma noción de gubernamentalidad para tratar de comprender su auge en el contexto contemporáneo (contemporáneo al curso

en cuestión, por supuesto),<sup>4</sup> sin embargo, parece existir una menor referencia o análisis de las técnicas discursivas que específicamente disciplinan a los sujetos y los construyen como tales. Sin la atención que en el pasado se prestó a aparatos concretos como el confesionario o el ejército y a cómo su funcionamiento estructuró el modo en que los sujetos actúan y se entienden a sí mismos, parece que desde el punto de vista discursivo no nos quedaría más remedio que asumir que la construcción de esta “subjetividad neoliberal” ya no se basa tanto en la disciplina sino en un “sentido común” aceptado como hegemónico (Harvey, 2007: 7), promoviendo así la idea de que el sujeto contemporáneo se caracterizaría sobre todo por su concepción economicista y mercantilista de todo aquello que le rodea, un sujeto que acepta ser egoísta y se centra voluntariamente en el máximo beneficio personal (Brown, 2005: 40-41).

Pero entonces, ¿qué tipo de sujeto trata de crear este proceso de socialización que se desarrolla en la *Edward J. Tilghman Middle School*? ¿Cómo se lleva a cabo dicha subjetivación? A partir de un repaso a algunas de las actividades que se llevan a cabo en este programa paralelo trataremos de demostrar brevemente que en el contexto del llamado capitalismo neoliberal sí que existen disciplinarios y violentos procesos que buscan construir subjetividades que van más allá de la casi delirante concepción del sujeto como *homo economicus* que acepta aceptar y reproducir la racionalidad individualista y mercantilista que encontramos en la obra de algunos teóricos contemporáneos y que, como ha señalado Annie McClanahan (2019), parece estar hablando más del modo en que se entienden a sí mismos los autores de dichos trabajos que de una verdadera comprensión de los procesos de construcción de subjetividades en el capitalismo contemporáneo.<sup>5</sup>

4 Se trata del curso dictado en 1979, titulado *Nacimiento de la biopolítica* y editado en castellano en 2009 por la editorial Akal.

5 Esto, como explica la propia McClanahan, no quiere decir que estos modos de subjetividad neoliberal que definen autores como Wendy Brown, Henry Giroux o David Harvey no existan ni formen parte de los discursos más ubicuos de la contemporaneidad, sino que no son tan universales o efectivos a la hora de organizar los procesos económicos como los autores parecen querer hacernos creer: “La gran mayoría de las personas que viven bajo el capitalismo luchan día a día para mantener sus cabezas fuera del agua, y, aunque la creencia en un yo emprendedor puede que elimine brevemente el dolor de tener que utilizar una tarjeta de crédito casi sobrecargada para hacer la compra, la urgente necesidad de poner comida en la mesa probablemente sea bastante más decisiva” (McClanahan, 2019).

En el noveno episodio de la temporada, por ejemplo, los responsables del programa de *tracking* proponen a los jóvenes un concurso por equipos: el grupo que primero construya la maqueta que se les ha asignado recibirá un premio, que no es otro que la invitación a cenar a un restaurante de lujo. A pesar de lo orgulloso que se muestra Colvin del modo en que Namond y el resto de sus compañeros trabajan en equipo, la actividad se basa en inculcar una serie de valores que no encajan con el propósito de reintegración social que en teoría tiene este proyecto. Por una parte, el trabajo en grupo parecería tratar de promover la idea de comunidad, del compromiso que cada uno tiene para con el equipo del que forma parte, algo que, como explica Nikolas Rose (2000: 1406) en su discusión sobre algunos textos del sociólogo británico Anthony Giddens, trata de fomentar una serie de valores morales como la responsabilidad o la independencia, pero que llevará a que sólo aquellas comunidades que reproduzcan dichos valores tal y como se definen de antemano sean premiadas y consideradas como funcionales. En esta dirección, la misma fundamentación competitiva del concurso obliga a que haya ganadores y perdedores, dejando claro que sólo aquellos que se adapten a tal código ético propuesto saldrán beneficiados. Pero, además, que la recompensa sea, para colmo, la posibilidad de ir a un restaurante que en ningún otro contexto estaría al alcance de ninguno de los jóvenes que finalmente asisten a la cena, reproduce la idea de que es en la reproducción de estos valores éticos basados en la noción de comunidad donde se encuentra la posibilidad, si bien remota, de promoción social. La serie, por supuesto, no es tan ingenua como esta explicación podría hacer ver y sí que insiste en lo inadecuados que los tres adolescentes ganadores del concurso se sienten en el restaurante, reproduciendo así una escena análoga que tiene lugar en la primera temporada (una secuencia en la que D'Angelo Barksdale lleva a su novia a cenar y ambos parecen no encajar en el entorno) y haciendo uso de esta incomodidad para recordarnos que en realidad, tal y como *The Wire* entiende el funcionamiento de la estructura socioeconómica contemporánea, es probable que ninguno de estos adolescentes pueda regresar a un establecimiento similar. El juego está amañado y, para ellos, no parece haber salida.

En todo caso, esta actividad propuesta a los jóvenes no es inocente, sino que trata de imponerles valores morales relacionados con la responsabilidad individual y un modo muy concreto de comprender las relaciones ético-morales entre individuos,

asentando pues la idea de que el apoyo externo (en este caso ser invitados a una cena, pero no parece alocado hacer equivaler esta intervención de Colvin en la vida de los jóvenes con una cierta noción paternalista del estado de bienestar sobre la que volveremos más adelante) es sólo para aquellos que lo merecen, que se esfuerzan por integrarse en esta sociedad entendida como comunidad, sí, pero una comunidad formada sólo a partir de y gracias a la existencia de individuos activos, morales y responsables (Dean, 1995: 567), individuos que son creados aquí a través de la “microgestión de las prácticas de auto-control del comportamiento de los ciudadanos” (Rose: 2000: 1408).

Podemos encontrar un segundo ejemplo (más obvio que el anterior) de esta misma idea en el siguiente episodio, en el que la actividad que se está llevando a cabo en la clase es una representación, una especie de escena de teatro entre dos adolescentes que reproduce una conversación entre una agente de los servicios sociales y una ciudadana que se acerca a una oficina a preguntar por su código y su tarjeta de la seguridad social. Se trataría de una práctica sobre cómo se ha de interactuar en el mundo real, es decir, se les está preparando para un sistema que ya no les necesita y la única solución que aquí se les ofrece es percibir prestaciones sociales. Cuando las dos jóvenes empiezan a ser maleducadas la una con la otra e incluso se insultan y empujan, la profesora que las supervisa insiste: “Don't get angry. Anger doesn't help”. Como si no tuvieran derecho a la frustración o la rabia que deriva de su precaria situación, esta interacción da a entender que sólo aquellos ciudadanos capaces de ser amables y respetarse unos a otros, aquellos que participan de esta cordialidad y responsabilidad colectiva, merecen la atención y ayuda de los servicios sociales. Parece ser que existe, sobre todo, un problema de actitud que aquí se intenta resolver a través de una disciplinaria transformación del modo en que estos jóvenes interactúan los unos con los otros. La (perversa) noción implícita no es otra que la consideración de que las prestaciones sociales no son un derecho concedido por defecto a todos los ciudadanos, sino sólo a aquellos que lo merecen: *The Wire*, como gran parte del discurso neoliberal dominante de la mayoría del espectro político y cultural de las sociedades occidentales contemporáneas, considera pues que las responsabilidades han de ir siempre por delante de los derechos.

Pero volvamos a Namond, nuestro protagonista, para analizar su relación con este programa especial para adolescentes

problemáticos. Aunque al principio el joven no se integra a la perfección, poco a poco se acostumbra al espacio e incluso parece desarrollar una relación orgánica con el mismo. En clara oposición al modo en que su figura se veía limitada en su hogar, especialmente en relación a su madre, otra secuencia del mismo octavo episodio (donde le habíamos visto sentado en el suelo de su habitación en una postura incómoda y constreñida) se abre con un plano en el que la cámara sigue a Namond mientras se pasea con seguridad entre los pupitres realizando una coherente argumentación sobre la doble moral que subyace al discurso que ciertas instituciones públicas utilizan para demonizar el consumo y tráfico de drogas ilegales. Casi desafiante, pero desde luego cómodo y liberado, Namond termina su perorata mirando fijamente a los profesores y a Colvin e incluso se sienta encima de la mesa, poniéndose así a la altura de sus interlocutores adultos (fotogramas 19 y 20). El personaje controla perfectamente el entorno y se mueve con libertad dentro de él y, además, el jersey color ocre y los pantalones beige que lleva lo mimetizan con la pared del fondo de la estancia, creando una sensación de inclusión y pertenencia que, de nuevo, contrasta con el modo en que se nos había presentado en el espacio doméstico. Así, cada vez que vemos a Namond en el aula dedicada al *tracking*, los planos en que se le encuadran son más amplios, se enfatiza la capacidad de movimiento del personaje y se da este mismo equilibrio cromático (en colores curiosamente complementarios al rosa, violeta y azul que relacionamos con De'Londa y el opresivo hogar familiar) (fotograma 21).

Lo que la serie parece estar queriéndonos decir, por tanto, es que el programa paralelo que Colvin y Parenti desarrollan para tratar de micro-gestionar las actitudes y moralidad de estos problemáticos adolescentes funciona. De esta manera, la escuela se presenta como un entorno que podría servir para proteger a estos jóvenes de otros entornos (sus familias, la calle) que les son nocivos y que reproducen esa cultura de la criminalidad que Colvin y el doctor Parenti quieren tratar de prevenir. Por tanto, a pesar de que la serie ofrece una imagen negativa del modo en que funciona el sistema educativo (especialmente, al comparar la escuela visual y discursivamente con otras instituciones que han sido criticadas como disfuncionales a lo largo de las temporadas anteriores y también en esta, como veremos en el apartado dedicado a la evolución del personaje de Dukie),

FOTOGRAMAS 19 - 21





FOTOGRAMAS 22 - 23

sí que parece existir una cierta esperanza de que el sistema educativo pueda ser un *lugar seguro* para los adolescentes, en oposición a, al menos en el caso de Namond, una madre egoísta y agresiva que trata de convertir a su hijo en un criminal siguiendo el modelo de su padre. Por supuesto, la escuela sólo puede cumplir esta función protectora siempre y cuando se transforme la manera en que el profesorado y la institución trata a sus alumnos y, sobre todo, si cambia el modo en que la institución limita las propuestas y actuaciones de algunas de las personas que conforman dicha institución. En este sentido, y veremos discursos, narrativas y propuestas similares en relación a las tramas y subtramas que la serie dedica a otros de los personajes protagonistas (de nuevo, especialmente en el caso de Dukie), se le da así al sistema educativo una posibilidad de redención que los hogares familiares no parecen tener.

A pesar de las limitaciones que les son impuestas por parte de la dirección de la *Edward J. Tilghman Middle School* (primero obligándoles a centrar el currículum educativo en los exámenes que rigen la financiación del centro y, finalmente, provocando el cierre definitivo del programa), este proyecto paralelo es mostrado como relativamente exitoso o al menos como una dirección que valdría la pena explorar. En el último episodio de la temporada dos secuencias son deliberadamente yuxtapuestas para apoyar el tipo de *tracking* llevado a cabo en las semanas anteriores. La primera nos muestra, a partir de un lento barrido, a un conjunto de alumnos en una clase tradicional mientras



realizan el examen final (fotograma 22). Algunos de los jóvenes están centrados en lo que están haciendo, otros miran a su alrededor, pero todos ellos permanecen en silencio. La imagen siguiente reproduce un barrido similar, en esta ocasión mostrándonos a los adolescentes que forman parte del programa especial, también tranquilos mientras ejecutan la tarea que tienen ante ellos (fotograma 23). Este paralelismo claramente señala el modo en que algunos de los alumnos antes problemáticos podrían reintegrarse a la perfección con el grupo general, insistiendo en cómo esta propuesta de socialización poco ortodoxa podría funcionar. A toda esta subtrama le subyace la idea de que el modo en que estos jóvenes han de reaccionar a sus problemas no es de manera violenta o agresiva, sino tranquila, calmada, con amabilidad, y que un funcionamiento alternativo del sistema educativo podría ofrecer las técnicas y métodos de transformación conductual adecuados para ello. Por tanto, *The Wire* parece plantear que la escuela ha de ser una institución paternalista y centrada en la microgestión del comportamiento, que siga a los jóvenes de manera continua y que se centre sobre todo en sus actitudes, que corrija y defina cuál ha de ser su modo de relacionarse con el resto, construyendo así ciudadanos éticos y responsables y capaces de vivir en comunidad, estando ésta marcada fundamentalmente por un discurso sobre todo moralizante (Rose, 2000: 1403).

Al mismo tiempo, sin embargo, ha de promover sus cualidades y destrezas para que luego ellos puedan florecer y prosperar por sí mismos. Esto último es obvio sobre todo en relación a Namond, dado que la capacidad expresiva y argumentativa que el personaje demuestra en varias ocasiones lleva a Colvin



a lamentarse de que el joven no tenga un entorno seguro en el que apoyarse para poder desarrollar sus habilidades. Al haberle mostrado libre y cómodo en la escuela, pero reprimido en su hogar, la responsabilidad de limitar las posibilidades de Namond recae de esta manera en De'Londa.

Así, cuando en el décimo episodio de la temporada Namond es detenido por primera vez, nadie va a recogerlo porque, como explica el joven, su madre se ha marchado de fin de semana con sus amigas, dejando a su hijo solo durante varios días. Tras dormir una noche en un banco de la comisaría, Bunny Colvin acoge a Namond en su casa. La secuencia que nos muestra la cena familiar en el hogar de los Colvin recurre a una planificación bastante clásica que busca recalcar la importancia de un núcleo familiar tradicional y, sobre todo, de una figura paternal seria y responsable. El espacio tiene una iluminación clara y dominan las tonalidades sobrias, en beige y ocre, que se oponen a los rosas, violetas, azules y dorados ya asociados a De'Londa, pero que, además, coinciden con la gama de colores tanto de la ropa de Namond (que en esta ocasión incluye un jersey especialmente infantilizador) como del aula en la que, como vimos, el joven se movía con comodidad y seguridad. Las imágenes de conjunto insisten en el modelo de familia tradicional ideal, haciendo uso de un conservador esquema triangular: el padre que preside la mesa, la servicial madre que se levanta a recoger y servir los platos a un lado y el hijo al otro (fotograma 24). Al día siguiente, Colvin acompaña a Namond hasta su casa, donde su madre espera en la puerta. De'Londa vuelve a aparecer como un personaje odioso: su postura desganada, su gesto agrio y el modo en que trata de manera desagradable tanto a Namond como a Colvin nos recuerdan una vez más que es, en resumen, una mala madre. El modo en que el encuadre hace uso de una puerta azul para separar a los personajes, manteniendo al joven del lado de Colvin y no de su madre sirve para enfatizar, una vez más, quién es una buena influencia para él y quién no (fotograma 25).

La última escena en que Namond y De'Londa aparecen juntos nos presenta de nuevo su hogar como un entorno poco acogedor para el joven. El salón está lleno de decoraciones navideñas, pero, sin embargo, no se trata de los colores relacionados con las festividades familiares (verde y rojo), sino que se trata de luces azules, moradas y rosas, tonalidades que no sólo son frías sino que han sido asociadas directamente al personaje de De'Londa y su mal gusto durante toda la temporada, pero tam-



FOTOGRAMAS 24 - 25

bién al paralelismo que la serie busca hacer entre las peceras y este espacio doméstico. La secuencia comienza una vez más con un encuadre en el que Namond aparece empequeñecido en oposición al espacio, con una postura (las manos en los bolsillos y la mirada baja) que insiste en el modo en que el contexto le afecta y limita negativamente (fotograma 26). Tras una discusión en la que De'Londa, de un modo agresivo, trata una vez más de obligarle a traficar con droga, apelando de nuevo a la obligación de Namond de devolverle todo lo que ella ha hecho por él y a Wee-Bey como modelo a seguir. Finalmente, De'Londa abofetea al joven, haciendo que Namond huya de manera definitiva.

Tras recurrir a Dennis (Cutty) Wise y al sargento Carver (dos personajes que recuperaremos al analizar las tramas relaciona-

## FOTOGRAMAS 26 - 27



das con el resto de adolescentes) en busca de ayuda, Namond finalmente será acogido por Bunny Colvin. El ex-policía recoge al joven en la comisaría en un plano en el que ambos cruzan la mirada, Namond mira desesperado hacia arriba con gesto de angustia mientras el adulto se inclina hacia abajo beatíficamente y apoya su mano en el hombro en el gesto paternal y protector por excelencia (fotograma 27).

En el último episodio de la temporada, antes de que la adopción del joven se haga oficial, Colvin visita a Wee-Bey en la cárcel para pedirle que le ceda la custodia de su hijo. La conversación tiene un amargo tono nostálgico en el que ambos personajes reconocen que, incluso en el mundo del narcotráfico,



ya no existe un código moral ni un sentimiento de familia ni tampoco respeto, retomando de nuevo el discurso melancólico que impregna *The Wire* (ver, sobre todo, los apartados 4.2 y 5.4. de esta tesis doctoral) por el cual todo pasado fue siempre mejor. Pero, además, el ex-policía alude a las posibilidades de éxito de Namond siempre y cuando se le dé una oportunidad (“I mean, before you know, he might surprise all of us given half the chance”). Otorgar “oportunidades” en lugar de derechos, es decir, centrarse en la igualdad de oportunidades en oposición a la igualdad de resultados es una noción relacionada con la promoción social en EEUU y con la demonización de aquellos que reciben prestaciones sociales. Esto último es obvio desde los primeros pasos del estado de bienestar norteamericano en los años treinta, pero pasa a formar parte del discurso gubernamental sobre todo a partir de las reformas planteadas desde los años sesenta, siempre con la intención de conseguir que los ciudadanos sean responsables de sí mismos y que, por tanto, está relacionado con la estrategia no tanto de adaptar el estado de bienestar a las necesidades de la población sino de “transformar a los pobres para que encajen en el estado de bienestar” (Brown, 1999: 206-207), es decir, obligarles a demostrar que son merecedores de la ayuda del estado. Como el análisis de esta cuarta temporada nos permitirá argumentar en las conclusiones de este capítulo, *The Wire* nos propone así un modo de entender el estado de bienestar basado no en los derechos universales sino en la microgestión de la población necesitada y de su supervisión paternalista y moralizante que tiene su eco en las políticas de la era Clinton en Estados Unidos (y su versión británica y europea en la tercera vía promovida sobre todo por el *New Labour* y su principal ideólogo, el ya mencionado Anthony Giddens) y que insisten en que los derechos no pueden ir por delante de las responsabilidades del individuo para con su familia y comunidad, responsabilidades de las que nunca se ha de hacer cargo el estado sino el propio individuo y la comunidad en que se integra (Blair y Schroeder, 1998).

En este sentido, es habitual ver que algunos análisis realizados sobre la serie leen el final relativamente feliz que tiene el personaje de Namond (final feliz que queda reforzado en su cameo durante la quinta temporada de la serie, en una breve secuencia en la que el joven es mostrado participando y ganando una competición de debate a la que asisten Colvin y su mujer, orgullosos padres adoptivos) como uno de esos peque-

ños momentos de esperanza en el mar de desilusión que nos ofrece *The Wire* (entre otros, en Williams, 2014: 133). Sin embargo, consideramos que la resolución de la subtrama de Namond no es ni mucho menos opuesta a la del resto de sus compañeros, sino que repite el mismo tropo de las historias de Michael, Dukie y Randy, por el cual la única posibilidad (frustrada en los otros tres ejemplos) de estos jóvenes para salir adelante son figuras paternas coherentes, responsables y éticas que les protejan y les trasladen una serie de valores cívicos y comunitarios, que transformen sus actitudes y conviertan a estos adolescentes en buenos ciudadanos. Figuras paternas que, como veremos, funcionan como herramienta para promover una definición muy concreta de las funciones sociales del estado para con las comunidades pobres de color.



## 6.2

# LA FAMILIA AFROAMERICANA COMO DISFUNCIONAL Y LA IMPORTANCIA DE MANTENER LA INDEPENDENCIA: EL CASO DE MICHAEL LEE

---

Michael Lee aparece por primera vez en pantalla acercándose a Namond junto a Randy y Dukie para convencer al joven de que deje su puesto junto a Bodie. Desde el principio es mostrado como un personaje fuerte, inteligente e independiente, haciendo uso, en esta misma escena, de un encuadre desde el punto de vista de Namond en el que Michael aparece engrandecido y a contraluz, observando atentamente el entorno y haciendo agudos comentarios sobre la situación en la esquina (la falta de actividad) (fotograma 28). Podríamos incluso enlazar este modo de representar a Michael con el hecho, argumentado en la sección anterior, de que la serie insiste en que Namond parece necesitar el apoyo de una figura paternal.

Durante los días previos a que empiece de nuevo el curso escolar, son varias las ocasiones en que vemos a Michael y a otros jóvenes pasando el rato juntos en la calle. Una escena del segundo episodio insiste en esta contraposición entre Michael y Namond para mostrar al primero como serio y responsable. Así, Michael, algo separado del resto de adolescentes, obser-



FOTOGRAMA 28

va calmadamente a Namond mientras éste lanza algunos comentarios que no son otra cosa que intentos de parecer más

## FOTOGRAMAS 29 - 31



interesante y “guay” de cara a los demás y a los que Michael contesta con tono pausado (fotograma 29). El diálogo termina con una amistosa pelea entre ambos que nos recuerda que, en el fondo, sólo son niños.

En ese momento, Monk (Kwame Patterson), uno de los lugartenientes de Marlo Stanfield, el jefe de la banda de narcotraficantes que ha conseguido dominar el barrio tras el vacío de poder dejado por los Barksdale a lo largo de la tercera temporada, se acerca al grupo de jóvenes. Monk aparece en pantalla de manera repentina, de manera que no existe ningún encuadre amplio que muestre el acercamiento de este personaje al lugar donde se sientan los jóvenes, sino que se presenta directamente en plano medio, lo que facilita su integración visual entre ellos. Ante la sorpresa y alegría de Namond y sus compañeros, Monk empieza a repartir dinero entre ellos. Michael es el único que mira hacia el otro lado de la calle, donde Marlo observa atentamente la reacción de los adolescentes, con dos planos que muestran el punto de vista del joven (fotogramas 30 y 31). Esto, por una parte, insiste en cómo Michael es el más maduro y reflexivo del grupo de adolescentes, lo que le lleva además a desconfiar de las intenciones de Monk y a rechazar el dinero ofrecido. Así, Michael es independiente, y no sólo es el único en darse cuenta de la treta de los narcotraficantes, sino que además es lo suficientemente responsable como para no aceptar un dinero que no se merece. Por otra parte, la estrategia de Marlo podría parecer tramposa o perversa, pero en realidad se parece mucho al modo en que las grandes firmas norteamericanas históricamente han comprendido cómo los beneficios que ofrecen a sus empleados sirven para garantizar la lealtad de los trabajadores a la compañía al tiempo que para evitar cualquier posible queja o respuesta por parte de dichos trabajadores asalariados (Brown, 1999: 140). En este sentido, no se trata sólo de una perversa estratagema por parte de Marlo para “reclutar” a los inocentes jóvenes, sino que podemos entenderlo también desde el modo en que *The Wire* pretende argumentar, una y otra vez, que las bandas de narcotraficantes mostradas en la serie funcionan de manera paralela a otras instituciones y, sobre todo, como cualquier otra empresa privada en un mercado capitalista. En cualquier caso, y especialmente gracias a esta legitimación discursiva del narcotráfico y la comparación con otras entidades públicas y privadas que se lleva a cabo en la serie, la idea implícita en esta escena (sobre todo si nos centramos en la reacción

de Michael y la comparación de dicha reacción con el entusiasmo de sus compañeros) es que ninguna transferencia directa de dinero por parte de una institución a un individuo está libre de responsabilidades. Tanto aquellas que podamos considerar bienintencionadas (asistencia social) como malintencionadas (la que tiene lugar en esta escena) dentro del universo moral de *The Wire*, la entrega unilateral de dinero nunca es un acto de solidaridad, ni, mucho menos, un derecho de aquel que lo recibe y va siempre acompañado de obligaciones y responsabilidades. La cuestión es, pues, si el receptor está dispuesto a asumirlas.

Aunque el personaje ha sido mencionado en diálogos previos, es en las escenas dedicadas al primer día de escuela (en el tercer episodio de la temporada) cuando conocemos al hermano de Michael, Bug (Keenon Brice). Con pequeños gestos como atarle el zapato o limpiar las migas en su rostro, detalles asociados directamente con la atención y preocupación paternal o maternal, Michael es presentado como la persona responsable del cuidado de su hermano, lo que, al mismo tiempo, nos adelanta la ausencia de una estructura familiar coherente. De nuevo diferenciándole de sus amigos, en la secuencia inmediatamente posterior Namond y Randy avanzan dejando atrás a Michael, que se detiene para despedir a Bug a la entrada del colegio de primaria, haciendo uso no sólo de la separación espacial que nos muestra el plano, sino también del modo en que el encuadre elegido (el punto de vista de Namond y Randy) nos ofrece una

vez más la idea de que la actitud de Michael, su responsabilidad y dedicación, es loable y admirable (fotograma 32).

Como ocurría con Namond, la presentación del entorno familiar en que vive Michael resulta fundamental para comprender el modo de actuar del personaje. La primera vez que vemos el interior del hogar, Michael y Bug regresan después de una jornada escolar y acceden al salón por la puerta principal. La madre (Shamika Cotton) nos es presentada sentada en el sofá junto a un desconocido, viendo la televisión y casi sin reaccionar cuando sus hijos entran (les pregunta qué tal en el colegio pero no se mueve ni un ápice para recibirlos), es decir, como un personaje irresponsable e improductivo. La habitación está oscura, sucia y desordenada, y Michael y su hermano avanzan sin detenerse hacia el pasillo que les lleva a la cocina, pasando así por delante de su madre y ocupando una fracción mínima del encuadre (fotogramas 33 y 34), una composición que enfatiza

FOTOGRAMAS 32 - 34





FOTOGRAMAS 35 - 36

la incomodidad que estos dos personajes sienten en su propio hogar. Aunque no se diga directamente, enseguida queda claro que la madre de Michael y Bug (cuyo nombre es Raylene, aunque esta información no le es ofrecida directamente al espectador en ningún momento, y aparece sólo en un breve plano detalle de su tarjeta de la seguridad social en manos de su hijo durante el noveno episodio de la temporada) es una drogadicta disfuncional, en el sentido de que es incapaz de atender a su familia, lo que explicaría el modo de actuar del adolescente y su actitud para con su hermano pequeño.

La casa de Michael cuenta con una planta baja claramente dividida en dos estancias: el salón, donde se encuentra la puerta de entrada principal, y la cocina. Ambas habitaciones quedan en todo momento separadas no sólo por la existencia de un pasillo sino porque son presentadas como dos espacios que no encajan entre sí y que están asociados irremediamente a los personajes que habitan este hogar. Así, aunque Michael y Bug entran a la casa a través de la sala de estar, ya hemos señalado cómo el encuadre los arrincona en el lado del pasillo hasta que acceden a la cocina. En esta estancia, Bug se sienta en la mesa a hacer los deberes mientras su hermano mayor le prepara algo de comer. En comparación con el modo en que los dos habían sido mostrados en los planos previos del salón, sus figuras aparecen ahora mejor integradas con el espacio, e incluso la cámara se mantiene a la altura de la mirada de Bug, lo que nos ofrece una angulación y representación de Michael



casi como si fuera un adulto y, desde luego, la principal figura protectora y paternal de Bug (fotograma 35).

Esta división espacial y estratégica es reiterada a lo largo de toda la temporada. Casi como una norma no escrita, Bug siempre hace los deberes en la cocina y la madre siempre aparece acostada en el sofá. Saltarse tal norma es tratado como una invasión. Por ejemplo, en una escena posterior, Raylene vende la comida que hay en la casa para poder comprar droga. Su hijo mayor comenzará a acusarla desde la cocina, donde es mostrado de manera cómoda, y la cámara no se adentrará al pasillo que lleva al salón hasta que Michael se decida también a avanzar en esa dirección. De hecho, durante la discusión que mantienen, el punto de vista en ningún momento se adentra en el salón (la cámara se sitúa o bien en la cocina o bien junto a Michael en el umbral) ni mucho menos nos ofrece un plano de conjunto que nos lo muestre como espacio coherente, insistiendo así en que es “tierra hostil” para Michael y su hermano (fotograma 36). A pesar de que sabemos que ha entrado a la cocina al menos para robar la comida, Raylene nunca aparece en pantalla dentro de esa estancia, permitiendo así que este personaje quede relacionado con el sucio salón, con la televisión y el sofá, mientras que el otro lado de la casa es considerado como el dominio de Michael y Bug.

Esta construcción espacial nos ofrece la imagen de un hogar roto, desestructurado. Cuando los productos de la cultura popular muestran familias estables y felices, el modo en que los personajes ocupan los espacios del hogar es muy diferente al aquí mostrado. En representaciones más conservadoras y tradicionales, la cocina es considerado el espacio de la buena



esposa y madre, un lugar de preocupación y responsabilidad, mientras que los niños están más asociados a sus propias habitaciones o al salón, donde hacen los deberes, juegan o ven la televisión sin tener que preocuparse por nada más.<sup>6</sup> La poca habitual división espacial del hogar de Michael crea una estructura extraña en el espacio doméstico, que en todo caso parece permitir que cada uno de ellos (Michael y Bug por un lado y su madre por el otro) se preocupen de sus asuntos y prioridades de manera relativamente independiente. En todo caso, la asociación de Michael con el contexto de responsabilidad y cuidado enfatiza el modo en que el joven ejerce las funciones maternas y paternas en este espacio doméstico, tanto hacia sí mismo como hacia Bug, demostrando altos niveles de independencia y autonomía. A pesar de las dificultades y problemas con que se encuentra, en general Michael está orgulloso de su papel y de sus capacidades (como demostrará su reacción cuando dicho papel se vea amenazado).

Esta representación resulta problemática sobre todo porque insiste en mostrar a Raylene como irresponsable, una mala madre que no sólo no se preocupa por sus hijos o su hogar, sino que es capaz de hacerles daño con tal de tener la oportunidad de adquirir y consumir drogas. En este sentido, el personaje es plano y simple y su descripción en pantalla insiste en sus problemas de actitud o personalidad (su egoísmo, su vagancia, su absoluta despreocupación por el bienestar de sus hijos) y no en su drogadicción. Así, sus problemas de dependencia son presentados como negativos sólo por el impacto que tienen en Michael y su hermano, y nunca como una enfermedad o trastorno sufrido también por la propia Raylene. Si no ofrecernos su nombre ya resulta bastante deshumanizador por sí solo, no proponer una narrativa que reflexione sobre los posibles orígenes o causas del consumo de estupefacientes por parte de Raylene reducen tales acciones al puro vicio (y no la cuestión de

salud pública que en realidad es), de manera que el personaje es simplemente una mala persona y una mala madre, en lugar de un individuo con un grave problema de salud y posibles conflictos sociales y económicos derivados del mismo. En última instancia, *The Wire* culpabiliza a Raylene no sólo de su drogadicción, sino del abandono que sufren Michael y Bug, y la muestra como parasitaria, tanto porque quita la comida del plato de sus hijos para poder drogarse, como porque además se insinúa en más de una ocasión que es precisamente porque ellos viven bajo el mismo techo que reciben prestaciones sociales del estado, dinero que, por supuesto, Michael se encarga de gestionar, dado que ella es incapaz. El personaje de Raylene, en un cierto paralelismo con el de De'Londa (como exploraremos más detalladamente en las conclusiones de este capítulo), reproduce la noción de responsabilidad y culpa individual, un discurso que establece que las causas de ciertos males socioeconómicos son el egoísmo, la estupidez y la falta de civismo o de valores éticos, un estereotipo especialmente asociado en EEUU a la madre soltera de color. Esta representación se ve además enfatizada por el modo en que Michael no sólo sufre los efectos de este parasitismo de Raylene, sino que además se presenta como su opuesto en el modo en que, hemos visto, asume el rol de figura paternal y maternal para sí mismo y para Bug.

Esta precaria situación doméstica permanecerá relativamente estable hasta que el padrastro de Michael y padre de Bug, Devar (Cyrus Farmer), sale de prisión y vuelve a vivir en casa de Raylene en el octavo episodio de esta temporada. En ningún momento se dice de manera explícita, pero enseguida resulta obvio que Devar abusó sexualmente de Michael cuando era pequeño y que, para colmo, su madre lo sabía pero no hizo nada para evitarlo. En la escena en la que conocemos a Devar, Michael entra confiadamente en la cocina por la puerta trasera de la casa y saluda a Bug, que parece estar haciendo los deberes. La cámara se encuentra a la altura de Michael durante toda la secuencia, lo que permite a la serie enfatizar por una parte el modo en que el joven es la principal figura paternal de Bug, quien es mostrado mirando a su hermano mayor desde abajo con cariño y admiración (fotograma 37), y, por otra, hacer uso de un leve movimiento de cámara hacia arriba para convertir ese mismo encuadre en un primer plano que busca mostrar el terror en el rostro de Michael (fotograma 38), recordándonos así quién es el verdadero sujeto protagonista de esta trama, aquel cuya

6 Incluso si nos limitamos al mismo medio y formato que *The Wire*, la serie de televisión, podemos pensar en productos clásicos, como *I Love Lucy* (CBS: 1951-1957), pero el modelo está presente en ejemplos no tan alejados como las madres hogareñas a la par que trabajadoras de series como *Cosas de casa* (Family Matters, CBS: 1989-1998). Incluso las series que se proponen como visiones críticas o satíricas del modelo de familia nuclear estadounidense muestran a las madres y esposas ligadas inextricablemente al hogar como espacio. Lo vemos en *Los Soprano* (The Sopranos, HBO: 1999-2007), *A dos metros bajo tierra* (Six Feet Under, HBO: 2001-2005), *Los Simpsons* (FOX: 1989-) o *Padre de familia* (Family Guy, FOX: 1999-)

actitud e individualidad priman dentro de la narración. Al mismo tiempo, este primer plano sirve para construir el contraplano desde el punto de vista de Michael en el que Raylene y Devar descenden las escaleras, siendo el segundo una figura oscura que desciende sobre la estancia, invadiéndola y acercándose al joven, incomodándole y ninguneándole (fotograma 39). Para colmo, el padrastro pasa junto a Michael y entra libremente en la cocina, menospreciando así el dominio sobre el espacio doméstico que el joven ha demostrado hasta ahora.

Unos minutos más tarde, Michael discute esta nueva situación con su madre, que aparece recostada en el sofá junto a Bug. El joven parece tenso, con la cabeza baja, las manos tras

la espalda y apoyado en el muro, representando así la incomodidad de la situación, la ruptura del precario equilibrio que se había establecido (fotograma 40). Desde esta postura, indicativa de su malestar, Michael acusa directamente a su madre de no haberle ayudado, culpabilizándola así del abuso sufrido años atrás. Raylene no sólo no parece afectada por lo que ocurre, sino que se alegra del modo en que el regreso de Devar le va a devolver el control sobre las finanzas del hogar que Michael le había arrebatado: se levanta del sofá, afirma que el padrastro se encargará ahora de gestionar el dinero procedente de la seguridad social y se marcha lentamente por el pasillo hacia la cocina, confirmando así la pérdida de control por parte de Michael (y la separación de espacios antes señalada), dejando a su hijo en la misma posición incómoda y, tanto literal como figuradamente, contra la pared.

FOTOGRAMAS 37 - 40



De este modo, *The Wire* nos presenta claramente cuáles son las egocéntricas prioridades de Raylene, cómo pone su propio beneficio (en la forma de acceso directo a drogas gracias al control del dinero que llega al hogar a través de las prestaciones sociales) por delante del bienestar de sus hijos, quienes sólo le son útiles por cuanto es su presencia la que garantiza estas ayudas públicas. En el caso de Michael no se trata sólo de que la ausencia de una figura paternal responsable le haya obligado a suplirla por sí mismo, sino que existe un horrible padre putativo cuya presencia es, en realidad, culpa de su madre. Al fin y al cabo, es sobre los hombros de ella sobre los que la serie pone la responsabilidad de la presencia de Devar en el espacio doméstico y, también, del daño que dicha presencia ha causado a Michael en el pasado. Así, Raylene no es sólo vaga e irresponsable, sino es en última instancia a quien Michael (y con él el “gran imaginador” de la serie) considera la principal culpable, por negligencia, egoísmo y abandono, de haber sufrido abusos sexuales cuando era niño. La familia Lee no sólo está rota, sino que en realidad nunca fue tal. Raylene sólo parece ver a sus hijos como la llave para recibir dinero sin tener que preocuparse por trabajar o esforzarse. Pero además ahora el espacio doméstico es, tras el regreso de Devar, un entorno tóxico y altamente peligroso para Michael y Bug.

Son varias las escenas que insisten en mostrar al padrastro como una figura predatoria y en cómo su presencia altera la vida de Michael y de su hermano, especialmente en el entorno doméstico. Así, Devar rompe el precario equilibrio creado hasta el momento, no respetando la división establecida e invadiendo el espacio que antes era el dominio de Michael y Bug, por ejemplo, llevándose a Bug al salón o entrando en la cocina mientras ellos están ahí e interrumpiendo su actividad. En una escena del noveno episodio, Michael ayuda a Bug con un proyecto de ciencia en un encuadre reducido que ofrece una imagen íntima y familiar de la relación entre ambos (una relación que más parece una de protección paternal que de amistad fraternal), pero en el que sin embargo la puerta de la estancia aparece borrosa detrás de ellos. Es en ese marco en el que silenciosamente emerge la amenazadora figura del padrastro, enmarcando a los dos jóvenes desde lo alto y ocupando la salida hacia el pasillo (fotograma 41). En todo momento, además, el espacio está poco iluminado y dominan los tonos oscuros y las sombras, realzando esta misma sensación de inseguridad y peligro. A pesar de que



FOTOGRAMAS 41 - 42

el encuadre se amplía, la altura de la cámara continúa siendo la de Michael y Bug, lo que da a Devar una prestancia todavía mayor, especialmente en el momento en el que el hermano menor se dirige a su habitación (por orden de Michael), pero el adulto lo intercepta durante varios segundos y lo sostiene por los hombros con manos que casi parecen garras (fotograma 42). El modo en que, además, Michael permanece sentado mientras todo esto sucede confirma tanto su débil posición en el hogar como el peligro que la presencia de Devar supone para su integridad física y la de Bug. Una vez deja marchar al pequeño, el padrastro entra en la cocina y se enfrenta a Michael exigiéndole que le dé la tarjeta de la seguridad social en un agobiante primer plano y contraplano.



FOTOGRAMAS 43 - 44

En el caso de Michael, pues, el problema no es tanto la ausencia de una figura paternal responsable, sino la existencia de una nociva cuya presencia es, recordemos, culpa de la inactividad e irresponsabilidad de Raylene para con sus hijos. Tras tantear a sus compañeros sobre posibles soluciones a su problema (tanto Randy como Dukie le recomiendan no pedir ayuda a los servicios sociales), el joven finalmente decide contactar con Marlo Stanfield para pedirle que haga “desaparecer” a su padrastro a cambio de aceptar trabajar para él. A lo largo de la temporada, tanto la banda de Marlo como Bodie han intentado reclutar a Michael, viendo en él el potencial de un buen trabajador: inteligencia, responsabilidad, independencia, etc. Un ideal que encaja con la idea del buen ciudadano, el esfuerzo y la ética y disciplina laboral, una noción que históricamente ha sido considerada la base común

a todos los estadounidenses “de bien”. Sin embargo, resulta que esta “creencia supuestamente universal en el valor del trabajo duro” es, hoy más que nunca, una imposición ideológica desde ciertos grupos de derecha y centro al conjunto de la población, una población que responde cada vez menos a las características definidas por tales valores universales (Ball, 2017). En el caso de Michael, tales cualidades aparecen en la serie tanto para mostrarnos su capacidad de salir adelante por sí mismo como para crear un personaje con una brújula moral clara y marcada, como demuestra que, en su última aparición ya en la quinta temporada de la serie, Michael sea presentado como el nuevo Omar Little, el *Robin Hood* del barrio que se dedica a robar a los propios traficantes haciendo uso de un código de honor propio.

En el décimo episodio de la temporada se narra la noche en que este crimen premeditado tiene lugar, haciendo uso de un montaje alternado entre las imágenes de Chris y Snoop asesinando a Devar y lo que ocurre en el hogar familiar. Michael y Bug aparecen sentados en la mesa de la cocina, ese espacio que ahora van a poder recuperar. Raylene baja las escaleras y se dirige hacia la calle con la intención de ir a buscar a su pareja, pero Michael, muy seguro de sí mismo, le dice que Devar no va a regresar. Antes de ver a Chris y Snoop llevándose a Devar a la salida del estanco, vemos al joven junto a Bug, leyendo juntos una revista, en una composición que reproduce una vez más el modelo de figura paternal y protectora: Michael primero acaricia la cabeza a su hermano desde lo alto, y luego se agacha junto a él, apoyando su mano en el hombro del pequeño (fotograma 43). La secuencia continúa mostrándonos el modo en que Chris golpea brutalmente a Devar en un callejón en lugar de seguir su habitual *modus operandi* (a lo largo de la cuarta temporada, Chris y Snoop asesinan a rivales, chivatos y otros personajes llevándolos a una de las múltiples casas abandonadas del barrio, disparándoles, envolviendo el cuerpo en plástico, dejando los cadáveres allí y volviendo a tapiar dichas casas con una tabla de madera). Finalmente, de nuevo en casa de Michael, el joven se asoma al salón donde su madre espera, acostada en el sofá con la luz encendida, el regreso de Devar. En un plano cuya estructura, encuadre, luz y tonalidad reproduce aquel en el que aparecía arrinconado contra la pared, Michael adopta ahora una postura de seguridad, con una mano en el bolsillo, apoyado cómodamente en el marco de la puerta y mirando a Raylene desde una posición superior (fotograma 44). El sentimiento de



que sus acciones y decisiones, aunque moralmente reprobables, han conseguido que recupere la posición de dominio en el hogar familiar y le permitirán mantener la seguridad e independencia que tenía al principio de la temporada le da una nueva sensación de poder. El siguiente encuadre, de hecho, muestra a Michael en un contrapicado con iluminación suave que sirve sobre todo para confirmar su superioridad e incluso fanfarronería hacia Raylene (fotograma 45): ha conseguido deshacerse de la negativa figura paterna y, sobre todo, superar las maquinaciones y planes de su ociosa e irresponsable madre que sólo se preocupa por él de modo vicario y para su propio beneficio.

Al final de la temporada, Michael es un *corner boy* y soldado a tiempo completo para la banda de Marlo Stanfield. El narcotraficante, además, le ofrece una casa para él y para Bug, lo que les permite a ambos huir del hogar familiar de manera definitiva. Curiosamente, el nuevo espacio presenta una planta y división espacial muy similar al que han dejado atrás: la entrada principal da acceso al salón, y un pasillo a la derecha da acceso a la cocina, que se encuentra al fondo. Sin embargo, los contrastes con el escenario anterior son evidentes: esta sala de estar es diáfana, blanca, luminosa (en oposición a la oscura y sucia casa de Raylene), y, además, en este caso vemos la ropa y pertenencias de Michael encima de los sofás (fotograma 46). Parecería, pues, que el joven está completamente liberado de su experiencia previa y que ahora domina todo el espacio, siendo presentado pues como el único responsable de sí mismo, de su propia reproducción social, algo que en *The Wire* es mostrado como positivo, si bien al menos porque la influencia de una familia rota en la vida de estos jóvenes es más perniciosa que




---

FOTOGRAMAS 45 - 46

beneficiosa. Al fin y al cabo, el tan valorado sentimiento de libertad, autonomía y emancipación de Michael está enraizado directamente en la eliminación de Raylene (y de todo lo que hemos visto que ella representa: vagancia, egoísmo, una relación parasitaria con las prestaciones sociales, etc.) de su vida; a lo que además podríamos añadir la prioridad dada a los valores tradicionales de protección de la familia que pueden detectarse en su actitud hacia Bug.

Sin embargo, en un giro inesperado, este sentimiento de recuperación de poder y control resulta ser sólo superficial. Al fin y al cabo, Michael no ha adquirido la casa por sí mismo, sino que sus nuevos jefes se la ofrecen anticipadamente a cambio de su trabajo y fidelidad hacia la banda de narcotraficantes. Se trata por tanto de un beneficio o prestación que ata a Michael de manera permanente a su trabajo y le somete de manera irremediable a las órdenes de Marlo Stanfield. De esta manera, la noción de libertad en *The Wire* parece indisociable de la independencia de cara a las entidades en las que uno se integra, una idea que podemos enlazar directamente con el modo en que la serie insiste en exponer los paralelismos entre el funcionamiento de las diferentes instituciones, donde, como ya señalamos, inserta el narcotráfico al mostrar que las bandas criminales funcionan casi como empresas privadas. En este sentido, el modo en que la casa que Marlo ofrece a Michael atrapa al joven en la dinámica de la banda reproduce la noción de que los beneficios extra que se ofrecen al trabajador (en el caso de una empresa privada,



pero se trata de un punto de vista válido también para entender las prestaciones sociales que el estado ofrece a los ciudadanos que las necesitan) nunca son un derecho que existe por defecto, sino que independientemente de dónde procedan van siempre asociados al trabajo, de manera que merecer tales beneficios queda directamente enlazado a algún tipo de empleo, y no al mero hecho de ser ciudadanos (Brown, 1999: 135), o, al menos, a demostrar que se encaja con ciertos valores y características (tales como responsabilidad y autonomía) que nos ayudarían a distinguir entre aquellos que merecen tal ayuda y los que no, haciendo uso del trabajo, considerado casi como una obligación cívica (Wacquant, 2009: 101), como vara de medir.

En la serie, la sujeción de Michael a Marlo a través de esta concepción del espacio doméstico como objeto cedido y merecido se muestra en pantalla en la misma secuencia en que le vemos en la nueva casa por primera vez. Marlo, Snoop y Chris visitan al joven con la intención de ver cómo se está adaptando a este hogar. En el momento en que Marlo entra al salón, la cámara deja de seguir a Michael como ha hecho en los segundos previos (de nuevo fotograma 46) y se centra en el narcotraficante mientras se mueve por el espacio, mira a su alrededor y finalmente se sienta en el sofá. Así, la propia puesta en escena desliga a Michael de derechos o control sobre el espacio doméstico al abandonarle visualmente en favor de Marlo, insistiendo así en quién tiene el poder en la situación (fotogramas 47 y 48).

#### FOTOGRAMAS 47 - 48



Al contrario de lo que ocurre con Namond (pero en paralelo a lo que le sucede a Randy y Dukie, como veremos), parece que Michael es incapaz de salir del círculo vicioso de crimen y violencia que domina la vida de los personajes adolescentes mostrados en *The Wire*. Sin embargo, a lo largo de la temporada la serie parece mostrarnos que existe una pequeña posibilidad de redención y mejora para el joven, que no es otra que la de aceptar la ayuda y protección de una posible figura paternal.

Una trama que comienza en la tercera temporada y continúa su desarrollo a lo largo de la cuarta es la salida de prisión de Dennis (Cutty) Wise tras haber estado encarcelado durante catorce años por crímenes relacionados con su pertenencia a la banda de los Barksdale. Tras intentar reincorporarse al tráfico de drogas, Cutty se da cuenta de que sus valores y ética laboral no encajan con el modo en que los jóvenes se enfrentan al trabajo en la calle (una noción que va en paralelo con el modo nostálgico en que Colvin describe el modo en que los valores positivos que supuestamente antes impregnaban todos los aspectos de la vida cotidiana, incluso el crimen, ahora han desaparecido) y decide reconducir su vida montando un gimnasio de boxeo para que los jóvenes del barrio cuenten con un lugar seguro en su entorno cercano.

En cierta manera, se asume que esta entidad externa es la única oportunidad de estos adolescentes (siempre masculinos) de aprender valores cívicos y positivos y se obvia la posibilidad de que puede que no todos los espacios domésticos o familiares sean nocivos. El continuo esfuerzo y trabajo de Cutty lo muestran como un personaje respetuoso, responsable y cívico, destacando



la importancia de los valores éticos y comunitarios, insinuando, pues, que gran parte de los problemas del gueto podrían resolverse con un cambio de actitud de los jóvenes, lo que simplemente insiste una vez más en el negativo estereotipo según el cual existe una “cultura de la pobreza” o “cultura del crimen” en barrios como el aquí mostrado que se reproduce sobre todo a través la conducta de los miembros de la comunidad (Heideman y Birch, 2014; Riley, 2016). La asociación entre el entrenamiento físico y deportivo y la enseñanza de valores cívicos implica, además, disciplina biopolítica, la fabricación de individualidades a través de los cuerpos de estos jóvenes (Foucault, 1990 [1975]: 172), una microgestión del comportamiento similar a la que señalamos que tenía lugar en el experimento de Colvin y el doctor Parenti en la *Edward J. Tilghman Middle School*. Se propone en todo momento la creación de sujetos que reproduzcan el tipo de sujeto moral, responsable, activo y emprendedor, dispuesto a habitar y construir por sí mismo un sentimiento colectivo y comunitario, que es el que merecería el apoyo y la ayuda del estado (Dean, 1995; Rose, 2000: 1398), en oposición a aquellos individuos irresponsables y parasitarios que, aquí, aparecen ejemplificados claramente en las madres de Namond y Michael.

El gimnasio es presentado siempre como un lugar seguro, amplio, colectivo y dominado por el responsable y omnipresente Cutty, haciendo uso por ejemplo de barridos o de encuadres amplios al inicio de las escenas que suceden en tal escenario, imágenes que ofrecen tal sensación de comunidad. En todo caso, los encuadres amplios y en lento movimiento son comunes al inicio de numerosas secuencias en la serie, y sirven habitualmente para suavizar la transición y ofrecer al espectador una sensación de fluidez en los saltos entre escenas (dado que en muchas ocasiones tales transiciones resultan bruscas en relación a personajes, espacios o tramas). Vemos a Michael en el gimnasio de Cutty en varias ocasiones, y de hecho es el adulto quien, viendo el potencial del joven, le anima a continuar asistiendo e incluso se ofrece a entrenarlo. Michael, sin embargo, sospecha de las intenciones del adulto, reaccionando incómodamente a cualquier tipo de contacto físico por su parte e incluso no dejando que Cutty le lleve a casa en coche.

Así, en una escena en el gimnasio, por ejemplo, Cutty se acerca amigablemente a Michael y pone el brazo sobre el hombro del joven, en el que, como hemos visto, es el gesto de protección paternal por antonomasia en *The Wire* (fotograma 49).

FOTOGRAMAS 49 - 51





FOTOGRAMAS 52 - 53

Michael reacciona apartándose, girando el cuerpo y bajando la mirada (fotograma 50), el mismo gesto y reacción que le provocará la cercanía física de su padrastro Devar (fotograma 51). En este sentido, se construye un obvio paralelismo entre el abuso sufrido cuando era pequeño y la desconfianza de Michael hacia la capacidad protectora de los adultos que le rodean. Es, por tanto, este trauma el que le impedirá, en última instancia, aceptar a Cutty como posible figura paternal o modelo de comportamiento. Un trauma que, recordemos, parece proceder sobre todo de la inactividad y egoísmo de Raylene, que ignoró deliberadamente el abuso sufrido por su hijo en su propio beneficio. Por otro lado, es habitual ver a Michael entrenando en el gimnasio ante un espejo. De hecho, incluso cuando otros personajes, como Namond o el propio Cutty, se acercan al joven e interrumpen su actividad para tratar de hablar con él, la cámara mantiene el encuadre que nos muestra gran parte del desarrollo de la conversación a través del reflejo (fotograma 52). Se trata de un recurso que busca enfatizar lo importante que es la autonomía e independencia para Michael, que se centra en su imagen en el espejo, una imagen que le devuelve un yo fuerte y seguro de sí mismo, además de insistir en cómo este aislamiento provocado por el trauma sufrido hace que el joven no sea consciente de lo mucho que necesitaría esta positiva figura paternal en su vida.

En el penúltimo episodio de la temporada, después de haber huido de casa, Namond interrumpe el entrenamiento de Michael



y trata de enfadarle. Michael, al ver cómo Namond insulta a Dukie, comienza a pegarle, lo que a su vez hará que Cutty eche a Michael del gimnasio. Esto nos recuerda que a pesar del recurso a la violencia, Michael todavía tiene virtudes morales e instintos protectores (en relación a aquellos que considera débiles y desafortunados, como su propio hermano o, en este caso, Dukie), pero, además, marca la ruptura definitiva del joven con Cutty. Aun así, poco después en este mismo episodio, Cutty encuentra a Michael con un grupo de *corner boys* y trata de disculparse por lo ocurrido, invitando al joven a volver al gimnasio. Michael no sólo reacciona incómodamente cuando Cutty se acerca y le pone la mano en el hombro, sino que uno de los compañeros del joven dispara al adulto en la pierna. Tras arrodillarse junto a él durante unos instantes, Michael finalmente se aleja hacia la oscuridad poniéndose la capucha de la sudadera, saliendo del círculo de luz en el que se encuentra la figura de Cutty (fotograma 53), en una imagen que confirma definitivamente que Michael deja atrás la oportunidad de tener la positiva influencia de esta figura paternal y, con ello, la posibilidad de redención y de una educación moral. El destino de Michael queda así atado al narcotráfico.

## 6.3

# LAS POBLACIONES SOBRANTES Y EL “ESTADO CENTAURO”: EL CASO DE DUKIE WEEMS

---

Duquan Weems, conocido por casi todos sus amigos como Dukie,<sup>7</sup> aparece por primera vez en la misma escena en la que conocemos al grupo de jóvenes protagonistas de la cuarta temporada. Desde el principio la representación de la figura de Dukie insiste en su aislamiento e invisibilidad en comparación con el resto de personajes. En esta misma secuencia, por ejemplo, el joven está presente y llega detrás de sus dos amigos, pero es obviado y permanece en el margen de los encuadres, para luego desaparecer directamente de gran parte de la escena, en la que, por supuesto, no tiene ninguna línea de diálogo. Su vestimenta también lo señala como diferente: frente a los pantalones oscuros y camisetitas blancas que visten Michael, Namond y Randy, Dukie lleva ropa vieja en tonos marrones, lo que le otorga además un cierto aspecto de suciedad (fotograma 54). En ningún momento es ex-

plicitado de manera dialogada, pero enseguida queda claro que Dukie es casi indigente y tiene graves problemas de integración.

FOTOGRAMA 54

---



---

<sup>7</sup> Una versión anterior de algunas de las secciones de este análisis de la evolución del personaje de Dukie en las últimas dos temporadas de *The Wire* se publicó en 2015 en la revista *SERIES*. Ver Hernández-Pérez, Elisa (2015b). “La irrevocabilidad del destino en *The Wire*”, *SERIES*, vol.1, n.2, pp. 113-126.




---

 FOTOGRAMAS 55 - 58

Poco después se desvela que habita en una casa con su familia, todos ellos drogadictos mostrados como egocéntricos e irresponsables, incapaces de ocuparse y responsabilizarse correctamente del joven. Así, en el segundo episodio de la temporada la subdirectora de la escuela encarga a una de las alumnas voluntarias que lleve a casa de Dukie una caja de ropa donada. La secuencia que nos muestra a la joven llevando a cabo esta tarea comienza con un amplio encuadre de la calle mientras ella sube las escaleras que dan acceso a la puerta. Para enfatizar su desazón y la idea de que el hogar de Dukie y su familia es un lugar hostil para la chica, la secuencia mantiene en todo momento el punto de vista de ella, de manera que la cámara permanece a su altura cuando una figura temblorosa abre la puerta y obliga

a la joven a retroceder un escalón, asustada, mostrándonos al adulto casi como una sombra amenazadora que se cierne sobre ella, tanto desde su posición como desde el encuadre que nos muestra el contraplano (fotogramas 55 y 56). Finalmente Dukie se asoma a una de las ventanas del piso superior, lo que casi parece representar que el adolescente está atrapado dentro del hogar (fotograma 57). El punto de vista pasa a ser el del joven mientras habla (fotograma 58), y la breve secuencia termina cuando avisa a la chica de que enseguida bajará a coger la caja. En este sentido, poner en pantalla el punto de vista de los dos niños en oposición al adulto que abre la puerta consigue dar una imagen inquietante del lugar (cuyo interior en realidad nunca vemos) y deshumanizar a este personaje, ofrecerlo como una mera figura amenazante. En este sentido, se reproduce de nuevo el modelo de representación del drogadicto como una figura negativa y peligrosa para el bienestar de los más jóve-



nes, similar al modo en que Raylene, la madre de Michael, era demonizada y culpabilizada de los problemas de su hijo. Por tanto, al menos en estas breves escenas y en relación a insistir en la problemática de los personajes adolescentes, *The Wire* prefiere mostrarnos una imagen negativa de los adictos a la heroína, enfatizando así su irresponsabilidad y, sobre todo, la mala influencia que suponen para estos jóvenes por encima de su adicción como un problema de salud pública.<sup>8</sup> De nuevo, son estos hogares rotos y familias desestructuradas los culpables de los problemas de los adolescentes, aquí de la casi indigencia y marginación sufrida por Dukie.

Resulta bastante interesante que a lo largo de todas estas escenas la situación de Dukie nunca sea claramente definida más allá de veladas alusiones (por ejemplo a través de comentarios entre profesores o pullas de otros niños), lo que insiste en la invisibilidad y negligencia que existe respecto a lo que ya desde la economía clásica y la teoría marxista se denominan poblaciones sobrantes, excedentarias o superfluas, producidas por las propias contradicciones del sistema capitalista (Endnotes y Benanav, 2010). En todo caso, tanto los diálogos como la representación en pantalla del personaje insisten en su inadaptación socioeconómica como una cuestión que pretende ser obviada por todos aquellos que le rodean. Sin embargo, no es totalmente ignorado por la cámara. En el mismo primer episodio de la temporada, mientras Michael, Namond y Randy intentan atrapar una paloma en un callejón, la cámara se centra en ellos, pero sin olvidarse de Dukie, que está dentro de algunos de los planos de esta secuencia, al fondo, en eje perpendicular con el resto de personajes (fotograma 59), como si la propia puesta en escena se congratulara de recordarnos que Dukie también existe.

En este sentido, por mucho que se insista en marginar a Dukie, tanto a través de las imágenes como a través de los diá-

logos, en realidad su existencia resulta totalmente necesaria. Por una parte, recordemos que, como ya afirmaba Foucault, todo aquello que es diferente o incluso prohibido, la “anormalidad”, sirve también para que la normalidad pueda ser definida a través de mecanismos de oposición y exclusión (Foucault, 1990: 189). Pero, por otra, este tipo de construcciones visuales a la hora de presentar a Dukie en pantalla nos recuerda, en cierta manera, la omnipresencia de las poblaciones sobrantes en la historia del capitalismo: no son la excepción, ni el resultado de un error macroeconómico, ni un daño colateral del crecimiento económico, sino parte intrínseca del funcionamiento del sistema, resultado de sus contradicciones internas. Al fin y al cabo, de acuerdo con la ley general de la acumulación capitalista, este modo de producción “produce de manera constante, antes bien, y precisamente en proporción a su energía y a su volumen, una población obrera relativamente excedentaria, esto es, excesiva para las necesidades medias de valorización del capital y por tanto superflua” (Marx, 1975 [1867]: 784). Se podría por tanto decir que no es que haya una división o separación entre aquellos insertos en el sistema y aquellos marginados del mismo, sino que lo que existe es un proceso de pauperización y de conversión de poblaciones en innecesarias que forma parte intrínseca del modo de producción capitalista: lo que nos ata al mismo no es la venta de nuestra fuerza de trabajo a cambio de un sueldo, sino la dependencia implícita para con el mercado, la necesidad de “ganarse la vida”

FOTOGRAMA 59



8 El único ejemplo de un drogadicto que no sigue este modelo es Bubbles (Andre Royo), que sin embargo supone una vuelta de tuerca al estereotipo de la prostituta con un corazón de oro (tan relacionado con la literatura realista del siglo XIX y que el propio David Simon ha recuperado una vez más para su nueva producción *The Deuce* [HBO: 2017-]), puesto que se enfatiza que a pesar de su situación este personaje mantiene intactos toda una serie de valores éticos y morales, colabora activamente con las fuerzas de orden e, incluso, muestra un muy recomendable espíritu emprendedor. Al final de la serie Bubbles recibirá su recompensa por haber mantenido esta actitud, tal y como analizaremos con detalle en el apartado 7.3. de esta tesis doctoral.



FOTOGRAMAS 60 - 61

y la desposesión contenida en dicha obligación (Denning, 2010: 80-81). Esta idea nos permite comenzar a problematizar la que parece ser la principal prioridad que la serie establece en relación a mejorar la situación del personaje de Dukie (su reinserción social a través de un conjunto de técnicas paternalistas destinadas exclusivamente a su persona y su cuerpo), por cuanto no parecen considerar que el problema se encuentre, en realidad, en el mismo funcionamiento del sistema capitalista.

En todo caso, la definición de la normalidad a través de la exclusión de la que habla Foucault funcionaría a nivel discursivo para, además, crear tal *ilusión* de normalidad, del mismo modo que la existencia tanto de un sector de desempleados o de poblaciones sobrantes no son sólo consecuencias materiales del funcionamiento del sistema, sino también recursos discursivos para garantizar la reproducción y permanencia, a través del miedo, de lo que el colectivo Endnotes (y Aaron Benanav [2010]) considera el requisito fundamental para el desarrollo del capitalismo: la necesidad artificial de que es preciso trabajar a cambio de un sueldo para poder acceder a todos aquellos bienes que creemos indispensables para la vida (en otras palabras, la creación de la dependencia del intercambio de mercancías). Así, a pesar de que le insulten o ignoren, Dukie sigue siendo necesario para el resto. Todavía en el primer episodio de la temporada, el grupo de adolescentes protagonistas se enfrentan a otros jóvenes del barrio. El origen de la disputa no es otro que el hecho de que esta “banda rival” ha agredido a Dukie. Namond enseguida

decide que han de vengarse. ¿Por qué, si poco antes era él quien vejaba a Dukie? El mismo Namond nos da la respuesta al decir “only we can whoop on Dukie like that”, frase que, aunque pueda parecer una broma entre adolescentes, en realidad nos señala esta misma necesidad de auto-definición por oposición, especialmente viniendo del joven más económicamente privilegiado del grupo. Recordemos, además, que *The Wire* nos muestra a De’Londa (la madre de Namond) discriminando a Dukie durante el primer día de clase al no dejarle entrar a su casa. En cierta manera, lo que destila de esta construcción audiovisual es que este tipo de actitudes se reproducen a través de la socialización doméstica de estos jóvenes y que es en De’Londa en quien hemos de señalar el origen de estos comentarios despectivos hacia Dukie, y no en Namond.

De camino a la escuela tras este incidente, Dukie avanza por detrás de sus compañeros, casi como una sombra del resto. En cierto momento, el joven se acerca a un árbol y recoge del suelo un pequeño ventilador roto. La cámara sí nos muestra esta acción en un plano muy breve de encuadre muy cercano, pero ninguno de los otros adolescentes es consciente de lo que acaba de ocurrir (fotograma 60). Unas horas después, ya durante las clases y en una escena dividida en varias secuencias que en realidad está mostrando los trapicheos de Randy, encontramos un travelling que comienza con un grupo de niños comprando golosinas, pero que termina, casi como si fuera casualidad, en una imagen de Dukie sentado a solas en una de las largas mesas del comedor, tratando de arreglar el pequeño ventilador (fotograma 61). Al final del mismo episodio, durante una clase, una alumna atacará a otra de manera



violenta. Una vez la situación parece relativamente controlada y la joven está sentada contra la pared conmocionada, Dukie se acerca a ella y usa el ventilador azul, que ahora funciona, para tratar de hacerla sentir mejor (fotograma 62). La joven le ignora, de manera que él deja el objeto en el suelo y se sienta en silencio junto a ella.

Por supuesto, encontramos aquí otro claro ejemplo de las ya mencionadas omnipresencia y superioridad moral que parece ofrecernos el punto de vista de la serie, en el sentido de que la cámara sí presta atención a Dukie a pesar de que todos los demás (en estas imágenes sus amigos, sus compañeros de clase y la alumna a la que intenta reconfortar) le ignoran. Pero, además, el ventilador que Dukie arregla se convierte casi en un equivalente del propio personaje: un sujeto marginado considerado inútil que necesitaría atención y esfuerzo por parte de una entidad externa que reconozca su potencial y capacidad y le ayude a salir adelante. Así, *The Wire* parece argumentar que lo que es necesario es un marco que fomente las cualidades de los propios individuos, es decir, la creación de oportunidades para demostrar que se poseen ciertas habilidades que merecen tal atención y empuje. Se trata sin embargo de un discurso meritocrático que prioriza la igualdad de oportunidades en lugar de la igualdad de condiciones o de resultados, según el cual el estado es ahora sólo “animador” y “facilitador”, pero ya no es responsable directo de solucionar las necesidades o problemas de los ciudadanos, sino que son ellos mismos los que, a partir del marco que en teoría ha de ofrecerles el estado, salen adelante por sí mismos (Rose, 2000: 1400). En este sentido, la serie señala como el principal problema que el potencial de Dukie no se desarrolle y que vaya a ser ignorado (de la misma manera que la chica ignora el ventilador arreglado), a pesar de poseer habilidades que harían que el joven mereciera la oportunidad de demostrar su valía, casi como si se lamentara el modo en que el sistema va a desaprovechar su talento. Sin embargo, esto deja completamente de lado las problemáticas socioeconómicas que han llevado a su situación de marginación, a pesar de que curiosamente, la supuesta capacidad de representar tales problemáticas es una de las características más alabadas de *The Wire*. Por supuesto, en ningún momento se plantea qué ha de ocurrir con aquellos que no poseen habilidades o características que sean útiles a los ojos del modo de producción capitalista, tanto para el sistema como para *The Wire*.

Esta idea de que las capacidades de Dukie pasan desapercibidas a todos aquellos que le rodean queda reforzada por su presentación siempre de manera marginal, en los bordes de los encuadres o semi-oculto detrás de otros personajes. Así, en la secuencia que inaugura el quinto episodio de la temporada, mientras el resto de jóvenes charlan en lo que parece un solar abandonado a través de una sucesión de planos medios de los diferentes personajes, Dukie, que por supuesto en ningún momento interviene en tal conversación, sólo es mostrado de manera desdibujada al fondo de los planos en que aparecen Namond y Michael, concentrado en lo que parece una tarea manual (fotograma 63). En esta escena, el grupo de

FOTOGRAMAS 62 - 63



compañeros hablan sobre la posibilidad de que, dado que los cadáveres nunca aparecen, Chris y Snoop no estén realmente matando a otros narcotraficantes sino convirtiéndolos en zombis. Durante la escena final del mismo episodio, Dukie lleva a Randy y Michael a una de las casas abandonadas donde Chris y Snoop esconden los cuerpos de aquellos a los que asesinan para demostrarles, así, que los zombis no existen. El joven, habitualmente tímido y retraído, avanza sin miedo tanto por la calle oscura como por el edificio en ruinas, mientras que sus dos amigos no dejan de mirar a su alrededor con cierto temor. Esta seguridad en el personaje de Dukie resulta extraña, pero en cierta manera es a estos mismos espacios sombríos y abandonados a los que se ha visto relegado en otros momentos (recordemos, por ejemplo, el modo en que la serie nos describe y presenta su hogar familiar desde el exterior). Resulta de interés, pues, que avance el primero en la fila que conforman los personajes y que sea quien lleva la única luz que tienen, lo que hace que su rostro sea el más iluminado de los tres en todo momento (fotograma 64). Por otra parte, este uso de la luz a lo largo de la breve secuencia también representaría la capacidad de atención y perspicacia del joven, que es consciente de lo que ocurre a su alrededor a pesar de que su entorno no le preste atención o le denigre.

En todo caso, también se podría asociar esta cierta evolución sufrida por Dukie entre el inicio del episodio y su final a

FOTOGRAMA 64



que es en este mismo capítulo en el que un personaje adulto se ha preocupado por su situación y ha comenzado a convertirse en una figura paternal para el joven. Roland Pryzbylewski, apodado Prez por los alumnos, es un antiguo policía reconvertido ahora en profesor de matemáticas que a lo largo de las tres temporadas anteriores ha pasado de ser un agente negligente e irresponsable a descubrir su talento para la investigación de tipo documental y el trabajo de oficina. Esta transformación es reflejada en la serie mediante la reiteración con ciertas variaciones de una acción que demuestran una evolución de tipo moral en el personaje. En la primera temporada, Prez golpea a un joven de color sin razón alguna, señalando así su falta de sensatez y juicio; en la segunda, golpea a su suegro (que es también uno de sus jefes), que ha sido presentado como un personaje odioso, arribista y manipulador. Así, al pasar de agredir a un chico que no se lo merece a agredir a un personaje ofrecido de cara a la audiencia como alguien que se lo merecería, Prez demuestra un crecimiento personal directamente relacionado con sus valores y posiciones éticas y morales, además, de, por supuesto, una responsabilidad casi de tono cívico. De hecho, tras disparar por error a un agente de policía infiltrado y a pesar de la oferta de sus compañeros de testificar a su favor, Prez dimite del cuerpo de policía al final de la tercera temporada (ver apartado 5.3.).

En los primeros episodios de la cuarta temporada se nos narran las dificultades a las que Prez se enfrenta para adaptarse a su nuevo entorno, que sin embargo enseguida encuentra bastante similar al funcionamiento burocrático de la policía. Así, su figura es empleada por *The Wire* para establecer una serie de paralelismos entre ambas instituciones (el sistema educativo y el cuerpo de policía). Por ejemplo, el día en que Prez va a la escuela por primera vez, su reunión con la subdirectora del centro se produce a través de una planificación que es inmediatamente reproducida en la escena siguiente, que sucede en el departamento de policía. Las dos secuencias comienzan con un encuadre amplio que nos muestra, desde la puerta de la estancia, dos figuras sentadas a ambos lados de una mesa con un amplio ventanal al fondo, cuya conversación pasa enseguida a ser mostrada en planos y contraplanos medios. En ambos casos, un tercer personaje entra en escena y se queda de pie frente a los dos que permanecen sentados, siendo enfocado en un leve contrapicado (fotogramas 65-70). De un modo similar,

FOTOGRAMAS 65 - 70

---



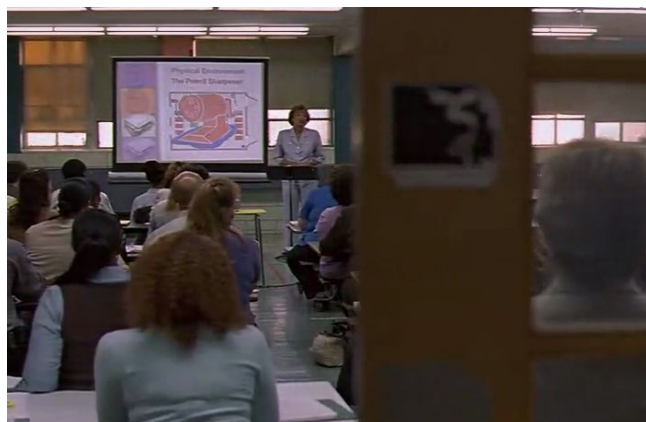


pero incluso más obvio, una escena de este mismo episodio (el primero de la temporada) muestra en un montaje alterno paralelo a los profesores de la *Edward J. Tighman Middle School* atendiendo una charla con consejos sobre cómo interactuar con alumnos y a un grupo de policías recibiendo información sobre cómo actuar en caso de alerta terrorista: en ambos espacios se escucha la monótona voz del conferenciante sobre las imágenes, que se acercan con lentos travellings a los aburridos gestos de los que escuchan (fotogramas 71-74). Se insiste de esta manera en mostrar el funcionamiento de las diferentes instituciones como paralelo, algo en lo que además Prez insistirá al reconocer algunas de las técnicas empleadas por la escuela para maqui-

llar los resultados de los exámenes de los alumnos como los mismos trucos de los que ha sido testigo en el departamento de policía para reducir artificialmente los datos estadísticos sobre criminalidad (“juking the stats”).

Al mismo tiempo, esta imagen establece también una obvia equivalencia de los profesores y los agentes de policía con los propios alumnos de la escuela, por la configuración del espacio y el modo en que se distribuyen los personajes en la estancia. Al insistir en esta reiteración y en la inutilidad de la información que se le está dando tanto a los profesores como a los agentes de policía (algo que los personajes de ambos entornos mencionan en esta secuencia de montaje paralelo), *The Wire* nos presentaría ya la idea, que entronca gran parte de las tramas y subtramas que suceden en la *Edward J. Tilghman Middle School*, de que a través del modo en que está configurado el sistema

FOTOGRAMAS 71 - 74



educativo lo único que se consigue es reproducir una y otra vez los mismos problemas y errores. Al igual que el modo en que la evolución del personaje de Michael nos lo presentará a nivel de relato como el futuro Omar en la quinta temporada (se hace uso del mismo recurso narrativo para señalar la caída en desgracia de Dukie estableciendo una clara línea que va desde él hasta Bubbles en los últimos episodios de la serie), se construye una narración que hace uso de estas repeticiones para ofrecer una imagen del funcionamiento de las diferentes instituciones que pone el énfasis en las reiteraciones cíclicas y en la reproducción *ad infinitum* de las condiciones de existencia de estos personajes. Como ya hemos señalado que ocurría con la cancelación del experimento de *tracking* que la serie insistía en mostrar como exitoso y como veremos que sucede con Dukie, en *The Wire* son estas disfuncionales instituciones las que limitan a los personajes y no les permiten salir adelante o desarrollar todo su potencial, obligándoles así a repetir los mismos patrones una y otra vez, por lo que dichas instituciones, parece proponerse aquí, necesitarían una reforma de sus métodos de funcionamiento. En línea con esta misma argumentación, una breve secuencia muestra a un alumno contestando correctamente la pregunta planteada por Prez en la pizarra y a viva voz no porque haya hecho el cálculo de la manera adecuada, sino porque se da cuenta de que sólo una de las posibles respuestas escritas está rodeada de marcas de tiza que indican que el profesor la ha señalado enfáticamente en varias ocasiones. Se insiste, una vez más, en que parece que las habilidades de los jóvenes no encajan con el modo en que la institución está diseñada para canalizar dichas capacidades, por lo que finalmente fracasa a la hora de desarrollar el potencial de sus alumnos y ofrecerles las oportunidades necesarias para ello.

Así, a lo largo de toda la temporada vemos a Prez experimentar con métodos educativos poco ortodoxos (como por ejemplo emplear los juegos de dados con los que muchos de los jóvenes apuestan ilegalmente en la calle para enseñarles matemáticas), e incluso con configuraciones espaciales del propio aula que no se corresponden a las habituales filas de pupitres que se nos habían señalado como inútiles en la escena que presentaba a profesores y policías en montaje paralelo (fotograma 75). El resultado es mostrado como todo un acierto por su parte: los alumnos no sólo parecen implicados y cómodos, sino que además asimilan el contenido y material de la asignatura, res-



FOTOGRAMA 75

pondiendo de manera acertada a las preguntas que les hace Prez mientras éste se pasea cómodamente por el aula. Al ofrecer estos breves momentos en los que ciertas propuestas diferentes dentro de la escuela funcionan, lo que *The Wire* nos dice sobre la *Edward J. Tilghman Middle School* es que, como los propios alumnos que lo componen, el sistema educativo tiene el potencial y las herramientas para realmente educar a los estudiantes, siempre y cuando se ofrezca a los individuos las oportunidades para llevar a cabo sus propios proyectos y actividades.

Como ocurría con el proyecto de *tracking* del ex-policía Bunny Colvin y el académico David Parenti, es la propia escuela la que finalmente impide que estas alternativas salgan adelante. En el caso de Prez, la obligación de preparar a los jóvenes para los exámenes estatales hará que finalmente el profesor vuelva al formato tradicional de clase magistral e, incluso, que se deje de priorizar la asimilación de conocimientos por parte del alumnado para primar la enseñanza por y para el examen: los resultados del mismo marcan la financiación y ayudas públicas que recibirá la escuela en los siguientes cursos. En este sentido, que la serie muestre como un fracaso el hecho de que las diferentes instituciones frustren este tipo de alternativas, capacidades o posibilidades debido a presiones externas (y que, por decirlo de alguna manera, vienen impuestas “desde arriba”) remite directamente a la mitología nacional estadounidense, que comprende la “libertad” como auto-suficiencia, independencia, absoluto libre albedrío y la ausencia de intervención alguna



FOTOGRAMAS 76 - 77

por parte del gobierno (Friedman y Friedman, 1980: 148; Brown, 1999: 6), especialmente el gobierno federal. Se trata, además, de un conjunto de valores asociados habitualmente a la derecha norteamericana y que son, por supuesto, inseparables discursivamente de la defensa de la capacidad autorreguladora del libre mercado en ese contexto. Así, al mostrar el modo en que diferentes presiones externas hacen fracasar estos proyectos, se da a entender que si no existieran estas coacciones y limitaciones a estos individuos cívicos, hábiles y capaces (en estos ejemplos concretos, Colvin y Prez) por parte de las instituciones en que se integran o en las que trabajan, estos sujetos serían capaces de ofrecer un mayor número de oportunidades a estos jóvenes. En este sentido, parece ponerse el énfasis en esta independencia y en el esfuerzo y trabajo individuales de estos personajes que intentan ir en contra de la maquinaria burocrática, proponiendo de esta manera soluciones basadas en el espíritu emprendedor de cada uno de ellos (siempre y cuando sean ciudadanos cívicos y responsables). Pero no se trata sólo de una idea de los partidos tradicionalmente considerados conservadores, ya que desde el discurso político de la tercera vía también se afirma, al hablar del papel del estado en relación a aquellos individuos con tal ánimo y espíritu, que a estos activos ciudadanos se les debe permitir asumir tales riesgos y las cargas sobre sus hombros han de ser aliviadas (Blair y Schroeder, 1998: 9): *The Wire* parece lamentar que a estos personajes no se les “deje hacer”.

La actitud de Prez para con Dukie enseguida adquirirá un



tono paternal. Hasta entonces el personaje se nos ha mostrado de manera marginal (visto en el fondo de un plano o pasando desapercibido en una escena en la que, sin embargo, está físicamente presente), de ahí que lo destacable sea que este profesor se dirija a él prestándole una atención individualizada que ningún otro adulto le ofrece. Así, tras averiguar cuál es la situación familiar de Dukie, el sentido de la responsabilidad de Prez parece activarse y comienza a preocuparse por el bienestar del joven, permitiéndole encontrar en la escuela un lugar donde sentirse libre y cómodo. Por ejemplo, durante el sexto episodio le ofrece acceso a los vestuarios y las duchas fuera del horario escolar, además de hacerse responsable de su ropa sucia. El resultado es positivo de inmediato y en el siguiente capítulo veremos a Dukie participando en clase, integrado junto a los mismos compañeros que antes le marginaban (fotograma 76) y, además, mirando a Prez con admiración, respeto, familiaridad y cariño, representando a la perfección el significado de *look up to* (fotograma 77).

En este mismo séptimo episodio, Prez encuentra, en el sótano de la *Edward J. Tilghman Middle School*, libros y otros materiales nuevos y útiles que no se están empleando (lo que demostraría, una vez más, la ineptitud burocrática de la escuela tal y como funciona actualmente). La cámara nos ofrece el punto de vista de Dukie mientras Prez pone unos dados que ha sacado de una caja en su mano, en un gesto que señala el tipo de relación paterno-filial, de “herencia”, establecida entre ambos. Pero, además, nos señala la confianza del adulto en el joven, a quien encarga que recoja el resto de dados y los lleve al aula: Prez está ofreciendo a Dukie la oportunidad de demos-



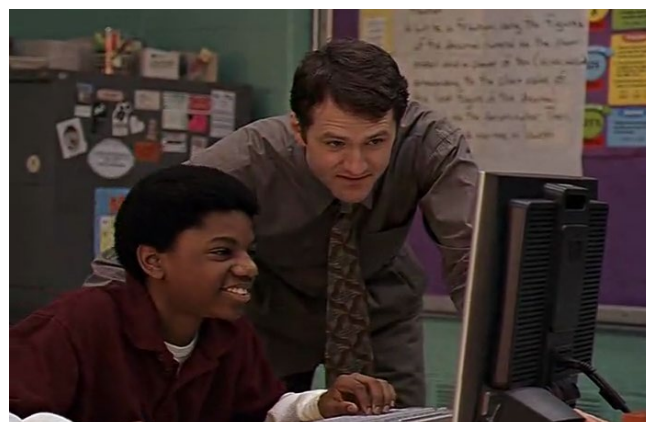
trar su valía (fotograma 78). En esta misma dirección hemos de entender que el profesor encomiende al joven la tarea de



instalar y poner en marcha el ordenador que ha encontrado en una caja del almacén. Dukie aparece sentado en la mesa del profesor, indicando así la responsabilidad cedida por parte del adulto, y se nos ofrece un intercambio de miradas cómplices entre ambos. El encuadre del joven, a pesar de ser el punto de vista del profesor, sitúa la cámara a su altura, para dar así una sensación de comodidad en Dukie, que se siente a gusto y contento de poder demostrar por fin sus habilidades, mientras que, en el contraplano, Prez asiente orgulloso (fotogramas 79 y 80).

El ordenador se convertirá en un símbolo del modo en que Dukie florece en este contexto en el que se le ofrece tal oportunidad, además de servir para representar cómo Prez se ha convertido en una figura paternal para el joven. Una breve secuencia del octavo episodio nos muestra al adolescente jugando con el ordenador mientras Prez trabaja, ya fuera del horario de clases. Con un encuadre amplio que sirve para indicar que el aula está vacía y silenciosa, vemos a Dukie ante la pantalla distraído y al profesor junto a él. Éste se incorpora lentamente para avisarle de que pronto tendrán que marcharse, situándose tras el joven y pasando un brazo sobre sus hombros, adoptando así una postura de tono paternal y protector mientras ambos sonríen y miran juntos al ordenador (fotograma 81). En otra escena en este mismo capítulo, Dukie aparece, en un encuadre muy similar, rodeado de un grupo de compañeras de clase a las que enseña a comprar bisutería por internet, lo que nos

FOTOGRAMAS 78 - 81



ofrece una imagen de integración del joven, antes ignorado y marginado (fotograma 82).

El ordenador servirá también para representar el momento en el que, sin que Dukie haga nada, el propio funcionamiento burocrático del sistema educativo hará que desaparezca esta oportunidad de integración que los valores éticos y cívicos de Prez (que, por decirlo así, ha “invertido” en Dukie) le han ofrecido. Dentro del sistema educativo norteamericano, la *social promotion* (promoción social) es la práctica por la cual un estudiante puede ser ascendido al curso siguiente para promover la socialización por edades, sin que importe si realmente ha adquirido las habilidades o conocimientos necesarios. Es esto lo que hará que Dukie tenga que abandonar la *Edward J. Tilghman Middle School* para asistir al instituto de educación superior. Así, se refuerza la idea de que las diferentes instituciones públicas presentes en la serie consideran a los ciudadanos que las componen y habitan de un modo genérico y no individualizado. Por oposición, la atención personalizada es lo que la serie parece proponer para estos alumnos, siendo este tipo de acciones (de microgestión individualizada) las que ofrecen a los jóvenes la oportunidad de destacar y desarrollar sus habilidades.

En este sentido, parece haber una cierta contradicción entre el modo en que *The Wire* considera que algunos individuos han de ser tratados en comparación con otros. Mientras que se fomenta la idea de que las instituciones han de dejar hacer a

aquellos sujetos que demuestran una serie de valores morales e ideas novedosas basados en un profundo sentimiento de responsabilidad cívica, al mismo tiempo parece indicarnos que la única solución para los adolescentes procedentes de contextos socioeconómicos conflictivos es la ya mencionada microgestión. Existe pues una actitud desdeñosa desde la superioridad hacia las poblaciones pobres y de color, que procede de una histórica dicotomía a la hora de ofrecer a los diferentes grupos de ciudadanos el acceso a los medios para su reproducción social. Esta clara distinción es obvia, por ejemplo, cuando nos centramos en las enormes diferencias en la inversión y acceso a recursos e infraestructuras (agua, escuelas, vivienda, etc.) en las comunidades blancas y en las comunidades de color: a través de sucesivos ataques y recortes a su capacidad de reproducción social, se ha creado de manera artificial la dependencia de los grupos poblacionales marginados de los programas de redistribución social, lo que ha tenido “el doble efecto de expropiación y castigo, de producir la marginación y de castigar a los marginados”, técnicas tanto de disciplina como de control social (Cramer, 2015).

Este es el caldo de cultivo que ha provocado la vulnerabilidad y degradación de las comunidades de color, al tiempo que permite la demonización de esta dependencia creada de manera artificial y fomenta ciertas actitudes condescendientes respecto a sus habilidades para responsabilizarse de sí mismos, sentimientos que aparecen reproducidos en *The Wire* como estas dos maneras de entender cuál es el papel que las diferentes instituciones y otras entidades públicas han de tener en relación al modo en que actúan estos personajes: dejar hacer a algunos (los sujetos activos, inteligentes, capaces y morales), pero microgestionar a los otros (los jóvenes procedentes de barrios conflictivos). Se trata de lo que Lóïc Wacquant ha denominado el “estado centauro”, liberal arriba y paternalista abajo, y que presenta “caras radicalmente diferentes en los dos lados de la jerarquía social: un rostro atractivo y cariñoso hacia las clases medias y altas, y un ceño fruncido y amenazador hacia las clases bajas” (Wacquant, 2010a: 217). Esta noción nos permite, además, repensar el modo en que definimos el papel del estado en lo que se ha venido a llamar neoliberalismo. No se trataría sólo de una doctrina o una ideología basada en la disminución de la intervención estatal para ofrecer mayores beneficios a las empresas (Harvey, 2007: 12; Dean, 2008: 48) o en la creación de sujetos basados en la noción del *homo oeconomicus* (Stiglitz,

FOTOGRAMA 82





FOTOGRAMA 83

2010: 293-294; Brown, 2005: 48), sino también en la creación de poblaciones sobrantes que “existen sólo para ser gestionadas” (Benavay y Endnotes, 2010), ser demonizadas (Jones, 2016), ser castigadas por su irresponsabilidad (Giroux, 2011: 590-591) o, directamente, “almacenadas” en el sistema carcelario (Wacquant, 2009: 7). Es decir, para ser eternos dependientes de un estado del bienestar que no ofrece suficiente o para acabar en prisión, una elección que, para *The Wire* (como vimos sobre todo en el ejercicio de *role-playing* que dos alumnas llevan a cabo en el experimento de *tracking*), es básicamente un problema de actitud, de talante, de merecer una cosa o la otra de acuerdo a cómo se interactúa con el entorno. Así, en el modo en que nos muestra cómo han de ser “gestionados” estos jóvenes, *The Wire* reproduciría una vez más la noción de que gran parte de los problemas de las comunidades de color se podrían solucionar si existiera un cambio de actitud, una evolución hacia la responsabilidad individual (Heideman y Birch, 2014), proponiendo así lo que Nikolas Rose ha denominado una estrategia “eticopolítica” basada en pretender imponer al conjunto de la población una ética supuestamente universal construida en torno a la noción de “comunidad” como el conjunto de individuos cívicos y responsables que trabajan para el bienestar de la misma (Rose, 2000: 1398), haciendo que la intervención del estado sea, en teoría y tal y como se defiende desde todas las posturas reaccionarias que van desde el partido republicano hasta la tercera vía, casi innecesaria (Blair y Schroeder, 1998: 2).

Se trata de un modo de comprender y explicar el funcionamiento de la sociedad que se populariza en la izquierda menos progresista, como hemos visto, con esta autodenominada tercera vía promovida por los gobiernos de la nueva izquierda en EEUU y en Gran Bretaña durante los noventa, cuyas ideas pueden todavía hoy encontrarse en el tipo de “centrismo” de la clase política asociada a las clases medias-altas blancas y que considera que existe todo un conjunto de valores como la ética laboral o el deseo de consenso que unirían a toda la nación norteamericana, una postura cada vez más difícil de mantener (Ball, 2017), pero que, como hemos visto a lo largo de este análisis, parecen ser las líneas que marcan la visión del mundo y del capitalismo que nos ofrece *The Wire*. Se trata de un punto de vista que, como ha demostrado la elección de Donald Trump como presidente, pero también la campaña de las primarias del partido demócrata de 2016, es aceptada por un porcentaje cada vez menor de la población norteamericana.<sup>9</sup>

En todo caso, y retomando nuestro comentario a la situación de Dukie, la serie da a entender que es el modo en que el sistema educativo no se preocupa por los alumnos de manera individual (que implica también, como hemos visto, la imposición de limitaciones a las beneficiosas pero poco ortodoxas acciones de Prez) lo que finalmente le hará regresar a la marginación, obligándole, contra su voluntad, a promocionar socialmente y a abandonar la *Edward J. Tilghman Middle School*. Así, el momento en que el profesor le explica la nueva situación y trata de convencer a Dukie de que todo va a salir bien hace uso de un encuadre y una composición opuestas al plano en el que ambos sonreían ante el ordenador (el antes mencionado fotograma 81). Al saltarse el eje antes compuesto por la mesa y mostrar a ambos personajes desde el ángulo contrario y en posiciones opuestas (fotograma

9 El éxito de la campaña de tipo activista y basada en ideas hasta entonces consideradas radicales (o “socialistas”, entendido este término como insulto en el imaginario norteamericano) como la sanidad y educación públicas y universales de Bernie Sanders y el modo en que, cada vez más, parece que el propio partido demócrata amaño y reformó ciertas cuestiones de las elecciones primarias para favorecer sutilmente la nominación de Hillary Clinton (a lo que hemos de sumar, por supuesto, la posterior derrota de la campaña de Clinton en las elecciones presidenciales de 2016) confirman que el tipo de demócrata elitista de “centro-izquierda” (el denominado por Ari Paul en *Jacobin* como el “modelo Bloomberg”, cuyo liberalismo social parece aplicarse sólo a la población rica y blanca [Paul, 2016]) ya no resulta atractivo para gran parte de la izquierda estadounidense.



FOTOGRAMAS 84 - 86

83), se nos explica pues que la vida de Dukie dará ahora un dramático e irremediable giro que revertirá todo aquello que la atención paternal por parte de Prez había conseguido en relación a su reintegración social. La caída en desgracia de Dukie consigue, por supuesto, representar la irrealidad de la posibilidad de la creación de “oportunidades para todos” que sigue formando parte de la mitología norteamericana en relación a la consideración de que el sistema capitalista es el principal y único medio de crecimiento (Stiglitz, 2010: 12 y 230), pero sobre todo le sirve a *The Wire* para argumentar que es el propio sistema educativo el que, en su modo burocrático de funcionamiento actual, elimina la única posibilidad de Dukie de salir adelante: permanecer bajo la protección de Prez.

Para insistir en su precaria situación, al regresar de la escuela junto a Michael, Dukie descubre que su familia ha sido desahuciada y que le han abandonado, desapareciendo sin preocuparse por él y dejando como único rastro una montaña de inútiles pertenencias en medio de la calle. La serie nos ofrece el punto de vista de Dukie de tal desoladora imagen (fotograma 84) con el fin de dramatizar sus infortunios. Su amigo, que ya se ha independizado de su nociva madre, le ofrece quedarse en su nuevo hogar. Sin embargo, Dukie aparece en casa de Michael casi como si sintiera una molestia para su amigo. Por ejemplo, en una escena en la que regresa a su nuevo domicilio por la noche, aparece directamente en las escaleras (sin ser mostrado en la puerta de entrada), a



oscuras y visto desde lo alto de las mismas, señalando así la sensación de incomodidad que siente el personaje, que sube sigilosamente sin encender la luz, convirtiéndose así en una sombra que pretende ser invisible (fotograma 85). Al final de esta breve secuencia, Dukie se dirige en silencio a la habitación que comparte con el hermano pequeño de Michael, en cuya litera de abajo se ha instalado. Se trata de un tipo de cama que, por su propia estructura, implica ya limitación espacial sobre el personaje y que también parece remitir a cierto infantilismo (fotograma 86). Esta imagen nos sirve para analizar cómo se siente el personaje en relación a este favor que le hace Michael en comparación con el modo en que ha sido tratado por Prez. Mientras que la ayuda de su amigo le genera una sensación de dependencia e inutilidad, de empequeñecimiento (siendo por tanto algo negativo para Dukie), el modo en que Prez le ofrece la oportunidad de responsabilizarse de



sí mismo accediendo a las instalaciones de la escuela le da sin embargo empoderamiento y le permite reintegrarse. Así, la posibilidad de tener un techo a cambio de nada es humillante para el joven, pero el modo en que el profesor simplemente le ha dado un marco a partir del cual él se desarrolla por sí mismo es honorable, reproduciendo la prioridad dada a la auto-suficiencia y demonizando la recepción de prestaciones sociales, dando a entender que tales prestaciones son mera caridad, limosna, y que sus receptores, si poseen al menos un ápice de ética laboral, se sentirán avergonzados.

Dukie nunca llegará a ir al instituto. Es mostrado primero avanzando con miedo por la calle que lleva hasta el edificio, que aparece como una enorme mole de ladrillo desde el punto de vista de Dukie, sin ventanas y desde un ángulo bajo, lo que empequeñece la figura del adolescente respecto a la impresión de amenaza que transmite el nuevo centro escolar. Al quedarse paralizado en la acera, un grupo de jóvenes le empujan y se ríen de él, consiguiendo que finalmente dé media vuelta y se aleje en dirección contraria al resto de figuras que avanzan por la calle, un plano que refuerza el retorno a la marginalidad que esta acción conllevará (fotogramas 87 y 88).

De hecho, la última aparición de Dukie en la cuarta temporada es (durante la secuencia recopilatoria con música extradiegética con que finalizan todas las temporadas de *The Wire*) desde el punto de vista de Prez, que observa desde su coche

aparcado mientras el joven es visto de pie vendiendo droga en una esquina, ayudando a Michael (fotogramas 89 y 90). Se trata



FOTOGRAMAS 87 - 90





FOTOGRAMAS 91 - 92

de uno de los escasos planos que nos ofrecen de manera tan deliberada la mirada y el objeto de la misma de un personaje dentro de la serie. Resulta más habitual que se haga uso de planos panorámicos, de primeros planos que luego no se corresponden con el contraplano del punto observado, y de planos detalle que sirven para hacer avanzar la trama de manera sutil. En todo caso, resulta interesante que se elija la posición de Prez para observar a Dukie en esta última escena de la temporada, por cuanto confirma el tono paternalista y condescendiente que nos ofrece la serie sobre las poblaciones de color, priorizando así el punto de vista de la tristeza y rabia que siente Prez por no haber podido ayudar a Dukie por encima de la situación de este personaje.

Pero esto, además, nos insiste en la misma narrativa que estructura la evolución sufrida por Michael: es el modo en que el contexto arrebató a Dukie la posibilidad de tener una figura paternal positiva y responsable lo que hace que su situación empeore y se vea atado al narcotráfico primero y a las drogas mismas después, presentando al joven como el nuevo Bubbles (el carismático sin techo y adicto que actúa como informante ocasional de la policía de Baltimore). El modo en que Dukie aparece durante la quinta temporada reproduce claramente la manera en que Bubbles ha sido mostrado en pantalla, especialmente en sus apariciones al inicio de la serie: por ejemplo, una escena de la primera temporada que nos ofrece el punto de vista del detective Jimmy McNulty mientras el drogadicto



se aleja en un callejón oscuro es similar al momento, ya en la quinta temporada, en que Michael, obligado a huir, deja a Dukie con su nuevo mentor, el chatarrero (fotogramas 91 y 92); del mismo modo que la primera aparición de Bubbles inyectándose droga junto a su protegido hace uso de un encuadre amplio, con luminosidad naranja y sucia y estructura compositiva muy similares a la aparición final de Dukie en el último episodio de la serie (fotogramas 93 y 94). Con este tipo de reiteraciones, *The Wire* insiste en la continuidad de las tramas que componen la serie, la falta de un inicio y de un final precisamente porque todo parece dar vueltas sobre sí mismo, es decir, nos representa una especie de inevitabilidad histórica y nos recuerda que, aunque para algunos personajes todo ha cambiado, en realidad nada lo ha hecho, siendo esta la conclusión última de la serie para algunos de los analistas que se han enfrentado a ella (Vint, 2013: 103; Wheeler, 2014: 246). Este tipo de estructuras narrativas, reforzadas por los montajes de cierre de temporada, son uno de los elementos de la serie que más ofrecen esa visión casi etnográfica o sociológica de la ciudad de Baltimore que tantas veces se le ha atribuido a la serie y que aquí pretendemos subvertir (ver, sobre todo, el apartado 5.1. de esta tesis doctoral). El modo en que se nos ofrece la paternalista mirada de Prez sobre Dukie y su influencia como la principal solución a los problemas del joven nos recuerda que la suya es la visión del mundo que nos ofrece la serie, la de un conjunto de valores éticos y morales supuestamente universales y la responsabilidad ética como prioridad: la de la clase media-alta blanca y el sector menos progresista (autodenominado “centrista”) del partido demócrata norteamericano.



FOTOGRAMAS 93 - 94

---





## 6.4

# EL POTENCIAL EMPRENDEDOR Y CREATIVO ANTE EL ABANDONO INSTITUCIONAL: EL CASO DE RANDY WAGSTAFF

---

FOTOGRAMA 95

---



Randy Wagstaff es, desde su primera aparición, el personaje más curioso y dicharachero del grupo de compañeros que protagonizan la cuarta temporada. Randy sonríe constantemente,

siempre con una idea ingeniosa o con algún original plan para ganar dinero en la cabeza, siendo suya la propuesta de intentar atrapar una paloma mensajera para luego venderla que, como señalamos, tiene lugar durante el primer episodio. En dicha escena, donde Dukie aparecía al fondo casi como una presencia marginal a la vez que molesta para el resto del grupo, Randy se queda junto a él cuando el joven le explica cómo distinguir los diferentes tipos de palomas. En este momento el intercambio pasa a ser mostrado en un plano contraplano cercano entre ambos personajes en el que el fondo aparece borroso (fotograma 95), obviando así el entorno sucio y lleno de plantas donde se encuentran (y que antes se ha asociado a Dukie). Así, se nos da a entender que la curiosidad y actitud positiva, emprendedora y activa de Randy le permite no marginar a Dukie del mismo modo en que lo hacen el resto de compañeros. La capacidad creativa y el ánimo innovador (casi siempre con la intención de ganar dinero, por supuesto) de Randy quedarán demostrados a lo largo de toda la temporada y en más de una ocasión le causarán graves problemas, como veremos, aunque se intuyen

## FOTOGRAMAS 96 - 98



ya desde este primer episodio al mostrar los artefactos que construye para tratar de llevar a cabo su plan de capturar una paloma mensajera (fotogramas 96 y 97). Randy es también el artífice del plan de venganza contra el otro grupo de adolescentes por haber pegado a Dukie que incluye, principalmente, lanzarles globos llenos de orina.

Esa misma noche, vemos a Randy volver a casa. En un encuadre amplio, una figura femenina le espera ante las escaleras de la casa, obliga al joven a detenerse en la misma calle y le amonesta por haberse saltado la hora límite para volver a casa (fotograma 98). El ambiente húmedo y oscuro, que no veamos el interior de la casa en sí y que esta conversación de tono maternal e íntimo tenga lugar en la calle y no en el hogar nos adelanta ya que no se trata de una estructura familiar tradicional. Randy contesta con un serio “yes, ma’am”, confirmando así que esta mujer no es su madre biológica, sino su madre de acogida, Anna (Denise Hart). Al mismo tiempo, el modo en que claramente ha estado esperando por él y cómo trata de inculcarle responsabilidad a través del cumplimiento de horarios demuestra un nivel de implicación en la educación y bienestar de Randy que no hemos visto en las familias de Namond, Michael y Dukie.

Ya desde los años sesenta, las madres receptoras de prestaciones sociales señalaron la absurdidad existente en que las madres de acogida recibieran más dinero por parte del estado que aquellas familias que dependían de tales prestaciones para sacar adelante a sus familias, de manera que el cuidado familiar sólo se concibe como trabajo cuando implica responsabilizarse de los hijos de otros (Federici, 2012 [1980]: 43), siendo el cuidado de sus hijos biológicos la naturaleza de toda buena mujer. Es desde esta misma narrativa desde dónde hemos de entender el modo en que *The Wire* ha demonizado a las madres de Namond y de Michael, mostrándolas como egoístas y vagas por ser influencias nocivas para la educación de sus hijos e incapaces de responsabilizarse de ellos, al tiempo que los utilizan para recibir ingresos que en realidad no se merecen. Anna es la única figura maternal de color que parece preocuparse de manera sincera por el joven a su cargo, y se insiste en que no es la madre biológica de Randy, sino una familia impuesta por el estado, lo que reproduce una vez más la noción de que las propias comunidades de color son incapaces de gestionar su propia reproducción social, sino que



FOTOGRAMAS 99 - 101

simplemente reiteran y difunden una cultura de la pobreza y la criminalidad, necesitando pues ayuda externa (Heideman y Birch, 2014). Por supuesto, las buenas intenciones de Anna no son suficientes: como se puede deducir de que este breve intercambio entre ambos se sitúe en la oscura calle, ella es igualmente incapaz de ofrecer a Randy una salida del negativo entorno del barrio en que viven y, de hecho, el joven le miente descaradamente sobre por qué su ropa huele mal sin ningún remordimiento, diciéndole que es por haber estado jugando con Dukie. Anna no sólo le cree sino que además parece alegrarse de que Dukie tenga amigos. Así, la madre de acogida es también mostrada como un personaje débil, ingenuo y fácil de engañar, por cuanto, como ocurría con el resto de sus compañeros, lo que verdaderamente necesitaría el joven es una figura paternal fuerte y responsable.

Randy decide vender golosinas dentro del recinto de la escuela como fuente de ingresos. Todavía en el primer episodio de la temporada vemos al joven en una mesita en la calle calculando a cuánto venderá todas las golosinas que acaba de comprar de descuento. Esta imagen aparece primero desenfocada dentro de un encuadre que es en realidad el punto de vista de otro personaje, Little Kevin (Tyrell Baker), que ha recibido el encargo de hacer que Lex, el lugarteniente de Bodie, esté en un lugar concreto a una hora concreta para ser asesinado en venganza por una acción pasada (fotograma 99). Se señala por tanto que esta es la trama que resulta verdaderamente relevante en



esta escena y se busca destacar el desconocimiento de Randy de lo que ocurre en realidad. Little Kevin, para minimizar su implicación en el asesinato de Lex, pedirá al joven que haga el encargo por él, sin decirle, por supuesto, que está a punto de implicarle en un homicidio. El encuadre en que Little Kevin se acerca a Randy lo muestra como una figura amenazadora que pasa a ocupar gran parte del espacio central del plano en oposición al margen al que queda relegado el joven, casi como si no tuviera otra opción que aceptar (fotograma 100), mientras que el contraplano se compone a partir de situar al adolescente ante una enorme pared gris que refuerza su ingenuidad e ignorancia en la situación (fotograma 101), su incapacidad para comprender no sólo lo que sucede sino las consecuencias que este acto tendrá. De ahí que, esa misma noche, cuando Randy se cruce con Little Kevin por casualidad y éste le explique que ha colaborado con un asesinato a través de un explícito gesto

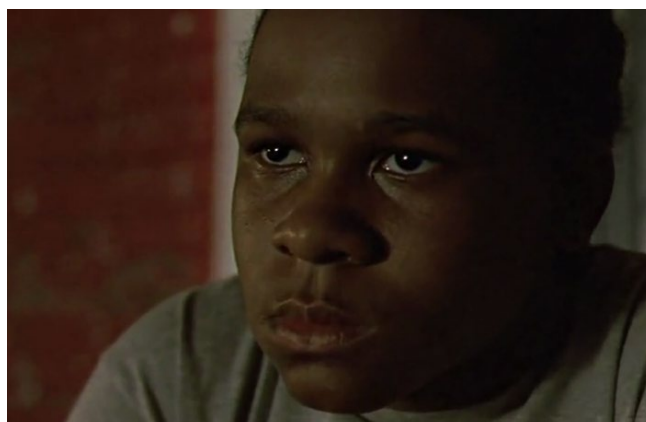


(fotograma 102), el propio brazo de Kevin sirva para oscurecer el compungido rostro del joven en un dramático primer plano, que refuerza su inocencia, sencillez y naturalidad, su falta de maldad a la hora de haber aceptado dinero a cambio de hacer este favor (fotograma 103), pero, recordemos: todo dinero o ayuda externa requiere algún tipo de responsabilidad por parte del receptor.

Empleando el sonido de la sirena de un coche de policía para enlazar dos puntos alejados de la ciudad, un parque junto al puerto donde acabamos de ver al candidato a alcalde y la calle donde se encuentra la casa de Anna, la última escena del episodio muestra a Randy sentado en las escaleras ante la puerta de entrada al hogar. En silencio y con gesto serio, la cámara

se aproxima cada vez más al rostro del joven, que transmite la angustia antes experimentada al saberse parte de una relación de acontecimientos que en realidad no entiende, pero que parece haberle absorbido irremediabilmente (fotogramas 104 y 105). La evolución sufrida por Randy a lo largo de toda la temporada pasará precisamente por la pérdida de la inocencia en favor de un dramático cinismo, representada sobre todo por el modo en que su ánimo decae y su eterna sonrisa pícaro desaparece de su rostro. Como veremos, toda esta transformación sucede a partir de una cadena de sucesos y errores que no dependen del propio Randy pero que se originan en este primer momento de inconsciente implicación en un crimen. En este sentido, se trata de una narrativa basada en la noción de que el joven es, en el fondo, una buena persona (a pesar de sus triquiñuelas), como demuestra su reacción ante lo ocurrido, pero que, sin em-

FOTOGRAMAS 102 - 105





bargo, es el entorno, este barrio degradado y conflictivo, el que le corrompe y le arrastra sin remedio, lo que reforzaría una vez más el prejuicio de que son las comunidades mismas las que reproducen esta cultura de criminalidad y pobreza. Se insiste, a través de cómo la serie sacraliza (aunque fracasen) el modo en que los diferentes adultos responsables tratan de ayudar a estos jóvenes, en que la solución para tales comunidades, cuya vulnerabilidad en realidad ha sido artificialmente creada a través de décadas de infra-financiación (Cramer, 2015), sólo puede venir impuesta desde fuera y desde arriba.

En el segundo episodio, tras haber aceptado alegremente el dinero ofrecido por el narcotraficante Marlo Stanfield a través de Monk, Randy y sus amigos se cruzan con Donut (Nathan Corbett), otro de los adolescentes del barrio que interviene a lo largo de la temporada de manera ocasional, casi siempre hablando de coches o, como en este caso, robando alguno. En esta escena, Donut conduce un Cadillac Escalade de color negro, que es el que poseen la gran mayoría de traficantes que aparecen en la serie. Además de suponer una breve escena humorística y divertida (por el modo en que reaccionan y actúan todos los jóvenes que rodean el coche robado), nos presentaría también la idea de que los adolescentes nacidos y criados en entornos como el que nos muestra la serie tienden siempre a la idealización del crimen, representado aquí por el éxito socio-económico y el estatus dentro de una banda que implica el modelo de coche. Se trata, como ya mencionamos al hablar de la relación de Namond con su padre, de un estereotipo erróneo (Braman, 2004; Heideman y Birch, 2014) que sirve fundamentalmente para reforzar la condescendiente idea de que el principal problema de las comunidades de color es una cuestión de actitud y de inmoralidad.

Por supuesto, un grupo de adolescentes riendo alrededor de un enorme coche cruzado en medio de una calle resulta bastante llamativo, como demuestra el momento en que el sargento Carver les ve desde el cruce y se detiene de manera brusca, llamando por radio a los policías de la zona para que les detengan (fotograma 106). Uno de los agentes intercepta a Randy y le roba el dinero que lleva encima, en una escena que mantiene la cámara en todo momento a la altura del joven, que mira hacia arriba con agobio, mostrando así el enorme cuerpo del abusivo policía (fotograma 107). Randy es rápido en mentir y trata de argumentar que el dinero pertenece a su madre de

FOTOGRAMAS 106 - 108



acogida, pero no sirve de nada. A pesar de que ninguno de los adolescentes es arrestado, el sargento Carver se acerca al solar donde sabe que se suelen reunir para advertirles de que la próxima vez pueden meterse en un lío. Los primeros encuadres de la escena muestran la conversación de los adolescentes en planos medios, hasta que la llegada de Carver les hace cambiar de actitud y ponerse a la defensiva (fotograma 108). Se trata de un encuadre que, al mantener la cámara a una altura baja, presenta el punto de vista de los jóvenes y permite que la postura y figura de Carver aparezcan en pantalla como representativa de una figura de autoridad, que incluso se sale del plano. Hemos de recordar que, además, este sería el único espacio que, en cierta manera, “pertenece” a estos personajes, como confirma que, cuando el sargento se aleje, lo veamos empequeñecer desde el porche del solar abandonado donde se encuentran los adolescentes (fotograma 109). Algunos de estos jóvenes, como hemos visto, no son bienvenidos en sus propias casas, y el modo en que se busca asociarlos antes con la calle que con sus hogares familiares insistiría en la imagen desfavorable que la serie parece proyectar de las comunidades de color (y sobre todo las madres) como influencias negativas y, en última instancia, reproductoras de una cultura delictiva.

El sargento Carver es uno de los personajes que aparecen en la serie desde el inicio de la misma y que ha sufrido una marcada transformación desde sus apariciones durante la pri-

mera temporada, cuando es un agente irresponsable y algo rudo, tendente a la agresividad y violencia, poco preocupado por la realización de un buen trabajo y que prefiere los arrestos rápidos y la acción en la calle que el esfuerzo que conlleva la investigación a largo plazo. Es a lo largo de la tercera temporada, bajo la influencia de Colvin, cuando Carver comienza a madurar y a comprender mejor su labor como policía, valorando el conocimiento de la zona que ha de patrullar en oposición a considerarla como un territorio hostil (un consejo que le ofrece el propio Colvin y que funciona como clara referencia al fracaso del modelo de lucha militarizada contra el tráfico de drogas que ha sido la manera estándar de enfrentarse a este fenómeno por parte de las sucesivas administraciones estadounidenses desde los años ochenta). Sus primeras preocupaciones de tipo ético sobre su trabajo aparecen ya cuando Colvin le encarga la vigilancia de *Hamsterdam* y Carver centra su atención en la nueva situación de los jóvenes del barrio que antes trabajaban para los traficantes de bajo nivel e incluso colabora con Cutty para tratar de redirigir a estos niños y adolescentes a actividades como el boxeo o el baloncesto (ver apartado 5.2.). Pero su evolución queda confirmada en la cuarta temporada, cuando ya desde el inicio trata a algunos de los *corner boys* de manera amistosa en lugar de agresiva, e incluso conoce los nombres de los jóvenes directamente relacionados con el tráfico de drogas. Así, el personaje sufre una transformación a lo largo de la serie, pasando de ser insensato y temerario a honesto, cívico y responsable. Como veremos, y siguiendo la misma estructura narrativa que hemos visto en relación a los otros tres adolescentes protagonistas

FOTOGRAMAS 109 - 110





de esta temporada según la cual todos necesitan y mejoran (o mejorarían) su situación gracias a figuras paternas externas a su entorno habitual, Carver se responsabilizará activamente de Randy tras un error cometido por uno de sus compañeros en el departamento de policía e incluso llegará a ofrecerse como su padre adoptivo.

En todo caso, Randy continúa con su plan para ganar dinero dentro de la escuela vendiendo golosinas a la hora del almuerzo, demostrando una vez más una actitud creativa, astuta y emprendedora. Durante el primer día de clase, tratará de ganarse la confianza de Prez, sabiendo que es un nuevo profesor, acercándose a él y presentándose de manera educada y amigable, siempre sonriente, pero con la intención de poder salirse con la suya en el futuro (robando varios pases de pasillo que le permitirán vagar por la escuela sin haber pedido permiso antes). El encuadre deja a Prez en un lateral y pone al

joven en el centro de la imagen, confirmando así la ingenuidad del profesor en este primer día de clase y el control de Randy sobre la situación (fotograma 110).

Poco después, Randy aprovechará otro alboroto para escaparse del aula sin que nadie lo vea y, una vez ha salido al pasillo, una escena conformada a partir de la sucesión de cuatro breves momentos separados por elipsis nos muestran la ilegal actividad de Randy en la escuela. Tras un encuadre amplio del corredor donde se encuentra su taquilla que nos sirve para comprobar al mismo tiempo que el joven que está solo en el lugar, el plano se estrecha cuando el joven comienza a quitarse las numerosas capas de ropa que lleva, mostrando así tres polos de diferente color, cada uno de ellos correspondiente a los



diferentes cursos de la *Edward J. Tilghman Middle School*. Así, en el episodio anterior lo hemos visto aparecer en el comedor de los tres niveles, totalmente integrado dentro de grupos de chavales que visten exactamente como él y le escuchan con atención. Para aumentar esta idea de fluidez y buen funcionamiento de las actividades de Randy, durante la secuencia se emplean lentos *travellings* y movimientos laterales suaves, que sirven para mostrar más de cerca la compra-venta pero también la cantidad de chavales que rodean ávidamente al personaje, que sonrío satisfecho (fotogramas 111-114).

En la serie, esta actitud de Randy es presentada como divertida, positiva y creativa (como los ocurrentes mecanismos

FOTOGRAMAS 115 - 116



que construye para tratar de atrapar palomas o el plan que se le ocurre como venganza durante el primer episodio) y se le muestra como un personaje inteligente y lleno de recursos, activo y animado. Lo mismo ocurre con su obsesión por el dinero, que es empleada con tono humorístico en la escena en que el joven trata de convencer a Monk de que le dé los billetes que Michael acaba de rechazar, o con su labia y asombrosa capacidad para la mentira, como sucede cuando se presenta pomposamente ante Prez para tratar de ganarse su confianza. En este sentido, lo que se enfatiza son sobre todo su ingenio y su creatividad, así como su sociabilidad y su espíritu emprendedor (de hecho, Prez le alabará cuando, tras preguntarle qué quiere ser de mayor, Randy conteste que quiere montar su propia tienda: "That's smart. You're gonna need to know a lot of math"), pero se trata de habilidades que la propia escuela no canaliza de manera adecuada, sino que intenta subsumir y constreñir por métodos que la serie considera agresivos y negativos. Así, después de que una profesora pille a Randy en pleno trapicheo de golosinas, el joven aparece en la recepción de la escuela en una conversación en plano contraplano con la subdirectora del centro que reproduce, tanto en esquema como en el tipo de estrategias empleadas por ella para provocar la confesión de Randy (tratar de acusarle de algo que no ha hecho, en este caso pintar las paredes, y cuando el joven niega haber hecho tal cosa, tratar de convencerle para que le diga quién ha sido), un interrogatorio policial (fotogramas 115 y 116). El gesto serio y apagado del joven, sumado a una actitud cerrada que contrasta precisamente con su habitual ánimo, confirman la incapacidad de la escuela tal y como se estructura actualmente para guiar y orientar las habilidades de los jóvenes que pasan por ella. Se insiste pues en la noción de que, en este funcionamiento paralelo y equivalente de todas las instituciones, en realidad todas ellas simplemente permiten la reproducción cíclica de problemas como la criminalidad.

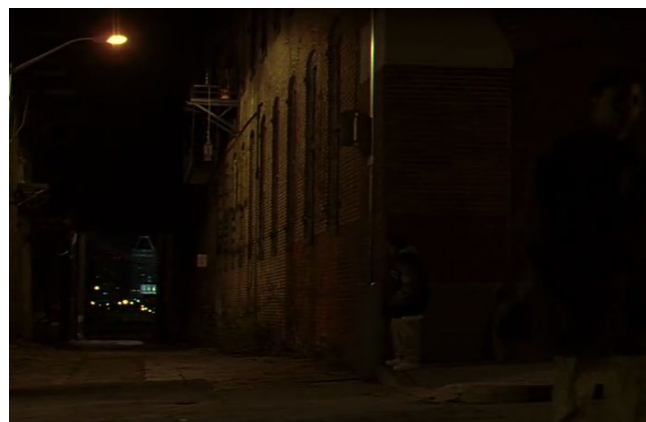
Así, como afirmaba el propio Colvin en una de las primeras clases con los alumnos conflictivos y como confirma la conversación de Randy con la subdirectora, para *The Wire* el modo en que la escuela trata a los adolescentes en realidad los prepara para una vida de criminalidad, de manera que para ellos los profesores son como policías y la *Edward J. Tilghman Middle School* funciona como entrenamiento. La alternativa que parece proponerse desde la serie es, como ya vimos, el discipli-



FOTOGRAMAS 117 - 119

namiento atento y exhaustivo de los alumnos para convertirlos en ciudadanos cívicos y responsables. De hecho, en cierto momento el punto de vista de la conversación entre Randy y la subdirectora pasa a ser el de Cutty, que se encuentra apoyado en la barra de la secretaría de la escuela por casualidad y que interviene en la escena para echarle una significativa mirada al joven (fotogramas 117 y 118), instándolo a dejar de mentir y a colaborar con ella, dando a entender, una vez más, que este tipo de figuras paternas son lo que realmente necesitan los adolescentes procedentes de entornos conflictivos. En todo caso, es la amenaza de avisar a su madre de acogida lo que hará que Randy hable, y al final de la escena se da a entender que el joven va a delatar a quien ha pintado las paredes de la escuela.

Sin embargo, Randy no es demonizado como soplón desde el punto de vista que la serie nos ofrece del personaje, sino que se insiste en su credulidad y sencillez a pesar del ingenio demostrado en episodios anteriores. En la escena que abre el quinto capítulo de la temporada, en la que los adolescentes hablan de los asesinatos de Chris y Snoop, todos ellos intentan convencer a Randy de que en realidad lo que están haciendo es convertirlos en zombis. Randy, por supuesto, se lo cree. En el mismo capítulo, Randy se asustará cuando, pasando el rato con sus amigos en la calle, Chris se acerque silenciosamente por el callejón. Al notar esta reacción, Namond y Michael (que no saben que tal terror tiene que ver con la participación de Randy en el asesinato de Lex al inicio de la temporada) se aprovechan



de su inocencia y le gastan una broma, haciéndole creer durante unos segundos que Chris sí que estaba preguntando por Randy. El joven, a pesar del alivio tras descubrir que es mentira, se queda al final de esta escena apoyado junto a una esquina, a la que intenta asomarse todavía con miedo mientras se mantiene escondido, mientras sus amigos se alejan (fotograma 119), insistiendo así en su ingenuidad: Randy realmente piensa que Chris y Snoop vienen a por él para convertirle en un zombi. Esta creencia (en cierta manera un auto-engañó) no sólo sirve para mostrar al espectador la candidez de Randy, sino que además permite al propio personaje mantener la ilusión de su propia inocencia en relación al asesinato de Lex, inocencia que continuará desvaneciéndose cuando Dukie le muestre un cadáver en una de las casas abandonadas.

Durante este mismo episodio, Randy acepta vigilar fuera del baño mientras tres adolescentes mantienen relaciones

## FOTOGRAMAS 120 - 122



sexuales en el mismo a cambio de dinero. No resulta claro que el joven sepa exactamente qué es lo que está ocurriendo, pero acepta sonriente el billete que le ofrece su compañero. Una vez salen, Randy se aleja en la dirección contraria sin más preocupación, demostrando una vez más una cierta inocencia e inconsciencia respecto a las consecuencias de sus actos. Sin embargo, cuando en el capítulo siguiente la chica implicada acuse a los otros dos alumnos de abuso sexual,<sup>10</sup> la subdirectora enseguida interrogará a Randy al respecto. A ella la vemos desde punto de vista del adolescente para enfatizar, desde un leve contrapicado magnificador, el miedo de Randy. Sin mediar palabra y mirando directamente a cámara, lo llama haciendo un lento gesto con la mano, lo que aumenta la incertidumbre para el joven (fotograma 120). Una vez en la oficina y tras un breve plano de conjunto de la estancia, el intercambio entre los dos personajes tiene lugar en plano contraplano empleando la mesa como eje, pasando de uno a otro a gran velocidad según quien hable, lo que enfatiza la tensión de la situación, además de recordar de nuevo a un interrogatorio policial (fotogramas 121 y 122). Ante la presión, Randy tratará de convencer a la subdirectora de que no contacte a Anna ofreciendo los nombres de los responsables de algunas de las fechorías que han tenido lugar en la escuela, y finalmente admitirá tener información sobre un asesinato, lo que lleva a la implicación directa del sargento Carver en la vida del joven, convirtiéndose en una figura protectora que se situará entre el adolescente y el disfuncional departamento de policía.

La secuencia, en este mismo episodio, en la que el sargento visita la casa de Anna para explicarle la nueva situación de Randy enfatiza sobre todo que este no es el verdadero hogar del joven, mostrándolo sentado al fondo, en una habitación separada de los dos adultos. Al mismo tiempo, en la conversación se habla de Randy casi sin tenerle en cuenta, de manera que sólo el sargento Carver se dirigirá a él de manera sutil, empleando la tercera persona aunque mire a Randy: “that’s why he’s gonna go to school, keep his mouth shut...”. De hecho, el adolescente aparece sobre todo detrás del sargento (por

10 En la serie se da a entender que la joven acusa a sus dos compañeros de manera falsa por mero despecho, un detalle que podríamos insertar perfectamente con el negativo modo en que hemos señalado (tanto en este mismo capítulo como en otros apartados de esta tesis, por ejemplo el 5.1.) que se representa y trata a los personajes femeninos en *The Wire*.



ejemplo en el primer plano del policía con el que comienza la secuencia, que pasa a enfocar el fondo para mostrar a Randy sentado con la cabeza baja en gesto preocupado), y nunca desde el punto de vista de Anna, quien se dirige exclusivamente a Carver (fotogramas 123 y 124), lo que nos da a entender que es él quien posee la capacidad de proteger y ayudar al joven. Randy interviene en algunos momentos, insistiendo en su inocencia, pero ninguno de los dos adultos le contesta directamente. Esta estructuración de la secuencia nos refiere, una vez más, al modo en que, según la serie, las diferentes instituciones funcionan de espaldas a estos jóvenes, abandonándoles a su suerte, y nos avanza ya el futuro desamparo de Randy en esta narrativa en la que tales instituciones están destinadas a fracasar en su tarea protectora. La conversación finaliza con Anna lamentado las malas decisiones tomadas por el joven, a lo que el sargento Carver contesta que en el fondo no es un mal chico.

Confirmando que los problemas de Randy provienen más de su ingenuidad e incapacidad de juicio que de verdadera ineptitud y mucho menos de algún tipo de maldad intrínseca, la serie insiste en que el joven sí que parece tener ética laboral y es capaz de cumplir las promesas establecidas, mostrando así cierta responsabilidad cívica (y, por ello, tiene el potencial de convertirse en un ciudadano cumplidor, un potencial que no es desarrollado por el contexto en que se encuentra). Así,

FOTOGRAMAS 123 - 124



tras acompañar a Anna a votar, Randy comenzará a trabajar repartiendo folletos para la campaña a la alcaldía de Tommy Carcetti. Para agilizar la labor, el joven tratará de convencer a algunos de sus amigos para que le ayuden en la tarea, pero todos ellos abandonarán a Randy tras averiguar que le han pagado de antemano, preguntándose para qué hacer el trabajo si ya han obtenido el dinero. Randy, sin embargo, continuará repartiendo los panfletos por sí solo. De esta manera, el ansia que el personaje ha demostrado por obtener beneficios económicos (a riesgo incluso de meterse en problemas) no es mera avaricia, sino que se complementa con un sentido del deber y la responsabilidad que le llevan a finalizar la tarea.

Tras mostrarnos estas positivas cualidades del personaje, la trama dedicada a Randy pasa a centrarse en el modo en que el departamento de policía comete una serie de errores que llevarán a que se descubra que es el joven el que ha dado el chivatazo sobre el asesinato de Lex. Después de que un detective de la brigada de homicidios no le dé el correspondiente recado a otro detective al que Carver querría poner a cargo de Randy, el sargento se ve obligado a dejar al adolescente en manos de Herc, recordándole que debe hablar con el detective e incluso avisando de que Randy ha de volver temprano a casa porque al día siguiente ha de ir a clase, un comentario que se sale de la responsabilidad policial de Carver y que demuestra una sincera preocupación paternal por él. Sin embargo, Herc no sólo intentará convencer a Randy de que mienta cuando la información que le da no le resulte útil, siendo bastante agresivo con el joven, que se niega rotundamente a la petición



(fotogramas 125 y 126), sino que además se olvidará de contactar al detective de homicidios.

En el noveno episodio de la temporada, justo cuando todo parecía haber vuelto a la normalidad para Randy (regresa a la escuela e incluso trata de volver a poner en marcha la venta de golosinas con dinero que ha ganado apostando a los dados gracias a las matemáticas aprendidas con Prez), Herc le delatará como chivato ante Little Kevin. La información se extenderá rápidamente y el estigma del soplón (“snitches get stitches”) recaerá sobre el joven, convirtiendo de inmediato todo su entorno en una zona hostil. Así, enseguida es presentado en pantalla como aislado y marginado, por ejemplo cuando se sienta en medio de un enorme

grupo de alumnos en una mesa del comedor, vistiendo un polo de diferente color, acentuando el modo en que ya no encaja en este espacio. Se trata de una secuencia similar a aquellas en que se rodeaba de animados adolescentes dispuestos a adquirir dulces, pero ahora todos se levantan y se alejan, algo que se nos muestra en bruscos cambios de planos que contrastan con la fluidez de los amplios travellings empleados con anterioridad (fotogramas 127 y 128). Randy queda solo en una mesa, en un encuadre amplio que señala dicho aislamiento (fotograma 129).

En el decimoprimer episodio, varios jóvenes que nos resultan desconocidos esperan a Randy a la salida de la escuela. Para generar tensión y señalar la amenaza sobre el personaje, se nos muestra el punto de vista de este grupo, como figuras que ocupan gran parte de la pantalla y que fijan su atención en un sonriente Randy al que la cámara observa desde lejos

FOTOGRAMAS 125 - 128



## FOTOGRAMAS 129 - 132



(fotograma 130). A pesar de la fuerza de Michael, que ataca a los matones para tratar de proteger a su compañero, es Prez quien finalmente consigue detener la pelea, mostrándonos finalmente a Randy ensangrentado, en posición fetal y murmurando por lo bajo, enfatizando así su indefensión y debilidad y, una vez más, insistiendo en que las instituciones encargadas de protegerle (la policía) no han podido hacerlo (pero, conste, por culpa de errores individuales de personajes irresponsables) (fotograma 131).

Prez trata de averiguar qué ha ocurrido y contactará con Carver para intentar solucionar la situación de Randy. El sargento se compromete a responsabilizarse del joven. Esto derivará en una serie de varias conversaciones y discusiones de diferentes personajes (el propio Carver, Herc, el detective de homicidios y Prez) que giran en torno a la figura de Randy, en las que en realidad él no estará presente, recalando así el modo en que el joven no tiene ningún tipo de control sobre el entorno sino que su situación es la contraria: se ve desatendido y vapuleado por las diferentes entidades que supuestamente han de encargarse de él. Mientras todo esto ocurre, Randy es recluido en la casa de Anna para evitar cualquier posible problema, algo que sólo es mostrado en pantalla cuando alguno de los adultos (hombres) preocupados por el joven se acercan a la casa a comprobar que todo va bien. Prez decide llevar a Randy los deberes de esa semana y, cuando Anna abre la puerta, el joven saluda alegremente al profesor pero no participa del resto de la conversación (a pesar de que, una vez más, se está hablando de su situación y de su futuro como si no estuviera presente), quedando como una figura empequeñecida y escondida detrás de su madre de acogida (fo-








---

 FOTOGRAMAS 133 - 136

tograma 132). Cuando se cierre la puerta, de hecho, no volvemos al interior del hogar sino que la cámara sigue a Prez mientras se sube al coche, ve a los policías de incógnito encargados de vigilar la casa de Randy y finalmente se marcha. Poco después en este mismo episodio, la visita del sargento Carver sigue un formato similar. Primero, vemos al adulto mientras saluda a los policías y se acerca a la entrada (fotograma 133), y sólo cuando toca en la puerta pasamos a ver el interior de la casa, donde Randy hace los deberes en una enorme mesa que lo muestra como una figura pequeña, vulnerable e inocente en comparación con todos los objetos a su alrededor (fotograma 134). Al igual que antes, Randy aparece como protegido y recogido espacialmente por los dos adultos, Carver y Anna, en el encuadre que muestra

la puerta desde el punto de vista de la calle (fotograma 135). De esta manera, la serie nos muestra en todo momento el punto de vista de los personajes adultos sobre Randy, su atención y preocupación sobre el joven, su actitud paternal y protectora.

Sin embargo, al final de este episodio, el penúltimo de la temporada, un grupo de adolescentes engaña a los policías, haciendo desaparecer el coche de incógnito que vigila la casa de Anna y provocando un incendio que resultará en la hospitalización de la madre de acogida de Randy. Carver les visita en la sala de espera del hospital, donde el joven se encuentra sentado solo. El sargento tratará de reconfortar a Randy de manera paternal poniendo la mano sobre su hombro, gesto que el joven rechaza (fotograma 136). Mientras Carver se aleja por el pasillo en la que es la última imagen del capítulo, la voz en *off* de Randy le grita desde la sala de espera, echándole en cara con tono cínico e irónico todas las promesas incumplidas.

No vemos al joven, sino que la cámara sigue al sargento, de manera que la voz de Randy funciona casi como la conciencia de este personaje, enfatizando su sentido de la responsabilidad y culpabilidad en lo ocurrido, pero adelantando ya su futuro fracaso (fotograma 137). Igual que ocurría en la relación de Prez y Dukie al final de la temporada, aquí el punto de vista y los sentimientos que la serie prioriza son los del adulto hacia el joven, reforzando el posicionamiento condescendiente y paternalista del “gran imaginador”.

A lo largo de todo el último episodio de la temporada, varias breves secuencias muestran los esfuerzos de Carver por tratar de solucionar la situación de Randy y encontrarle una nueva casa de acogida, intentando evitar a toda costa que tenga que regresar a un albergue juvenil colectivo. Desde el escritorio del sargento mientras habla por teléfono con los servicios sociales, la figura del joven aparece alejada y desprotegida, con la mirada baja y enmarcado por una enorme ventana (fotograma 138). Carver se entrevista con una de las asistentes sociales que no sólo no contesta a muchas de sus preguntas sino que permanece casi inmóvil e impasible a lo largo de toda la conversación, estática tras una montaña de papeles, en contraste con la emotiva y desesperada reacción del sargento, que llega a ofrecerse él mismo como padre de acogida de Randy, algo que, como le informa ella, no es posible. Durante este tiempo, el joven duerme en la oficina de Carver, algo que le termina causando problemas con sus superiores. En un paternal gesto, el sargento tapa a Randy con su propia chaqueta (fotograma 139).

FOTOGRAMAS 137 - 140





Finalmente, Randy termina en un hogar juvenil. La llegada de ambos al edificio muestra una mole amenazadora que ocupa todo el encuadre (fotograma 140), insistiendo en que se trata de un espacio hostil y negativo para Randy también en el momento en que el joven cruza la enorme puerta de entrada que empequeñece su figura y nos permite acceder al portal, enormemente oscuro en comparación con el luminoso exterior (fotograma 141). Randy, con gesto triste, agradece a Carver que haya intentado ayudarlo. El sargento, una vez de vuelta en el coche, sufre un ataque de ira y golpea violentamente el interior de su vehículo en frustración por no haber podido salvarlo. Se reproduce pues la misma narrativa que hemos visto en los casos de Michael y Dukie, según la cual una serie de elementos ajenos (y sistémicos, por cuanto son presentados en la serie como fracasos o errores institucionales o familiares que se reproducen una y otra vez) limitan e impiden las acciones de unas figuras paternas responsables y preocupadas por los jóvenes, abocando sus esfuerzos al fracaso.

El personaje hará un cameo durante la quinta temporada, en una breve secuencia que busca enfatizar cómo su regreso al hogar comunal transforma de manera dramática al personaje, consumiendo la alegría e inocencia que destacaban en sus primeras apariciones. Randy es ahora agresivo, cínico y se muestra continuamente a la defensiva, como demuestra su postura (fotograma 142). La culpa, por decirlo de alguna manera, es de la compleja y casi kafkiana burocracia de los servicios sociales que impide que Randy pueda ir a otra casa de acogida e incluso que el propio Carver le adoptara, siendo esta protección y ayuda por parte de un “padre” lo que podría haber redirigido la trayectoria del joven y haber salvado su inocencia.




---

 FOTOGRAMAS 141 - 142



## 6.5

# CONCLUSIONES

---

En las páginas anteriores hemos analizado la representación de estos adolescentes y la relación que mantienen con los diferentes espacios e individuos que, en la serie, les influyen y socializan: sus familias, sus hogares, la escuela, la calle, etc. Nuestra intención ha sido tratar de establecer cómo nos presenta *The Wire* el problema de la reproducción social e ideológica del capitalismo a través de la evolución sufrida por estos personajes, cómo funcionan todas estas instituciones, entidades, aparatos y tecnologías a la hora de expandir y mantener un sistema claramente disfuncional. Aunque gran parte de las conclusiones han ido apareciendo a lo largo del análisis, tratemos ahora de contestar a la principal pregunta de esta sección de nuestro trabajo, es decir, ¿cómo entiende *The Wire* la situación de estos jóvenes en los barrios pobres y marginados de Baltimore (su *inner city*)? ¿Cómo se explica en la serie esta reproducción *ad infinitum*?

A partir del llamado informalmente “informe Moynihan” (publicado en 1965 bajo el nombre *The Negro Family: The Case For National Action*) y especialmente en relación al modo en que el texto señala el auge de las familias afroamericanas monoparentales (madres solteras) como una de las principales causas de los problemas socioeconómicos de las poblaciones racializadas, Elizabeth Ault (2012) argumenta que las madres de color de la serie, en concreto De’Londa y Raylene, son mostradas en *The Wire* como la principal causa de que sus hijos se involucren en el tráfico de drogas, mostrando así una representación de estas madres como disfuncionales. La serie también repite el argumento de que las familias afroamericanas tienden a romperse más a menudo, supuestamente creando así un ambiente negativo y dañino para los adolescentes. En realidad, los porcentajes de desempleo y de encarcelamiento tienen mucho más que ver

con la degradación de estos barrios y con los modelos de estructura familiar en comunidades como la mostrada en la serie que el hecho de que se trate de minorías raciales (Heideman y Birch, 2014). Al fin y al cabo, como explica Boots Riley (2016), la pobreza sistémica es lo que obliga a estas comunidades a recurrir a actividades ilegales para sobrevivir, actividades que, al no contar con la protección oficial (política y legal) que sí tiene la economía formal, obliga a sus participantes a resolver rencillas y desacuerdos a través de la violencia. Es decir, el origen de la violencia y la criminalidad en estas comunidades es material y económico y no ideológico, psicológico o cultural. Nuestro análisis, pues, nos lleva a afirmar que, dado el modo en que *The Wire* utiliza a estos jóvenes para construir narrativas cíclicas y mostrar la repetición de ciertos patrones dentro del barrio (Michael como el nuevo Omar o Dukie como el nuevo Bubbles [Hernández-Pérez, 2015]), se insinúa que estas familias rotas y madres irresponsables son culpables no sólo de lo que sucede con estos personajes en concreto, sino, a través de estos paralelismos, de la reproducción de la cultura de criminalidad presente en la *inner city* de Baltimore en su conjunto.

Para *The Wire* esta negativa cultura de pobreza y criminalidad es reproducida, de un modo ciertamente althusseriano, por la manera en que los jóvenes son interpelados (Althusser, 1974 [1969]: 57) y por tanto contruidos discursivamente como sujetos a través de las prácticas, técnicas y lenguajes que existen a su alrededor y que ellos mismos reproducen (Foucault, 2008 [1970]: 45; 2005), normalizando dicho discurso y provocando esta constante sujeción (Foucault, 1990 [1975]: 139-141) a través de y en sus (disfuncionales) familias, de una manera que niega totalmente la existencia de agencia individual –que podría existir en el exceso intrínseco a la externalidad de todas estas prácticas y técnicas, como ha explicado Judith Butler (2004 [1997]: 54)– dentro de esta cultura de pobreza y criminalidad. Al fin y al cabo, se presenta a los personajes jóvenes en contextos constrictivos que limitan sus posibilidades y se les presenta como destinados a reproducir la situación del barrio de un modo que no pueden escapar por sí mismos.

En ningún momento se considera que el hogar de las familias afroamericanas, aunque pobre, pueda ser funcional, positivo e incluso empoderador (como ha argumentado a partir de su propia experiencia bell hooks [1990]), y el modo en que la serie muestra la relación de estos dos jóvenes con sus madres insiste

en el modo en que ellas fracasan en el que se supone que es su *trabajo*: criar a sus hijos como ciudadanos cívicos y responsables y cuidar de sus viviendas. De hecho, De'Londa aparece fuera del hogar en pocas escenas, y siempre en compañía de su hijo o visitando a su marido en la cárcel (y es criticada abierta y agresivamente por Colvin por haberse marchado durante todo un fin de semana, dejando a su hijo solo). El único momento en que Raylene es vista en el exterior, el personaje aparece pidiendo a Namond que no le cobre por las drogas que intenta comprarle. Por este *trabajo* que ninguna de ellas está haciendo, ambas reciben ingresos. Aunque en el caso De'Londa no se trate exactamente de prestaciones sociales, como sí es el de Raylene, ninguna de ellas se merece este *sueldo*. Esto reproduce todo un conjunto de desinformados prejuicios hacia las madres de color (Ault, 2012), borrando asimismo la historia de activismo de este colectivo (sobre todo durante los setenta, como explica Jennifer Klein [2013: 41]), y con ellas también hacia el conjunto de las poblaciones afroamericanas pobres como responsables de su propia situación (Wilson, 1996: 86; Heideman y Birch, 2014). Además, parecería retomar también la noción de que el trabajo de crianza de los hijos no es verdadero trabajo, sino la función y posición natural de toda mujer (Federici, 2010: 16), demonizando al mismo tiempo a las mujeres y madres que reciben prestaciones sociales, perpetuando el negativo estereotipo que las presenta como vagas y parásitos del sistema (Federici y Vishmidt, 2013), tropos que, por supuesto, no sirven sino para justificar, mantener y racionalizar las desigualdades existentes (Jones, 2016: 10), siempre con un tono de superioridad desdeñosa y condescendiente.

Además, al mostrar estas figuras maternas como moralmente deficientes, egocéntricas y vagas, *The Wire* no sólo propaga una vez más este negativo prejuicio, sino que presenta la problemática desde el punto de vista ético y moral, proponiéndonos además (algo que ocurre en las tramas de los cuatro adolescentes) fuertes y responsables figuras paternas que actúan siempre desde el exterior como la principal solución. Como hemos visto, se trata de personajes en cuya moralidad y valores éticos la serie insiste de manera enfática, además de que siempre son mostrados como adultos vinculados a alguna institución (la escuela, la policía o el gimnasio) y que intervienen desde fuera de la propia *inner city* para presentarse como la única posibilidad de salvación de estos jóvenes, generando así una

narrativa basada en la demonización, la condescendencia y el paternalismo que repite los estereotipos sobre las comunidades de color presentes en el discurso dominante norteamericano desde hace décadas (reflejado en producciones socioculturales de procedencias tan diferentes como la literatura del siglo XIX, el cine clásico de Hollywood<sup>11</sup> o el propio informe Moynihan). Recordemos que no sólo la mayoría de los guionistas de *The Wire* (los escritores de ficción George Pelecanos, Dennis Lehane y Richard Price, entre otros) y su creador son intelectuales de clase media alta y blanca, sino que, además, este es su *target* de audiencia, al tratarse de un producto para un canal de televisión por cable, es decir, de pago.

Así, valorada por críticos y académicos, pero ignorada por el público general, *The Wire* es un producto televisivo abiertamente elitista (“fuck the average reader”, ha afirmado su creador en más de una ocasión [Hornby, 2009: 394]). El resultado podría ser, como plantea Galen Wilson (2014: 71-72), una especie de mero *poverty porn* para el consumo de las clases medias y altas, dado que, si bien la serie hace uso de recursos estilísticos que buscan generar una sensación de realismo, en realidad existe en estos mismos recursos una distancia, una dinámica de poder de clase que implica que es imposible en última instancia para los miembros de las clases privilegiadas comprender la experiencia de las comunidades mostradas en pantalla. Sin embargo, en sus conclusiones Wilson (2014: 77) considera que existe en la serie la constatación de la imposibilidad de dicha representación que la libra de convertirse en esta mercancía para el mero consumo de las clases medias. A partir de nuestro análisis, podemos considerar que, de hecho, se trata de todo lo contrario, por cuanto, como hemos visto (especialmente a través del modo en que se prioriza el punto de vista de personajes como Prez frente al de los jóvenes a los que se enfrenta día a día en la escuela), no sólo se mira a los personajes desde los valores morales y cívicos de una supuesta clase media alta blanca, sino que es la imposición de dichos valores, la transformación

y corrección de estas actitudes, lo que la serie propone como la posible solución para estos jóvenes y sus conflictivos barrios de procedencia: paternalismo, condescendencia y micro-gestión conductual de las poblaciones sobrantes.

Esta demonización de las familias de las comunidades de color como estructuras rotas y disfuncionales (y por tanto incapaces de crear ciudadanos éticos y morales) y la insistencia en la *necesidad* de la figura paternal en la crianza de los hijos enlaza directamente con el marco moralista y ético de la ya definida tercera vía, cuyo principal ideólogo, el sociólogo Anthony Giddens, insiste en que una familia estructurada y con lazos fuertes es la principal fuente de cohesión cívica siempre y cuando se integren socialmente de manera adecuada (1998, cap. 3, sec. 4). La tercera vía, aunque asociada a la reinención de la izquierda durante los años ochenta y noventa y, en EEUU, a la presidencia de Bill Clinton, en realidad continúa activa hoy en día directamente asociada a los sectores menos progresistas del partido demócrata norteamericano (a pesar de que las elecciones primarias y presidenciales de 2016 han mostrado claramente que esta postura se encuentra cada vez más alejada de las prioridades de la mayoría de los votantes). Algunas de las propuestas que Giddens destaca como parte fundamental del programa de la tercera vía son la reorganización de los gobiernos y programas públicos, engorrosos e ineficaces, lo que requerirá en algunas ocasiones estructurarlos en torno a modelos de mercado (1998, cap. 4, sec. 3), además de convertir al estado en “gestor del riesgo” (1998, cap. 3, sec. 1) y garante del individualismo y autonomía, así como basar el modo de funcionamiento de la sociedad civil y del estado de bienestar en la noción de comunidad y familia (siendo estas además las dos principales vías para acabar con la criminalidad [Giddens, 1998, cap. 3, sec. 3]), expresado claramente en el que consideraba el lema principal de esta tendencia política: *no rights without responsibilities* (Giddens, 1998, cap. 2, sec. 6).

Como explicaba el también sociólogo Nikolas Rose, esta priorización de las obligaciones morales y cívicas de la población por encima de sus derechos convierte a la tercera vía no en un programa político, sino en “una cierta manera de visualizar problemas políticos” y “un conjunto de principios morales a través de los cuales se generan y legitiman soluciones” a dichos problemas (2000: 1395), al tiempo que un mantenimiento de la fe en el poder de los mercados y en la gestión basada en el

11 Y, como nos demuestra el lúcido y personal análisis de películas como *Criadas y señoras* (*The Help*, Tate Taylor, 2011), *Django desencadenado* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012) o *12 años de esclavitud* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013) realizado por Roxane Gay (2014), se trata de estereotipos y tratamientos de los personajes de color que son todavía hoy omnipresentes en el cine contemporáneo, incluso el aclamado por crítica y público.

sistema de mercado (Rose, 2000: 1397). Así, los ciudadanos son considerados ahora “criaturas éticas”, de modo que esta manera de pensar hace que los diferentes problemas socio-económicos y culturales de estos estados sean cada vez más leídos como problemas éticos (Rose, 2000: 1397), a los cuales se presenta como solución la imposición de los valores burgueses y cristianos de caridad, compasión, moderación, disciplina, deber y trabajo (Rose, 2000: 1409).<sup>12</sup>

A partir de lo que hemos visto en el análisis de los personajes adolescentes de la serie (el modo en que por una parte se critica a las familias como disfuncionales y por la otra se insiste en lo importante de las figuras paternas responsables que puedan educar a los jóvenes en valores cívicos), es dentro de estos valores e ideas de la tercera vía desde donde hemos de comprender el modo en que *The Wire* entiende y explica la situación y el futuro de estos cuatro personajes. Son los valores que, de hecho, se propone que deberían ser impuestos, enseñados y transmitidos, pues, para la serie, como para los ideólogos de este “centrismo”, es moralmente deseable que los ciudadanos sean los encargados de ayudar a otros, en lugar de depender de servicios profesionales o estatales (Blair y Schroeder, 1998: 3; Rose, 2000: 1405), de manera que la única función del gobierno sería crear el marco adecuado para que sean los individuos los que llevan a cabo estas tareas de auto-gestión comunitaria.<sup>13</sup> Y este “dejar hacer” que, como veíamos, *The Wire* cree que las diferentes instituciones impiden llevar a cabo a los sujetos hábiles y capaces (las figuras paternas) no es otro que, por supuesto, el modo en que se define la función del estado respecto a la economía desde el fundamentalismo de mercado (Flew, 2014: 56).

Así, en línea con el comentario que aquí queremos hacer de la cuarta temporada de *The Wire* y del modo en que este proyecto de análisis plantea la serie como caso de estudio del modo en que el capitalismo es representado en la cultura po-

pular contemporánea, pretendemos enlazar todos los tropos discursivos analizados hasta ahora como presentes y reiterados a lo largo de estos episodios con el conservatismo económico del partido republicano (ávido defensor del libre mercado en EEUU) y con el modo en que la tercera vía entiende el estado de bienestar y el papel de las instituciones y programas públicos en las comunidades de color, por cuanto ambos se basan en el mismo contenido ideológico de corte moralizante (Amable, 2011: 21). El ejemplo más claro de esta relación y de su presencia en la serie es el modo en que las madres de los personajes son criticadas por recibir “prestaciones” que no se merecen insistiendo en la noción de que tales prestaciones llevan a la dependencia, vagancia y que son negativas para la “motivación personal” (Brown, 1999: 369). Se trata de un discurso que va en paralelo al de la propuesta de reforma del estado de bienestar de la administración Clinton, ejemplificado a partir sobre todo de la *Personal Responsibility and Work Opportunity Reconciliation Act* (PRWORA) de 1996. Esta legislación se basaba en considerar la pobreza un estado que hace necesaria la vigilancia permanente y paternalista, convirtiendo el acceso a la seguridad social no en un derecho garantizado por defecto, sino en un derecho que ahora hay que ganarse (Wacquant, 2009: 88). El método para ganarse dicho derecho no es otro que el trabajo, lo que resulta paradójico porque muchas de estas mujeres que recibían asistencia social antes de esta legislación ya trabajaban al mismo tiempo (en muchos casos de manera precaria), dado que el dinero recibido por parte del estado en ningún momento permitía mantener a sus familias sin ningún otro ingreso (Wacquant, 2009: 85), lo que además sirve para desmontar el estereotipo de la *welfare queen*. Así, aunque la intención sobre el papel de PRWORA era promover el paso de las poblaciones pobres de las prestaciones sociales al empleo, en realidad la legislación no incluía ningún programa para ampliar o mejorar las posibilidades de acceso al empleo de todas estas personas a las que se limitaba el acceso a prestaciones (Brown, 1999: 369; Wacquant, 2009: 86). En resumen, lo único que se consiguió fue continuar demonizando a las comunidades pobres y confirmar la sacralización del trabajo en la sociedad norteamericana, siendo valores como el esfuerzo y la ética laboral los que convierten a un sujeto en ciudadano y miembro merecedor del apoyo de la comunidad (una idea explorada también en el capítulo 4 de esta tesis doctoral).

12 Como decíamos, estas ideas no sólo no han desaparecido de los debates nacionales en EEUU sino que siguen apareciendo una y otra vez, incluso en medios considerados habitualmente como progresistas o al menos dentro de la *intelligentsia* moderada, como demuestra, por ejemplo, un texto del *New York Times* de 2015 en la que el comentarista conservador David Brooks escribe, sobre el caso de Freddie Gray en Baltimore, que “las verdaderas barreras a la movilidad son las cuestiones de psicología social, la cualidad de las relaciones en el hogar y en el barrio” (Brooks, 2015).

13 Este discurso está presente también en otros momentos de la serie (ver, por ejemplo, el apartado 3.2. de esta tesis doctoral)

Como hemos visto a lo largo del análisis, la serie establece esta separación entre buenos y malos ciudadanos, personajes cívicos y responsables y personajes egocéntricos y vagos, mostrando a los primeros como merecedores de oportunidades y ayuda, en oposición a los segundos. Pero, también, nos presenta una separación entre aquellos que necesitan que se les micro-gestione (del modo en que Foucault [1990 (1975): 139-141] entendía la disciplina al hablar de los soldados en *Vigilar y Castigar*, como técnicas y mecanismos destinados a formar el cuerpo de los individuos, creándolos así a partir de una relación de utilidad y docilidad simultánea) para transformar sus actitudes de manera que encajen en los valores morales y éticos del ciudadano ideal y aquellos que ya se presentan como tales y a los que las instituciones mal gestionadas, como las definía Giddens, limitan su capacidad de acción: *The Wire* no sólo representa sino que también promueve el bicéfalo “estado centauro” definido por Löic Wacquant (2010a) como el modelo de estado característico del neoliberalismo. A pesar de que, sobre todo en EEUU, el concepto de autonomía con respecto al gobierno sea casi sinónimo de libertad, este modelo de estado neoliberal no coincide en realidad con el papel del estado no-intervencionista que se asocia al liberalismo clásico (Springer, 2016: 102), sino que, como hemos visto, trata de manera muy diferente a los ciudadanos de clase media alta y a las poblaciones sobrantes.

A la hora de presentar cuál es el rol del sistema educativo en la reproducción de lo que considera un sistema fallido en el modo en que gestiona estas poblaciones, *The Wire* parece considerar que la tendencia de los alumnos es ver la escuela como un lugar coercitivo que limita sus libertades porque, a nivel sistémico, la escuela esencialmente dispone a los estudiantes para las posiciones sociales que ya ocupan (Chaddha y Wilson, 2011: 180), en este caso, preparándolos para enfrentarse a las fuerzas del orden y acabar en prisión (una tendencia más que consolidada y constatada, denominada habitualmente *school-to-prison pipeline*). A partir de esta idea, la serie argumenta que el modo burocrático y limitador en que funciona esta institución es lo que reproduce tal sistema disfuncional de manera circular, de manera que nos propone que, como hemos visto con los ejemplos de Colvin y Prez, si cambiara el modo de funcionamiento de la escuela (siempre dentro del mismo marco capitalista) y se dejara una mayor libertad de actuación a estos

individuos cívicos y dedicados se podría también romper dicho círculo vicioso.

Partamos, sin embargo, de la consideración de que durante las últimas décadas “el capital ha eliminado sus mecanismos tradicionales de recuperación”, llevando así al crecimiento y asentamiento de poblaciones sobrantes (Endnotes y Benanav, 2010) que no son necesarias para el capital en sí, pero sí para la existencia de un mercado laboral capaz de auto-reproducirse, por cuanto es la misma normalización del desempleo la que fue la base para el desarrollo del estado de bienestar y otras prestaciones e instituciones (por ejemplo el sistema carcelario, como argumenta Wacquant [2009; 2010a; 2010b]) cuya intención es contener el fantasma de lo que Michael Denning (2010: 84) ha denominado, para referirse a estas poblaciones sobrantes, *wageless life*. En este contexto, cualquier reforma del estado de bienestar (como la propuesta por los valores y características de la tercera vía que encuentra su representación y en cierta manera su heredero discursivo audiovisual en *The Wire*) que no se plantee el modo en que el capital *siempre* elimina puestos de trabajo (Hansen, 2015) (de acuerdo con la ley general de acumulación capitalista, la que señala la demanda decreciente de la fuerza de trabajo y, con ello, la producción progresiva de sobrepoblaciones relativas [Marx, 1975 (1867): 759-808]), no hará sino reproducir una idea del estado de bienestar (o de las instituciones públicas encargadas, en teoría, de eliminar la pobreza) que no es sino una existencia paradójica: ¿cómo pueden estas instituciones capitalistas, en cualquiera de sus formas, resolver el problema que es en realidad la base de su existencia?

En este contexto, incluso el modelo de educación para los jóvenes conflictivos que parece proponer *The Wire* como alternativa al constrictivo, ineficaz y burocrático funcionamiento de las escuelas, ejemplificado en el aula de *tracking* (y obvio especialmente en la escena en que dos alumnas hacen *role-playing*) y en que se “deje hacer” a personajes como Prez o Colvin, prepara a los alumnos para ser gestionados como poblaciones sobrantes y, sobre todo, propone disciplinarlos dentro del modelo de ciudadano responsable y cívico que planteaba Giddens dentro del contexto de la tercera vía. Esto no genera una narrativa capaz de mostrar los efectos del capitalismo salvaje en los individuos, como se ha argumentado y defendido en tantas ocasiones respecto a *The Wire* (Simon, 2009; Hornby, 2009; Schaub, 2010, Chaddha y Wilson, 2011; Herbert, 2012; Collins



y Brody, 2013; Sweeney, 2013; Labra, 2014; Wheeler, 2014; Wood, 2014; Anker, 2016; entre otros), sino que reproduce el prejuicio de que gran parte del problema es moral, cultural, y que podría solucionarse si se educara dentro de una ética concreta. En este sentido, el sistema educativo tal y como lo presenta la serie (tanto la versión burocrática como el positivo experimento de Colvin y Parenti) no sólo no fracasa sino que formaría parte del esfuerzo por controlar la actitud y estilo de vida de las poblaciones sobrantes, aquellos que no pueden ser reabsorbidos por la economía formal y que “existen ahora sólo para ser gestionados” (Endnotes y Benanav, 2010), proponiendo que la coerción y supervisión del comportamiento y moralidad de estos jóvenes sean un elemento fundamental para poder formar parte de la comunidad a través del tan sacralizado trabajo, tanto a través de un empleo precario como de posibles prestaciones sociales que, por supuesto, uno ha de demostrar que merece.

Como nota final, recordemos que en la conversación de Colvin con Wee-Bey, además, se argumenta explícitamente que en el pasado esta moralidad y ética idealizadas por *The Wire* sí que existían, reiterando una narrativa que entronca con cierto discurso que considera que existe la posibilidad de un “buen capitalismo”, siempre y cuando exista un equilibrio entre los estados y los mercados, como (supuestamente, tal y como hemos explicado en el capítulo 4 de esta tesis doctoral) demostró la edad dorada de los años cincuenta y sesenta. Esto no sólo implicaría la noción de inevitabilidad del sistema de mercado, regido por leyes naturales (Buck-Morss, 1995: 456; Alexander, 2011: 480), sino que además enlaza con la idea de responsabilidad y culpabilidad moralista individual, similar al modo en que Joseph Stiglitz habla de los banqueros (y antropomorfiza la banca) como irresponsables, ego-céntricos y avariciosos, lo que los convierte, en última instancia, en los culpables de la crisis de 2008 por haberse aprovechado de un sistema fallido, tal y como el premio Nobel la relata en su libro *Caída Libre* al afirmar que “[l]a búsqueda incansable de beneficios y la persecución del propio interés quizás no han creado la prosperidad que se esperaba, pero sí han contribuido a crear [un] déficit moral” (2010: 324). Enmarcar la posibilidad (irrealizable) de un capitalismo controlado o moral en el embellecimiento abstracto de décadas pasadas, argumentando que se debe y puede recuperar dicho modelo, permite la reproducción y reiteración de un peligroso discurso nostálgico sobre un pasado falsamente idealizado que, en realidad, nunca ha existido.

## 6.6

# ANEXO

---

En este anexo se realizará un resumen por episodio de las tramas, personajes y espacios que han sido analizados a lo largo de este capítulo; es decir, para evitar confusiones y posibles problemas de comprensión, las síntesis que siguen quitan relevancia o dejan de lado algunas de las situaciones, personajes y líneas narrativas que tienen lugar a lo largo de la cuarta temporada de *The Wire*.

### **S04E01. BOYS OF SUMMER**

---

Todavía durante las vacaciones de verano, un grupo de jóvenes tratan de encontrar la manera de pasar el tiempo libre antes de que empiece el curso escolar. El joven Namond Brice colabora a tiempo parcial vendiendo droga para Bodie Broadus, uno de los más fieles soldados de la ya desaparecida organización Barksdale. Junto a Bodie, vigilan la esquina donde tiene lugar el tráfico de estupefacientes el lánguido Lex y el robusto, de ingenioso apodo, Little Kevin.

Cuando el marginado y casi indigente Dukie Weems, miembro a ratos del grupo de compañeros de Namond y su amigo Michael, sufre una paliza por parte de una banda de chavales de otro barrio, todos ellos deciden vengarse. Al final del episodio, sin embargo, pensando que sólo transmite un inocente recado, Randy (huérfano que vive con una madre de acogida) se ve envuelto en el encargo del asesinato de Lex por parte de Marlo a través de la intervención de Little Kevin.

Al mismo tiempo, la escuela comienza los preparativos para el inicio del curso, mostrando la llegada a la *Edward J. Tilghman*

*Middle School* de Roland (Prez) Pryzbilewski, ex agente de policía reconvertido en profesor de matemáticas.

---

### S04E02. *SOFT EYES*

El detective de homicidios Bunk Moreland comienza a investigar un nuevo caso, sólo para encontrarse que su principal sospechoso, Lex, está desaparecido.

Namond visita en la cárcel a Wee-Bey, su padre y antiguo soldado que, junto a su madre De'Londa, le insiste y recomienda que trate de integrarse en el mundo del narcotráfico. Esto nos deja ver la cómoda situación económica en que vive Namond, gracias precisamente a la pensión recibida por parte de los antiguos jefes de su padre por aceptar su dura condena en lugar de dar información a la policía.

Michael, a su vez, llamará la atención primero de Marlo Stanfield al rechazar el dinero con que intenta comprar la fidelidad de los chavales del barrio, pero también la de Dennis (Cutty) Wise, un ex convicto que ha montado un gimnasio de boxeo para evitar que muchos de los chicos se dediquen al tráfico de drogas.

En este episodio, gracias a que desde la escuela envían ropa a su casa, se descubre que la familia de Dukie está formada por drogadictos disfuncionales, siendo esta la causa de su permanente aspecto sucio y descuidado.

Por haber ayudado a otro amigo en relación al robo de un coche, Dukie, Namond y Randy se cruzan por primera vez con el sargento Ellis Carver. Este agente de policía, aunque en temporadas anteriores es visto como agresivo y algo irresponsable, parece ahora haber madurado y tener un acercamiento mucho más inteligente y responsable hacia a su cargo, como se demuestra en los avisos que da al grupo de adolescentes.

---

### S04E03. *HOME ROOMS*

Es el primer día de escuela y los cuatro amigos se reúnen para llegar al centro todos juntos. Michael, además, es visto como principal responsable de su hermano pequeño, Bug, al que cuida de un modo paternal. Randy comienza a vender golosinas

de manera ilegal durante el recreo e incluso se salta algunas clases para ello.

Prez, por su parte, tiene ciertas dificultades para conseguir que los alumnos mantengan la calma y atiendan durante sus clases de matemáticas e incluso tiene que enfrentarse al violento ataque de una alumna a otra, que es incapaz de resolver por sí mismo.

Al mismo tiempo, el ex policía Howard (Bunny) Colvin comienza a colaborar con el profesor universitario David Parenti en la preparación de un proyecto especial de re-integración de alumnos problemáticos en la *Edward J. Tilghman Middle School*.

---

### S04E04. *REFUGEES*

Una profesora pilla a Randy con las manos en la masa mientras vende golosinas y, buscando evitar el castigo, el joven se convierte en un chivato, dando información a la dirección de la escuela sobre fechorías que se han cometido en la misma. Michael, por su parte, comienza a interesarse por el boxeo, aunque parece desconfiar de Cutty y sentirse incómodo en su presencia. Al mismo tiempo, los principales lugartenientes de Marlo, Chris Partlow y Felicia (Snoop) Pearson, continúan tratando de reclutar a Michael para su organización.

En este episodio, además, conocemos por primera vez a Raylene, la madre de Michael, cuya drogadicción ha obligado al joven a desarrollar un enorme sentido de la independencia y la responsabilidad, siendo quien realmente cuida de su hermano pequeño y quien gestiona el hogar familiar.

---

### S04E05. *ALLIANCES*

Tratando de explicarse qué ocurre con todos los cadáveres de los asesinados por Chris y Snoop, el grupo de amigos se inventa una estrambótica teoría sobre zombis que Randy se cree a pies juntillas hasta que finalmente Dukie le lleve al interior de una casa abandonada donde descubren uno de los cuerpos.

Prez, aunque sigue sin ser capaz de controlar eficazmente la actitud de algunos de sus alumnos, sí comienza a tener una relación más cercana con algunos de ellos y a conocerlos y a

ofrecerles ayuda personalizada, especialmente a Dukie (sobre todo tras descubrir su situación familiar).

---

### **S04E06. MARGIN OF ERROR**

Namond y su madre dejan de recibir su manutención por parte de la organización para la que antes trabajó Wee-Bey, lo que lleva a De'Londa a presionar al joven para que se involucre en el tráfico de drogas a tiempo completo para poder mantener su estilo de vida. En este mismo episodio se pone en marcha el programa especial de Colvin y Parenti para los estudiantes potencialmente problemáticos, en el que integran a Namond, separándolo de sus compañeros.

Prez comienza a cuidar de Dukie dentro del recinto de la escuela, dándole parte de su almuerzo y permitiéndole hacer uso de las duchas y los vestuarios fuera del horario de clase, mejorando así sustancialmente la higiene y el estado físico del joven.

Randy, a su vez, tratando de librarse de un nuevo problema, informa a la dirección de la escuela de que tiene información sobre un asesinato. Esto hará que el adolescente se vea bajo la responsabilidad del sargento Carver.

En este capítulo tienen lugar las elecciones primarias a alcalde de la ciudad de Baltimore, cuyas campañas han sido seguidas en episodios anteriores y que se zanján con el triunfo del candidato blanco Tommy Carcetti.

---

### **S04E07. UNTO OTHERS**

Prez decide probar un nuevo método de enseñanza, permitiendo a sus alumnos aprender sobre probabilidades y estadísticas a partir de juegos de dados y apuestas, conformando así un entorno didáctico más libre y menos estricto. Instala además un ordenador en el aula, del que se encarga Dukie, que ha dejado de ser el marginado de la clase.

Namond carece de las habilidades necesarias para hacer funcionar la venta de droga en la esquina que Bodie le ha asignado por orden de De'Londa, que reprende constantemente a su hijo por su ineptitud para el narcotráfico.

Thomas (Herc), un insensato agente de policía, recurre al sargento Carver, su antiguo compañero, para tratar de resolver un problema. Así, Carver permite a Herc hablar con Randy con la condición de luego remitir al chaval al detective de homicidios Bunk Moreland, responsable del caso sobre el que Randy tiene información. Sin embargo, como Randy no le es de ayuda, Herc olvida este encargo.

---

### **S04E08. CORNER BOYS**

Devar, el padre de Bug y padrastro de Michael, regresa a casa, irrumpiendo así en la equilibrada independencia que el joven mantenía en el hogar familiar. Se insinúa sutilmente que, además, este hombre abusó de Michael cuando aún era un niño sin que su madre lo evitara.

Namond comienza a mostrar cierto entusiasmo en las clases del proyecto sociológico de Colvin y Parenti, en comparación a los continuos problemas que tiene con su madre y su inhabilidad para el narcotráfico.

---

### **S04E09. KNOW YOUR PLACE**

Colvin propone un juego a sus alumnos, con una cena en un buen restaurante como premio. El grupo de Namond, que gana el concurso, se muestra tremendamente frustrado y fuera de lugar en un entorno que no es el suyo, demostrando de nuevo actitudes negativas y agresivas.

Prez se ve obligado a preparar a los alumnos para una prueba estatal, lo que le lleva a dejar de lado sus positivas metodologías y adaptarse a un currículum diseñado por y para el examen.

Randy, por su parte, hace uso de lo aprendido en clase sobre probabilidades para conseguir dinero apostando con el propósito de seguir con la compra-venta de golosinas dentro del centro escolar. Al mismo tiempo, un error por parte de Herc al interrogar a Little Kevin hará que enseguida se extienda el rumor de que Randy es un soplón.

Michael, harto y temeroso por la presencia de su padrastro en casa, finalmente recurre a Chris y Snoop, aceptando así co-

menzar a trabajar para Marlo a cambio de que ellos se deshagan del padre de Bug de manera definitiva.

---

### **S04E10. MISGIVINGS**

Namond es detenido y no consigue contactar con su madre (que se ha marchado de viaje con sus amigas), lo que hace que el sargento Carver, empático, le deje pasar la noche en su despacho en lugar de enviarlo al centro de menores. Al día siguiente De'Londa sigue ilocalizable así que Namond decide avisar a Bunny Colvin, su nuevo profesor y antiguo jefe y mentor del sargento Carver. Colvin acogerá al joven en su hogar.

Prez continúa teniendo problemas para mantener la positiva dinámica de sus clases tras verse obligado a someterse a la enseñanza del examen estatal (que sólo busca mejorar el resultado en el mismo de los alumnos, pero no que se produzca un verdadero aprendizaje).

El padre de Bug es brutalmente asesinado por Chris y Snoop al final del episodio, confirmando así la recuperación del control del hogar familiar por parte de Michael.

---

### **S04E11. A NEW DAY**

Namond sospecha que uno de los chicos que trabajan con él le ha robado la mercancía, pero no sabe cómo reaccionar ante esta situación.

Randy se ve marginado en la escuela y es atacado por un grupo de jóvenes por ser un chivato, haciendo que deba dejar el centro escolar temporalmente y, bajo responsabilidad del sargento Carver, ser escoltado por la policía.

---

### **S04E12. THAT'S GOT HIS OWN**

Dukie se ve obligado a dejar la escuela secundaria para trasladarse al instituto en contra de su voluntad. En este mismo

episodio, además, Dukie llegará a su casa para encontrarse que su familia, desahuciada, ha desaparecido, por lo que se tendrá que mudar al nuevo hogar de Michael y Bug.

Namond abandona su casa y tiene una crisis nerviosa derivada precisamente de las terribles presiones por parte de su madre de seguir el camino del padre y su incapacidad de cumplir dichas expectativas. Michael se confirma como un soldado más en la banda de Marlo Stanfield, a pesar de los intentos de Cutty de alejarlo de ese mundo.

Randy, aunque continúa en reclusión obligatoria en casa de la señorita Anna, es finalmente atacado por la misma banda que le dio una paliza a la salida de la escuela, que incendia la casa de su madre de acogida, provocándole graves quemaduras.

---

### **S04E13. FINAL GRADES**

El sargento Carver intenta por todos los medios solucionar la situación de Randy, pero finalmente resulta inevitable que vuelva a una casa grupal de acogida, donde de nuevo es recibido como un chivato y atacado por ello.

Dukie no llegará a asistir al instituto ni se siente realmente cómodo como invitado en casa de Michael y Bug. Tratando de encontrar su lugar, comenzará a ayudar a su amigo, ahora encargado de la venta de drogas en una esquina del barrio para la banda de Marlo Stanfield. Michael, además, sellará su colaboración con esta organización asesinando a un enemigo de la misma al final del episodio.

El programa especial de Colvin y Parenti es finalmente eliminado, a pesar de haber mostrado resultados positivos en la reinserción en las aulas de algunos de los chavales más problemáticos. Bunny Colvin adopta a Namond tras pedir la custodia del chico a su padre, garantizándole así la posibilidad de alejarse del mundo del tráfico de drogas.

Tras comprobar los resultados de los exámenes estatales, realizados por la totalidad de los alumnos de la escuela al inicio de este mismo episodio, Prez confirma sus sospechas sobre la inutilidad de los mismos, que sirven simplemente para crear estadísticas falseadas que permitan mantener el presupuesto de la escuela.



07

LA CONSTRUCCIÓN DE  
DISCURSO EN LOS MEDIOS DE  
COMUNICACIÓN DE MASAS  
Y SU ROL EN LA SOCIEDAD  
CONTEMPORÁNEA: LA QUINTA  
TEMPORADA DE *THE WIRE*



Tal y como se ha señalado al analizar la construcción de la entidad enunciativa y la puesta en escena de *The Wire*, así como gran parte de su recepción y análisis (ver sobre todo los apartados 3.1. y 5.1. de esta tesis doctoral), la literatura sobre la serie ha asumido que el realismo y la capacidad de representación del capitalismo contemporáneo son las principales características que la definen como producto cultural, lo que la hace destacar como televisión de calidad dentro de un medio tradicionalmente denostado. Hemos argumentado que asumir acríticamente la capacidad de representación de la serie y construir una interpretación sobre la misma a partir de dicho supuesto aparentemente indiscutible ignora su estatus como discurso construido y articulado a través de un conjunto de estrategias y técnicas. A través de la construcción de un efecto de realidad, que estos análisis sobre la serie refuerzan, tales estrategias quedan así borradas y naturalizadas. Como ha afirmado Frank Kelleter (2014: 40), estos acercamientos a *The Wire* son incapaces de crear conocimiento a partir del análisis de la serie. El resultado es que la manera en que habitualmente se debate y escribe sobre la serie se ha creado sobre la (casi omnipresente) contradicción que supone considerar como crítico con el capitalismo un producto de una industria multimillonaria, la de los *media* estadounidenses, y cuya existencia depende, en última instancia, del funcionamiento eficiente de dicho modo de producción.

Sin embargo, allí donde gran parte de los textos académicos sobre *The Wire* han ignorado el proceso de creación del relato de la serie, su quinta y última temporada incluye como

su principal argumento precisamente las causas, proceso y consecuencias de la elaboración de una ficción: la invención de un asesino en serie que mantiene en vilo a toda la ciudad de Baltimore. Este criminal creado por un conjunto de agentes de policía se convierte en el eje en torno al cual se desarrollan la mayoría de tramas de esta temporada y pone el foco en las razones que llevan a los personajes a fabricar asesinatos, pero también en los efectos y complicaciones que se derivan de la construcción de esta narrativa. Con la intención de recuperar parte de la financiación retirada al departamento de policía por culpa del alcalde Carcetti (al final de la temporada anterior decide no aceptar subvenciones estatales para las escuelas de la ciudad para no arruinar sus posibilidades de presentarse al puesto de gobernador de Maryland), el detective Jimmy McNulty comienza a alterar las pruebas, los informes e incluso las escenas del crimen de una serie de muertes de indigentes, añadiendo motivaciones sexuales y perversas y una “marca” (un lazo rojo en la muñeca) para fabricar un falso psicópata. Cuando los asesinatos comiencen a aparecer en la prensa y los morbosos detalles inventados por McNulty (con la ayuda de su compañero Lester Freamon) llamen la atención de los altos cargos del departamento de policía y del ayuntamiento, se levantará el veto a los gastos extra y se otorgará a los detectives recursos casi ilimitados. Estos recursos serán desviados a otros casos, especialmente a uno que ha sido detenido temporalmente por la reducción de presupuesto: las escuchas y vigilancia a la banda de narcotraficantes liderada por Marlo Stanfield como potenciales responsables de los veintidós cuerpos encontrados

en un conjunto de casas abandonadas de la zona oeste de Baltimore al final de la cuarta temporada de la serie.

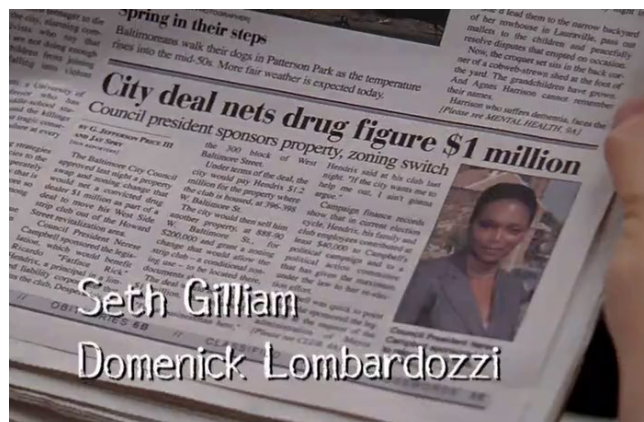
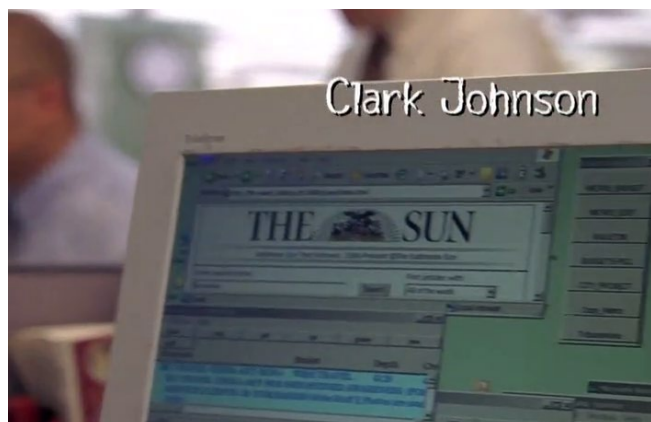
Aunque al inicio de esta última temporada es el propio McNulty quien insiste a una reportera para que la noticia sobre el asesino en serie aparezca en la prensa, la ficción termina por desarrollarse también de manera paralela en las manos de Scott Templeton (Tom McCarthy), un ambicioso periodista que, desconociendo que el psicópata obsesionado con los sin techo es una fabricación, decide inventar elementos y adornar la historia con la intención de posicionarse a sí mismo en el centro de la misma y hacer progresar su carrera.

Siguiendo el modelo narrativo de las temporadas anteriores (añadir un nuevo espacio, entorno o institución, es decir, un grupo de personajes hasta ahora desconocidos que se suman a los ya existentes), en esta quinta temporada el foco de atención se pone en los medios de comunicación a través de la presentación de la redacción de una versión ficcionalizada del periódico local *Baltimore Sun*. Como también había sucedido en las temporadas anteriores, este eje temático queda presentado tanto en el *cold opening* o prólogo previo a los créditos del primer episodio, que incluye un divertido interrogatorio en el departamento de homicidios en el que se engaña a los acusados con una mentira y se hacen obvias alusiones a la relación de la ciudadanía norteamericana con los relatos que reciben, como en los propios créditos. Además de algunas de las imá-

genes presentes en los títulos de créditos de la serie desde el inicio de la misma (la cámara de vigilancia rota por adolescentes que le tiran una piedra, por ejemplo), se añaden breves planos que señalan la aparición de los medios de comunicación en los episodios que seguirán, tales como un ordenador ante la borrosa sala de redacción (fotograma 01) o varias portadas del periódico (fotograma 02). Resulta de interés que además de incluir imágenes del objeto en cuestión, el periódico, y del proceso de trabajo que hay detrás de su producción, sean varios los momentos de los créditos que incluyen las rotativas, ejemplares del diario siendo arrastrados por maquinarias acompañados de movimientos de cámara que siguen dicho desplazamiento (fotogramas 03 y 04). Estos planos crean un paralelo con los cables de las escuchas policiales que también forman parte de esta secuencia, generando así un paralelismo entre la actividad de ambas instituciones (sobre el que, como veremos, se insiste durante toda la temporada a través de varios recursos y elementos) y creando además un efecto de flujo constante. Esto representaría la propia circulación continua de información a través de los medios de comunicación, además de remitir no sólo a la propia estructura de la serie, cuya narrativa, como hemos visto, se construye a partir de una sucesión de escenas relacionadas entre sí de diferentes maneras y no tanto a través de un modelo más tradicional (inicio-desarrollo-clímax-cierre), sino también a alguno de los elementos temáticos que le sirven como *leitmotiv*, especialmente la consigna “follow the money”.

Este misma organización narrativa es la que permite a la serie estructurarse en torno a la relación existente entre dife-

#### FOTOGRAMAS 01 - 02






---

 FOTOGRAMAS 03 - 04

rentes instituciones y entidades, creando así la imagen holística de la ciudad de Baltimore que supuestamente se nos ofrece en *The Wire*. Así, a lo largo de esta quinta temporada gran parte de los ejes temáticos giran en torno al *Baltimore Sun* como institución representativa del rol de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea, poniendo el énfasis en cómo este periódico interactúa con el resto de entes que conforman la ciudad, desde el ayuntamiento hasta el narcotráfico pasando por la policía. Sin embargo, la relación del periódico local con los ciudadanos e instituciones que lo rodean aparece en la serie de manera diferente a cómo otras entidades se relacionan entre sí. Si bien comparten funcionamiento interno (repetiendo el modelo de comparación y paralelismo entre instituciones que

hemos visto en temporadas anteriores), en *The Wire* el rol que deberían cumplir los medios de comunicación es precisamente el de representar el funcionamiento del resto de instituciones.

En este sentido, uno de los puntos de partida de nuestro análisis de esta quinta temporada será precisamente definir cuál es la función de la prensa en la sociedad contemporánea según la serie, cuáles son sus principales problemas y qué se podría hacer para solucionarlos, además de las implicaciones y efectos de dicho discurso sobre los medios de comunicación. En general, de un modo similar a como vimos que ocurría con la sociología (ver sección 1.2. de esta tesis doctoral), también parte de los autores que han estudiado esta temporada de la serie desde los estudios periodísticos y de la comunicación han argumentado que *The Wire* ofrece todo un conjunto de ideas y estrategias para mejorar el rol de la prensa escrita hoy, por cuanto la serie ofrecería esa imagen de la sociedad contemporánea que los periódicos ya son incapaces de generar para sus lectores, tal y como han apuntado autores como Roger Sabin (2011: 146) o Chad Painter (2016). En una línea similar, numerosos comentarios sobre esta temporada se han centrado en analizarla a partir del hecho de que el creador de *The Wire*, David Simon, trabajó durante años en el verdadero *Baltimore Sun*, por lo que habría usado la plataforma ofrecida por la serie para zanjar viejas rencillas (Lanahan, 2008; Steiner et al., 2012).

En cualquier caso, se trata de la temporada que recibió en general una menor aceptación crítica, llegando incluso a ser considerada menos realista que las anteriores, tanto por basarse en una trama considerada exagerada e inverosímil como por tener personajes “que no parecen respirar de la misma manera que aquellos en las esquinas, en el puerto de Baltimore o en el ayuntamiento” (Sweeney, 2013: 163). Siguiendo nuestro propio hilo argumental, en el que hemos expresado lo problemático de asumir que la representación que realiza la serie es mimética, nos centraremos en un análisis discursivo de esta quinta temporada, sobre todo en el relato creado a varias manos que es su trama principal y en la idealización del periodismo como una función social que parece destilarse de esta narrativa. Al final y al cabo, dado el peso que hemos puesto en la cuestión de la representación del capitalismo a lo largo de nuestro trabajo hasta este punto, la auto-reflexión sobre el proceso de construcción de dicha representación que supone esta temporada resulta de enorme interés para analizar cómo se entiende en



*The Wire* la construcción de un relato y cómo se relaciona esto con el hecho de que la propia serie sea un relato construido: ¿supone un reconocimiento de las limitaciones representativas del serial televisivo de ficción como formato, o se genera una contradicción discursiva a partir del enorme énfasis moralista que parece existir a la hora de representar la redacción del *Baltimore Sun*?

Además de responder a estas cuestiones con un análisis de las tramas y subtramas dedicadas al proceso de creación y desarrollo del falso asesino en serie, no podemos dejar de lado que se trata de la última temporada de *The Wire*. Aunque son numerosas las ocasiones en que la estructura de la serie y sus montajes finales son empleados para argumentar que en *The Wire* no existe un cierre narrativo claro, en los últimos episodios de esta temporada sí que hay algunos personajes que han sido fundamentales a lo largo de toda la serie cuyas líneas evolutivas quedan claramente solucionadas (aunque, tal y como comentamos sobre todo en el apartado 5.1., se haga uso de otros personajes como los sustitutos formales a estas figuras que mueren o resuelven sus tramas). Por ello, dedicaremos las dos secciones finales de este último capítulo de análisis a dos protagonistas del conjunto de la serie que, si bien han aparecido superficialmente a lo largo de esta tesis doctoral, no han recibido la atención que su relevancia merece: Reginald (Bubbles) Cousins y Omar Little.

## 7.1

# VERDADES Y MENTIRAS: LA CREACIÓN DE UN RELATO REALISTA

---

El propio inicio de esta quinta temporada resulta significativo a la hora de poner en primer plano las temáticas que acabamos de plantear. El episodio inaugural de la temporada comienza con un primer plano del detective de homicidios Bunk Moreland mientras relata, en segunda persona del singular, la historia y el proceso mental de su interlocutor, que permanece de momento desconocido para la audiencia y en silencio (fotograma 05). Mientras el zoom se acerca poco a poco al rostro del detective, éste narra la situación. “I’m here to tell you, this remaining silent shit ain’t nothing like they make it out to be”, comienza, para continuar dando a entender la inutilidad de esperar en silencio por el abogado de oficio porque el compañero de quien quiera que sea la persona con la que habla le está acusando de un crimen después de que la policía le comprara una hamburguesa y unas patatas fritas: “He’s telling it like a little bitch”. Es sólo al final del monólogo cuando por fin vemos a su oyente, que no es otro que un adolescente afroamericano reacostado sobre la mesa con gesto preocupado y que, ante la figura de Bunk, aparece en pantalla empequeñecido (fotograma 06). La seriedad



FOTOGRAMA 05

con que hablaba el detective contrasta en este contraplano con el joven, cuyo gesto angustiado da a entender una cierta falta de experiencia e incluso ingenuidad. Bunk sale de la habitación




---

 FOTOGRAMAS 06 - 09

dejando la puerta abierta y hace una señal a otro detective, que avanza por el pasillo con el compañero del joven criminal, que engulle patatas fritas mientras insiste tranquilamente en que no va a darles ninguna información de lo ocurrido (fotograma 07). Sin embargo, el adolescente que estaba siendo interrogado por Bunk, desde su posición dentro de la habitación, no escucha dicha afirmación y simplemente ve pasar a su cómplice siendo abrazado por un agente de policía y comiendo, a lo que reacciona sorprendido y enfadado, sintiéndose ahora traicionado por su compañero (fotogramas 08 y 09).

Unos segundos más tarde, Bunk y otro detective comentan divertidos que llevan usando la misma táctica de confesión durante años. Esta sencilla estrategia se basa precisamente

en la creación de un relato ficcional en la mente del detenido a través de la eliminación del contexto y haciendo uso de su punto de vista (limitado en el espacio, en este caso), para darle a entender así que ha sido traicionado por su cómplice, algo que en realidad no ha ocurrido. Los agentes de policía se convierten así en un gran imaginador (recuperando una vez más el término de Laffay empleado por Gaudreault y Jost [1995] para tratar de localizar la entidad relatora en la construcción del discurso audiovisual), la instancia enunciativa del relato e imagen del mundo percibida por el detenido: los gestores de la información recogida por el lector. El joven, ignorante de dicha gestión y construcción del discurso que recibe, reacciona al mismo a través de lo que ha percibido de esta manera marcada y filtrada.

La configuración de la escena, pues, enfatiza sobre todo este proceso de organización de la información, mostrándonos así la creación de un relato y sus consecuencias. Sin embargo, no

podemos olvidar que lo que permite observar dicha creación es precisamente la construcción de la secuencia, el hecho de que la propia serie cuenta con un gran imaginador que, como hemos mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral, se congratula en ofrecernos más información de la que tienen los personajes a través de diferentes recursos (desde el uso de cámaras de vigilancia o fotográficas hasta un montaje diseñado para señalar paralelismos o relaciones entre elementos o tramas que pasan desapercibidas a los protagonistas). En este prólogo de la quinta temporada, la desproporción de conocimiento entre los detectives y los jóvenes detenidos es lo que presenta la existencia del gran imaginador. El principal efecto es la creación de un tono humorístico basado en la descarada ignorancia de los jóvenes afroamericanos, una incapacidad de comprensión que permite a los detectives reírse con tono de superioridad y emplear líneas de diálogo generalizadoras que sirven para extrapolar lo sucedido en este prólogo al resto de episodios e incluso al conjunto de la sociedad norteamericana, siendo esto lo que hace que Leigh Claire La Berge defina esta temporada como “la más didáctica de la serie” (2010: 549), para bien o para mal.

La segunda parte de la escena lleva el recurso del engaño al joven detenido un paso más allá, haciéndole creer que una fotocopiadora a la que los agentes pegan su mano con cinta adhesiva es un detector de mentiras (fotograma 10). Cuando un detective novato pregunte a Bunk y a su compañero si esta técnica realmente funciona, éstos se ríen y le dicen que por supuesto: “Americans are stupid. We pretty much believe whatever we’re told”. Este prejuicio generalizado, una opinión negativa que el detective aplica al total de la población estadounidense, da a entender pues que resulta sencillo engañar deliberadamente a la audiencia norteamericana, ingenua e incrédula, representada aquí por el adolescente detenido que, efectivamente, no cuestiona en ningún momento el uso de la fotocopiadora y termina confesando el asesinato del que se le acusaba gracias al truco empleado por los policías, que en la última imagen de la escena avanzan hacia cámara orgullosos de sí mismos mientras Bunk afirma “the bigger the lie, the more they believe” justo antes de que se produzca el corte a los títulos de crédito.

Como ha ocurrido también en temporadas anteriores, este *cold opening* funciona como prólogo a la temporada que inaugura, anunciando así que el proceso de creación de discursos, su utilidad política y económica y los efectos de la recepción de

tales discursos serán los ejes fundamentales de los episodios que siguen. Dicho posicionamiento temático queda confirmado también no sólo por las ya mencionadas imágenes relacionadas con la producción de mensajes mediáticos (sobre todo la prensa escrita) en los títulos de crédito sino también porque, en la escena inmediatamente posterior a éstos, un joven agente que vigila al narcotraficante Marlo Stanfield le pregunta al detective McNulty si una historia que leyó en un informe escrito por el propio McNulty es cierta. Él, divertido, ni lo afirma ni desmiente, preguntando con cierta sorna a su compañero si se cree todo lo que lee. Tanto esta escena como la anteriormente analizada señalan la importancia y utilidad de los relatos a la hora de crear y consolidar un discurso (la fama de McNulty, la confesión de un culpable), a pesar de que dichos relatos puedan ser fruto de la manipulación.

Al mismo tiempo, ambas escenas crean una clara división entre la audiencia receptora (sobre todo el joven criminal) que es “engañada” o guiada por aquellos con una cierta intención (los agentes que buscan la admisión del crimen) y el espectador de *The Wire*, a quien el gran imaginador de la serie le ofrece el proceso de creación de dichos relatos contruidos. Por una parte, el interés por el modo en que se construye el mensaje puede entenderse como una cierta auto-reflexión sobre la propia serie como relato construido y creado a partir de una serie de técnicas y estrategias audiovisuales que generan un efecto discursivo. Por otra parte y sin embargo, estas dos escenas tam-

FOTOGRAMA 10



bién suponen un ejemplo más de la capacidad representativa y de comprensión del gran imaginador de la serie, que, como hemos señalado en varias ocasiones (ver, sobre todo, la sección 3.1.), hace uso de la puesta en escena y del montaje para crear un efecto de realidad y de capacidad de relación dirigido sobre todo a una audiencia supuestamente inteligente (por oposición al “lector medio” que el propio David Simon ha criticado). El otro que es engañado en estas breves secuencias aparece como inferior o inculto, y es incluso empleado como recurso cómico en el *cold opening*. Así, aunque resulta innegable que se anuncia en esta temporada una cierta preocupación por la noción de que todo discurso mediático es artificioso, podríamos avanzar ya, como nuestra hipótesis de análisis, que *The Wire* no ofrece una verdadera auto-reflexión sobre su propio proceso de construcción como discurso, sino que su gran imaginador continúa creando una estructura narrativa basada en ofrecer al espectador de la serie más información de la que poseen los personajes (incluso aquellos que crean sus propios relatos a lo largo de la quinta temporada) y, sobre todo, enfatizando la conexión entre instituciones, representadas como relacionadas entre sí a modo de una imperceptible red, como el principal medio para generar una imagen lo más cercana posible a la realidad. Esto último se hace sobre todo a través de los recursos audiovisuales empleados en la serie, como analizaremos a continuación, pero también es obvio en el modo en que se

comprende el rol del periodismo en las tramas y subtramas que tienen lugar en el *Baltimore Sun*, como veremos en profundidad en el siguiente apartado de este mismo capítulo.

Esta quinta temporada pone el foco en el modo en que las propias narrativas son creadas y construidas a través de dos tramas paralelas que en realidad se fusionan en una sola: la creación de un asesino en serie por parte de McNulty y la reapropiación y expansión de esta historia por parte del *Baltimore Sun* en manos del reportero Scott Templeton. Durante los dos primeros episodios de la temporada vemos el cierre de la investigación a Marlo Stanfield por falta de presupuesto del departamento de policía, y la negativa reacción de McNulty a lo ocurrido, marcada por la frustración y la rabia. Al final del segundo episodio de la temporada, sin embargo, el detective decide tomar cartas en el asunto al encontrarse, junto a Bunk, el cadáver de un sin techo fruto de una aparente muerte natural que puede reconvertir en un asesinato. Esta secuencia muestra el proceso de manipulación de la información con la finalidad de crear un relato, un trabajo que se presenta como algo sucio, oscuro, algo de lo que no estar orgulloso y que provoca la negativa reacción de su compañero. Así, el espacio en que tiene lugar esta deliberada alteración de la realidad por parte de McNulty es oscuro y poco iluminado, creando marcadas sombras y un ambiente lúgubre (fotograma 11). De hecho, el momento en que McNulty parece tener la idea de poner en marcha este plan y toma la decisión definitiva tiene lugar en un primer plano que dura varios segundos y que muestra parte del rostro del personaje completamente oscuro (fotograma 12). Mientras se dedica a algunas de las partes

FOTOGRAMAS 11 - 12





más cruentas de este proceso de manipulación tanto físico como discursivo, moviendo el cuerpo del fallecido y creándole nuevas marcas y heridas, su figura aparece oscurecida y de espaldas a la luz, enfatizando así lo turbio y negativo de estas estrategias de creación de un relato entendido como fabricación de un deliberado engaño (fotograma 13). Mientras McNulty transforma el cadáver y la escena del crimen con la intención de convertir la muerte natural en un asesinato por estrangulamiento, la enorme figura de Bunk se mantiene a su espalda y su voz acompaña todo el proceso, incluso en aquellos encuadres en que no es visible. De esta manera, Bunk parece funcionar como la conciencia de McNulty, tratando de detenerle y negándose a participar de la actividad (fotograma 14).

Siendo esta la última escena del segundo episodio de la temporada, el inicio del tercer episodio muestra la directa continuación de estas acciones de McNulty, quien se ha quedado horas después de su turno y aparece, en mitad de la madrugada y dentro de una de las salas de interrogatorio del departamento de homicidios, rodeado de gran cantidad de documentos y trabajando incansablemente en ellos. Enseguida, sin embargo, es interrumpido por Bunk, que vuelve a ocupar su posición tras McNulty como representante de la sensatez y el sentido común y tratando una vez más de detener a su compañero (fotograma 15). El uso de la sala de interrogatorios en lugar de su escritorio ofrece a la tarea de McNulty (en este caso buscar casos abiertos anteriores que le puedan servir para crear la narrativa del asesino en serie) discreción y secretismo, manteniendo así la idea de que la construcción de un relato es una actividad que se lleva a cabo de manera intencional, deliberada, a escondidas.




---

 FOTOGRAMAS 13 - 15

Además, la construcción de las imágenes que han conformado esta secuencia hasta ahora ponen el foco en la exhaustiva labor que está llevando el personaje, a través de planos detalle de los folios y carpetas y de gestos de concentración, además del hecho, ya mencionado, de que lleva horas trabajando sin descanso. La posición de la cámara se mantiene a la altura de la mesa, permitiendo así no sólo el contrapicado en la figura vigilante de Bunk cuando entra en la sala, sino también enfatizar la gran cantidad de carpetas y documentos que rodean a McNulty a medida que avanza la conversación (fotograma 16).

Unos minutos más tarde, cuando McNulty ha preparado todos los documentos e informes que convierten de manera definitiva al sin techo fallecido de manera natural en la víctima de





FOTOGRAMAS 16 - 17

un perverso asesino en serie, Bunk vuelve a tratar de detenerle. McNulty, seguro de sí mismo, responde a todas sus preguntas y quejas y presenta confianza en la narración que ha creado, insistiendo en que es imposible que le pillen y siendo mostrado en pantalla sonriendo socarronamente, con la cabeza alta y en contrapicado (fotograma 17). Cansado de las presiones por parte de su compañero, McNulty trata de defender su farsa a través de la presentación de sus intenciones: ante la incapacidad de los altos mandos de conseguir fondos y recursos para investigar a un verdadero asesino en serie (Marlo Stanfield y su banda, considerados sospechosos de más de una veintena de asesinatos), explica, “maybe they need the make-believe”. Al insinuar de esta manera que quizás exista un conjunto de receptores (en este

caso, los altos cargos del departamento de policía y del ayuntamiento de Baltimore) que requerirían de la existencia de una historia falsa para, en el universo narrativo de la serie y desde el punto de vista de McNulty, hacer lo correcto, se da a entender pues que exista una cierta clasificación entre aquellos que reciben discursos: los que perciben y comprenden la realidad y los que necesitan un relato para interactuar con su entorno. En cierta manera, y aunque retomaremos la argumentación al final de este mismo apartado, es posible avanzar ya la posibilidad de que al mostrarnos esta construcción de la historia necesaria para el segundo tipo de lector (y, como veremos, su éxito y funcionalidad, es decir, cómo los lectores de la ficción de McNulty la perciben como realidad y actúan en consecuencia), el gran imaginador de *The Wire* se posiciona por encima de dicha construcción, ofreciéndonos no sólo la intencionalidad y esfuerzo que existiría detrás de estos relatos “falsos”, sino también los efectos que éstos tienen en los miembros de la audiencia incapaces de detectar la artificialidad de estos discursos.

En todo caso, la puesta en marcha del asesino en serie creado por McNulty resulta mucho más complicada de lo que éste al principio había pensado. Cuando el detective Freamon se entere del plan y decida convertirse en cómplice del mismo, ambos llevarán a cabo diferentes acciones cada vez más complicadas que enredarán su situación, desde usar una dentadura falsa para crear marcas en los cadáveres para añadir morbo al caso hasta secuestrar a un sin techo para hacerle fotos con un móvil. Mantener la farsa cuesta a los dos personajes que la mantienen gran cantidad de atención y trabajo, un peso que lleva sobre todo McNulty como el detective principal del caso y que se manifiesta en el agotamiento que refleja el personaje a medida que avanza la trama (especialmente a través del degradamiento de su vida personal y de la culpabilidad y remordimientos que algunas de las consecuencias de sus acciones le acarrearán). El esfuerzo y desgaste que requiere poner en marcha y mantener este discurso construido pone el énfasis en la intencionalidad e interés detrás del mismo como lo que lo sustenta, por encima de las estrategias de creación de dicho discurso o de los efectos del mismo. Este foco en la intención es también lo que permitirá, como veremos, crear un cierto relato moralista durante esta quinta temporada.

En todo caso, todavía al principio de la temporada y ante el desinterés de su inmediato superior por el caso, una de las

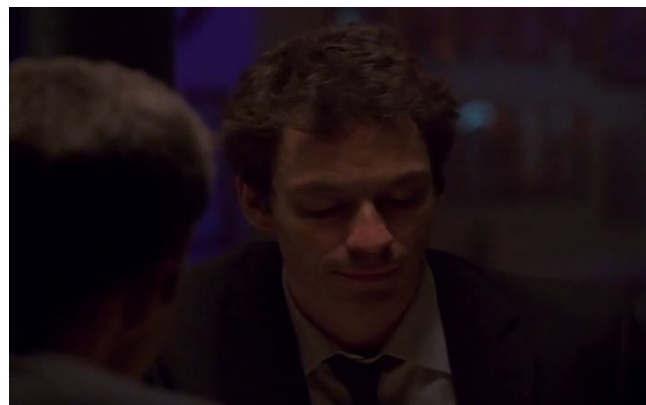
primeras estrategias a las que recurre McNulty es el contacto con la prensa, llamando a Alma Gutierrez (Michelle Parness), la reportera a cargo de cubrir la policía tras el despido del anterior responsable. Avanzando ya el futuro solapamiento de la actividad de ambos personajes, la conversación de Alma con McNulty se cruza inmediatamente con Scott Templeton inventándose una cita anónima para una noticia relacionada con el posible despido del jefe de policía de la ciudad, de manera que aunque la secuencia comienza con ella contestando al teléfono, enseguida sus frases pasan a ser sonido de ambiente (fotograma 18). Del mismo modo que el asesino en serie de McNulty requiere cada vez un mayor esfuerzo e incluso termina por adquirir vida propia e independiente de las acciones del detective, la actividad de Scott Templeton como periodista también sigue una estructura narrativa en espiral. En el caso del reportero, sin embargo, lo

que crece cada vez más son las mentiras y falsedades a las que recurre para hacer su trabajo. Durante estos primeros episodios de la temporada, son varias las ocasiones en que Scott parece haber adornado las historias que ha de redactar para el *Baltimore Sun*, añadiendo drama o emoción y creando detalles cada vez más inverosímiles, llevándole finalmente a inventarse su propia versión del asesino en serie.

Al principio, McNulty se reunirá solo con Alma para darle información sobre el caso. La conversación tiene lugar en una cafetería cuyos tonos e iluminación recuerdan a la de la casa abandonada donde el detective había creado la víctima: colores marrones y oscuros y fuentes de luz muy marcadas que generan

FOTOGRAMAS 18 - 21





FOTOGRAMAS 22 - 23

claroscuros en el rostro de los personajes (fotograma 19). De nuevo se da a entender que la construcción de un discurso es un proceso turbio y con cierto tono conspiratorio, que sucede en las sombras y lleva detrás una clara intención de engañar. Este mismo ambiente lúgubre y oscuro aparece una y otra vez en las escenas en las que se trata de manera directa el proceso de creación del asesino en serie, como por ejemplo aquellas en las que McNulty discute con Freamon los siguientes pasos a seguir (fotogramas 20 y 21). A pesar de que Alma consigue publicar un breve artículo en el *Baltimore Sun*, la visibilidad de la noticia no es suficiente para McNulty.

Es al final del tercer episodio cuando el detective Lester Freamon decide ayudar a McNulty con su farsa para conseguir recursos y poder investigar a la banda de Marlo Stanfield. Es él quien propone adornar la historia creada por McNulty con detalles morbosos y truculentos para llamar la atención de la prensa y de sus superiores. En el quinto episodio, Alma se queja de que los editores del periódico le han pedido un nuevo texto sobre el asesino en serie, pero se encuentra en un punto muerto y no sabe cómo continuar investigando. El reportero Scott Templeton se interesa enseguida por lo llamativo del caso y se ofrece a ayudarla, lo que llevará a ambos a reunirse con McNulty en un bar, de nuevo un espacio oscuro y en el que la música de fondo emborriona las palabras de los reporteros y del detective para todos aquellos que los rodean. La conversación tiene lugar en encuadres cerrados donde cada personaje se

ve acorralado por el resto, que ocupa gran parte de la imagen creando así una amplia zona oscura (fotograma 22), y con marcado contraluz, en este caso cenital, que oscurece los rasgos del rostro de McNulty mientras es interrogado por Scott sobre los elementos más cruentos del caso (fotograma 23). Alma es dejada enseguida de lado por la puesta en escena (aparece apenas en un breve inserto durante la conversación), que se centra en el detective y el periodista como los verdaderamente responsables de crear este relato engañoso. Esto puede leerse como un avance del modo en que Scott le arrebatará la historia, convirtiéndose a sí mismo en el centro de la misma. Sin embargo, esta construcción de la escena aleja al personaje de Alma de la actividad fraudulenta de los otros dos personajes (los principales creadores del falso asesino en serie), permitiéndole a ella mantener una cierta pureza moral, un rasgo que la serie ya ha asociado antes a personajes femeninos no racializados (como vimos en el capítulo 5 de esta tesis, Beadie Russell y Jen Carcetti son dos de los principales ejemplos de este recurso) y que caracterizará la evolución narrativa de Alma a medida que se acerque el final de la temporada.

Los detalles ofrecidos por el detective McNulty (y que habían sido creados por él mismo y por Freamon en un cadáver recientemente fallecido por sobredosis) convierten la historia del asesino en serie en una prioridad para el *Baltimore Sun*, siendo Scott y Alma los reporteros encargados de investigarla. Ella, sin embargo, enseguida queda apartada de la historia, especialmente cuando su compañero decide inventarse una llamada del asesino en serie. Tras varias secuencias en las que Scott demuestra su incapacidad para hablar con algunos sin



FOTOGRAMAS 24 - 27

techo sobre la situación (son incoherentes o no le hacen caso), vemos al reportero primero inventarse una entrevista a una familia con dos hijos que viven en la calle y luego falsificar la llamada a su propio teléfono desde una cabina, actividad que lleva a cabo en contraluz y de espaldas tanto a cámara como a la luz natural (fotograma 24). Lo que lleva a Scott a llevar a cabo esta acción es sentirse apartado de la historia por el editor Gus Haynes (Clark Johnson), de manera que el impulso detrás de su creación ficcional es muy diferente al de McNulty: no se trata de intentar mejorar los recursos del departamento de policía para conseguir detener al narcotraficante Marlo Stanfield, sino de ponerse a sí mismo en el centro de atención.

McNulty se reúne con Scott y con algunos de los editores del *Baltimore Sun* para discutir la pertinencia de la llamada. Aunque la escena comienza con un encuadre amplio que recoge el conjunto de personajes desde un punto de vista centrado, enseguida pasamos a un primer plano del detective mientras escucha al reportero explicar lo ocurrido. Como ha sucedido en otras ocasiones anteriores, McNulty es el personaje que controla la situación y cuyo interés es tratar de averiguar qué sucede, de un modo similar a la propia audiencia, de ahí que sean sus reacciones las que priman en la puesta en escena (fotograma 25). De hecho, a Scott lo vemos desde el punto de vista de McNulty a lo largo de toda la secuencia, tanto desde la derecha, con la espalda del detective a la izquierda de la imagen, como con su rostro borroso en primer plano (fotogramas



26 y 27). La casualidad de que justo la noche anterior McNulty y Freamon discutieran la necesidad de poner en marcha una escucha telefónica en el caso del asesino en serie (para emplearla



en realidad en la investigación a la banda de narcotráfico de Marlo Stanfield) es uno de los sorprendentes giros narrativos que han hecho que varios críticos y comentaristas destaquen la falta de verosimilitud de la quinta temporada en comparación a las anteriores (Steiner et al., 2012). En cualquier caso, lo ocurrido resulta útil al detective, así que le sigue el juego al reportero, diciendo que la llamada es real porque de hecho el departamento de policía ha recibido una similar esa misma mañana. La sorprendida reacción de Scott hace que McNulty se dé cuenta de que su historia es inventada. Con este primer plano en el que el detective mira atentamente al reportero y luego se ríe para sí mismo (fotogramas 28 y 29), se nos recuer-

FOTOGRAMAS 28 - 30

---



da que el foco de la escena está puesto en McNulty como el protagonista y como el personaje que controla la narrativa y el discurso que se ha creado. Funciona, como ya señalamos que ocurría desde su primera aparición (en la sección 3.1. y 3.2. de esta tesis doctoral), como el representante de la audiencia en la serie, siendo la figura que guía el foco de atención de la escena también al final de la misma. Al fin y al cabo, el editor Gus Haynes se marcha de la reunión afirmando que si no llega a ser por la confirmación de McNulty, él hubiera dicho que la llamada era falsa, lo que hace que el detective le siga con la mirada, sorprendido por su capacidad de comprensión (fotograma 30). Así, a pesar de que la ficción creada en torno al asesino en serie se expande y comienza a tener efectos a diversos niveles, desde el ayuntamiento obligando a destinar fondos casi ilimitados al caso hasta la creación de una serie especial de reportajes sobre los sin techo en el *Baltimore Sun*, McNulty mantiene un conocimiento total sobre dicha ficción, situándose, junto a la audiencia, en lo alto de un podio desde el que se puede observar todo lo ocurrido.

De hecho, a pesar de que al principio parece que el peso de la construcción del relato del asesino en serie recae igualmente sobre McNulty y sobre Scott Templeton, tal y como se ha dado a entender en más de una ocasión (Sweeney, 2013: 216), el rol secundario del reportero resulta evidente cuando, en el último episodio de la temporada, Scott trate de reactivar el caso del asesino en serie (que el departamento de policía da por finalizado tras descubrir la mentira de McNulty) inventándose un intento de secuestro. Dado que los jefes de la policía local de



Baltimore han decidido mantener la ficción hasta que decidan cómo lidiar con lo ocurrido, el detective ha de acudir al lugar en el que Scott Templeton afirma haber visto el incidente y fingir que se toma en serio su “versión”. Esta interrupción aparece en la serie como especialmente dramática porque el personaje recibe la llamada mientras juega con los hijos de su pareja, Beadie, una relación que, tras aparecer tensa y a punto de romperse en el auge de la actividad falaz de McNulty, parece comenzar a arreglarse cuando el detective le confiesa la invención del asesino en serie (fotograma 31).

Un policía encubierto como sin techo en la zona en la que supuestamente Scott ha visto el intento de secuestro confirma a McNulty la falsedad de la historia del reportero, lo que hará también que dos de sus editores se enfrenten al discutir la pertinencia de publicar una noticia sobre un incidente que la policía niega tajantemente. El comienzo de esta conversación sucede en una gran sala de reuniones que señala la división que existe entre Scott, situado a la derecha, y el editor Gus Haynes, cuyas sospechas sobre la existencia de falsedades en el trabajo de Scott han ido aumentando progresivamente a lo largo de la temporada. Aunque retomaremos las implicaciones de la relación entre estos dos personajes en el contexto de la redacción del periódico en el siguiente apartado de este mismo capítulo, sí podemos señalar que este momento indica ya el fracaso de su intento de desvelar a Scott como farsante: la figura de Scott cuenta con gran cantidad de espacio a su alrededor (a pesar de encontrarse en la zona más oscura de la estancia), mientras que la posición de la cámara destaca los varios objetos que rodean al editor y que parecerían dificultar su movimiento (fotograma 32).

Sin embargo, en oposición a la libertad que se le ofrece en el *Baltimore Sun* para desarrollar y hacer uso de su imaginación, McNulty finalmente se harta de aguantar las mentiras de Scott Templeton y le desvela que el asesino en serie nunca ha existido en un momento del décimo y último episodio de la temporada en el que el reportero va a la división de homicidios para un procedimiento de identificación. Aprovechando la posición de los personajes (McNulty de pie, Scott sentado), la cámara hace uso de angulaciones marcadas a la hora de mostrar a ambos personajes durante la conversación, lo que deja al reportero como minimizado y ridiculizado (fotograma 33) y al detective en una altiva condición de superioridad, enfatizada por su habitual

FOTOGRAMAS 31 - 33







FOTOGRAMA 34

sonrisa socarrona (fotograma 34). McNulty reprende al reportero y finaliza la conversación preguntando retóricamente por los motivos que le llevaron a inventarse una llamada del falso asesino en serie y enfatizando que eso es precisamente lo que les diferencia: “Only difference is I know why I did it. But fuck if I can figure out what it gets you in the end.”

Con este énfasis en las razones que han llevado a los dos personajes a poner en marcha complejas ficciones con enormes consecuencias en ambos casos, *The Wire* presenta una distinción moral entre McNulty, cuyos errores proceden de su amor por su trabajo y la frustración con sus jefes por no permitir llevar a cabo investigaciones en profundidad, y Scott, cuyo único interés es su propia carrera como periodista y conseguir un premio o un trabajo en un periódico mejor que el *Baltimore Sun*. En cierta manera, parecería que en el proceso de creación de un relato el fin justificaría los medios, puesto que se crea esta división entre el modo en que los detectives construyen ficciones (no sólo el asesino en serie, sino también el engaño que el propio Bunk pone en marcha para conseguir una confesión en el prólogo del primer episodio de la temporada) con el fin de obtener recursos para llevar a cabo la que en teoría es su función y el egocéntrico esfuerzo de Scott Templeton. Como confirmación a esta clara diferenciación moral, McNulty se niega a culpar falsamente a un sin techo con un desequilibrio mental de los homicidios creados de manera artificial (si bien el indigente

es responsable de la muerte de otras dos personas haciendo uso de algunos de los elementos que caracterizan al asesino en serie de McNulty) cuando se lo pide el director general para tratar de cubrirse las espaldas. El detective se enfrenta a su superior y asume su responsabilidad de lo ocurrido, pero no acepta crear falsas acusaciones simplemente por el bien de los altos cargos del departamento de policía y del ayuntamiento.

Además de reforzar el discurso moral que hemos visto que define y recorre *The Wire*, marcado por una comprensión de los problemas sociopolíticos y económicos como cuestiones fundamentalmente morales, lo que pone el peso en la responsabilidad individual y el auto-control por encima de cuestiones sistémicas (ver, sobre todo, Rose, 2000), la insistencia en el peso de la intencionalidad como la principal característica de estos relatos tiene una gran relevancia. Por una parte, funciona para fortalecer el propio discurso existente sobre *The Wire* tanto en los paratextos que la acompañan (entrevistas y descripciones de sus creadores) como en gran parte de los comentarios y análisis existentes sobre la serie. Al fin y al cabo, en numerosas ocasiones se ha hablado de las intenciones detrás de decisiones tomadas por parte de la producción y realización de *The Wire*, como por ejemplo el uso de actores amateurs o locales para la mayoría de papeles secundarios, que se ha interpretado como parte fundamental de un propósito de realismo y fidelidad al mundo retratado en la serie. A este respecto, Todd Sodano (2008: 190) señala que la serie va más allá de la “hegemonía blanca” existente en televisión y superó los porcentajes de representación de minorías del resto de programas del momento, un casting que “busca la autenticidad” (Steiner et al., 2012: 708) y complementa y enriquece el resto de elementos que construyen el realismo y complejidad de la serie (Kelly, 2009). El propio creador de la serie, David Simon, insiste habitualmente en que la intención principal de *The Wire* es la verosimilitud (citado en Hornby, 2009: 394) y en que el impulso detrás de la serie no es el entretenimiento, sino el periodismo (citado en Hornby, 2009: 386). El uso de las declaraciones del creador como base sobre la que construir el análisis de *The Wire* es uno de los tropos que Frank Kelleter (2014: 34) reconoce como comunes en la literatura existente sobre la serie. En el caso específico de la insistencia en que el objetivo detrás de la realización de *The Wire* es una representación fiel y de tipo periodístico de la ciudad de Baltimore y con ello de la realidad norteamericana contemporánea

(de nuevo el propio David Simon en *The Guardian*, 2013), asumir que dicha intención es el eje principal en torno al cual se ha de analizar y evaluar un discurso (como se hace dentro de la narrativa al crear una marcada distinción moral entre Scott Templeton y McNulty) limita enormemente las posibilidades de lectura de dicho discurso, restringiendo su interpretación a la ofrecida por el creador o enunciador del mismo.

Hacer uso de las declaraciones del autor como base de la interpretación que se lleva a cabo del texto a analizar es un recurso habitual en la literatura existente sobre *The Wire*. Sin embargo, nuestro punto de partida metodológico considera el propio texto como entidad enunciativa. Al fin y al cabo, ya Roland Barthes anunció en los años setenta la “muerte del autor”, y definía la composición de un texto como “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (1994 [1975]: 69), de manera que el análisis que sólo busca hallar el autor termina por limitar el texto, “imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 1994 [1975]: 70). Si, como ocurre en *The Wire* (tanto dentro de la narrativa de esta quinta temporada como en la posterior recepción crítica y académica de la serie), el principal criterio de valoración de un relato o texto es el propósito detrás del mismo, el resultado es el cierre interpretativo que señala Barthes, la conversión de la intención del autor en el fin último de toda lectura. Este posicionamiento tiene un tono individualista, tal y como ya señaló Foucault al inicio de “¿Qué es un autor?” (1984b [1969]), por cuanto el auge de la noción del autor (el momento en que adquiere el estatuto que hoy todavía arrastra) coincide con el énfasis en la individualización y la teorización del sujeto racional. Considerar al autor como el origen y fin del significado de un texto elimina también el enorme rol que el lector tiene en el mismo y la capacidad de todo texto, como obra abierta, de contener múltiples lecturas. Como afirma Umberto Eco, “[e]l texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de ‘no dicho’ o de ‘ya dicho’ [...], el texto no es más que una máquina presuposicional” (1993 [1979]: 39). Así, todo texto adquiere significado al producirse un proceso que Eco (1993 [1979]: 90-91) define como una “cooperación” que tiene lugar a partir de estrategias discursivas, siendo el autor y el lector modelos meros ejemplos de dichas estrategias.

De un modo similar, las tramas y subtramas que rodean la creación del asesino en serie se centran en mostrar el enorme trabajo detrás de dicho proceso de construcción de un relato, mientras que la recepción del mismo es simplemente la aceptación del engaño. Así, se muestra a McNulty, Freamon y Scott como magistrales manipuladores capaces de guiar las actividades de aquellos que le rodean (los jefes del departamento de policía, el ayuntamiento de la ciudad y los editores del *Baltimore Sun*, sobre todo) en la dirección que les convenga. De esta manera se representa el funcionamiento de estos relatos o discursos como creados y transmitidos a través de una manipulación externa, unidireccional, de arriba a abajo con origen en la actividad específica de un individuo concreto. Como argumentó Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1979 [1969]: 40-42), los discursos no son creados de manera deliberada por sujetos concretos sino a través de procedimientos y estrategias, de manera que al enfrentarnos a un discurso no se trata de localizar su origen, sino de definir y comprender cómo se construye dicho discurso. Foucault (1982: 788) definía el poder no como una relación entre individuos o colectivos, sino como una manera en que unas acciones modifican otras, además de centrarse sobre todo en el estudio del modo en que los discursos del poder y el saber construyen al sujeto (ver, sobre todo Foucault, 2005 [1982]). Si consideramos que el principal eje temático de la quinta temporada de *The Wire* es precisamente la creación y reproducción de una visión del mundo a través los medios de comunicación y el modo en que estos relatos manipulan a las audiencias que los reciben, la noción de que dicho discurso procede de la mente creadora (y de una intencionalidad definida) de un único individuo pone la responsabilidad en un autor concreto. Así, aunque las acciones de los protagonistas de esta temporada sí influyen en el comportamiento, siendo los propios sujetos producto y efecto de una serie de prácticas discursivas (realizándolas y reproduciéndolas), presentarlos como creadores absolutos de discurso genera un relato de tipo conspirador que da a entender un supuesto origen individual y autoral de los discursos, dejando de lado las tácticas, efectos y estrategias que los reproducen y los naturalizan.

Esto sucede a pesar de que a partir del séptimo episodio de la temporada la ficción creada por McNulty parece estar fuera de su control. La reacción durante la falsa llamada y mensaje con fotografía que realiza junto a Freamon al inicio de dicho

capítulo se presenta como excesiva y desmedida a través de amplios encuadres que muestran gran actividad policial en la zona hasta la que se ha rastreado la llamada (fotogramas 35 y 36). En el décimo episodio, un nuevo cadáver muestra algunos de los elementos que McNulty y Freamon han empleado para caracterizar a su asesino en serie como tal, lo que convierte a los detectives en responsables indirectos de homicidios realizados por un imitador. A pesar de que esto podría dar a entender que el autor no tiene control sobre el relato creado una vez éste forma parte de la cultura a la que pertenece, el énfasis permanece en la intencionalidad y en las reacciones de McNulty y Freamon como responsables últimos de dicho relato. De hecho, no sólo el hastío y la culpabilidad que siente el protagonista con lo ocurrido forman parte fundamental del cierre de la temporada, sino que además el asesino imitador resulta ser un indigente con una enfermedad mental que le impide mantener una conversación coherente con los agentes de policía y, mucho menos, mantener un discurso racional sobre las razones que le han llevado a ello.

Aparte de los comentaristas que han criticado la falta de verosimilitud de la trama principal de esta quinta temporada, numerosos autores se han preguntado por el giro temático de estos episodios. Desde los estudios televisivos se ha señalado sobre todo el modo en que la representación de un proceso de creación de una narrativa genera en la serie una auto-reflexión

sobre sí misma como producto cultural construido. Al fin y al cabo, tal y como explica Erlend Lavik (2011: 54-55), la meticulosa construcción de la que estos textos son resultado requiere de la creación de una apariencia de no construcción obligando al análisis a detectar dichas estrategias, siendo la intertextualidad (en concreto con el género cinematográfico del western) la que conforma el eje principal de estudio en su artículo. Este tipo de análisis centrado en los elementos formales o textuales de la serie con el fin de insertarla en el amplio contexto de la producción cultural estadounidense se relaciona de manera directa con nuestra propia metodología. Si bien las preguntas e hipótesis de partida puedan variar (en el caso de Erlend Lavik, como hemos mencionado, se trata de localizar dentro del texto las referencias formales y temáticas al western), en ambos casos se parte de la consideración de que *The Wire* es un discurso construido cuya artificialidad es detectable gracias a las estrategias y elementos que lo componen. De esta manera, el realismo tan asumido por otros analistas y comentaristas no forma una parte fundamental de estos estudios y, si lo hace, se trata habitualmente desde el posicionamiento de que el realismo de la serie es innegable, a pesar de ser resultado o efecto de la presencia de una u otra estrategia textual.

En esta misma línea hemos de insertar el trabajo de análisis que Jason Mittell ha realizado sobre la serie en más de una ocasión. Ya en 2009, el autor desacreditaba (o al menos cuestionaba) las lecturas de *The Wire* que se basaban exclusivamente en su comparación con textos de otros medios, especialmente la novela realista decimonónica, una relación que no sólo

FOTOGRAMAS 35 - 36



existe en numerosos trabajos académicos sobre la serie sino en la que han insistido sus propios creadores en más de una ocasión (Simon, citado en Hornby, 2009: 383 y 386). Para Mittell (2009: 437), pues, *The Wire* supone no una ruptura absoluta con el modelo de construcción de narrativa serial televisiva, sino una expansión y ampliación de las posibilidades del mismo. Respecto a las tramas que tienen lugar en el contexto del *Baltimore Sun* durante la quinta temporada de la serie, Mittell (2012: 30) argumenta que se trata de un paralelismo entre el propio periódico y la narrativa televisiva en general, de manera que el modo en que la prensa es mostrada en la serie trataría de hablar de los límites de la representación, de la brecha que existe entre la realidad y dicha representación. Como ejemplo, el autor utiliza una subtrama secundaria de esta quinta temporada en la que los directores y editores del *Baltimore Sun* se plantean la posibilidad de llevar a cabo una serie especial de reportajes sobre el estado del sistema educativo de la ciudad. Esta subtrama no sería otra cosa que una auto-reflexión sobre la cuarta temporada de la serie, que se ha centrado en esta misma problemática (Mittell, 2012: 30).

Sin embargo, durante la reunión en que se discute este proyecto se propone cierto tipo de historia emotiva y centrada en lo dramático de los recortes presupuestarios en lugar de las causas y posibles soluciones a los mismos, lo que lleva al editor Gus Haynes a criticar la falta de contextualización que implica este punto de vista y cómo esto traiciona los valores periodísticos que debería mantener el *Baltimore Sun*. Dado que Gus Haynes (como veremos sobre todo en el siguiente apartado de este mismo capítulo) es presentado en la serie como el defensor del buen periodismo, el énfasis que hace en la importancia de representar adecuadamente la relación existente entre diferentes instituciones públicas (y no centrarse en exclusiva en las escuelas como si fueran una entidad independiente) en realidad se correspondería con la propia propuesta narrativa de la cuarta temporada de *The Wire*. Al fin y al cabo, los episodios dedicados a la escuela, tal y como vimos en el capítulo previo de esta tesis doctoral, incluyen comparaciones con otras instituciones (tanto visualmente como en los diálogos de los personajes), desde las prisiones hasta el departamento de policía de la ciudad, y presenta la dependencia directa del sistema educativo de las acciones y problemas de la clase política, sobre todo con el cierre del programa especial de Bunny Colvin y el doctor Pa-

renti, pero también con la decisión del alcalde de no aceptar financiación estatal por propio beneficio. De esta manera, y en oposición a lo argumentado por Mittell, consideramos que las breves menciones a la serie de reportajes que el *Baltimore Sun* plantea llevar a cabo sobre las escuelas de la ciudad no suponen una auto-reflexión de la propia serie, sino una crítica (y una auto-alabanza) a través de un paralelismo: lo que proponen los editores del periódico, el retrato cruento y emotivo pero falto de contexto, es un acercamiento problemático y reduccionista, que queda especialmente retratado de esta manera después de que *The Wire* sí haya sido capaz de representar la red institucional y político-económica en que se integran las escuelas de Baltimore.<sup>1</sup> De hecho, Mittell finalmente concluye que

*“[l]a lectura cínica de la quinta temporada es que el Sun, como otros medios, no es capaz de cambiar las cosas al no poder informar y acercar a su audiencia a aquello que es verdaderamente importante en la ciudad contemporánea. Pero The Wire misma sirve como un ejemplo de lo que la televisión puede hacer para informar, enganchar, conmover e inspirar a la audiencia a través de una forma innovadora de drama urbano”* (2012: 31).

No es sólo Jason Mittell quien ha considerado y analizado la quinta temporada de *The Wire* desde la noción de que la aparición del *Baltimore Sun* como nuevo espacio protagonista enriquece la narrativa de la serie al otorgarle una nueva capa de lectura a través de la auto-crítica o auto-reflexión. Sheehan y Sweeney alaban la crítica que David Simon (insisten en señalar como responsable de dicha crítica al creador y no al texto en sí) hace al periodismo por no ser capaz de representar adecuadamente las causas de los principales problemas de la sociedad contemporánea, por cuanto el tipo de textos que priman en el periódico son “como ir a una casa golpeada por un huracán y tomar numerosas notas sobre las tejas desplazadas” (2009). Los autores, pues, consideran que *The Wire* es capaz de “caracterizar la naturaleza del capitalismo contemporáneo” (Sheehan y Sweeney, 2009), donde incluyen la imagen que se da del periódico local y el modo en que se relaciona con el resto de institucio-

1 Remitimos a nuestro propio análisis de la cuarta temporada en el capítulo anterior de esta tesis doctoral para un estudio detallado de la representación del sistema educativo de Baltimore en *The Wire*.

nes de la ciudad. De un modo similar, Penfold-Mounce, Beer y Burrows (2011: 156) argumentan que la serie toma elementos del mejor periodismo, insinuando que el representado en la quinta temporada no es tal, y los presenta en una convincente forma ficcional, resultando así en un alto nivel de autenticidad y en la capacidad de *The Wire* de tratar temas sociológicos y de mostrar cómo se reproduce la desigualdad estructural. Estos comentarios elogiosos, siguiendo el análisis realizado en esta tesis doctoral, pueden ser considerados una lectura simplista de la serie como texto, dado que, como hemos visto hasta ahora, se ignoran una serie de fuerzas y discursos responsables de dicha reproducción (sobre todo el racismo estructural e histórico). Galen Wilson (2014: 59) considera que *The Wire* es más que una representación realista de las víctimas del capitalismo norteamericano en Baltimore, es también una reflexión sobre si dicha representación es funcional a la hora de crear cambio social. En este sentido, el arco narrativo de esta quinta temporada representaría la preocupación de la propia serie (y sus creadores) por si “la representación de la totalidad social a la que la serie se ha dedicado desde la primera temporada es en última instancia productiva” (Wilson, 2014: 75).

Uno de los principales textos que podemos insertar en esta línea argumentativa es el de Leigh Claire La Berge, en el que la autora sostiene que la quinta temporada añadiría un nuevo nivel de realismo a *The Wire* al mostrar cómo el realismo mismo pasa de ser un “modo” a ser un “objeto”, siguiendo su propia máxima de representación del capitalismo: “follow the money” (La Berge, 2010: 548-549). Así, continúa la autora, a lo largo de las primeras cuatro temporadas de la serie el dinero es el elemento narrativo que sirve como enlace a las diferentes tramas y personajes, pero en la quinta temporada “hay una inversión estructural entre el dinero siendo intercambiado para permitir la representación y la representación siendo vendida como si fuera cualquier otra mercancía” (La Berge, 2010: 552). Esto significaría, pues, una auto-consciencia de la propia representación (y no tanto de la serie) por cuanto incluso dicha construcción de relato se presenta en esta quinta temporada como inserta en un mercado, repositorio de valor y disponible para su intercambio. La Berge pone esta idea en relación directa con el concepto de “realismo capitalista” y considera que la constatación de la representación como mercancía que ofrece *The Wire* con este giro implica la necesidad de renovación del realismo, la idea de que no hay vuelta atrás y

sólo podemos avanzar hacia delante hacia nuevas formas, nuevos géneros y nuevas epistemologías (La Berge, 2010: 563).

En el texto en que describe el concepto que emplea Leigh Claire La Berge para sustentar su análisis de la serie, Mark Fisher define el realismo capitalista como “la percepción de que el capitalismo no es sólo la única opción viable sino que también es imposible imaginar una alternativa” (2009: 2), de manera que el poder del realismo capitalista procede de su capacidad para absorber y consumir toda la historia previa, para asignar a todos los objetos culturales un valor monetario (Fisher, 2009: 4), nociones ambas profundamente adornianas. Si bien esto último se correspondería con la lectura de la quinta temporada que hace La Berge, Fisher continúa analizando ciertos textos literarios que define como “machismo de la desmitologización” (2009: 11), usando el concepto machismo entendido desde “lo macho” como una muy concreta construcción discursiva de la masculinidad, fuerte y varonil. Estas obras se encuentran pues firmadas por autores masculinos que “se presentan como observadores inquebrantables que se niegan a embellecer el mundo para encajarlo en las supuestamente simples dicotomías éticas” de textos anteriores (Fisher, 2009: 11). Aunque los ejemplos empleados por el autor son los cómics de Frank Miller y las novelas policíacas de James Ellroy, sin duda esta lectura es apropiada también para *The Wire* y el modo en que su creador, David Simon, define la serie y a sí mismo como autor (es decir, al autor modelo que podemos interpretar a partir tanto de los textos que firma como de la propia serie). Así, no sólo él mismo insiste en lo rompedora que *The Wire* es respecto al subgénero televisivo en que se integra (Simon, citado en Hornby, 2009: 383) y en que se aleja de la clara dicotomía bien-mal que caracteriza los seriales policíacos (Simon, 2009: 3), sino que también considera que el capitalismo ha triunfado por completo y que esto es lo que queda representado en *The Wire* (Simon, 2009: 30; Simon, 2013). Ya hemos analizado cómo la estructura narrativa circular de la serie y las consecuencias discursivas de dicha narrativa (la presuposición de la imposibilidad de agencia, sobre todo) en el capítulo dedicado a la tercera temporada, pero Fisher (2009: 11), además, considera que la desensibilización derivada de este tipo de productos culturales es en realidad funcional y beneficiosa para el realismo capitalista, por cuanto lo sostiene y mantiene, reproduciendo así un contexto de apatía y agotamiento. Así, incluso si *The Wire* se construye sobre la deslegitimación



del gran relato (en términos de Lyotard, 1998 [1979]: 73) del sueño americano y de las bondades del capitalismo, en cierta manera la serie también estaría construyendo y reproduciendo un nuevo metarrelato, el del capitalismo como omnipresente, inabarcable e inevitable, llevándonos a un cinismo que nos hace olvidar que “el capitalismo es una impersonal estructura híper-abstracta que no sería nada sin nuestra cooperación” (Fisher, 2009: 15).

El texto de La Berge, en todo caso, permite una vuelta de tuerca a la noción de que existe una contradicción implícita en la crítica que se hace en *The Wire* al rol de los grandes medios de comunicación (y a su incapacidad para representar y comprender el contexto que les rodea) que gran parte de los autores ignoran y que no es otra que la paradoja de tratar de invalidar los discursos creados por dichas entidades siendo la propia serie un producto cultural nacido de una entidad similar. De hecho, aunque autores como Galen Wilson (2014) se centren sobre todo en tratar de reconocer el mérito detrás de la representación realista de *The Wire* (comparándola continuamente con el proyecto, intenciones y efectos del Neorealismo italiano y el Tercer Cine, en cuya tradición supuestamente se insertaría la serie), también es consciente de esta contradicción y la señala al inicio de su texto, indicando que se trata de “una serie creada y escrita predominantemente por escritores blancos y de clase media, y que, distribuida a través de HBO y DVDs, es finalmente consumida por una audiencia similarmente privilegiada” (Wilson, 2014: 60), una reflexión que también lleva a cabo Stanley Corkin (2017: 199). Sin embargo, esta constatación finalmente no forma parte relevante de las conclusiones de su texto, dado que insiste en considerar que la preocupación que la propia serie muestra respecto a la construcción de un modo de representación durante su quinta temporada la hace enormemente innovadora y refleja una “ansiedad de la representación” (Wilson, 2014: 70). Wilson (2014: 75) concluye finalmente que la trama del asesino en serie y el modo en que se sensacionaliza esta ficción para llamar la atención de los jefes del departamento de policía y los políticos locales permite crear un paralelo con los productos de los medios y empresas de comunicación dominante (poniendo como ejemplo el cine de Hollywood): productos fácilmente consumibles y que tienden a oscurecer la realidad social.

El autor cierra así su texto con una alabanza a la serie por cuanto, a pesar de los problemas señalados, *The Wire* es finalmente capaz de dar un paso más allá y ofrecer al menos una

reflexión crítica sobre las posibilidades representativas de los medios de masas. Sin embargo, el modo en que la serie muestra la propia creación de los relatos mediáticos y critica aquellos faltos de contexto y contruidos con un fin egoísta permitiría dar una vuelta de tuerca a las conclusiones de Wilson. Nuestra hipótesis es que *The Wire* nos muestra cómo otros discursos son contruidos e implícitamente sugiere que la propia serie, si bien es también un producto mediático, es más sincera que aquellos que quedan representados en las tramas de esta quinta temporada y, por tanto, moralmente superior. Esto queda reflejado en cómo la creación de ficciones en la redacción del *Baltimore Sun* (tanto las invenciones de Scott como los momentos en que los editores deciden qué historias narrar y cómo hacerlo) se distingue moralmente de un modo claro y se acompañan de una serie de ejemplos admonitorios sobre cómo debe ser el periodismo local, tal y como veremos en el siguiente apartado de este mismo capítulo. En cierta manera, pues, la serie insiste en que está creando una representación “mejor” y más completa que la que ofrecen los periodistas situándose en un plano de representación privilegiado respecto a lo mostrado en pantalla.

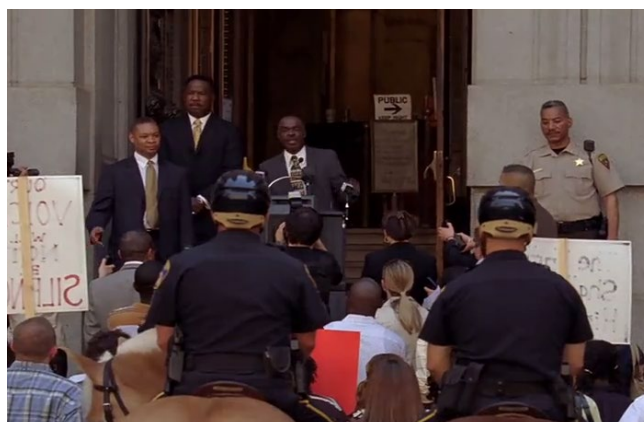
Numerosos ejemplos demostrarían esta superioridad narrativa, como por ejemplo el modo en que los periodistas pasan por alto el fallecimiento de dos personajes fundamentales para la dinámica socioeconómica de la ciudad de Baltimore: Proposition Joe y Omar Little. Ambos mueren asesinados y su muerte no tiene cabida en el *Baltimore Sun* a pesar del modo en que son y han sido relevantes para la trama de la serie desde la primera temporada, dando a entender así que los miembros de la redacción del periódico en realidad no saben qué ocurre en la ciudad realmente. Sin embargo, preferimos centrarnos en una subtrama que no es comentada como un ejemplo de creación de relato dentro de la serie en ninguno de los análisis que tratan la quinta temporada desde el punto de vista de la construcción de discurso, y que, además, presenta esta distinción también en relación a la audiencia que recibe dichos discursos. Se trata del juicio contra el senador estatal Clay Davis por malversación de fondos y por la reapropiación del dinero donado a una organización benéfica que el propio senador controla.

Durante el cuarto episodio, Davis, tras ser inculpado de estos delitos, es interrogado por la fiscal encargada del caso, Rhonda Pearlman. La escena comienza, sin embargo, unos segundos antes de la llegada de Davis, con el detective Freamon repasando

## FOTOGRAMAS 37 - 40



junto a ella el proceso que se seguía para derivar los fondos de la organización a la cuenta personal del senador. Un encuadre amplio y la voz del personaje que habla muestran de manera clara los indicios del delito (fotograma 37): la culpabilidad de Davis es obvia para el espectador. El senador reacciona poniéndose a la defensiva durante el interrogatorio y finalmente hace uso de su derecho a no declarar ante la posibilidad de incriminarse a sí mismo según la quinta enmienda (recurso legal conocido coloquialmente como “pleading the fifth”). A la salida del juzgado, sin embargo, el senador se detiene en lo alto de la escalera al encontrarse con un grupo de reporteros esperándole. Un primer plano de varios segundos muestra su sorpresa y disgusto (fotograma 38), un gesto que cambia a una sonrisa mientras se acerca a los micrófonos y miente descaradamente, afirmando que fue él mismo quien pidió declarar y que se trata todo de un error (fotograma 39). Los periodistas no parecen darse cuenta del gesto torcido que Davis no puede evitar poner al verles, un gesto que es claramente enfatizado en pantalla a través de un primer plano. De esta manera, se muestra al espectador cómo el senador construye un relato artificial sobre sí mismo al negar su actividad criminal (una actividad que aparece de manera clara en la serie ya desde la primera temporada), un relato que los reporteros no cuestionan en ningún momento. Se crea así una división entre lo percibido por la audiencia de *The Wire* gracias a la capacidad representativa de la serie como producto cultural por oposición a lo percibido por los periodistas (y los espectadores o lectores de dichos medios) que no ponen en duda la versión de Davis.

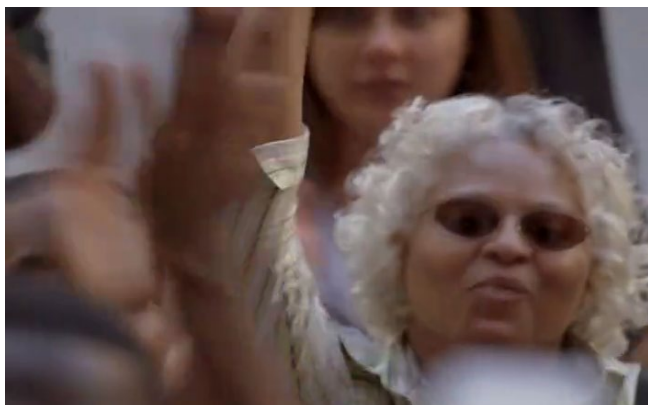


En el episodio siguiente, varios personajes también implicados en los trapicheos del senador Clay Davis le prometen su apoyo público si se mantiene firme y si, en caso de ser declarado culpable, no confiesa su colaboración en dichas acciones. Una escena muestra una pequeña manifestación de defensa de la inocencia del senador que incluye como principal orador al ex-alcalde, Clarence Royce (fotograma 40). Ante los micrófonos, Royce insiste en la inocencia de Davis y habla de lo ocurrido como si se tratara de meras calumnias y mentiras destinadas a emborronar la virtud de su compañero. Planos de entusiastas asistentes aplaudiendo y respondiendo a sus preguntas retóricas con emoción se intercalan con sus palabras (fotogramas 41 y 42). Una vez termina de hablar, Royce se sitúa junto al acusado, levanta los brazos de ambos y sonríe al público. La puesta en escena de la serie, sin embargo, nos permite acercarnos visualmente a ellos lo suficiente como para percibir lo

que está detrás de esta máscara de amistad e inocencia que se ponen de cara al público. Entre dientes, Royce pregunta a Davis si finalmente ha decidido mantener la cabeza alta y aceptar los cargos en solitario, a lo que Davis responde que sí, por supuesto, llevando al ex-alcalde a pronunciar la siguiente amenaza: “You damn sure better. Because if you don’t you won’t be able to squeeze another greenback out of this town for the rest of your natural life” (fotogramas 43 y 44). Enseguida volvemos al encuadre amplio que muestra el total de la manifestación, en la que un predicador canta “We Shall Not Be Moved”, canción popular reconvertida en himno de protesta durante el movimiento por los derechos civiles, y vuelven a aparecer primeros

FOTOGRAMAS 41 - 44





FOTOGRAMAS 45 - 47

planos de los asistentes aplaudiendo, cantando y mostrando su apoyo al senador estatal (fotograma 45). De esta manera, se presenta a la audiencia de este evento como engañada por el relato que es narrado a través del micrófono por Royce y Davis, mientras que su incapacidad de ir más allá de dicho discurso es lo que les impide constatar la falsedad de tal versión de la historia. *The Wire*, sin embargo, ofrece a sus espectadores la historia completa de estos dos personajes, creando así una clara distinción entre la audiencia de la serie y la audiencia representada en la serie: la primera recibe una imagen completa de lo que sucede en la ciudad y comprende la artificialidad del relato de inocencia que lleva a cabo Clay Davis sobre sí mismo, quedando así señalada como inteligente, mientras que la

segunda se correspondería a aquellos incapaces de constatar dicha construcción.

Lo mismo sucede durante el juicio a Clay Davis por estos cargos, que tiene lugar en el séptimo episodio de la temporada. Mientras es interrogado, el senador crea un relato de sí mismo como cercano y amigable, comparándose con los miembros del jurado y los presentes en la sala, que irrumpen en risas y aplausos en más de una ocasión durante su testimonio (fotogramas 46 y 47).<sup>2</sup> De esta manera, los asistentes al juicio (incluyendo al jurado que finalmente lo declara inocente) quedan posicionados en un nivel de conocimiento inferior a la audiencia de *The Wire*, que gracias a la estructura narrativa de la propia serie (que nos ha mostrado desde la primera temporada las actividades ilegales de Clay Davis) tiene más información que ellos. En cierta manera, esta misma división puede asociarse a la misma que los propios creadores de la

<sup>2</sup> Resulta de enorme interés que el relato que Clay Davis construye de sí mismo durante el juicio se base precisamente en argumentar que hacía uso de su cuenta personal para gestionar los fondos de la ONG en cuestión para evitarse los problemas burocráticos y de papeleo que hubiera implicado hacer uso de ese dinero para ayudar a los ciudadanos. Es decir, se basa en la crítica a la burocracia y otros procesos gubernamentales locales que no dejarían hacer las labores de la asociación benéfica de manera adecuada. Recordemos que esta misma crítica es un eje discursivo fundamental de *The Wire* (tal y como vimos, sobre todo, en el apartado 3.2.), que sin embargo en este caso se presenta como una narrativa sometida a la distinción que se establece a partir de si el fin de dichas acciones es moral o inmoral, cívico o egoísta. Si McNulty critica a la burocracia del departamento de policía para poder hacer su trabajo, la crítica a la burocracia es legítima. Si Davis critica los procesos burocráticos bancarios para justificar el robo de dinero, dicha crítica ya no es legítima.



serie (y numerosos comentaristas y analistas de la misma) señalan entre una audiencia activa y el “espectador medio” (Simon, citado en Hornby, 2009: 394), además de la creada por HBO y su estrategia de marketing. Ésta última, tal y como señalamos sobre todo en el apartado 3.1. de esta misma tesis doctoral, se sostiene sobre una mirada crítica y altiva sobre la televisión como medio, reproduciendo la tradicional división entre baja y alta cultura y posicionando las producciones de la cadena en la segunda categoría.

Esta idea es similar una de las conclusiones a las que llega Isaac Kamola al afirmar que el final de la quinta temporada

*“fuerza el incómodo reconocimiento de que, en las narrativas ficcionales como esta, el verdadero exterior es siempre la audiencia que, por su estatus socioeconómico, educación y composición racial, es sustancialmente diferente a aquellos que habitan los mundos que ha estado viendo y consumiendo. Nos damos cuenta de que el verdadero placer de ver The Wire procede en realidad de una satisfacción petulante por ser capaces de ver la estructura social en su totalidad”* (2015: 74; la cursiva es nuestra).

Kamola, sin embargo, considera esto como un problema de la audiencia, pero no del texto en sí. Es decir, a lo largo de su texto afirma que esta dicotomía permanece oculta a lo largo de toda la serie y que simplemente sobresale de manera obvia durante su final, insistiendo en que incluso a pesar de que *The Wire* exista por y para la clase media-alta, blanca y educada, se trata de un producto cultural realista y capaz de representar la estructura socioeconómica contemporánea y cómo el capital marca y dirige la vida de los individuos (Kamola, 2015: 59). Siguiendo nuestra propia metodología de análisis, toda lectura hecha por un espectador (en este caso petulante, según Kamola) procede de las estrategias existentes en el propio texto y, al mismo tiempo, dicho texto sólo es tal al ser leído e interpretado (Carmona, 2016: 67). En este sentido, para aceptar la conclusión de Isaac Kamola hemos de negar el resto de su texto, y viceversa, siendo el problema asumir que la desconexión que describe en la cita anterior sólo existe en la escena final de la serie, cuando en realidad nuestro propio análisis demuestra que el total de *The Wire* presenta un discurso construido y marcado por un posicionamiento ideológico específico y paralelo a la audiencia descrita por el autor.

En resumen y como principal conclusión a lo analizado hasta ahora, allí donde Galen Wilson afirma que, incluso si la representación mimética resulta en última instancia imposible, *“The Wire* al menos sugiere que un posicionamiento auto-crítico puede ayudar a prevenir que los medios de comunicación conviertan la experiencia sufrida por los otros en una mercancía para el consumo seguro de la clase media” (2014: 77), nosotros consideramos que dicha auto-crítica no existe en la serie, sino que el recurso narrativo a la creación de relatos supone en realidad una mera crítica al resto de medios, formatos y productos culturales como artificiosos en comparación con *The Wire* misma. Esto en última instancia simplemente reproduce el propio discurso de marketing de la serie (y con ella de HBO), construido en torno a las supuestas cualidades realistas y no televisivas del producto.





## 7.2

# LA RESPONSABILIDAD MORAL DEL PERIODISMO CONTEMPORÁNEO: EL TRABAJO EN LA REDACCIÓN DEL *BALTIMORE SUN*

---

La representación del funcionamiento interno de un medio periodístico, el *Baltimore Sun*, es, como hemos constatado, un elemento fundamental en la articulación narrativa de esta quinta temporada de la serie, tal y como había ocurrido con otras instituciones en temporadas anteriores de *The Wire*. Así, al igual que la serie articula un discurso sobre cuáles son los problemas internos de entidades como el departamento de policía de la ciudad de Baltimore (los múltiples procesos burocráticos y el egoísmo arribista de los jefes, entre otras cuestiones, tal y como hemos visto a lo largo de esta tesis doctoral), a través de la redacción del periódico y de los personajes que trabajan en la misma se muestra el posicionamiento de la serie respecto al rol de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea. Este propósito es declarado ya en el inicio mismo de esta quinta temporada, dado que los títulos de crédito de la misma incluyen, de modo no cronológico, varias imágenes que enseñan el proceso de creación de un periódico, desde un reportero tomando notas hasta las manos de un lector del periódico ya

finalizado (fotogramas 48 y 49), además de numerosos planos de la sala de prensa en la que numerosos ejemplares ruedan por la maquinaria, representando la circularidad y continuo fluir de los acontecimientos que también reproduce, en la dimensión visual, la estructura narrativa de la serie. Estos planos se relacionan directamente con lo analizado en el apartado anterior y el modo en que la principal trama de la temporada gira en torno a la producción de un relato. Sin embargo, el final de los títulos de créditos muestra una deformada imagen de una pantalla de televisión en la que claramente se está emitiendo un programa de noticias (fotograma 50). Esta evidente distorsión propone, a nuestro parecer, una representación visual de la distinción entre alta y baja cultura construida en torno a la televisión como medio que tratamos en el apartado anterior (y también en el apartado 3.1.). En el contexto de la propia secuencia de créditos, de hecho, se podría ver también esta dicotomía en el modo en que aparece la prensa escrita, como un complejo y largo proceso de producción, por oposición a la imagen distorsionada de la

## FOTOGRAMAS 48 - 50



pantalla televisiva, dando a entender que este medio tiende a la distorsión y la manipulación. Sin embargo, y dado que en varios momentos parecería que el *Baltimore Sun* de la serie funciona como metonimia del conjunto de los medios de comunicación (así ha sido interpretado en numerosas ocasiones, extrapolando elementos de la narrativa desde el periódico local al rol de dichos medios en la sociedad contemporánea), esta imagen también nos avanzaría ya que *The Wire* nos va a mostrar dicha manipulación, presentando así una imagen más completa y coherente de la realidad que la que todos estos medios ofrecen.

En todo caso, lo que más habitualmente se destaca a la hora de analizar la representación del periodismo que ofrece *The Wire* es recurrir a la biografía de su creador para interpretar el texto. Así, antes de convertirse en productor y guionista televisivo, David Simon trabajó durante varios años como reportero del *Baltimore Sun*. Roger Sabin (2011: 139-140) considera que dicha experiencia es fundamental para entender el tipo de acercamiento al realismo que se hace desde la serie y señala que ciertos personajes de la quinta temporada y en general la representación que se hace del periódico local provocaron reacciones airadas por parte de sus antiguos jefes y compañeros, así como de actuales trabajadores del *Baltimore Sun*, que le acusaron de emplear la serie para retomar viejas rencillas (Sabin, 2011: 148), algo que el propio Simon defendió como su derecho a hacer ficción a partir de sus recuerdos y experiencias (Lanahan, 2008: 28). De hecho, la cuestión adquirió mayor relevancia mediática cuando estos mismos medios (tanto el propio periódico representado como los lugares de trabajo de las personas aludidas) publicaron comentarios negativos y críticos de la quinta temporada de la serie, enfrentándose a lo que consideraban un ataque a su integridad profesional (Steiner et al., 2012).<sup>3</sup>

El *Baltimore Sun* aparece en el primer episodio de la temporada y desde el principio su representación parece fijarse más en los reporteros, la dinámica social existente entre ellos y su trabajo que en la entidad en sí, puesto que la presentación del espacio tiene lugar en el garaje donde estacionan los camiones que reparten el periódico y muestra a un pequeño grupo de

<sup>3</sup> Curiosamente, esta enojada respuesta en cierta manera funciona para consolidar el discurso creado en torno al realismo de la serie, así como su presentación como inconformista y disidente, alejada del modo de producción televisivo tradicional, una lectura de la serie como producto que ha analizado y contrarrestado Frank Kelleter (2014: 13).



FOTOGRAMAS 51 - 53

periodistas fumando durante un descanso y comentando la problemática situación económica de la publicación y la posibilidad de recortes y despidos. Tras un amplio plano de contextualización en el nuevo espacio, de hecho, los encuadres pasan a ser primeros planos o planos medios de las figuras mientras hablan, indicando así que es su experiencia y acciones como periodistas e individuos lo que funcionará como eje de las tramas dedicadas al *Baltimore Sun* (fotogramas 51-53). Al mismo tiempo, esta conversación genera ya un primer paralelo con la escena previa, que mostraba a un grupo de personajes conocidos (McNulty, Kim, Bunk y Freamon) discutiendo las consecuencias de la disminución del presupuesto del departamento de policía. Al poner en relación estos dos grupos, se crea por una parte un paralelismo entre la situación de ambas instituciones y los individuos que la conforman (cuyas implicaciones analizaremos más adelante) y por otra se consigue asimilar la camaradería de un conjunto de protagonistas ya familiares para el espectador a un grupo de personajes que es presentado por primera vez. En cualquier caso, no deja de ser destacable que durante esta primera presentación aparezcan tres hombres de mediana edad, a primera vista blancos, y que parte de la conversación trate con tono casual cómo el editor principal del *Baltimore Sun* tiende a contratar atractivas veinteañeras que, afirma uno, no saben ni escribir.

El paralelismo con la propia sala de guionistas de *The Wire* resulta inevitable, por cuanto, como hemos mencionado en más de una ocasión, ésta se ha compuesto casi exclusivamen-



te a lo largo de toda la serie de hombres blancos de mediana edad y de clase media-alta. Los propios escritores, al parecer, eran conscientes de la contradicción existente en ser blancos de clase media escribiendo sobre afroamericanos pobres urbanos, sin embargo, consideraban que tenían “permiso” para ello tanto por ser escritores creativos y de ficción como porque gran cantidad de autores ya habían hecho lo mismo (es decir, ser blanco y crear personajes de color) en anteriores ocasiones (Simon, citado en Sabin, 2011: 144). Por una parte, es flagrante la contradicción en la que cae David Simon al presentarse a sí mismo, a los guionistas de *The Wire* y a la propia serie, según convenga para el tema que se esté tratando, como defensores de un trabajo periodístico y realista o como responsables de una ficción creativa. Por otra, se trata una vez más de la cuestión (señalada sucintamente al inicio del capítulo 3 de esta tesis doctoral) de qué historias son representadas y desde qué punto




---

 FOTOGRAMAS 54 - 57

de vista, quién tiene derecho a contar su propia experiencia y qué experiencias son siempre contadas por terceros (una pregunta sobre la serie ya planteada retóricamente por Phillips, 2012: 211). Además, con este tipo de afirmaciones se reproduce una vez más la noción de una América conformada por una meritocracia post-racial en la que las experiencias de todos los individuos son iguales y por tanto narrables de la misma manera sin que importe la procedencia social o económica del autor. Por supuesto, y dejando de lado el obvio paralelismo con el conjunto de guionistas de la serie, se podría argumentar que la composición de la redacción del *Baltimore Sun* ficcional representaría el sexismo y racismo subyacente a gran parte de la contratación de profesionales en el sector de los medios de co-

municación. Sin embargo, tal y como hemos visto que ocurre con la representación del resto de instituciones, no existe ningún tipo de comentario o crítica sobre estos tipos de discriminación en el interior de las mismas.<sup>4</sup>

Pero la primera escena que tiene lugar en el *Baltimore Sun* va mucho más allá de la breve conversación entre estos tres reporteros al inicio de la misma. Cuando Gus Haynes abandona el espacio para retomar la actividad de la redacción, la puesta en escena le sigue durante varios minutos que demuestran su capacidad como editor de sección y su habilidad como periodis-

---

4 De hecho, incluso se asume que la insistencia en considerar el racismo o el sexismo como omnipresentes en dichas instituciones es una incoherente exageración, tal y como analizamos en varios momentos del capítulo 5 de esta tesis doctoral, especialmente en el apartado 5.3. y a través de la subtrama dedicada al incidente en el que Pryzbylewski mata por error a un agente de policía afroamericano.



ta. Ya desde el breve plano que lo muestra subiendo las oscuras escaleras (fotograma 54) podemos percibir el brío del personaje, algo que se mantendrá durante el resto de la secuencia a través de su paso rápido y veloz y de movimientos de cámara que le siguen mientras va de un sitio a otro, responde dudas, propone soluciones y amonesta amigablemente a otros reporteros por no hacer su trabajo. Esta energía que demuestra en todo momento, sumado a que sea el primero de los tres fumadores que vuelve al trabajo, representaría el modo en que dicha labor forma parte fundamental de la identidad del personaje, de un modo similar a como algunos de los agentes y detectives protagonistas de la serie son considerados *natural police*. Esta secuencia en la redacción, pues, se construye a través de un montaje rápido y dinámico y del uso del total del escenario de la estancia, lo que permite presentar a Gus como omnipresente y participante de todas y cada una de las noticias que forman parte de la sección. La mayoría de encuadres emplean el mobiliario o el resto de figuras que conforman la imagen para enfatizar su posición de superioridad, vigilancia y control del espacio y de la actividad que se realiza (fotogramas 55-57). Otros momentos de este primer episodio de la quinta temporada giran en torno a Gus y a su capacidad como reportero: se manifiesta en contra de eliminar un reportaje sobre la University of Maryland porque el director del periódico no quiere que se hable mal del rector, que es amigo suyo, y es el único que se da cuenta de que el nombre de un consolidado traficante de drogas aparece en unos documentos del ayuntamiento sobre una compra-venta de solares (y ni siquiera trata de adjudicarse el descubrimiento de la noticia, cediendo la distinción a otro compañero). En el proceso de redacción de este suceso, además, habla por teléfono con la presidenta del consejo del ayuntamiento, Nerese Campbell (Marlene Afflack), responsable del beneficioso intercambio con el traficante en cuestión y presentada como corrupta en otros momentos de la serie. El breve intercambio muestra un Gus directo y asertivo, que no teme enfrentarse a Nerese a pesar de su posición de poder, a través de planos que señalan la concentración del reportero en su trabajo a través de un encuadre cercano a su rostro y de un fondo borroso (fotograma 58) y de amplias imágenes de la redacción que muestran la positiva reacción de sus compañeros a lo ocurrido (fotograma 59). El personaje de Gus, el editor, representaría así una imagen idealizada del periodismo como cuarto poder, como la entidad que

ha de vigilar y controlar a aquellos que ostentan posiciones de poder, ser el contrapunto al discurso oficial. Consolidar a este personaje de esta manera desde el primer momento es lo que le permitirá ser el principal obstáculo para el reportero Scott Templeton y su tendencia a inventarse noticias, siendo Gus el único que no sólo se da cuenta de la falsedad presente en muchos de los textos de Scott, sino que se atreve a oponerse a él y a los editores y directores del periódico para defender la honestidad y el buen periodismo.

Durante el segundo episodio de la temporada, Gus vuelve a enfrentarse a los editores, en esta ocasión defendiendo la necesidad de contextualizar las historias y no reducirlas al aspecto

FOTOGRAMAS 58 - 59



descriptivo o emocional simplemente para ganar un premio. La obsesión por ganar premios Pulitzer y la existencia de una fórmula estándar para el mismo es uno de los elementos que David Simon más ha criticado de la cultura periodística contemporánea, considerándolo uno de los elementos que ha llevado a su degradación y que le hizo abandonar la profesión (Lanahan, 2008: 26). Sin embargo, la mayoría de periodistas que comentaron y analizaron la quinta temporada de la serie consideraban que en realidad gran parte de los problemas señalados por *The Wire* proceden de la escasez de recursos, los recortes y las reducciones de plantilla (Steiner et al., 2012: 712). Aunque, como

FOTOGRAMAS 60 - 61



veremos, estos problemas sí que forman parte de la subtrama dedicada al *Baltimore Sun*, parece dejarse de lado la propia naturaleza de los medios de comunicación de masas (sobre todo en EEUU), que no es otra que la de una empresa capitalista.

En este mismo segundo episodio, Gus se despierta en mitad de la noche y llama a la redacción del periódico para confirmar que no ha cometido un error en una de las noticias que están a punto de ir a imprenta. En un encuadre oscuro, el editor se despierta y se sienta por el lado derecho de la cama, cogiendo el teléfono y diciéndole a su mujer que no pasa nada, que vuelva a dormir (fotograma 60). Al presentar esta primacía del trabajo sobre su vida familiar y personal, se insiste en la representación de Gus como un periodista natural, implicado en su labor de tal modo que ésta se convierte en su identidad. En el apartado 4.3. ya analizamos las implicaciones detrás de la sacralización del trabajo asalariado, por cuanto se trata de una relación de explotación y del tipo de contrato social sobre el que se construye el capitalismo, cuya base sería, como afirma Michael Denning, la necesidad/obligación de “ganarse la vida” a través de la subsunción en el mercado laboral (2010: 80). La inferencia detrás de la asociación que el personaje de Gus implica entre moralidad y honestidad por una parte y el amor por el propio trabajo asalariado (es decir, el auto-sometimiento al modo de producción) es asociar el trabajo a un conjunto de valores éticos como la auto-suficiencia o el esfuerzo, que son precisamente los que se asocian a la condición del buen ciudadano, quedando dicha condición de ciudadano de derecho supeditada a la posesión de un empleo (Brown, 1999: 135).

Esta breve secuencia, además, permite crear un paralelo con Alma, la joven reportera que comienza trabajando en el caso del asesino en serie y que será al final de la temporada una de las pocas aliadas que le queden a Gus en su decidida oposición a las fabricaciones de Scott Templeton. En el tercer episodio, Alma también se levanta en medio de la noche, en este caso para ir a comprar el periódico y comprobar de primera mano y cuanto antes el resultado de su trabajo. El encuadre es similar y muestra al personaje levantándose de la cama y dejando a su pareja al mismo lado que la mujer de Gus (fotograma 61). Las acciones de Alma se muestran en un montaje paralelo con McNulty, que se encuentra también trabajando tarde (en su caso en la creación del falso asesino en serie). Tras varios cortes en los que cada uno de ellos desarrolla su actividad de manera independiente,



los dos personajes se cruzan de manera casual en una tienda sin interactuar (fotograma 62). Además de un ejemplo de construcción visual de las relaciones existentes entre individuos (y con ellos las instituciones a las que pertenecen) sin que ellos sean conscientes de las mismas, que es uno de los ejes temáticos que recorre *The Wire*, se enfatiza en ambos una ética laboral marcada por la penetración de la relación asalariada en todos los momentos de la vida privada y personal de estos sujetos, una característica presentada en la serie como representativa de una serie de valores morales y cívicos.<sup>5</sup>

De esta manera, Gus Haynes es consolidado desde el principio como representante de todo lo que la prensa podría ser: seria, responsable y honesta. Esto se lleva a cabo tanto a través del modo en que controla el espacio y lo que ocurre en la redacción del periódico como de la insistencia en dar a entender que es un periodista nato. Esto es lo que permite conformarle como el contrapeso a las acciones de Scott y legitima su reacción

5 Esta caracterización del trabajo asalariado como la base de construcción de la propia identidad es especialmente flagrante cuando, al final de la quinta temporada, la celebración de la retirada de McNulty del departamento de policía tiene lugar en el bar al que suelen acudir los agentes. En temporadas anteriores hemos presenciado este ritual, que consiste en situar el cuerpo sobre la mesa de billar, recitar un breve discurso y la canción "The Body of an American", de The Pogues, para despedir a compañeros fallecidos. En este caso, a pesar de que McNulty sigue vivo, se hace uso de esta ceremonia, representando así que retirarse del empleo para el que uno ha nacido (siendo el personaje el ejemplo de *natural police*, tal y como dice su sargento en la elegía que pronuncia) es casi como morir, dando a entender que el trabajo es la principal base sobre la que se construye la identidad y reproduciendo, en última instancia, la explotación capitalista.

FOTOGRAMAS 62 - 63

ante los inflados artículos y citas del reportero, sus dudas y su continua investigación al respecto. De hecho, su insistencia en estar completamente seguro de que Scott está publicando falsedades (él mismo interroga a testigos de los sucesos narrados para confirmar lo ocurrido e incluso pide a una tercera persona que revise estos reportajes para obtener una segunda opinión al respecto) contribuye a idealizar su figura. A medida que avanza la trama dedicada al asesino en serie, Gus sospecha cada vez más de Scott. En el octavo episodio de la temporada, un ex-marine cuya historia Scott había publicado en el periódico unos días antes se acerca a la redacción a quejarse de las mentiras que han sido añadidas al incidente que le provocó el trastorno de estrés post-traumático que padece. Gus se ve obligado a actuar como mediador entre el veterano y Scott, especialmente porque éste se niega a admitir que embelleció la historia del soldado. Aunque la audiencia ya sabe quién tiene razón (no sólo hemos visto al reportero mentir en numerosas ocasiones sino que además fuimos testigos de la entrevista original con el ex-marine), esta es la primera vez que Gus se enfrenta a la posibilidad de que el texto de Scott incluyera falsedades. Sin embargo, para señalar su sospecha, el eje de la escena se construye de manera que el editor siempre está de lado del veterano, siendo éste hacia quien dirige su cuerpo y rostro, incluso cuando está observando a Scott (fotograma 63). De esta manera, el reportero queda aislado en todo momento, a través de esta construcción de la puesta en escena que continúa demonizándolo y que

## FOTOGRAMAS 64 - 66



enfatisa la experiencia y capacidad de Gus para reconocer y comprender lo ocurrido (fotograma 64).

En el décimo y último episodio y con ayuda de un compañero, Gus ha conseguido recopilar un archivo que recoge las falsedades de los artículos que Scott ha escrito para el *Baltimore Sun*. Tras el enfrentamiento con el editor jefe para evitar que se publique el falso intento de secuestro que Scott se ha inventado y que la policía ha desmentido (escena ya analizada anteriormente en la que, como señalamos con el fotograma 32, se auguran ya los problemas a los que se enfrenta el editor al acusar al reportero de embellecer y manufacturar sus textos), Gus se reúne con su inmediato superior para discutir las pruebas que tiene contra Scott, una reunión que tiene lugar en un despacho cerrado. La reacción de su compañero, en un intenso primer plano, es avisarle de que es posible que esto resulte en su despido y disculparse porque no va a poder ofrecerle protección. La conversación tiene pues un tono intenso que recuerda más a un thriller político conspiratorio que a la redacción de un periódico, por cuanto, como afirman Pablo Castrillo y Pablo Echart (2015: 114), este subgénero se caracteriza precisamente por ofrecer narrativas de investigación en las que el protagonista se enfrenta a una serie de amenazas para recuperar la verdad oculta y ofrecerla al público. Al mismo tiempo, estos textos suelen finalizar con un tono cínico en el que la paranoica confrontación del desprotegido protagonista contra el sistema finaliza con la deprimente constatación de la ineffectividad de la acción individual (Castrillo y Echart, 2015: 115), siendo pues el tipo de narrativas desensitizadoras que Mark Fisher (2009: 11) denuncia como reproductoras y consolidadoras del realismo capitalista.

Es este mismo escepticismo el que caracteriza el cierre narrativo de la evolución tanto de Gus como de Alma después de que ambos informaran al periódico de la información que tenían sobre las mentiras de Scott. Los directores y editores jefes les ignoran y, como castigo, degradan a Gus de su puesto de editor y envían a Alma a una de las oficinas que el *Baltimore Sun* posee en otra zona del estado. En una de las últimas escenas de la temporada, ambos se cruzan en el vestíbulo y se lamentan de lo ocurrido (fotograma 65). Unos minutos más tarde, durante el montaje final de la temporada, Scott y los editores del *Baltimore Sun* recogen un premio Pulitzer (fotograma 66). Este desolador final para la trama que rodea a estos personajes tiene nume-



rosos paralelismos en otras temporadas (desde la muerte de Frank en la segunda temporada a los jóvenes adolescentes de la cuarta, tal y como hemos visto en capítulos previos de esta tesis doctoral).

El motivo del castigo a aquellos que hacen lo correcto recuerda directamente al individualismo de las narrativas de Ayn Rand, figura popular sobre todo en el conservadurismo estadounidense de corte libertario. La estructura básica de las novelas de la autora se construye en torno a una imagen de una sociedad en la que se premia la mediocridad, la maldad y la vagancia, sancionando y poniendo obstáculos en el camino a los personajes éticos e inteligentes, siendo *El manantial* el principal ejemplo de este tropo (Robin, 2018: 177). Tal y como señalamos al tratar desde este punto de vista al personaje de Jimmy McNulty (ver el apartado 3.2. de esta tesis doctoral) a través del análisis de la obra de Ayn Rand que Corey Robin lleva a cabo en *The Reactionary Mind* (2018: 167-188), en última instancia esta idea legítima la desigualdad social al dar a entender que hay seres humanos más válidos que otros (y que los segundos se aprovechan y parasitan a los primeros) y que deberían poder actuar libremente y sin trabas de ningún tipo por el bien de la sociedad.

Con el giro narrativo que supone degradar a Gus y Alma se reproduce de nuevo, como ocurría con el departamento de policía y la escuela, la noción de que las instituciones se boicotean a sí mismas al no hacer caso a aquellos individuos hábiles y capaces que forman parte de la misma, desdibujando la naturaleza capitalista de los medios de comunicación que, como negocio, tiene como fin último la obtención de beneficios. El resultado a nivel discursivo es una clara dicotomía moralista entre buenos y malos periodistas (que sólo buscan ascender y ganar premios) que termina por enfatizar la ética como el principal problema de los medios de comunicación hoy, a pesar de que en los primeros episodios de la temporada sí se han tratado de manera superficial otras cuestiones como la concentración empresarial y los recortes de presupuesto.

Estas preocupaciones están presente pues sólo al inicio de la temporada. Es por ejemplo la cuestión que tratan los reporteros del *Baltimore Sun* en la primera escena en que aparece este nuevo espacio y personajes: la posibilidad de futuros despidos o recortes en el periódico, en paralelo a los problemas y quejas derivados de la falta de presupuesto que se han visto

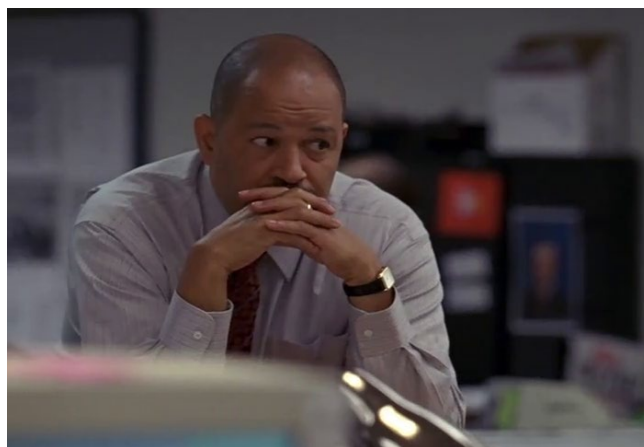
unos pocos minutos antes en el departamento de policía. Son varios los momentos en los que se pide tanto a los agentes y detectives como a los reporteros que deben hacer lo que puedan con lo que tienen (e incluso un paso más allá: “do more with less”). En el caso de los policías, la reacción tiende a ser violenta y agresiva, incluyendo reuniones en las que se acaba a gritos, patadas a coches que no pueden ser arreglados por falta de dinero y peleas entre agentes. En una de estas disputas durante el primer episodio de la temporada, el sargento y comandante al mando no actúan para detener la violencia por cuanto se considera la reacción normal a la frustración derivada de los recortes económicos. Como explica Michael Kimmel en *Angry White Men* (2013: 9) la rabia derivada de la desposesión económica sufrida por las clases medias y trabajadoras es un sentimiento real y en ocasiones justificado. Sin embargo, permitir el recurso a la violencia para tratar de apaciguar dicha rabia en realidad reproduce un círculo vicioso de hipermasculinidad tóxica que, como analiza el autor a lo largo de todo el libro, suele terminar en tragedia (contra compañeros de clase o trabajo, contra mujeres, contra otros racializados, etc.). El pequeño gesto aparentemente inocente de los jefes de no detener la pelea y cómo esta agresividad termina por parecer la única válvula de escape al enfado de los agentes de policía justifica y legitima dicha reacción.

Aunque los perjudicados parecen ser siempre los mismos (los de “abajo”), establecer un paralelismo directo entre el *Baltimore Sun* y el departamento de policía de este modo simplista ignora que se trata de entidades fundamentalmente diferentes. Por un lado, la publicación es una empresa privada que forma parte de un enorme conglomerado de medios de comunicación (actualmente Tronc, Inc., al que pertenecen, entre otros, cabeceras como el *Chicago Tribune*, el *New York Daily News* y, hasta junio de 2018, *Los Angeles Times*), mientras que el departamento de policía es una institución pública dependiente del Estado. Si bien en última instancia se trata de aparatos de estado cuyas técnicas y estrategias reproducen el *statu quo*, recurren a métodos distintos, siendo uno un aparato represor y el otro, ideológico, además de dejar de lado las idiosincrasias históricas de cada uno de ellos en el contexto estadounidense (recordemos el comentario ya realizado en capítulos anteriores sobre la histórica violencia racial ejercida por los diferentes departamentos policiales).



En todo caso, y si bien el *Baltimore Sun* se enfrenta a similares dificultades causadas por recortes (en este caso de personal, no de recursos materiales), la reacción de los personajes a su situación es diferente y busca señalar otros problemas dentro de la redacción. Cuando en el tercer episodio se anuncia el cierre de las oficinas del *Baltimore Sun* en el extranjero y una nueva ronda de despidos y prejubilaciones, el total de la redacción escucha al director con calma y en silencio (fotograma 67). Las preguntas incómodas (como, por ejemplo, la realizada por Gus sobre por qué hay recortes si la compañía todavía tiene enormes beneficios) quedan sin respuesta y los jefes comienzan a hablar con reporteros para informarles de su nueva situación. Varias escenas más tarde, Gus, Scott y otros dos compañeros observan lo que ocurre con atención y se lamentan, desde la

distancia, del despido del veterano reportero policial del *Baltimore Sun*. Un encuadre amplio muestra las figuras que miran atentamente y con gesto preocupado (fotograma 68). Scott, sin embargo, queda diferenciado del resto tanto por el color de la ropa que lleva como porque se toma un café con cierta tranquilidad, y finalmente afirma que ojalá aprovechen estos despidos para deshacerse de la “madera muerta”, dando a entender que hay reporteros inútiles e innecesarios para el periódico que merecen ser despedidos. Antes de que el personaje termine de pronunciar la frase, la puesta en escena pasa a un primer plano de Gus, que le mira de soslayo, sorprendido y resentido por el comentario (fotograma 69). Con este recurso se guía la interpretación de la afirmación de Scott, señalándola como negativa a través de la reacción de Gus, un personaje cuya moralidad y responsabilidad ya ha sido construida en los episodios y escenas anteriores. Se crea de esta manera una división dentro de la redacción, dando a entender que existe por un lado un sentimiento de comunidad (presente por ejemplo en la camaradería demostrada en escenas como las conversaciones en las que un pequeño grupo fuma junto a los camiones de reparto, en la reacción apenada a los despidos o en cómo es habitual trabajar en equipo para investigar y redactar una noticia) y, por otro, el egoísmo y arribismo de personajes como Scott, que queda así demonizado por comparación. Al ser éste además



FOTOGRAMAS 67 - 69

un recién llegado al periódico, oponerlo de esta manera a veteranos como Gus crea un cierto tono nostálgico construido en torno a un relato histórico por el cual la sociedad neoliberal se caracteriza por un marcado individualismo, falta de empatía y desaparición de la noción de comunidad que existía en décadas anteriores. Otros momentos del personaje de Scott señalan su egoísmo a través de enfatizar esta separación con el resto de individuos que lo rodean, tales como su auto-satisfacción por ser entrevistado en televisión o su incapacidad de mantener una conversación coherente con ninguno de los sin techo o asistentes al comedor social con los que trata en sucesivos episodios.

Esta compleja relación entre la comunidad y el individuo está también presente en el análisis de Stanley Corkin, quien señala que el uso de primeros planos y planos medios de personajes aislados es mucho más habitual en esta quinta temporada que en las anteriores (en oposición a encuadres que recogen parejas o grupos de personajes), una característica que el autor lee como “una afirmación de la ruptura de las relaciones interpersonales a todos los niveles”, por cuanto “las personas están ahora separadas de un cuerpo social más amplio y a la merced de las fuerzas sociales” (Corkin, 2017: 164). Se trata del mismo discurso nostálgico que señalamos en el apartado 5.4. a la hora de representar en pantalla la dinámica entre Avon Barksdale y Marlo Stanfield, siendo el primero un gangster tradicional preocupado por su familia y por seguir las normas y reglas sociales de la comunidad, mientras que el segundo es cruel, despiadado y se interesa sólo por sí mismo. El resultado (tanto de esta construcción del relato como del análisis que del mismo han realizado autores como Corkin) es una idealización del pasado que borra la discriminación y represión existente en décadas anteriores, por cuanto esta noción de comunidad estable, empática y amable no existía para todos los miembros de la sociedad (Martin, 2017). En el caso del *Baltimore Sun* como ejemplo de prensa escrita, son también varios los momentos en que miembros de la redacción critican y se quejan de la consecuencia de la llegada de nuevos medios: antes de anunciar los despidos el director se lamenta de la gratuidad de las noticias y opiniones vertidas a través de internet, y un reportero se queja de que no le hayan avisado para una rueda de prensa porque ya sólo interesa el vídeo. Así, a la hora de representar el periodismo escrito en la serie habría un marcado sentimiento de decadencia social, “un sentido de pérdida de coherencia en

una sociedad donde el periódico diario era parte del ritual del día a día” (Sheehan y Sweeney, 2009).

Sin embargo, es posible entender la animosidad que *The Wire* destila hacia los nuevos medios desde lo que Jim Kuypers denomina la “aristocracia mediática”, el conjunto de medios y periodistas que han controlado históricamente los canales de distribución de contenido y que durante los años setenta y ochenta “consideraban cada vez más a la ciudadanía como mal informada y moralmente inferior” (Kuypers, 2014: 147). En su análisis de la representación de las clases trabajadoras británicas en los medios de comunicación, Owen Jones (2016: 26-30) llega a una conclusión similar, criticando la evidente demonización presente en dicha cobertura y considerando como una de las causas la obvia incapacidad de la prensa (conformada en su mayoría por individuos de procedencia privilegiada) para comprender y representar la situación y experiencia del resto de la población. Desde este punto de vista, la consideración de internet y el auge de los medios independientes o minoritarios como ilegítimos o con falta de verificación, un discurso más que habitual en los grandes medios consolidados (Kuypers, 2014: 2-3) y obvio en *The Wire*, no refleja sino el miedo de dichos medios a perder el control sobre la construcción y distribución del discurso oficial, además de servir para confirmar la existencia de prejuicios y coberturas partidistas y tendenciosas.

Sin negar el problema resultante de la proliferación de noticias falsas en la red (y su indiscriminada distribución a través de redes sociales), numerosos estudios analíticos confirman la existencia de un cierto sesgo en la prensa norteamericana, tendente ligeramente a la izquierda, quedando ignorados los puntos de vista más progresistas y las ideas más conservadoras (ver, sobre todo, Kuypers, 2002; centrado en el tratamiento dado al racismo y a la homosexualidad en la prensa escrita estadounidense). Este posicionamiento coincide con el centrismo y moderación defendido por ciertos sectores asociados al partido demócrata norteamericano y que en nuestro análisis definimos como relacionado con el concepto de “tercera vía” política y el giro hacia la derecha de los partidos de izquierdas anglosajones a partir de los años ochenta. Como argumenta Jim Kuypers, los grandes medios estadounidenses (estando la mayoría de ellos marcados por este sesgo ligeramente liberal) operan bajo una falsa ilusión de objetividad a pesar de ser ideológicamente parciales por lo que denomina “la conspiración

de los valores compartidos” (2014: 4-5). Tal y como ya afirmaban Edward S. Herman y Noam Chomsky en su seminal estudio sobre el panorama mediático estadounidense *Manufacturing Consent*,

“la dominación de los medios por parte de la élite y la marginación de los disidentes que resulta del uso de una serie de filtros ocurre tan naturalmente que los profesionales de la información, operando normalmente con absoluta integridad y buena intención, son capaces de convencerse a sí mismos de que eligen e interpretan las noticias ‘objetivamente’ y sobre la base de los valores profesionales” (2002 [1988]: cap. 1, introducción).

Se trata pues de una noción extendida en gran parte de medios, especialmente los informativos (prensa escrita y programas de noticias), y también en el discurso político según la cual existirían una serie de valores supuestamente centristas que recogerían la opinión y punto de vista de la mayoría de ciudadanos norteamericanos, cuestiones como, por ejemplo, la creencia en el valor del trabajo duro o en la moderación y pragmatismo por encima de todo (Ball, 2017).

Recientemente, la pervivencia de estas ideas es obvia en gran parte de los dirigentes y miembros de alto rango del partido demócrata en su reacción a la popularidad y éxito de candidatos que defienden políticas cada vez más hacia la izquierda, que demostrarían la cada vez mayor incredulidad de los votantes demócratas hacia este discurso centrista y moderado. El ejemplo más obvio es la reacción de Nancy Pelosi a la sorprendente e inesperada victoria de la auto-denominada socialista Alexandria Ocasio-Cortez en las elecciones primarias en uno de los distritos de Nueva York en junio de 2018, derrotando a uno de los más veteranos miembros demócratas del Congreso de EEUU. Pelosi consideró lo ocurrido como un caso aislado en un distrito especialmente progresista (y racializado) (Matthis-Lilley, 2018), ignorando así la popularidad de políticas e ideas como las planteadas por Ocasio-Cortez en otras zonas del país, tal y como demostró la campaña de Bernie Sanders en 2016. A nivel político, uno de los principales defensores de este pragmático centrismo es el *think tank* denominado precisamente Third Way, que continuó alabando las cualidades de estos valores e ideas como la mejor vía para el éxito electoral del partido demócrata en su última convención, celebrada en el verano de 2018. Curiosamente, los principales patrocinadores y donantes de este

*think tank* son grandes corporaciones, ejecutivos de empresas financieras y donantes del partido republicano (Fang, 2013a; 2013b). En el caso de la prensa, esta defensa del centrismo representado por el ala clintoniana del partido demócrata fue especialmente llamativa en las semanas y meses que siguieron a la elección presidencial de noviembre de 2016. Como analiza Sharon Smith a partir de una serie de titulares de grandes publicaciones liberales de tirada nacional (“How Trump won: The revenge of working-class whites” en el *Washington Post*; “The revenge of the white man” en *Time*; “Revenge of the Rural Voter” en *Politico*; y “Why Trump Won: Working-class Whites” en el *New York Times*) el tono “imitaba a los líderes del partido democrático que buscaban desesperadamente a alguien a quien culpar por la derrota de Hillary Clinton” (2017), no asumiendo la responsabilidad o posibles errores del propio partido durante la campaña.

En varios momentos de esta tesis doctoral (ver, por ejemplo, las secciones 3.2., 4.3. y 6.5.) hemos señalado el paralelismo entre el discurso que destila *The Wire* y el marco ideológico de este centrismo de la “tercera vía” como modelo sociopolítico (por cuanto económicamente no es sino capitalismo neoliberal), basado sobre todo en la idea de ofrecer oportunidades a los individuos para poder desarrollar su actividad de manera autónoma y en responsabilizar al sujeto de su propia reproducción social, librando al estado de dicha responsabilidad. A la hora de presentar el fin y rol de la prensa escrita en la sociedad contemporánea a través del *Baltimore Sun* nos encontramos con una idealización del mismo, especialmente a través de la figura de Gus, en línea con cierta narrativa hollywoodiense norteamericana que Jim Kuypers (2014: 99) describe como la consolidación del reportero como héroe sobre todo a partir de los años setenta y la imagen que se ofrece de la profesión en *Todos los hombres del presidente*. Gus, al fin y al cabo, trata de detener y denunciar a Scott por sí mismo y es la propia institución la que le pone trabas, tal y como le ocurre a la gran figura neoliberal de la serie, el detective Jimmy McNulty. En este caso, sin embargo, la principal diferencia es que ya no es una institución pública (el estado omnipresente tan temido desde el concepto de libertad estadounidense, basado sobre todo en “dejar hacer”) la que constriñe la actividad de estos individuos, sino que es el propio mercado capitalista el que ha creado las condiciones de precariedad en la que han de trabajar los reporteros: la com-

pra-venta del periódico entre diferentes empresas, la creación de un monopolio de medios de comunicación y la intención de obtener cada vez más beneficios son algunos de los efectos del capitalismo que han degradado la profesión, de manera que “el descarrilamiento de la misión histórica del periódico resulta cada vez más en un modelo de gestión de arriba a abajo, que es también criticado duramente” (Corkin, 2017: 155).

Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos cuál es esa misión histórica de la prensa que, para *The Wire*, ha desaparecido en favor de la conversión del antes sagrado periódico en una cruel empresa privada. Si bien el origen del periodismo en las sociedades occidentales está directamente relacionado con las diferentes revoluciones políticas (la inglesa en el siglo XVII, la francesa en 1789, etc.) e incluso en los primeros años de existencia de EEUU como república se consideraba fundamental el subsidio público como la única garantía para la libertad de la prensa (McChesney y Nichols, 2010: cap. 3, sec. 1), a lo largo del siglo XIX la industria del periódico comenzó a ser económicamente viable por sí misma, convirtiéndose rápidamente a un modelo basado en el beneficio obtenido de la publicidad que se mantiene hasta hoy (McChesney y Nichols, 2010: cap. 3, sec. 5). Por supuesto, este modelo enseguida pasó a ser considerado el que mejor reproducía los valores de la nación, por cuanto de esta manera el estado no jugaba ningún papel y, de hecho, la intervención del gobierno en los periódicos se consideraba como una peligrosa amenaza para la libertad (un valor considerado muy por encima de la posibilidad de garantizar la presencia en la prensa de minorías u opiniones poco populares) (McChesney y Nichols, 2010: cap. 3, sec. 5). De esta manera, la prensa escrita entró casi desde su nacimiento en EEUU en lo que Victor Pickard (2016) denomina una “fantasía libertaria” de absoluta independencia del gobierno (e idealización de su contraposición al mismo como su vigilante o “cuarto poder”), cuando en realidad las leyes federales controlan y regulan gran parte del funcionamiento de los grandes medios de comunicación, desde la aprobación de compras y fusiones hasta la aplicación de los derechos de autor.

Es sobre esta fantasía sobre la que se ha construido el idealizado rol de los medios de comunicación estadounidenses como entidades independientes y vigilantes del poder. Son varios autores los que interpretan la crítica existente en la serie a la actual composición y funcionamiento del *Baltimore Sun* desde

este posicionamiento, según el cual son los valores neoliberales (entendidos sobre todo como economización de la vida diaria, promoción del individualismo y egoísmo por encima de todo y la búsqueda del beneficio) los que han puesto en peligro esta función pública del periodismo hoy. Así, Stanley Corkin (2017: 165) pone en directa relación los recortes que se suceden en el *Baltimore Sun* con la progresiva disminución de la financiación de servicios públicos que se ha señalado a lo largo de toda la serie, además de señalar que el personaje de Gus representa el periodismo como una actividad cívica y comunitaria, un profesionalismo y compromiso con la misión pública de informar a la sociedad que en *The Wire* choca con la ética del mercado (Corkin, 2017: 167). De un modo similar, Isaac Kamola (2015: 60) afirma que en el contexto del capitalismo neoliberal la producción de una verdad empírica y bien demostrada (tanto en la industria periodística como en el departamento de policía) es cada vez más complicada y menos eficiente.

Sin embargo, la prensa estadounidense no sólo no es un servicio público sino que ha sido un negocio marcado por el beneficio como el fin último desde hace doscientos años. Tal y como establecieron Edward Herman y Noam Chomsky a finales de los años ochenta, la función que cumplen los medios de comunicación en la sociedad contemporánea no es la de permitir a los lectores y espectadores obtener control sobre los procesos políticos ofreciéndoles la información necesaria para ello, sino “inculcar y defender la agenda económica, social y política de los grupos privilegiados que dominan la sociedad doméstica y el estado” (Herman y Chomsky, 2002 [1988]: conclusiones). De hecho, dado que los ingresos de la mayoría de medios proceden de los anunciantes y no de dichos lectores y espectadores, en última instancia es a los primeros a los que debe satisfacer (Pickard, 2016): la audiencia ya no es el consumidor, sino el producto.

La narrativa de la quinta temporada de *The Wire*, a través de los personajes de Gus Haynes y Scott Templeton, presenta la decadencia de la prensa escrita como una dicotomía entre considerar el periodismo como una misión pública marcada por una serie de valores o como una vía para alcanzar fama y notoriedad. Si bien los primeros episodios sí que presentan algunos de los problemas derivados de la progresiva concentración empresarial y creación de grandes conglomerados mediáticos (una tendencia que existe desde el siglo XIX [McChesney y Nichols,



FOTOGRAMA 70

2010: cap. 3, sec. 5]), como los despidos masivos o los recortes y sus consecuencias, enseguida el *Baltimore Sun* pasa a ser el escenario de la lucha individual de Gus contra las arribistas acciones de Scott. Tras el lamento de Gus sobre cómo el hecho de que el periódico ya no tenga reportero policial hará que la noticia del posible despido del jefe del departamento no se cubra de manera adecuada en el cuarto episodio de la temporada (se hará un comentario similar sobre el despido del periodista destinado a los juzgados locales unos minutos más tarde), la situación corporativa y económica del *Baltimore Sun* queda en segundo plano. La construcción de la principal trama dedicada al periódico en torno a un personaje ético que se enfrenta a un entorno compuesto por individuos poderosos y corruptos pone el énfasis en el moralismo de la situación, abandonando así cualquier posibilidad de crítica profunda o de reflexión sobre el estatus del periodismo como industria fundamental del mercado capitalista contemporáneo.

La oposición al modo de actuar del reportero Scott (inventarse noticias cuando se ve incapaz de encontrarlas y ponerse a sí mismo por delante de las mismas) no sólo viene de los intentos del editor Gus por hacer ver a sus jefes lo que ocurre, sino también por una subtrama que ocupa los últimos episodios de la temporada en la que un joven periodista, Mike Fletcher (Brandon Young), lleva a cabo un perfil en profundidad del ex-adicto Bubbles para la edición dominical del periódico. Fletcher pasa mucho tiempo con el objeto de estudio, le acompaña en su día

a día e incluso le pide permiso para poder publicar el texto una vez está finalizado (fotograma 70). El texto recibe las alabanzas de Gus y confirma la posibilidad de realizar un buen trabajo periodístico si se mantiene una actitud ética y se respetan una serie de valores como la honestidad y el trabajo duro, además de si el contexto así lo permite. El énfasis queda puesto, a través de Scott y de los jefes que le dejan salirse con la suya por su propio beneficio, en la actitud individual y egoísta de los sujetos que forman parte del *Baltimore Sun*, y no en la contradicción existente entre la naturaleza capitalista de la industria mediática y su supuesta misión comunitaria y cívica. De esta manera, la representación de la prensa como un servicio público al que se han de dedicar individuos diligentes y éticos se centra en los fallos morales por encima de cualquier posible representación de la reproducción del modo de producción capitalista de la que los medios de comunicación forman parte fundamental. En última instancia, pues, permanece la idealización del rol del periodista como figura imparcial y apolítica, un discurso que sirve para ocultar y reproducir el sesgo centrista y de la tercera vía que recorre la mayoría del discurso mediático estadounidense, incluyendo la propia *The Wire*.



## 7.3

# LA REDENCIÓN DEL HÉROE EMPRENDEDOR: EL EX-ADICTO BUBBLES

---

Tal y como señalamos en la introducción de este capítulo, dedicaremos estos apartados finales al cierre de las tramas de dos personajes de relevancia para gran parte de la narrativa de la serie y cuya construcción no ha sido analizada en profundidad hasta este momento. En oposición a la circularidad y falta de cierre narrativo que suele asociarse a la estructura de la serie, señalando la continuidad como característica fundamental de la misma (Sweeney, 2013: 244; Vint, 2013: 21), estos dos protagonistas sí que tienen un final claro y marcado: Omar Little es asesinado y Bubbles vuelve a formar parte de su núcleo familiar. Al mismo tiempo, su importancia estructural es representada por el hecho de que si bien ambas figuras evolucionan o avanzan lo suficiente para superar su rol original (muriendo en un caso, abandonando el consumo de drogas en otro), éste se ve ocupado por nuevos personajes que retoman estos respectivos papeles. En el caso de Bubbles, el montaje del final de temporada muestra al joven Dukie Weems inyectándose droga en un edificio abandonado en una imagen que recuerda en encuadre, composición y tonalidades a la primera aparición del propio Bubbles al inicio de la serie, tal y como ya mencionamos al

analizar la representación del adolescente en el apartado 6.3. de esta tesis doctoral (fotogramas 71 y 72).

Reginald Cousins, conocido por todos como Bubbles, es un sin techo adicto a la heroína que vive en la zona oeste de la ciudad de Baltimore. Al inicio de la serie, su amigo y discípulo Johnny (Leo Fitzpatrick) sufre una dura paliza por parte de unos narcotraficantes a los que había intentado estafar utilizando dinero falso para comprar heroína y termina ingresado en un hospital. Enfadado y considerando la reacción de los vendedores de droga como excesiva e innecesariamente agresiva, Bubbles comienza a colaborar con la policía local para tratar de satisfacer su malestar por lo ocurrido. Desde el principio, pues, el personaje demuestra un compromiso cívico y sentimientos de culpabilidad y responsabilidad hacia Johnny como su mentor. Así, a pesar de que el joven se muestra en contra de colaborar con los agentes de policía y considera la paliza que ha recibido como un riesgo natural e inevitable de su propia situación, Bubbles insiste en su obligación de hacer lo correcto y defiende su decisión. A medida que avancen los episodios, Bubbles será un valioso aliado del equipo de agentes dedicados a la persecución



FOTOGRAMAS 71 - 74

de la banda Barksdale y se mostrará orgulloso de dicha valía. La intensidad emocional y el sentido del deber para con su compañero y la satisfacción de estar haciendo lo correcto construyen un personaje que en cierta manera supera la arquetípica representación del drogadicto en cine y televisión, que suele tender a presentar esta figura como agresiva y violenta, fuera de control y sin escrúpulos, dispuesta a hacer cualquier cosa con tal de conseguir droga (Boyd, 2002: 398). Al mismo tiempo, es frecuente que si se representa al consumidor de sustancias ilegales como una víctima, ésta sea una mujer blanca y joven, el tipo de “víctima preferida de los medios de comunicación”, tal y como lo describe Susan Boyd (2002: 400) empleando el filme *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) como ejemplo de manual.

En este sentido, Bubbles, como hombre afroamericano de edad adulta, se aleja de dicha representación y ofrece la posibilidad de empatizar con una figura habitualmente construida de manera plana y simple. Para ello, *The Wire* insiste en representar a Bubbles con un tono positivo sobre todo a partir de enfatizar sus valores morales, su responsabilidad y sentimientos de vergüenza y culpabilidad, así como generar simpatía a través de la discriminación que sufre a mano de otros personajes. Uno de los primeros ejemplos de esta estrategia tiene lugar durante el cuarto episodio de la primera temporada, en una escena en la que McNulty, por falta de organización, se ve obligado a llevar a Bubbles al partido de fútbol de uno de sus hijos. Cuando el detective presenta al adicto a su ex-mujer, Bubbles sonríe y extiende la mano hacia Helena (Callie Thorne), a lo que ella responde apretándose el abrigo y girándose (fotogramas 73 y 74). Bubbles, incómodo y dolido, finge llevarse la mano hacia la barbilla (fotograma 75).

Es destacable que se use un plano contraplano para expresar este momento, por cuanto lo que se consigue al no presentar a estos dos personajes juntos en una misma imagen es enfatizar la separación existente entre ellos y la apatía de Helena. Tras este breve intercambio, el resto de la secuencia ignora completamente la presencia de Bubbles y la puesta en escena posiciona el eje en la línea paralela creada a través de los cuerpos de McNulty y su ex-mujer (fotograma 76). El modo en que, poco después, el personaje comenta entristecido la enorme distancia que existe entre su propia experiencia y la vida diaria de McNulty y su familia (“it’s a thin line ‘tween heaven and here”) apela a la empatía y busca establecer una relación de simpatía y de pena hacia el personaje, que es consciente de su posición socioeconómica y cultural. La otra gran estrategia empleada por la serie para convertir a Bubbles en una figura amigable y simpática es asimilar su personaje a cierto arquetipo fílmico afroamericano que sirve como alivio humorístico a través de un tipo de comedia muy física y casi *slapstick*. Bubbles tiene un modo muy reconocible de andar, suele gesticular de manera exagerada y reaccionar de modo divertido a algunas de las cosas que le ocurren. Sus interacciones con los agentes de policía suelen resultar en breves secuencias de humor y muchos de sus planes para conseguir dinero se construyen a través de puestas en escena y montajes que fomentan lo cómico de la situación. Por ejemplo, en el primer episodio de la tercera temporada, Bubbles y Johnny son amenazados por un traficante por chocar el carrito de la compra que llevan contra su coche. Tras insistir en que volverán cuando vendan el metal robado y le pagarán el arreglo, un repentino corte les muestra arrastrando el carrito sin pantalones, haciendo uso de una elipsis para crear un efecto humorístico (fotograma 77).

Hay, en cualquier caso, algunos elementos colaterales al carácter de Bubbles que refuerzan la estereotipación negativa de los adictos presentes en la construcción no sólo de esta figura sino del resto de personajes que consumen heroína, especialmente la visible y exagerada degradación física y el énfasis en la suciedad tanto de las propias figuras como de los lugares que frecuentan, elementos que, como explica Lisa Scheibe (2017: 43), no siempre se corresponden a las consecuencias de dicho consumo a nivel estadístico y, en última instancia, crean un arquetipo que dificulta la empatía y la puesta en marcha de programas que buscan la reducción del daño y la rehabilitación de los adictos. De hecho, es precisamente la comparación

FOTOGRAMAS 75 - 77



## FOTOGRAMAS 78 - 81



visual y discursiva de Bubbles con el resto de drogadictos que tienen un rol mínimamente relevante en la serie (la mayoría de ellos son extras anónimos que compran droga a los protagonistas, forman parte de la composición visual de una escena o tienen pequeños papeles anecdóticos) lo que construye a este personaje como una excepción. Si pensamos en figuras vistas en temporadas anteriores, como por ejemplo la demonizada Raylene, la madre de Michael cuya adicción obliga al joven a cuidar de sí mismo y de su hermano pequeño y a recurrir a la violencia para protegerse de un padrastro abusador, además de la insistencia en su egoísmo y la responsabilidad individual que esta representación implica (ver el apartado 6.2. de esta tesis doctoral), Bubbles enseguida destaca como un personaje marcadamente positivo. Otro ejemplo fundamental de esta distinción entre Bubbles y el resto de la comunidad de adictos a la heroína de la ciudad de Baltimore es la relación que se establece visualmente entre él y el caos de *Hamsterdam*, el proyecto temporal de legalización parcial del tráfico de drogas en algunas zonas de la ciudad desarrollado por el comandante Colvin durante la tercera temporada de *The Wire*. Stanley Corkin (2017: 106) señala una secuencia del séptimo episodio de dicha temporada en la que la puesta en escena hace uso del punto de vista de Bubbles y su preocupación y desazón respecto a lo que sucede a su alrededor para transmitir los problemas derivados del proyecto. Durante varios minutos y en medio de la noche, oscuras y sucias imágenes de drogadictos, niños abandonados y peleas callejeras son presentadas desde el punto de vista de Bubbles, de manera que se alternan encuadres del desorden







FOTOGRAMAS 82 - 84

y horror de *Hamsterdam* con primeros planos del personaje, visiblemente afectado y aturrido ante lo que ve (fotogramas 78-81). La reacción de Bubbles coincide con la que otras figuras, como el diácono o el (entonces todavía) concejal Tommy Carcetti, experimentan al ver la zona de venta libre de drogas por primera vez, lo que posicionaría al personaje no como parte de la comunidad que habita *Hamsterdam* sino como una entidad externa a la misma. De esta manera, queda representado visual y discursivamente como diferente al resto de drogadictos de la ciudad de Baltimore, que sí responderían a los estereotipos señalados por autoras como Susan Boyd (2002) o Lisa Scheibe (2017). Scheibe (2017: 43) explica que el espacio que ocupan los adictos suele presentarse como sucio y asqueroso con el fin de crear disgusto en el espectador, creando así una serie de prejuicios hacia el consumo de drogas, un disgusto y aprensión que, en este caso, manifiesta también el propio Bubbles. Al final de la secuencia, se encuentra por casualidad con Johnny, cuyo estado es penoso y mucho más degradado que en episodios anteriores, lo que lleva a Bubbles a manifestar su preocupación por su compañero y a tratar de convencerle de dejar *Hamsterdam*. Johnny se niega e incluso habla de la zona como “paraíso”, y la puesta en escena prioriza la reacción de Bubbles por encima de la situación de su amigo (fotograma 82). Todos estos elementos y recursos presentan a Bubbles como una notable excepción, fundamentalmente diferente al resto de drogadictos que recorren las calles de la ciudad y, por ello, como veremos,



digno de redención. Johnny, sin embargo, aparece muerto al final de la tercera temporada.

Otra de las características que diferencian a Bubbles del resto de la *inner city* es cómo, en paralelo a su colaboración con la policía y para tratar de sobrevivir en las calles de Baltimore (normalmente junto a Johnny), lleva a cabo pequeños robos, timos o estafas, planes ingeniosos que no siempre salen como él querría. A partir de la tercera temporada, Bubbles se encuentra cada vez más incómodo con las estafas y convierte la venta ambulante en su principal negocio, primero con un carrito en el que transporta camisetas blancas que vende a los jóvenes traficantes (fotograma 83) y más adelante, ya en la cuarta temporada, con un puesto de venta mucho mayor y más completo, e incluso un nuevo discípulo, Sherrod (Rashad Orange) (fotograma 84). De hecho, Bubbles demuestra ambición y emprendedurismo al echar en cara a su nuevo compañero





FOTOGRAMAS 85 - 86

que no sepa matemáticas, porque si manejara los números podrían dividir la venta y cubrir el doble de territorio cada día, ganando así más dinero. Aunque se podría argumentar que esta representación ayuda a señalar que no todos los habitantes de la *inner city* de Baltimore son holgazanes y vagabundos, como el discurso oficial conservador querría dar a entender con el fin de justificar recortes en recursos sociales (Brown, 1999: 3), Bubbles es una excepción también en este aspecto, y su final feliz en la quinta temporada supone, en cierta manera, una recompensa para aquellos que trabajan y se responsabilizan de sí mismos, tal y como el personaje trata de hacer durante esta cuarta temporada gracias a la venta ambulante: Bubbles es “la definición del adicto a las drogas que trabaja duro –incluso si continúa siendo un adicto” (Corkin, 2017: 29). Sin embargo, pronto sus planes se verán arruinados por culpa de otro sin techo que le acosa, pega y roba de manera continua. A pesar de que pide ayuda a la policía, ninguno de ellos es capaz de ayudarlo y sus problemas continúan durante varios episodios hasta que finalmente decide tomarse la justicia por su mano. Este fracaso de las instituciones públicas que en teoría han de vigilar y controlar el mercado son las que, como afirma Stanley Corkin (2017: 144) impiden a Bubbles ocupar su lugar en el tramo inferior del mercado capitalista. Desde este punto de vista, lo ocurrido con Bubbles durante esta cuarta temporada representaría la incapacidad del estado de llevar a cabo la que debería ser su función: mantener el equilibrio de los mercados y evitar abusos



en el mismo. Si dicha labor fuera ejercida como corresponde, parecería decir la serie, la pequeña empresa de Bubbles podría subsistir y permitir una mejora de la situación del personaje. En cualquier caso, este fracaso policial termina derivando en la muerte accidental de Sherrod al inyectarse una dosis letal de heroína que el propio Bubbles había preparado para matar a su acosador. Bubbles, sintiéndose responsable de lo ocurrido, trata de suicidarse y pide a los detectives de homicidios que le metan en prisión, pero el teniente que le interroga, considerando que la culpabilidad que siente es castigo más que suficiente, decide no acusarlo de asesinato y derivarlo a atención médica.

El inicio de la quinta y última temporada presenta a Bubbles tras la rehabilitación y sin haber consumido drogas durante meses, asistiendo regularmente a reuniones de Narcóticos Anónimos, vendiendo periódicos como trabajo y viviendo en el sótano de su hermana (que no se fía de él). La primera aparición de este espacio muestra un lugar oscuro y cerrado, y la breve conversación que Bubbles mantiene con su hermana hace uso de la escalera que les separa para enfatizar la separación entre las situaciones de ambos, siendo ella una figura empequeñecida en lo alto de los escalones e iluminada desde la espalda por la blanca cocina, que se presenta así como el hogar familiar a alcanzar para Bubbles, que mira hacia arriba anhelante (fotograma 85). A medida que avance la temporada, cambiará el punto de vista y veremos a Bubbles subir las escaleras y hablar con su hermana de manera más cercana, representando así el progresivo avance de su camino de recuperación (fotograma 86) hasta que, durante el montaje final del último episodio, finalmente cruce el umbral de la cocina desde el mismo posicionamiento

de la cámara y se sienta a la mesa junto a su hermana y su sobrina, representando de esta manera su redención con el feliz regreso al hogar (fotograma 87 y 88). Las escaleras simbolizan así el lento y duro proceso desde el momento en que Bubbles toca fondo con la muerte de Sherrod hasta que finalmente consigue redimirse y ser aceptado de nuevo por su familia.

Como demuestran las acciones y reacciones del personaje a lo largo de esta quinta temporada, dicho camino está marcado por la culpabilidad, el continuo esfuerzo físico e incluso el trabajo no remunerado, actitudes y actividades que insisten en la voluntad individual como la principal fuerza detrás de su evolución. Cualidades como el sentimiento de responsabilidad y la habilidad redentora del trabajo aparecen en numerosos momentos para representar por qué el personaje es merecedor del final feliz. Al final del segundo episodio de la quinta temporada, Bubbles se presenta como voluntario en un comedor social y, a pesar de que le ofrecen la posibilidad de realizar tareas más sencillas como repartir los boletos numerados, pide trabajar limpiando los platos en la cocina. Una breve secuencia sin diálogos muestra al personaje sudoroso y frotando vigorosamente sin detenerse en ningún momento, centrándose en la actividad que está llevando a cabo (fotograma 89). Tal y como había ocurrido con el personaje de Frank Sobotka (ver apartado 4.5.), el trabajo físico no remunerado es presentado aquí como una acción voluntaria que funciona como penitencia y que permite al personaje que la ejerce exorcisar sus demonios personales (la culpabilidad). Esta representación del trabajo manual contribuye a la idealización del mismo y lo presenta como fuente única de dignidad, dándole capacidades redentoras y obviando así el modo en que es del trabajo de lo que se extrae la plusvalía y, por tanto, la base sobre la que se construye el sistema capitalista.

En el quinto episodio, Bubbles se hace una prueba para determinar si está infectado de VIH y, aunque el resultado es negativo, no parece satisfecho ni relajado, por cuanto, como le echa en cara su padrino Walon (Steve Earle), su culpabilidad es tan grande que cree que se merecería tener el virus. En el noveno episodio de la temporada, finalmente Bubbles habla abiertamente sobre sus sentimientos y sobre lo ocurrido con Sherrod en una reunión de Narcóticos Anónimos. A medida que el monólogo va aumentando en intensidad y que el gesto y tono de voz de Bubbles se hace cada vez más emotivo, la cámara se acerca al personaje, finalizando en un intenso primer plano

FOTOGRAMAS 87 - 89





FOTOGRAMAS 90 - 92

(fotogramas 90 y 91), creando así una representación audiovisual de lo que parece una confesión abierta y emocional, una auto-exploración y expresión de los sentimientos del propio Bubbles, de dentro hacia fuera. Como explica Foucault en *La voluntad de saber* (2006 [1976]: 63), la confesión es una estructura discursiva que conlleva siempre el alivio y la redención, por cuanto se construye sobre la noción de que la verdad está oculta en nosotros mismos y nos pide salir constantemente. Como estrategia de poder fundamental de las religiones cristianas, la confesión implica también una relación de poder, así como una puesta en discurso del yo en la cual el enunciador de dicha confesión quedaría sometido a su interlocutor (Foucault, 2006 [1976]: 65-66). En este caso, el relato de sí de Bubbles es presentado en *The Wire* como parte fundamental de un proceso sanador, del *via crucis* del personaje, un duro y difícil proceso (la verdad confesada es más verdad cuanto mayor esfuerzo

requiera su confesión [Foucault, 2006 [1976]: 65]) para reconstituirse a sí mismo como sujeto digno de, tal y como demuestra su final feliz, volver a casa y ser reaceptado por su familia. El sufrimiento y padecimiento interno de Bubbles, su culpabilidad judeocristiana, es precisamente lo que le hace merecedor de la redención última.<sup>6</sup> La imagen con que finaliza su emotivo monólogo no sólo no se aleja sino que abraza la religiosidad del momento haciendo uso de la iglesia en que tiene lugar la reunión, mostrando su figura delineada ante el triple ventanal de un modo que recordaría al encuadre cristológico de la Última Cena (fotograma 92).

En última instancia, lo que hace a Bubbles digno (un estatus representado a través de la familia como institución básica de la sociedad) es precisamente su constitución como sujeto ético (definido como tal a través de los valores de la cultura judeocristiana) cuyo esfuerzo y trabajo individual le permite superar sus errores pasados. Nikolas Rose pone esta consideración “eticopolítica” del sujeto en la sociedad contemporánea en directo paralelo con la imagen del rol del estado en la sociedad que se ha consolidado en las últimas décadas, una sociedad en la que, tal y como se afirmaba desde la izquierda neoliberal “la conducta social ha de ser ‘regulada’ gracias a la voz moral y no en la ley” (Blair, citado en Rose, 2000: 1403). Este

<sup>6</sup> En este sentido, Bubbles casi podría ser definido como la versión de la drogadicción del clásico estereotipo de la prostituta con el corazón de oro.

giro político del discurso de la izquierda basado en el énfasis en la auto-gestión moral del propio sujeto y de su comunidad, señala Rose, aunque trata de presentarse a sí mismo como respetuoso de la autonomía del individuo, “en realidad busca inscribir las normas del auto-control más profundamente en el alma de cada ciudadano de lo que es posible a través de tecnologías disciplinarias” (2000: 1409). Este es el mismo énfasis en la responsabilidad individual y autosuficiencia que permite la redención final de Bubbles y su re-aceptación como parte de la comunidad a través de su familia y que, en última instancia, legitima y justifica el desmantelamiento de los servicios públicos. De hecho, en la serie *Bubbles* no parece recibir ningún tipo de apoyo público institucional para llevar a cabo su camino de redención, sino de entidades no públicas sino comunitarias (Narcóticos Anónimos, amigos, su familia) (Corkin, 2017: 187), dando a entender así que el esfuerzo individual es suficiente (y que la protección del estado es innecesaria) para salir adelante. El resultado es un discurso contradictorio y a la vez perverso: la no-demonización de un arquetipo habitualmente demonizado (el drogadicto) sirve a la serie para criticar y demonizar a los receptores de asistencia pública. Dicha asistencia sólo debe existir para aquellos que lo merecen, si bien aquellos que se lo merecen se esfuerzan y trabajan duro, haciendo que, en realidad, no necesiten tal asistencia pública (para un desarrollo de esta concepción paradójica del estado de bienestar, ver las conclusiones del capítulo 6).

El final feliz del personaje de Bubbles, como había ocurrido con el del joven Namond (apartado 6.1.), es considerado por algunos autores como uno de esos pequeños rayos de esperanza que ofrece *The Wire* para que el espectador no caiga en la desesperación y cinismo que el resto de sus tramas transmitiría. Marsha Kinder describe a Bubbles como “el único personaje que se merece la modesta recompensa que recibe” (2008: 57), lo que, teniendo en cuenta lo analizado en párrafos anteriores, implicaría que sólo aquellos individuos que se ajustan al modelo ético y moral judeocristiano del discurso neoliberal contemporáneo “merecen” un final feliz. Este “único arco manifiestamente positivo de *The Wire*” tiene lugar gracias sobre todo a Mike Fletcher, periodista que lleva a cabo un exhaustivo texto sobre Bubbles en el dominical del *Baltimore Sun*, por cuanto es verse a través de ojos empáticos (de manera que el reportero actúa como representante de la audiencia dentro de

la narrativa y reproduce los sentimientos de la misma hacia Bubbles) lo que permite al ex-adicto verse desde una luz positiva (Hsu, 2010: 523). En cierta manera, el reportaje no es sino otra técnica de confesión, de construirse a sí mismo a través, en este caso, de la voz de un tercero. Al mismo tiempo, se trata de un relato que es finalmente comercializado (*commodified*) y convertido en mercancía, lo que indica, para Leigh Claire La Berge (2010: 562-563), que sólo la aceptación de la materialidad y valor económico de su propia historia (en un marco en el que todos los aspectos de la realidad son comodificados y vendidos en un mercado) permite a Bubbles alcanzar la redención final. Es decir, someterse a la existencia en un capitalismo del que

FOTOGRAMAS 93 - 94



es imposible salir sería representada en la serie como la única posibilidad de alcanzar la felicidad. La sonrisa y satisfacción con que Bubbles deja el periódico con su imagen y se aleja con la compra en una de las últimas escenas de la serie, en un plano en el que numerosas figuras se cruzan por delante de él (dando a entender su reintegración total en la comunidad), expresan tanto su consentimiento a la mercantilización de sí como el éxito absoluto de la responsabilidad ética y la culpabilidad individual a la hora de conformar un sujeto válido (fotogramas 93 y 94). En ambos casos, el supuesto final feliz de Bubbles definitivamente no puede ser interpretado como tal: son otras formas de sujeción.



## 7.4

# EL DELINCUENTE MORALISTA COMO LA FANTASÍA ESTADOUNIDENSE POR EXCELENCIA: OMAR LITTLE

---

Omar Little es uno de los principales protagonistas de *The Wire*. No sólo está presente a diferentes niveles durante las cinco temporadas de la serie, sino que aparece relacionado directamente con numerosos personajes, tramas e instituciones. Omar es un agente libre, no pertenece ni se afilia de manera estable con ninguna otra entidad y se dedica a robar a los diferentes grupos de narcotraficantes que existen de la ciudad, a los que se enfrenta de manera directa cuando la ocasión lo requiere (contra la banda Barksdale en la primera temporada cuando torturan y asesinan a su pareja y contra Marlo durante la quinta temporada por haber matado a su mentor). No teme, pues, hacer uso de la violencia y matar a quien corresponda en venganza, pero sin embargo mantiene un estricto código moral, basado sobre todo en no implicar a contribuyentes, ciudadanos de a pie que no tienen nada que ver con el narcotráfico. Este código, por supuesto, no se corresponde con la legalidad (lo que lleva a Omar a meterse en más de un problema con la policía a pesar de colaborar como informante y falso testigo de un asesinato), pero sí ayuda a construir un personaje que,

si bien a su manera, es responsable y consecuente con sus acciones y decisiones.

Allí donde la mayoría de personajes no tienen casi oportunidad de elegir su vida, Omar cuenta con una libertad y control de sí pocas veces vista en la serie (Bruun Vaage, 2013: 233-234). Es decir, Omar es fundamentalmente diferente al resto de personajes de la serie por cuanto parece ser uno de los pocos que consigue salirse con la suya y actuar de un modo poco restringido por su contexto:

*“mientras que la serie trata de mostrar una visión des-romantizada hacia sus personajes a través de intentar que ninguno de ellos resulte demasiado heroico o demasiado villano, Omar, como un arquetípico bandido cuan Robin Hood, atrae naturalmente la admiración de la audiencia; otros productos culturales han enseñado a los espectadores a idealizar tales figuras, desde Robin Hood hasta el Zorro y Han Solo, así que es natural que Omar se convirtiera en el favorito de la audiencia” (Wilson, 2014: 72).*

El estereotipo del bandolero o forajido es un tropo común de la cultura contemporánea, especialmente desde el Romanticismo. De hecho, las interpretaciones y lecturas más comunes del mismo tienden a definir la figura como la representación máxima de la rebelión contra el poder y la lucha de clases o bien a considerar que su mitologización no se corresponde con su presencia y apreciación histórica, tal y como señalan Nicholas Currott y Alexander Fink (2012: 471-472) en su análisis histórico y sociológico sobre el arquetipo. Tratando de conciliar ambas posiciones, los autores analizan los posibles beneficios sociales y económicos de los bandidos para tratar de comprender su popularidad (a pesar de su estatus ilegal o ilegal), concluyendo que se trata de figuras enormemente beneficiosas “dentro de un ambiente social regido por un gobierno predatorio”, por cuanto, entre otras cosas, señalan la crueldad o incoherencia de las leyes o situaciones que sólo benefician a aquellos que están en el poder y actúan como protección y defensa alternativa a la oficial (Currott y Fink, 2012: 489). Desde este punto de vista, podemos considerar que el éxito de Omar como personaje dentro y fuera de la ficción es precisamente su capacidad de enfrentarse y oponerse a todas las instituciones potencialmente opresoras que le rodean, mostrando así dicha dominación.

Este posicionamiento de su figura como alternativa y ajena a las limitadoras instituciones que rigen la vida del resto de personajes es enfatizado a través de sus acciones y conversaciones.

FOTOGRAMAS 95 - 96



Durante el sexto episodio de la segunda temporada, mientras espera para declarar como testigo en un juicio, el agente de policía que le acompaña en la sala hace un crucigrama. Cuando comenta en voz alta que una de la respuesta a la pista “Greek god of war” no le cuadra, Omar le corregirá indicándole que no es “Mars” sino “Ares”, “same dude, different name” (fotograma 95). Teniendo en cuenta que el modelo de tragedia griega en la cual los protagonistas son controlados por fuerzas divinas sobre las que no tienen ningún dominio es mencionado en numerosas ocasiones como un referente fundamental en la estructura narrativa de *The Wire* (Hornby, 2009: 384; Love, 2010), sin duda este breve intercambio de diálogo sirve para enfatizar el conocimiento de Omar del funcionamiento del sistema en que se inserta. Es este saber el que le permitiría actuar de manera independiente, por oposición al resto de personajes que aparecen en la serie como desconocedores de las relaciones existentes entre diferentes situaciones e instituciones, lo que les deja atrapados en un destino sobre el que no tienen ningún control.

Omar es distinguible y único en actitud y forma de entender el entorno, características que se transfieren a su construcción como personaje: una larga cicatriz recorre su rostro, suele vestir una larga gabardina negra que vuela al viento mientras anda por la calle con seguridad y sin miedo y silba una reconocible melodía infantil mientras se acerca, elementos que permiten reconocerlo incluso cuando no vemos su rostro de manera clara (fotograma 96). A medida que se consolida su leyenda como bandido, diferentes momentos de las sucesivas temporadas de



*The Wire* demuestran los fuertes sentimientos que la figura de Omar transmite a los habitantes del barrio. Durante la tercera temporada, por ejemplo, el detective de homicidios encargado de investigar la muerte de una de las cómplices de Omar durante un robo que sale mal ve un grupo de niños jugando a ser el bandido, simulando dispararse unos a otros y peleándose por quién interpretará a la idealizada figura (fotograma 97). Este ensalzamiento de la criminalidad y la violencia por parte de los jóvenes miembros de la comunidad en realidad reproduciría el estereotipo de que existe en los barrios afroamericanos una veneración absoluta de estos comportamientos, lo que no sólo es una representación incorrecta de este grupo poblacional, sino que en última instancia reproduce todo un conjunto de estereotipos racistas y de clase que responsabilizan a la actitud de estos individuos de su degradada situación (Heideman y Birch, 2014).

Llega incluso un momento en que Omar es tan temido que ni siquiera es necesario que amenace o robe explícitamente para que los traficantes que se encuentran en la calle le den la droga. En el *cold opening* del tercer episodio de la cuarta temporada, Omar se levanta por la mañana y descubre que se han acabado los cereales (un desayuno que lo infantiliza y hace parecer simpático, en cierta manera minimizando su dureza y masculinidad). Cuando sale a comprar, vistiendo un brillante pijama de raso, la cámara lo muestra en el mismo tipo de encuadres que hemos visto en momentos de violencia: andando por el centro de un callejón en un plano general y con paso seguro (fotograma 98). Los jóvenes *corner boys* y *hoppers* no sólo huyen, sino que incluso le tiran una bolsa con droga desde una ventana cuando se para a fumar en medio de la calle. Más tarde, el propio Omar dirá que no quiere esa droga para nada, porque “it ain’t what you’re taking, it’s who you taking it from”. Con esto se da a entender que no es la avaricia lo que guía sus actos, sino algún tipo de código moral que le lleva a enfrentarse a los traficantes de mayor poder.

Esta actitud continuará a lo largo de la quinta temporada, cuando Omar trate de vengarse de Marlo Stanfield por el asesinato de su mentor. Cuando roba a los lugartenientes de la banda de Marlo, Omar no se lleva la droga ni trata de venderla, sino que la tira por los desagües mientras grita que no se trata del dinero, sino de que Marlo tenga la dignidad de salir a la calle y enfrentarse a él. De esta manera, a pesar de la violencia, los



FOTOGRAMAS 97 - 98

robos y los asesinatos, Omar queda situado en un lado específico de la división moral que hemos visto que recorre la serie. Si a un lado encontramos los personajes cuya intención es la ganancia personal, presentando actitudes egoístas y arribistas, en el otro se sitúan aquellos que tienen objetivos relacionados con el trabajo o con algún tipo de código moral. Esa avaricia y egoísmo que le falta a Omar, pues, es lo que en la serie parece haber destruido las posibilidades de funcionamiento de gran parte de las instituciones que aparecen en las diferentes temporadas. En este sentido, la relación de Omar con Marlo queda establecida en la misma dicotomía que se creaba entre Avon Barksdale y el propio Marlo durante la tercera temporada (ver apartado 5.4.), reproduciendo la misma nostalgia por un tiempo



FOTOGRAMA 99

pasado en el que las relaciones dentro de una comunidad se regían por un conjunto de valores morales, en oposición a un presente cruel y despiadado.

Pero quizás el detalle más llamativo de la configuración de Omar como personaje es su homosexualidad. Por una parte, puede ser considerado como un extraño ejemplo que consigue reconciliar las cuestiones de masculinidad y homosexualidad al presentarlas como no excluyentes (Robbie, 2009), lo que llevaría a considerar que el personaje rearticula y deconstruye la representación heteronormativa de las relaciones personales y sexuales, por cuanto a pesar de su homosexualidad, Omar es representado como el hombre afroamericano masculino por excelencia (Dhaenens y Van Bauwel, 2012: 712). Por otra, sin embargo, resulta de enorme interés que Omar sea también el único personaje protagonista masculino abiertamente gay de la serie, y que, de hecho, las principales figuras homosexuales sean afroamericanas. En capítulos anteriores hemos hablado de la masculinización del personaje de Kima, que funcionaría tanto para integrarla adecuadamente en el contexto laboral como para justificar así su sexualidad. Como único personaje blanco potencialmente homosexual (no abiertamente), en una breve imagen durante la tercera temporada, vemos momentáneamente al comandante William Rawls, el iracundo y arribista jefe de McNulty y responsable de la división de homicidios, en un bar de ambiente. El detalle resulta inesperado, y la cuestión no vuelve a aparecer en ningún otro momento de la serie,

puesto que en varios momentos se ha mencionado que Rawls está casado con una mujer. Aunque es un elemento que enriquecería el universo narrativo de *The Wire* al mostrar que hay mucho más allá de las tramas que se nos están contando que todavía desconocemos, se trata de un personaje despreciable y presentado continuamente como negativo, lo que podría dar a entender que su oculta atracción por los hombres es la fuente de la frustración que le hace detestable. Al mismo tiempo, su implícita homosexualidad le opone a los dos personajes con los que tiene abiertos enfrentamientos, Jimmy McNulty y Cedric Daniels, por cuanto se trata de los dos personajes masculinos que aparecen representados manteniendo relaciones sexuales de manera visualmente explícita a lo largo de la serie. En este sentido, parecería que la homosexualidad masculina es una característica sutilmente asociada a figuras negativas. Pero, entonces, ¿por qué hacer homosexual al personaje del admirado héroe forajido?

La respuesta puede estar en los miedos raciales que Michael Kimmel describe como parte fundamental del discurso del supremacismo blanco en *Angry White Men*, por cuanto

*“la sexualidad del otro es imaginada como más predatoria y voraz, pero también el otro es más sexualmente capaz, como se ve en estereotipos sobre el tamaño del pene de los afroamericanos, la fogosidad de los apasionados italianos, la presteza filipina o la galantería [suaveness] latina”* (2013: 52).

En este sentido, la homosexualidad de Omar podría ser interpretada como un elemento que busca reducir su hipermasculinidad (representada de manera arquetípica a través del resto de sus características: el honor, el compromiso, la violencia, el valor) para que, como hombre negro, resulte menos amenazante para la audiencia de la serie, que, como hemos mencionado en más de una ocasión a lo largo de esta tesis, es potencialmente blanca, intelectual y de clase media alta. Curiosamente, el arma preferida de Omar, y una de las características visuales que le hacen reconocible en relación a otros personajes es la escopeta cuyo cañón está visible y marcadamente recortado (fotograma 99). Si interpretamos el arma de fuego como un símbolo fálico (siendo la pistola y el rifle objetos altamente simbólicos en la sociedad estadounidense, asociados siempre a una masculinidad fuerte y protectora, de corte tradicional),

este detalle también busca hacer a Omar menos intimidatorio de cara a los espectadores.

Para Erlend Lavik, cuyo texto sobre *The Wire* se centra en trazar las relaciones intertextuales de la serie con otros formatos como el western por cuanto se trata de elementos que marcan su construcción como discurso, Omar y no McNulty es la encarnación del héroe protagonista del cine del oeste: forajido, carismático, independiente, con un código moral; sin embargo, su muerte al final de la serie implicaría que “no hay lugar para tales criaturas en la sociedad capitalista contemporánea” (Lavik, 2011: 66). La relación entre la puesta en escena en torno a Omar y el western clásico es más que obvia, y existe una escena de enfrentamiento entre este personaje y Brother Mouzone, el asesino a sueldo llegado de Nueva York primero bajo contrato de Stringer Bell y luego para vengarse de él que “podría ser una escena de un cómic y no de una serie de televisión socialmente realista y algo pesimista” (Bruun Vaage, 2013: 235). La secuencia muestra a ambos personajes, todavía enemigos, en una fanfarrona discusión sobre quién disparará primero y pavoneándose sobre la habilidad de cada uno para matar al otro, frente a frente en un oscuro callejón de Baltimore, en encuadres amplios en los que la cámara se sitúa a ras del suelo, reproduciendo una puesta en escena que recuerda, efectivamente, al western clásico (a lo que ayudan también ciertos detalles como, por ejemplo, el modo en que Omar saca la mano del bolsillo para desenfundar la pistola de forma lenta y pausada) (fotogramas 100 y 101). En este sentido, para Bruun Vaage (2013: 235) el personaje funciona como un alivio ficcional compensatorio en relación al realismo

social del resto de la serie. Sin embargo, es posible argumentar que más que un alivio, lo que Omar representa es una aspiración y, de hecho, no se trata ni mucho menos de un personaje trágico no aceptado por el capitalismo contemporáneo, sino el súmmum de una fantasía libertaria e individualista intrínsecamente estadounidense.

Una de las características discursivas fundamentales del western como género directamente relacionado con la base discursiva de los EEUU como nación es precisamente un cierto tipo de individualismo robusto, construido a través de la libertad personal, la autosuficiencia y el peso de la voluntad propia (Alexander, 2014: 223). El mito de la frontera y del tipo de ciudadano que requiere la conquista, población y mantenimiento del territorio todavía salvaje e inexplorado no es otro que aquel que es capaz de “administrar responsablemente su propia libertad” (Redding, 2007: 314). Esta característica, como explica magistralmente Aziz Rana en *The Two Faces of American Freedom* (2010: 12) tiene su origen en la propia revolución estadounidense, que construyó un concepto de libertad basado en la autonomía y la auto-gestión (que luego dependería paradójicamente de prácticas exclusionarias para reproducirse históricamente). A pesar de la progresiva autoconsciencia del western como género (en la forma del pesimismo y sentimiento de fracaso del western crepuscular norteamericano y del formalismo del spaghetti western europeo, sobre todo), la imaginaria

FOTOGRAMAS 100 - 101








---

 FOTOGRAMAS 102 - 105

relacionada con el individualismo y la frontera no ha desaparecido ni mucho menos del discurso mediático y político norteamericano y “cuando un candidato quiere ‘quitarnos al gobierno de encima’, se disfraza de cowboy” (Redding, 2007: 316). Eileen Boris (2007: 600-601) analiza el uso de esta figura por parte de candidatos a la presidencia (y presidentes) de EEUU a lo largo del siglo XX como parte de la dicotomía entre la dependencia, que se correspondería discursivamente a la demonización de las ayudas sociales a través de la figura de la *welfare queen* (de la que hemos hablado en el capítulo anterior de esta tesis doctoral), y la independencia, que adquiriría la forma política del cowboy. En este sentido, Omar, como ejemplo de la más absoluta independencia a todos los niveles, no es realmente

un luchador contra el capitalismo neoliberal ni una figura que prefiere el centro como experimento anti-capitalista (como se argumenta en Beck, 2009), sino la fantasía utópica más elevada del sistema en su forma actual. Corey Robin nos recuerda que la propia Ayn Rand, musa del capitalismo libertario, idealizaba la figura del delincuente y el forajido como héroe moral, una “irresistible metáfora del individualismo” (2018: 182).

Desde este punto de vista, la muerte de Omar al final de la quinta temporada, definida como trágica y dramática en numerosas ocasiones por lo trivial de la situación y por la poca repercusión que su desaparición parece tener (Wilson, 2014: 68), podría entenderse como el fracaso de este ideal. Sin embargo, como veremos, la figura del forajido no desaparece con Omar y, además, es posible entender lo que sucede con su cuerpo e historia tras su fallecimiento como parte del eje que recorre la quinta temporada: la incapacidad de los medios de comunicación

tradicionales (y la capacidad de *The Wire* por oposición) de representar la realidad y mostrarnos una visión completa de la misma.

Al final del quinto episodio de la última temporada de la serie, Omar se enfrenta a un grupo de matones de la banda de Marlo Stanfield. Creyendo entrar en un apartamento vacío, el personaje cae en una trampa y se ve obligado a saltar por la ventana para huir. Tratándose de una escena de acción, el montaje rápido no sólo enfatiza la tensión previa a este momento a través de planos breves de los diferentes personajes que le disparan, sino que muestra a Omar lanzándose al vacío desde dos puntos de vista (fotogramas 102 y 103). Cuando los matones se asomen al balcón, notarán sorprendidos que Omar ha desaparecido (fotogramas 104 y 105). El *cold opening* del siguiente episodio, el sexto de esta quinta temporada, muestra la ansiosa pero infructuosa búsqueda del forajido desaparecido: buscando por los alrededores y dentro del edificio, haciéndose pasar por policías para interrogar a los vecinos y preguntando por posibles roturas de piernas en hospitales. Finalmente, se sorprenden de la imposibilidad de lo ocurrido y lo comparan a un superhéroe (“That some Spider-Man shit there”). La leyenda de Omar continúa así creciendo para estos personajes que son incapaces de comprender qué ha ocurrido. Sin embargo, varios minutos más tarde, después de la escena de créditos del episodio, una breve secuencia muestra al bandido escondido en el armario donde se guarda el material de la limpieza dentro del edificio. Omar parece haberse roto una pierna que trata de sujetarse haciendo uso de los objetos que están a su disposición, se pone en pie a duras penas y se aleja cojeando lamentablemente una vez ha comprobado que sus perseguidores se han marchado (fotograma 106). De esta manera, allí donde el resto de personajes ven un relato concreto (un fenómeno casi sobrenatural), la estructura narrativa y el gran imaginador de la serie permiten a su audiencia ver qué ha pasado en realidad y tener una imagen más completa de lo ocurrido.

Lo mismo sucedería con el hecho de que su muerte sea no heroica, que no sea cubierta de ninguna manera por el *Baltimore Sun* y que haya una confusión con la etiqueta que marca su cadáver en la morgue. Así, cuando el editor Gus Haynes decide que el incidente (hombre afroamericano de treinta años muere por disparo de bala en una pequeña tienda de la zona oeste de Baltimore) no tiene la relevancia suficiente para merecer un hueco en el periódico, estaría, según Stanley Corkin (2017: 161),

demostrando la enorme distancia que existe entre el universo del *Baltimore Sun* y el que la serie lleva enseñándonos durante cinco temporadas. A medida que pasan las horas y días, surgen varias versiones de la muerte de Omar, algunas más cercanas a lo ocurrido y otras más estrambóticas. En todo momento, gracias a la capacidad del gran imaginador de *The Wire* de ofrecernos mucha más información de la que tienen los personajes, la audiencia sabe exactamente qué y cómo ha sucedido y puede percibir y juzgar los errores tanto de los periodistas como de los que inventan diferentes versiones de la muerte de Omar.

Omar es disparado y abatido por un niño pequeño, llamado Kenard (Thuliso Dingwall), mientras intenta comprar tabaco en

FOTOGRAMAS 106 - 107



un estanco. Su muerte resulta repentina e inesperada, pero varias instancias previas nos han demostrado cómo, si bien otros jóvenes del barrio experimentan terror simplemente al oír el nombre de Omar, Kenard reacciona de manera diferente. En el octavo episodio de la temporada, mientras se dirige a asaltar una de las esquinas dominadas por la banda de Marlo, Omar pasa por un callejón donde un grupo de niños observan mientras Kenard le hace daño a un gato (fotograma 107). Cuando ven al forajido acercarse, todos huyen menos él, que se queda acuclillado sujetando al animal y le mira fijamente (fotograma 108). Kenard ya ha sido mostrado en otras ocasiones siendo agresivo y cruel hacia otros personajes (por ejemplo, Dukie), y el detalle de torturar a un gato podría entenderse como un síntoma de posible sociopatía. Pocos minutos después, el niño dispara a Omar en la tienda y, con gesto asustado, tira la pistola al suelo y se marcha corriendo. El encuadre se construye con una angulación baja, casi desde el suelo, mostrando apenas el cadáver y enfatizando al culpable, tanto su pequeña estatura respecto al espacio que le rodea como su reacción a lo que acaba de hacer (fotograma 109). Si bien esta escena ha sido definida como trágica por tratarse de una muerte que no parece corresponder con la propia leyenda viva que ha sido hasta ahora Omar, en una falta de dramatismo y sensacionalismo que según Galen Wilson (2014: 68) serviría para enfatizar el realismo de *The Wire*, el asesinato de Omar a manos de un joven que ha sido

presentado como cruel y despiadado apenas unos momentos antes también puede interpretarse desde la dicotomía creada en la serie entre un pasado en el que se vivía a partir de una serie de valores morales y comunitarios y el presente insensible que hace desaparecer dicho pasado (que queda así idealizado).

Esta nostalgia por un pasado imaginado también aparece en una escena de la tercera temporada de la serie en la que Bunk Moreland, detective de homicidios, echa en cara a Omar la violencia que ejerce y la influencia que ésta tiene en los niños (que, como señalamos anteriormente, juegan a ser Omar en las calles de Baltimore). Bunk recurre a un discurso nostálgico y de pérdida de valores que idealiza un pasado supuestamente mejor (“we had us a community”), pero que, como hemos visto en varias ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral, borra de dicho periodo histórico la discriminación a la que ciertos grupos poblacionales se veían sometidas. Omar, demostrando una vez más su moralidad y responsabilidad, se siente culpable y decide ayudar a Bunk a localizar la pistola de un agente de policía que había sido robada tras un incidente varias semanas antes. De nuevo, Omar es un forajido con un marcado código ético regido, en este caso, por la misma culpabilidad de corte judeocristiano que permite la redención de Bubbles.

La desaparición de Omar y su poco memorable muerte podría interpretarse como una comprensión del fracaso o imposibilidad de la fantasía fundacional estadounidense que representa el personaje (el forajido auto-suficiente, independiente y libre de cualquier tipo de control por parte del estado). Sin embargo, aunque Omar muere, su arquetipo reaparece en

FOTOGRAMAS 108 - 109







todo su esplendor al final del último episodio de la temporada en manos del joven Michael. Michael, aunque ha sido parte activa de la banda de Marlo Stanfield desde finales de la cuarta temporada, ha mostrado ciertas reticencias a colaborar en crímenes que consideraba innecesarios durante estos últimos episodios de la serie. Esto es, de hecho, lo que llevará al propio Marlo a considerar que quizás es Michael quien se ha chivado a la policía de las actividades de la banda (no sabiendo que su detención se ha conseguido a través de la creación de un falso asesino en serie) y a ordenar a Snoop, una de sus lugartenientes, que le asesine. Michael sospecha de las intenciones de su antigua compañera y es él quien la mata a ella, no sin que antes ella confirme que el joven es y siempre ha sido un forastero: “you was never one of us”. En una de las últimas secuencias de la serie, Michael, ahora un agente libre como antes lo fue Omar, asalta uno de los negocios que Marlo utiliza para

---

 FOTOGRAMA 110

blanquear dinero haciendo uso de una escopeta y disparando a uno de los presentes en la pierna tal y como el propio Omar había hecho durante el primer robo que le vemos cometer (en el tercer episodio de la primera temporada) (fotograma 110). Así, el arquetipo de masculinidad autosuficiente e independiente no sólo no muere con Omar, sino que se ve revitalizado en el joven Michael, que confirma que el modelo de individualismo, autonomía y moralidad judeocristiana que fundamenta la imagen que construye de sí misma la nación estadounidense, que conlleva la crítica y reticencia a la intervención pública y estatal y que es parte fundamental del discurso empleado por el capitalismo contemporáneo para reproducirse hasta la saciedad, no sólo no ha desaparecido sino que sigue siendo el ideal a alcanzar.





## 7.5

# CONCLUSIONES

---

La quinta y última temporada de *The Wire* construye gran parte de sus tramas en torno al proceso de ideación y creación de discursos y relatos, mostrando el arduo trabajo detrás de los mismos y los efectos y consecuencias que pueden llegar a tener. Aunque no sean las únicas narrativas que se desarrollan en torno a este eje temático, los dos principales elementos que se emplean en esta temporada para tratar estas producciones son la creación de un falso asesino en serie por parte del detective Jimmy McNulty (con la ayuda de su compañero Freamon en el departamento de policía y los añadidos que lleva a cabo el reportero Scott Templeton por su cuenta) y la aparición de la redacción del *Baltimore Sun* como nueva institución cuyo funcionamiento y relaciones con otras entidades se exploran en pantalla. En numerosas ocasiones se ha señalado que esta temporada es notablemente diferente e independiente de las cuatro anteriores. Lo que la identificaría como dispar para estos autores es por una parte el menor nivel de verosimilitud que los personajes y tramas de esta temporada tendrían, por excesivos,

improbables y caricaturescos (como se señala en Sweeney, 2013: 163) y, por otra, el modo en que centrarse temáticamente en los medios de comunicación le añadiría un siguiente nivel a la diégesis de la serie, que pasaría a ser no sólo una excelente representación de la realidad sino también auto-consciente de las limitaciones o posibilidades de dicho realismo (entre otros, La Berge, 2010; Sabin, 2011; Kamola, 2015; Corkin, 2017). Desde este posicionamiento, al inicio de este capítulo nos preguntábamos si este énfasis en la creación de discursos dentro de la narrativa de *The Wire* permite realmente hablar de auto-consciencia de la serie como constructo y con ello considerar esta temporada como fundamentalmente diferente del resto de temporadas o si en cierta manera el modo en que dicha creación es representada mantiene los rasgos temáticos y discursivos que hemos señalado en temporadas anteriores.

El análisis realizado en las páginas previas sobre las tramas, espacios y personajes encargados de generar discurso a partir de lo sucedido (o inventárselo de la nada) demuestra que a nivel

temático e ideológico en realidad esta temporada reproduce ideas y nociones muy similares a las que ya hemos analizado en otros capítulos de esta tesis doctoral. En relación a la posibilidad de auto-consciencia, la quinta temporada de *The Wire* demuestra un énfasis sobre los procesos de construcción y distribución de los discursos que no se ha visto en otros momentos de la serie. Sin embargo, dicha creación de relatos es mostrada en la serie como premeditada, voluntaria y, en última instancia, engañosa. Desde la invención de un falso asesino en serie por parte de los detectives del departamento de policía hasta la versión de los hechos que ofrece el senador estatal Clay Davis durante su juicio por corrupción, todos y cada uno de estos procesos demuestran una clara y establecida intencionalidad, un conjunto de razones que lleva a los personajes a buscar deliberadamente la manipulación de los posibles lectores y oyentes. De esta manera, se presenta la construcción del discurso como un proyecto del que un individuo es consciente y responsable de manera intencional, dando a entender pues que estos relatos tienen un origen específico y esta información sobre ellos es la más relevante. Como afirmaba Foucault en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, en el origen de los discursos que conforman nuestra realidad hoy nunca está lo deliberado, sino la discordia, el azar, el disparate, de modo que el postulado que une la verdad y el origen es “la historia de un error que lleva por nombre la verdad” (1992 [1971]: 11). La insistencia en mostrar el origen específico de los discursos que luego conforman la manera de entender el mundo y de actuar de los diferentes personajes que reciben y asimilan dichos discursos, pues, oscurecería el funcionamiento de sus estrategias y efectos. Al mismo tiempo, implicaría que tales discursos no son nunca naturalizados por los sujetos que los asimilan y reproducen, sino que existe una clara división entre creadores y receptores, manipuladores y manipulados, una dicotomía no demasiado diferente de la establecida por Ayn Rand entre creadores/productores y gorriones/parásitos (Rand, 1957: parte II, cap. II; Robin, 2018: 181) y que, en última instancia, legítima, justifica y reproduce la desigualdad socioeconómica de los individuos de una sociedad según en qué categoría se encuentren.

A lo largo del análisis de esta temporada hemos visto cómo esta clasificación es creada claramente en la serie entre aquellos receptores de relatos manipuladores e irreales que son capaces de ver más allá y reconocer que se trata de una farsa (la

sospecha del editor Gus Haynes respecto a las acciones del reportero Scott Templeton es el ejemplo principal) y las audiencias captivas que son presentadas en la serie cayendo en la trampa del engaño (los participantes en la manifestación de apoyo al senador y el jurado de su juicio, por ejemplo). Esta distinción no es banal y reproduce el modo en que se habla de la propia serie y de su potencial audiencia en paratextos relacionados con la producción y en las críticas y análisis sobre la misma. *The Wire*, al fin y al cabo, es una serie de televisión creada por y para la clase media-alta intelectual estadounidense, producida y emitida en un canal de pago cuyo eslógan es “It’s not TV, it’s HBO”. Esta distinción se construye sobre la consideración de la televisión como un medio denostado, plagado de programas de baja calidad, para audiencias poco inteligentes y pasivas, para el “espectador medio”. Por oposición, *The Wire* se presenta a sí misma como un producto televisivo diferente, complejo y de gran calidad, para televidentes activos y que busquen ser estimulados intelectualmente. Esta presentación tiene lugar a varios niveles. Ciertos elementos que forman parte de la propia estructura narrativa de la serie, compuesta por numerosos personajes y tramas relacionados entre sí de manera sutil y en la que apenas se hace uso de diálogos para hacer avanzar las historias, generan un efecto de dificultad y necesidad de atención para comprender lo que ocurre en el universo diegético. Por otra parte, como hemos mencionado en más de una ocasión, los propios autores de la serie insisten continuamente en la complejidad de la misma, criticando al “espectador medio” que disfruta de la telebasura o reiterando de manera poco sutil que es necesario tener un cierto nivel de inteligencia para comprender la serie, una idea señalada tanto en entrevistas como en textos escritos por ellos mismos (ver Hornby, 2009; Simon, 2009). Finalmente, este discurso procedente de la propia serie y de sus creadores no es cuestionado por gran parte de los textos que la analizan, sino que estos estudios parten de la base de que, efectivamente, *The Wire* es un producto televisivo superior al resto del medio. Así, en realidad la distinción entre audiencias dentro de la quinta temporada de la serie entronca directamente con esta auto-construcción de *The Wire* como producto cultural, una imagen que en última instancia ignora su existencia como tal producto cultural y que reproduce en el ámbito de los estudios televisivos la oposición binaria entre alta y baja cultura en términos de buena y mala televisión. No existi-

ría pues una verdadera auto-reflexión o auto-conciencia sobre los procesos o estrategias de construcción y reproducción de discursos y narrativas, sino un refuerzo de la propia estrategia de marketing empleada desde el inicio de la serie.

Al mismo tiempo, la capacidad del “gran imaginador” de *The Wire* para, durante esta quinta temporada, mostrar esa misma distinción entre audiencias inteligentes y audiencias engañadas, y para enseñarnos los complejos procesos de creación de los diferentes relatos que forman parte de las tramas principales es un recurso que refuerza el efecto de realidad, una estrategia que trata de crear un contrato de verosimilitud con el lector. Al fin y al cabo, tal y como ocurre con los encuadres desde puntos de vista a los que los personajes no tienen acceso y con la creación de relaciones entre hechos y protagonistas que éstos mismos no comprenden, escenas como la que muestra al detective Jimmy McNulty manipulando un cadáver a su antojo para crear un relato falso sobre el mismo o al reportero Scott Templeton haciendo una llamada falsa desde una cabina demostrarían la capacidad de representación de la serie, la omnipresencia de su puesta en escena. De ahí que estas secuencias que presentan la creación de ficciones tengan un tono oscuro y creen un ambiente conspiratorio, puesto que es un recurso que refuerza la noción de que *The Wire* ofrece a su audiencia mucha más información de la que tienen los personajes, permitiéndole así ver y comprender con claridad que se trata de falsedades (por oposición a algunas de las audiencias del mundo diegético de la serie, como ya hemos mencionado).

El énfasis en los procesos de creación de relatos, además, señala la intención detrás de los mismos como el elemento que permite considerarlos y clasificarlos a partir de un discurso moralista. Lo relevante parece ser tratar de establecer cuáles son las razones detrás de dichos relatos, tal y como refleja la dicotomía que se construye en torno a McNulty inventándose un asesino en serie para tratar de mejorar la situación interna del departamento de policía por un lado y Scott Templeton mintiendo en sus artículos para mejorar su posición en el *Baltimore Sun* por el otro. Esta distinción basada en la existencia de una serie de valores morales –el conjunto de virtudes que Nikolas Rose (2000: 1409) identifica como defendidos por el centrismo neoliberal de la tercera vía y que se corresponden con ciertas ideas burguesas y judeocristianas: compasión, auto-suficiencia, disciplina, trabajo duro, superación personal, etc.– es uno de

los principales ejes del conjunto de la serie, tal y como hemos visto a lo largo del total de esta tesis doctoral, y se presenta en la narrativa sobre todo a través de la distinción entre los personajes capaces e inteligentes que encuentran dificultades institucionales para desarrollar su trabajo de manera adecuada y los personajes egoístas y arribistas cuya avaricia y ambición ciega crea dichas dificultades.

Durante la quinta temporada, esta dinámica aparece también en el espacio en el que la serie se centra durante estos diez episodios, el *Baltimore Sun*, del mismo modo en que hemos visto y analizado en instituciones como el departamento de policía o el sistema educativo a lo largo de esta tesis doctoral. El personaje encargado de representar la honestidad, esfuerzo y trabajo duro es, en este caso, el editor Gus Haynes. A través de su contraposición al embustero y egoísta Scott, el personaje de Gus no sólo sirve para sacralizar una vez más el trabajo asalariado como el principal medio de construcción de una identidad estable (un discurso que legitima y reproduce la explotación capitalista, basada en la extracción de plusvalía y en la necesidad de “ganarse la vida” [Denning, 2010]), sino que además aparece en la serie como todo aquello que un periodista debería ser, como representante de la función pública y moral de la prensa como vigilante del poder político.

Este punto de vista sobre la prensa no sólo ignora y borra su naturaleza como industria capitalista (cuyo principal fin es por tanto la búsqueda de beneficios a toda costa), sino que además hace que *The Wire* caiga en una serie de contradicciones irreconciliables: si la prensa es independiente del poder establecido y su rol es enfrentarse al estado opresor, entonces la comparación que se construye con el departamento de policía en varios momentos de la temporada no tiene sentido, por cuanto el departamento de policía es el brazo armado del estado; si ambas entidades son en realidad aparatos reproductores del capitalismo, entonces idealizar como alternativa al poder el papel del periodismo en la época contemporánea de la manera en que se hace en la serie tampoco tiene sentido.

Isaac Kamola plantea la posibilidad de que la imagen crítica que se ofrece del *Baltimore Sun* (entendiendo dicha imagen crítica desde el punto de vista de que, al impedir a Gus Haynes realizar su trabajo como periodista serio y honesto, el periódico es una institución fracasada, una noción que hemos problematizado en otros momentos de esta tesis doctoral) y la

inevitable comparación con *The Wire* como producto cultural con mayor capacidad de representación esté planteando la noción de que, “bajo los actuales regímenes de producción del conocimiento, la ficción tenga una mayor eficacia política que las formas de conocimiento bien investigadas y empíricamente verificadas” (Kamola, 2015: 72). Sin embargo, desde el punto de vista de nuestra metodología de análisis, esta distinción no resulta coherente por cuanto tanto la ficción como la no-ficción son estrategias de producción de sentido, técnicas con fines diferentes y que buscan crear un efecto y proceso de interpretación de lectura distinto según el uso que se haga de dichas estrategias (Zunzunegui, 2016: 170). La ficción y la no-ficción, las escenas de una serie de televisión y los textos de un periódico, crean y reproducen discursos y visiones del mundo de la misma manera, a pesar de hacerlo a través de estrategias y efectos de sentido diferentes. La argumentación de Kamola no hace sino insistir en la capacidad de representación de la realidad de *The Wire*, estableciendo en este caso una categorización que la pondría por encima de la capacidad de representación del criticado periodismo actual. Se trata de un ejemplo perfecto de cómo las propias lecturas y análisis existentes sobre la serie no cuestionan en ningún momento el efecto de verosimilitud de la misma, asimilándolo como dogma.

En cualquier caso, tal y como se ha analizado en numerosas ocasiones, siendo *Manufacturing Consent*, de Edward S. Herman y Noam Chomsky, uno de los textos fundamentales sobre la cuestión, la gran mayoría de los medios de comunicación no son una verdadera alternativa al poder, sino que se mantienen fieles al “sistema de presuposiciones y principios que constituyen el consenso de la élite, un sistema tan poderoso que ha sido interiorizado de manera generalizada sin consciencia de ello” (2002 [1988]: conclusiones). Estas presuposiciones y principios se corresponden, según el análisis realizado por Jim Kuypers (2002; 2014), a un posicionamiento ligeramente progresista a nivel social pero que no se atreve a cuestionar el *statu quo*, es decir, una postura similar a la que hemos señalado como definitiva de cierto discurso centrista relacionado directamente tanto con el sector más estático del partido demócrata como con la propia serie: los parámetros ideológicos de la tercera vía y su discurso neoliberal basado en la responsabilidad y moralidad individual. En última instancia, como hemos visto, la idealización del periodista como una figura objetiva e imparcial que repre-

sentan personajes como Gus Haynes o Mike Fletcher trata de ocultar la existencia de este sesgo presente en los principales medios estadounidense y, también, en la propia *The Wire* y su audiencia potencial.

Así, mantener la idealización de la objetividad y el rol como alternativa al poder político de los grandes medios de comunicación estadounidenses (a través de la idealización de la figura del periodista honesto y moral) simplemente reproduce el sesgo de dichos medios, que no es otro que el de la serie: un neoliberalismo que se autodenomina centrista y reconciliador, reproducido hasta la saciedad por los sectores menos progresistas del partido demócrata en EEUU desde la aceptación de la tercera vía por parte de la administración Clinton en los años noventa y que no sólo no es capaz de comprender, representar o criticar el capitalismo en su forma contemporánea, sino que busca mantenerlo y reproducirlo hasta la saciedad.

## 7.6

# ANEXO

---

En este anexo se realizará un resumen por episodio de las tramas, personajes y espacios que han sido analizados a lo largo de este capítulo; es decir, para evitar confusiones y posibles problemas de comprensión, las síntesis que siguen quitan relevancia o dejan de lado algunas de las situaciones, personajes y líneas narrativas que tienen lugar a lo largo de la quinta temporada de *The Wire*.

### **S05E01. MORE WITH LESS**

---

Los problemas presupuestarios del ayuntamiento de Baltimore derivados del final de la cuarta temporada obligan al alcalde a redirigir gran parte de los fondos al sistema educativo, llevando a cabo recortes en otras áreas, especialmente en el departamento de policía. Estos recortes hacen que la investigación en marcha contra la banda de Marlo Stanfield sea cerrada. Los detectives que forman parte de la misma regresan a sus divisiones de origen, con la excepción de Freamon y Sydnor que son asignados al caso de corrupción contra el senador estatal Clay Davis.

El periódico *Baltimore Sun* sufre similares recortes, lo que hace que se complique el trabajo de los periodistas y del editor de noticias locales Gus Haynes. Bubbles ha dejado la heroína y vive ahora en el sótano de su hermana, asiste a reuniones de Narcóticos Anónimos de manera regular y trabaja vendiendo el *Baltimore Sun*.



### **S05E02. UNCONFIRMED REPORTS**

---

Gus Haynes comienza a sospechar del trabajo del joven periodista Scott Templeton tras una noticia sobre el inicio de la temporada de béisbol en la que incluye un testigo demasiado bueno para ser verdad, pero cuya identidad no está totalmente confirmada. A los jefes, sin embargo, les encanta el reportaje y el estilo de periodismo que propone Scott: melodramático y excesivo, pero no demasiado preocupado por el contexto.

El senador estatal Clay Davis comienza a manifestar su inquietud por las imputaciones y denuncias relacionadas con su caso de corrupción.

Bubbles comienza a trabajar como voluntario en un comedor social.

El detective Freamon mantiene la vigilancia a Marlo Stanfield y su banda, a pesar de ya no estar asignado al caso. Frustrado por la escasez de recursos y los problemas derivados de los recortes de presupuesto dentro del departamento de policía, McNulty decide inventarse un asesino en serie de hombres sin techo para obligar a los jefes y al ayuntamiento a volver a inyectar dinero en el departamento.

### **S05E03. NOT FOR ATTRIBUTION**

---

McNulty hace uso de casos abiertos anteriores y de la falsificación de informes para crear la ilusión de un asesino en serie. Su compañero Bunk intenta detenerle, pero no lo consigue. Para tratar de conseguir publicidad y atención, McNulty habla con el *Baltimore Sun* para darles información sobre el falso caso. Cuando Freamon descubre su plan, se ofrece a colaborar y propone ciertos añadidos para hacer que la historia resulte más morbosa y atractiva.

Los recortes en el *Baltimore Sun* derivan en una serie de despidos. La reacción de Scott a los mismos hace aumentar la sospecha del editor Gus Haynes sobre sus acciones y su validez como reportero.

La banda de Marlo Stanfield tortura y asesina al amigo y mentor de Omar para hacerle volver de su retiro en Puerto Rico.

### **S05E04. TRANSITIONS**

---

Clay Davis es llamado a declarar y confirma sus peores temores. Tras intentar chantajear a otros políticos corruptos, finalmente cede y acepta que, si es declarado culpable, no acusará a ningún compañero.

Freamon y McNulty consiguen más atención para el asesino en serie por parte tanto de la prensa como del departamento de policía, pero al mismo tiempo la actitud y acciones de McNulty comienzan a estropear su vida personal y familiar (su relación con Beadie Russell, que se había iniciado al final de la tercera temporada).

Omar regresa a Baltimore y comienza a organizar su venganza contra la banda de Marlo.

### **S05E05. REACT QUOTES**

---

Tras obtener el número de teléfono de Marlo Stanfield, Freamon trata de convencer a los jefes del departamento de policía de poner en marcha escuchas, que le son negadas argumentando una vez más la falta de recursos y presupuestos. Cuando el reportero Scott Templeton decide inventarse una llamada del supuesto asesino en serie para convertirse en el centro de la noticia, McNulty ve la oportunidad perfecta de obligar al departamento de policía y al ayuntamiento a darles fondos para escuchas telefónicas, que Freamon enmenda para que, en realidad, les permita vigilar a Marlo y su banda.

Bubbles se hace la prueba del VIH y recibe buenas noticias que sin embargo le afectan de manera negativa. Omar cae en una trampa de la banda de Marlo y escapa a duras penas saltando por la ventana.

### **S05E06. THE DICKENSIAN ASPECT**

---

Scott pasa a formar parte central de las noticias y reportajes sobre el asesino en serie, siendo entrevistado en televisión y tratando de relacionarse con los sin techo, las supuestas víctimas del homicida.

Freamon descubre que la banda de Marlo se comunica haciendo uso de imágenes que se envían unos a otros a través del móvil, lo que les obliga a cambiar de estrategia. McNulty se cuestra a un sin techo y le saca fotos para conseguir las pruebas necesarias para este cambio en la vigilancia a Marlo.

Omar se cura a sí mismo la pierna rota y continúa robando y acosando a la banda de Marlo para vengarse.

### **S05E07. *TOOK***

---

McNulty llama a Templeton haciéndose pasar por el asesino en serie y le envía las fotos del sin techo al que ha secuestrado y llevado a otra ciudad, lo que finalmente hace que el ayuntamiento autorice total libertad de fondos y recursos para el caso. Sabiéndose un embustero, McNulty comienza a transferir estos recursos a otros detectives y agentes para que puedan llevar a cabo sus investigaciones.

Gus Haynes continúa molesto por el exceso de atención que recibe Scott y descubre, gracias a un amigo policía, que algunas de sus citas y referencias previas son falsas.

El juicio a Clay Davis es un desastre para el fiscal y su equipo. El senador estatal consigue salirse con la suya y justificar los pagos a sí mismo de los que se le acusaba, siendo declarado inocente ante la sorpresa de los jueces y fiscales.

### **S05E08. *CLARIFICATIONS***

---

Un veterano de guerra va al *Baltimore Sun* a acusar abiertamente a Scott de fabricación de la historia que le relató durante una entrevista. El reportero se defiende una y otra vez contra las acusaciones, pero Gus Haynes duda de la veracidad de sus afirmaciones.

El peso de la culpabilidad comienza a hacer mella en McNulty y confiesa la falsedad del asesino en serie tanto a la detective Kima Greggs como a su pareja.

Tras un robo a la banda de Marlo Stanfield, Omar recibe un inesperado disparo mientras compra tabaco en un estanco por parte de un joven y muere inmediatamente. Su fallecimiento no

aparece en el periódico, pero enseguida comienza a convertirse en leyenda en el barrio.

### **S05E09. *LATE EDITIONS***

---

Sospechando que sus mentiras y engaños van más allá del caso del veterano de guerra, Gus Haynes pide a un compañero en el periódico que revise todos los reportajes de Scott Templeton. Mike Fletcher, por su parte, trabaja en un reportaje en profundidad sobre Bubbles.

El departamento de policía pone en marcha una serie de redadas y detiene a gran cantidad de miembros de la banda de Marlo Stanfield. Éstos, que no saben que ha habido un caso de escuchas, creen que el joven Michael ha colaborado con la policía y ordenan su asesinato. Michael, sin embargo, consigue escapar.

Kima informa a sus superiores de que el caso del asesino en serie es un invento de McNulty y que, efectivamente, gran parte de los materiales empleados para detener a Marlo son falsos y pueden acarrearles problemas si van a juicio.

### **S05E10. *-30-***

---

El ayuntamiento y el departamento de policía, temiendo las posibles consecuencias electorales, deciden mantener en secreto lo ocurrido y simplemente obligar a McNulty y a Freamon a retirarse en silencio. Marlo Stanfield sale en libertad. Un imitador asesina a un sin techo haciendo uso de tácticas similares a las de la ficción creada por McNulty, quien sin embargo consigue detener al culpable de este nuevo crimen.

Templeton vuelve a intentar inventarse una llamada del asesino en serie, pero es detenido por McNulty, quien le dice que sabe que todo es mentira y le echa en cara su egoísmo. Finalmente, Gus Haynes entrega un informe al editor jefe y al director del periódico donde detalla todas las mentiras de Scott Templeton. Los jefes deciden proteger al reportero: Scott gana un premio Pulitzer y Gus y su aliada Alma son degradados a puestos menores dentro del *Baltimore Sun*.

Michael se convierte en un forajido.

Bubbles acepta la publicación del artículo de Mike Fletcher y se reconcilia consigo mismo y su culpabilidad, siendo finalmente aceptado de nuevo por su hermana en el núcleo familiar.

08

CONCLUSIONES





A lo largo de este proyecto de tesis doctoral hemos realizado un análisis de nuestro objeto de estudio como base a partir de la cual explorar la consolidación y reproducción de discursos en las sociedades contemporáneas en tanto mecanismos a través de los cuales se configura e interpreta el funcionamiento de dichas sociedades. En un momento como el actual, marcado por la reconfiguración político-cultural del orden neoliberal global, el examen de los modos en que entendemos e interactuamos con nuestro entorno (tanto inmediato como global) se presenta como una tarea urgente, una tarea a cuyo desarrollo hemos pretendido colaborar con esta investigación sobre cómo los productos resultantes de las industrias culturales se constituyen como dispositivos que funcionan como parte intrínseca del mismo modo de producción que los construye y que construyen. Dada su ubicuidad y capacidad de distribución de objetos culturales a nivel mundial, los medios de comunicación de masas se presentan como los principales aparatos ideológicos del sistema existente. Es por ello que el análisis de dichos mecanismos de construcción y emisión de discursos resulta fundamental para comprender las estrategias a través de las cuales se construye y reproduce la lógica discursiva y las relaciones de producción capitalistas que configuran las sociedades occidentales contemporáneas. Consideramos, pues, que la tradicional división entre base económica y superestructura ideológica (y la pre-existencia de la primera) no resulta útil para comprender el poder y la capacidad de creación de saber de las industrias culturales en el occidente contemporáneo. Las representaciones producidas en y transmitidas a través de los *media*

reproducen a la par que construyen el imaginario social, y, con ello, las subjetividades y realidades que predominan en dichas sociedades. De ahí que propongamos el estudio de los textos y discursos que conforman la cultura de masas contemporánea como medio para comprender cómo nos entendemos a nosotros mismos como sujetos, cómo comprendemos la realidad que nos rodea y cómo interactuamos con ella.

Nuestra intención con esta investigación ha sido explorar las técnicas y estrategias que conforman los discursos de los medios de comunicación de masas, señalar su articulación interna, sus implicaciones y sus efectos con el fin de comprender cómo funcionan y desnaturalizar los significados que construyen y reproducen, mostrando su intrínseca vinculación y co-dependencia con el modo de producción capitalista. A partir de un objeto de estudio concreto, que se ha analizado como producto resultante de una industria cultural, hemos examinado cómo se representa y entiende dicho modo de producción en el discurso mediático dominante, con el fin de comprender su funcionamiento, configuración y reproducción a través de diversos aparatos y dispositivos. En este sentido, podemos entender este objeto de análisis, un texto, no como parte de una dimensión cultural situada en un nivel diferente e independiente de la materialidad del modo de producción, sino como una mercancía resultante de dicho modo de producción, un dispositivo consolidador y reproductor de la configuración de las relaciones de producción en el sistema existente. De este modo, además de un análisis sobre cómo se entiende y representa el sistema existente en los discursos mediáticos dominantes (y más es-

pecíficamente en la ficción serializada), nuestra investigación ha pretendido examinar y desentrañar el funcionamiento del modo de producción capitalista en su forma contemporánea. Al fin y al cabo, los discursos como el aquí analizado no existen en un vacío cultural independiente de la realidad física, sino que se interrelacionan entre sí de manera recíproca, siendo lo que, en términos althusserianos, nos permite interactuar con, conocer y habitar nuestras propias “condiciones de existencia” (Althusser, 1974a [1969]: 43). Considerando que es imposible desvincular el análisis de los medios de comunicación de masas de su horizonte político-ideológico y de su dependencia de las estructuras socio-económicas en las que surgen (Colaizzi, 2007: 148), es fundamental la labor de comprender los textos audiovisuales desde y en la propia materialidad del modo de producción, tanto como productos de una industria cultural como en su dimensión discursiva y reproductora de discursos hegemónicos sobre el mismo. Se desvela así como crucial la tarea que hemos pretendido llevar a cabo en esta tesis doctoral: la desnaturalización e historización de los discursos dominantes a través del análisis del lenguaje que los compone para comprender precisamente cómo se construyen y nos construyen.

El análisis que hemos llevado a cabo de la serie de televisión estadounidense *The Wire* como producto de una industria cultural ha puesto el foco en los recursos y elementos de la puesta en escena, estructura narrativa y montaje para señalarlos como estrategias textuales cuya función es construir y transmitir significados (y, con ellos, subjetividades y realidades). A través de dicha lectura, hemos establecido cómo se representa el modo de producción en la serie, cómo se entiende su funcionamiento, historia reciente y consecuencias, tratando de definir los procesos de construcción de discurso dominante en los *media* y el rol que tienen, como industrias culturales y Aparatos Ideológicos del Estado, en el mantenimiento y reproducción del capitalismo como el orden social institucionalizado que habitamos y nos habita. Desde este posicionamiento, hemos explorado las relaciones existentes entre las estrategias textuales de construcción de discurso en los objetos resultantes de los medios de comunicación de masas, especialmente a través del análisis de los efectos e implicaciones del mismo tal y como se entienden en la ficción televisiva estadounidense y, en concreto, en *The Wire*. A lo largo del análisis, la serie se ha confirmado como un objeto de estudio muy pertinente: por una parte, las

propias tramas y personajes que protagonizan *The Wire* giran en torno a la situación del sujeto en un contexto urbano en el capitalismo contemporáneo y, por otra, la representación que se hace de dicha situación ha sido considerada habitualmente como realista y mimética y, por tanto, tratada de manera no adecuadamente crítica, desde nuestro punto de vista. Por ello se ha considerado no sólo oportuno sino necesario llevar a cabo un análisis exhaustivo de la misma, un análisis en el que nos hemos preguntado en primer lugar cuál es el discurso que se reproduce en *The Wire* sobre el funcionamiento del modo de producción y qué implicaciones y efectos tiene dicho discurso (a nivel material sobre todo, pero también histórico y de comprensión del presente de cara a la construcción del futuro). En segundo lugar, hemos cuestionado la aceptación no suficientemente crítica de la representación que tiene lugar en la serie por parte de la mayoría de textos académicos sobre la misma (y, en general, en su consideración dentro del amplio ámbito de los estudios sobre televisión). De hecho, para llevar a cabo nuestro análisis hemos considerado fundamental comenzar precisamente por un examen de los textos y estudios existentes sobre *The Wire* como base a partir de la cual construir nuestra propia investigación, de ahí que la introducción de esta tesis incluya no sólo una presentación del proyecto y sus objetivos, sino también dicho repaso bibliográfico. El estudio de estos trabajos nos ha llevado a concluir que, efectivamente, la serie ha sido empleada en numerosas ocasiones como mero pretexto para presentar ideas o conceptos de diferentes disciplinas e, incluso, como un conjunto de datos tomados de la realidad que permitiría llevar a cabo un estudio de tipo sociológico sobre los mismos. Si consideramos lo mencionado anteriormente sobre la intrínseca artificialidad de los discursos, que son históricamente contingentes y componen los dispositivos a través de los cuales comprendemos y construimos la realidad, estos estudios ignoran que *The Wire* es resultado de una serie de estrategias y técnicas de producción de significado y que ha de ser considerada desde tal punto de vista.

Es en esta aparente laguna en la literatura sobre la serie donde se sitúa esta tesis doctoral, que pretende suplir tal omisión llevando a cabo un análisis textual y discursivo que inserta a la serie en su contexto y determina su posición como objeto de una industria cultural cuyo papel en el capitalismo contemporáneo es la reproducción de los discursos dominantes del mismo.

El repaso bibliográfico que cierra la introducción, además, nos permite plantearnos un segundo nivel de interrogantes sobre nuestro objeto de estudio: ¿qué implica la casi ciega aceptación de la representación del sistema en *The Wire* como mimética y coherente, en lugar de como discursivamente construida?

En esta dirección, en el capítulo siguiente a la Introducción se han presentado los dos ejes teóricos que recorren este proyecto de tesis doctoral: por una parte, la noción de que los sujetos y el modo en que éstos entienden la realidad se configura a través del lenguaje y los discursos, cuyas técnicas y estrategias han de ser analizadas; y, por otra, la pertinencia de considerar también la materialidad y efectos del modo de producción cuando analizamos su representación y constitución discursiva. Así, se ha establecido que nuestro posicionamiento de cara al objeto de estudio de esta tesis doctoral se centra no en su condición como serie de televisión (un formato específico en un medio caracterizado por su heterogeneidad), sino en su existencia como discurso de los medios de comunicación de masas, construido a través de recursos y estrategias y en una continua relación recíproca con el conjunto de la cultura en que se inserta. Es en dicho marco en el que los textos funcionan como creadores y reproductores del imaginario social y de los modelos de subjetividad que lo componen, de ahí que hayamos considerado cruciales para nuestro análisis los procesos de significación del objeto de estudio a partir de su historicidad intrínseca.

Este punto de vista a la hora de analizar *The Wire* como caso de estudio nos permite examinar la serie de televisión como un discurso productor (a la vez que resultante) de una concepción sobre la contemporaneidad en que se produce y que en principio parecería representar. En la segunda parte del capítulo 2, pues, hemos llevado a cabo un repaso de los diferentes modos en que comprendemos y describimos el capitalismo en su forma actual; es decir, a las diversas maneras en las que el modo de producción es constituido como tal a través de cómo es hablado, vivido y analizado. Al fin y al cabo, son las propias disciplinas (en este caso el análisis histórico-económico) las que funcionan como dispositivos constitutivos de sus propios objetos de estudio, las que definen los parámetros dentro de los cuales se puede crear saber y conocimiento (Foucault, 1979 [1969]). Uno de los principales giros epistemológicos de la economía como disciplina analítica no es otro que su conversión en ciencia

matemática y positivista a finales del siglo XIX, que implica en última instancia la consideración de los procesos económicos como naturales, abstractos y externos a la acción humana, que desde este posicionamiento sólo puede aspirar a conocerlos y crear leyes científicas para tratar de comprenderlos y predecir su comportamiento, pero no para transformarlos. Esta sería la noción que subyace a gran parte de los textos y trabajos de corte divulgativo sobre la evolución del sistema económico global en los siglos XX y XXI, donde autores como Joseph Stiglitz o Paul Krugman enfatizan el rol de los Estados como controladores de un sistema económico de mercado que se presenta como la única opción posible para el bienestar de las sociedades actuales. Se trata de un relato que no considera la existencia de contradicciones subyacentes al propio funcionamiento del capitalismo como modo de producción y que enfoca su crítica en una problemática de corte moral (en el que egoístas y ambiciosos capitalistas corrompen un sistema natural y neutral). Esta narrativa casi omnipresente en los medios de comunicación de masas (ver, entre otros, Chomsky y Edwards, 2002 [1988]; Kuypers, 2002 y 2014) en última instancia reproduce y refuerza la consolidación del capitalismo como orden social institucionalizado.

En nuestra investigación hemos argumentado que existe todo un conjunto de trabajos que examinan el funcionamiento del sistema económico desde diferentes puntos de vista (a través de la obra de autores como Giovanni Arrighi, Greta Krippner, David Harvey, Robert Brenner, Nancy Fraser o Thomas Piketty) y que, al exponer la existencia de tendencias y predisposiciones de funcionamiento de la economía a lo largo del siglo XX, implican que lo que los textos anteriores presentaban como taras superficiales de corte moral son, en realidad, fracturas estructurales e inherentes al sistema en sí. Este desarrollo teórico presentado en el segundo capítulo de la tesis, por tanto, nos ha permitido argumentar la importancia de remitir a la materialidad del modo de producción y sus procesos y dispositivos constitutivos incluso cuando lo que analizamos (como se hace en esta tesis doctoral) es su lógica discursiva. Al fin y al cabo, los discursos no sólo no existen en un vacío, sino que son dependientes y mantienen una relación recíproca con su contexto histórico y con las prácticas que los constituyen y que constituyen. De ahí que hayamos defendido partir de una consideración integral del capitalismo como orden social institucionalizado (término tomado de Fraser y Jaeggi, 2018), por cuanto nos per-

mite considerar la co-dependencia del sistema económico con todos aquellos ámbitos habitualmente considerados como no económicos y mostrar la funcionalidad que dispositivos como la discriminación por raza, etnia, sexo y género (además, por supuesto, de clase) tienen para la reproducción y mantenimiento del sistema capitalista a lo largo de los siglos.

Esta consideración nos ha permitido también, gracias a algunos de los argumentos expresados en el trabajo de Annie McClanahan (2019), cuestionar la utilidad del concepto de neoliberalismo como herramienta analítica, al menos en la que es su acepción más extendida en el contexto académico y que implica la capacidad del discurso neoliberal de configurar un tipo de sujeto que se correspondería con el modelo de *homo oeconomicus*: un sujeto egoísta que busca maximizar su beneficio individual a cualquier coste. Sin negar la omnipresencia de dicho discurso en diferentes sectores de la sociedad contemporánea (desde los *media* hasta la política pasando por el sistema educativo), es fundamental señalar que la auto-inserción del individuo en el mercado a través de la venta de la fuerza de trabajo no es una acción que la mayoría de la población occidental lleve a cabo por auto-considerarse emprendedora, sino porque se presenta como la única manera de sobrevivir. Se trata de resignación y no aceptación de estas subjetividades definidas como neoliberales, de ahí que en lugar de inversión en uno mismo, capital humano o maximización del beneficio, sea más útil hablar del sujeto de la contemporaneidad en términos de precariedad, expropiación y desesperación (Denning, 2010; McClanahan, 2019).

Desde este punto de vista hemos propuesto la consideración de que si nos centramos exclusivamente en analizar el neoliberalismo como discurso (las narrativas y análisis críticos sobre nociones como el individualismo, el egoísmo, la meritocracia, el emprendimiento, la responsabilidad de sí, la falta de solidaridad, la búsqueda de la maximización del beneficio, etc.), las condiciones materiales de existencia de las poblaciones explotadas y expropiadas por el capitalismo en su forma contemporánea pueden escaparse por las rendijas. En el análisis que se ha desarrollado a lo largo de esta tesis doctoral, por tanto, nos hemos centrado en examinar el modo en que la situación de dichas poblaciones es representada en el objeto de estudio no sólo para establecer si dicha representación es crítica o no con el funcionamiento del modo de producción,

sino también para señalar qué implica que tal representación haya sido aceptada como realista y coherente; es decir, qué elementos o características de las condiciones materiales de existencia del capitalismo son camufladas por el relato ofrecido en la serie y qué efectos tanto discursivos como prácticos tiene la conformidad con dicho relato. Para llevar a cabo este proyecto de investigación del discurso dominante sobre el sistema existente ofrecido por los medios de comunicación de masas tal y como queda establecido en los dos primeros capítulos de esta tesis doctoral, el resto del trabajo se ha organizado en torno a cinco capítulos de análisis (del 3 al 7), que hemos dedicado a explorar textual, discursiva y temáticamente las temporadas de *The Wire* y que cuentan, cada uno de ellos, con un apartado de conclusiones parciales y específicas.

En el capítulo 3 hemos analizado cómo se entiende el rol del Estado de acuerdo con el discurso dominante en la contemporaneidad, tal y como queda representado en *The Wire*. A través de la representación y construcción del personaje del detective Jimmy McNulty y su relación con su contexto institucional inmediato (el departamento de policía de Baltimore), hemos argumentado que se trata de un discurso que pone el énfasis en las capacidades de cada uno de los individuos, por oposición a las entidades estatales burocratizadas que coartan su libertad e imposibilitan el desarrollo de sus capacidades. La crítica a un gobierno estático, burocratizado y, en última instancia, limitador forma parte de un discurso omnipresente en la cultura estadounidense por la cual la libertad se define como auto-gestión en oposición al gobierno y su intervención. De esta manera, se da a entender que el Estado simplemente ha de proveer un marco para que los sujetos prosperen por sí mismos y, de esta manera, dejarles hacer. De modo más específico, hemos comparado la configuración del personaje de McNulty con el modelo narrativo de corte libertario de las obras de ficción de Ayn Rand a partir del análisis de las mismas que lleva a cabo Corey Robin (2018: 167-187). Este paralelismo nos permite señalar que el arquetipo del sujeto inteligente y capaz que ha de enfrentarse a un contexto (humano e institucional) que le pone gran cantidad de trabas o que se aprovecha de sus habilidades en realidad justifica la existencia de desigualdades detrás de la defensa de lo que no es sino una falsa meritocracia.

También hemos apuntado cómo desde el inicio de la serie se construye al personaje de McNulty como quien recoge el

punto de vista del espectador en la mayoría de escenas en las que aparece (un recurso de posicionamiento del punto de vista que aparece desde la secuencia con que se inicia la serie, a la que hemos prestado especial atención en el apartado 3.1.), lo que por una parte remite al propio estatus de *The Wire* como producto cultural “superior” por comparación al resto del medio televisivo y, por otra, sería incomprensible sin tener en cuenta que se trata de un producto audiovisual producido por y para una clase media-alta, blanca e intelectualizada. Aunque se haya examinado sobre todo en este capítulo, los recursos audiovisuales de construcción de un contrato de verosimilitud entre el texto y esta audiencia (su lector modelo) recorren el total de la serie y reaparecen a lo largo de nuestro análisis, permitiéndonos argumentar en más de una ocasión que el discurso de la serie se corresponde al asociado normalmente con dicha clase media-alta, blanca y educada y que hemos enlazado con la adopción del discurso neoliberal por parte de los partidos de izquierda anglosajones durante los ochenta y los noventa, y que en EEUU se asocia directamente a la presidencia de Bill Clinton y, en general, a los posicionamientos del *establishment* del partido demócrata desde entonces.

Al mostrar un departamento de policía estancado y compuesto por individuos egoístas, vagos, parasitarios o incompetentes en el que individuos capaces como el detective McNulty no pueden hacer uso de sus capacidades (representadas aquí con el concepto de *natural police*, referido a aquellos cuyas cualidades innatas e inefables les presentan como ideales para el trabajo policial), se da a entender que las instituciones públicas deberían reorganizar su funcionamiento interno y flexibilizarse. A través de una implícita comparación entre la estructuración y jerarquía del departamento de policía de la ciudad de Baltimore y la banda de narcotraficantes a la que se investiga durante esta primera temporada (liderada por los gánsteres Avon Barksdale y Stringer Bell), la segunda aparece como una entidad mucho más eficaz y a la que resulta complicado seguirle la pista a menos que se liberalicen las acciones de los agentes. De esta manera, la representación del tráfico de drogas permite a la puesta en escena de la serie construir un paralelismo discursivo explícito entre las empresas legales y las ilegales, la economía formal y la informal, lo que si bien muestra que el capitalismo llega a todos los rincones de la sociedad, también borra el modo en que el modo de producción capitalista expulsa a los individuos de la

fuerza de trabajo, creando poblaciones sobrantes, innecesarias para el desarrollo de la economía formal y que se ven así abocadas a la criminalidad y la violencia para asegurarse su propia supervivencia. De hecho, en última instancia la comparación entre los participantes del mercado capitalista legal y las actividades ilegales es también un discurso ético basado en la comparación entre los empresarios o jefes y los delincuentes (como se hizo por ejemplo con los banqueros tras la crisis financiera de 2008), cuya principal consecuencia es el desdibujamiento del funcionamiento del capitalismo como modo de producción, que queda así oculto tras una capa de moralismo. En última instancia, pues, consideramos que el modo en que esta primera temporada de la serie representa las acciones policiales contra los narcotraficantes ignora cómo el recurso a la criminalidad es en realidad una obligación construida históricamente a través de la discriminación y marginación de las poblaciones pobres y racializadas, dando como resultado un blanqueamiento del rol de las fuerzas del orden (como aparato represor del Estado por excelencia) en la reproducción del capitalismo contemporáneo.

Siguiendo la línea temática trazada en la segunda temporada de *The Wire* al poner en el centro de la narrativa a un grupo de estibadores del puerto de Baltimore, en el capítulo 4 hemos examinado los procesos de desindustrialización y automatización como una de las principales características de la economía post-1973 en los países occidentales. Nuestro análisis nos ha permitido argumentar que la serie ofrece una visión idealizada y sostenida sobre un discurso moralista de las transformaciones recientes del modo de producción. Por ejemplo, se representa la robotización como una excepción y como una acción endógena a la actividad económica, en lugar de como proceso intrínseco al crecimiento del capital, tal y como lo describió Karl Marx en el capítulo XIII del primer volumen de *El Capital* (1975 [1867]). La serie reproduce una imagen del crecimiento económico de las décadas de posguerra que se sostiene sobre la noción de que un “buen” capitalismo es posible siempre y cuando se controle la avaricia y ambición de los empresarios que recurren a la automatización para continuar satisfaciendo sus ansias de beneficios cada vez mayores. A lo largo de nuestro análisis, hemos contrapuesto de manera continua este relato ofrecido por la serie con estudios de las transformaciones del sistema económico desde la inmediata posguerra (especialmente el trabajo de Robert Brenner, 2006 y 2009), señalando cómo en



realidad las propias características competitivas del crecimiento mundial de los tan idealizados años cincuenta y sesenta resultaban insostenibles a medio y largo plazo, llevando a una crisis sostenida de sobreacumulación desde los años setenta, responsable ésta de la necesidad de recurrir a la automatización y la financiarización para continuar manteniendo la ilusión de un crecimiento económico sostenido.

A través de este mismo discurso basado en la nostalgia por la idealizada época dorada del capitalismo, hemos analizado cómo la serie presenta al sujeto blanco, masculino y trabajador industrial como el sujeto fundamental del discurso de la lucha de clases. Tal relato, basado en el revisionismo histórico, deja de lado el modo en que el bienestar de los hombres blancos durante dicha época dorada se construyó sobre la expropiación del trabajo doméstico y reproductor de las mujeres y sobre la discriminación y marginalización de grupos poblacionales racializados. Esta construcción del sujeto masculino de clase obrera anclada a un momento histórico específico e idealizado es una de las bases sobre las que se construye la reacción violenta (a nivel político, discursivo y físico) contra diferentes minorías y mujeres que domina las sociedades occidentales contemporáneas. Esta constatación nos permite establecer un claro paralelismo entre el discurso presentado y reproducido en *The Wire* y los resultados de los recientes ciclos electorales en gran cantidad de países del Norte global, confirmando con ello el poderoso rol de los medios de comunicación de masas a la hora de crear y consolidar imaginarios y subjetividades, además de ratificar la interconexión existente entre los diferentes textos y discursos y las sociedades que (los) conforman.

Tal sujeto masculino queda configurado en la serie en torno, fundamentalmente, al trabajo físico y honesto como única vía para la consecución de dignidad y de pertenencia a la comunidad. La obtención de un empleo asalariado en el sector industrial se presenta para los personajes como la única manera de construirse su propia identidad, una identidad relacionada de manera directa con la familia nuclear tradicional como entidad social básica. Esta sacralización del trabajo como medio y fin de todas las acciones de los protagonistas de la segunda temporada de la serie le otorga el poder no sólo de construir identidades estables (enlazadas directamente con la nostalgia que acabamos de describir), sino incluso de redención moral. En última instancia, la representación del trabajo como fuente

única de autoestima omite que la explotación y la extracción de plusvalía de la fuerza de trabajo vendida en el mercado laboral es la base sobre la cual se construye la expansión del capital. Así, el modo en que se embellece lo que en realidad supone el principal medio de subsunción del sujeto en el capitalismo nos permite afirmar que *The Wire*, como objeto resultante de uno de los principales dispositivos de mantenimiento del sistema existente, no sólo no representa el funcionamiento del modo de producción capitalista de manera mimética, sino que sustenta su reproducción.

En el capítulo 5 hemos analizado los recursos visuales y narrativos empleados en *The Wire* para ofrecer una representación del sistema capitalista como inefable e imposible de comprender por parte de los individuos que conforman dicho sistema. Entre otros, los más reiterados son el modo en que la puesta en escena y la puesta en serie permiten al espectador entender las relaciones entre diferentes espacios, acciones y personajes, dejando sin embargo a éstos en la ignorancia. Lo mismo ocurre con todo un conjunto de repeticiones y circularidades de los que los protagonistas no son conscientes pero que resultan obvias y fundamentales para la lectura de la audiencia. La mayoría de estos tropos (analizados sobre todo durante este capítulo 5 en relación a la tercera temporada de la serie, pero presentes también en el resto y referenciados en numerosas ocasiones a lo largo de toda la tesis) reproducen la noción de que 'todo cambia pero todo permanece igual' que recubre el funcionamiento del sistema económico de una pátina de oscuridad y abstracción que termina por representarlo como una incognoscible e inaprensible fuerza de la naturaleza, totalmente independiente de la acción humana y que ha de ser controlado por el estado.<sup>1</sup> El capitalismo queda así consolidado y asentado, presentado como un sistema cuyo funcionamiento no puede ser aprehendido y comprendido, y es, por tanto, imposible de modificar, alterar o reformar de manera sustancial. En esta línea hemos argumentado también la existencia en la serie de un discurso que consolida el *statu quo* a través del énfasis en la supremacía del sujeto blanco masculino y heterosexual, por cuanto se recurre a la instrumentalización de los personajes

<sup>1</sup> Esta dicotomía entre el sistema económico y el estado es incoherente por cuanto se trata de dos entidades inseparables y simbióticas en su desarrollo y funcionamiento.

femeninos y afroamericanos por y para la evolución y avance de los protagonistas masculinos no racializados.

Con nuestro análisis, poniendo en relación de manera continua la representación discursiva del capitalismo en *The Wire* y las condiciones materiales del funcionamiento del modo de producción, hemos pretendido señalar la existencia de dicho discurso ocultador de la estructura interna del capitalismo contemporáneo y los efectos e implicaciones de tal relato sobre el sistema dominante. Más específicamente, en el capítulo 5 nos hemos centrado en los procesos de transformación geográfica de la ciudad de Baltimore tal y como quedan narrados en la serie en torno a dos ejes: la relación entre el espacio urbano y los índices de criminalidad por un lado y la especulación inmobiliaria a través de programas públicos por otro. Estos ejes, a su vez, ponen en relación las tres entidades protagonistas de esta tercera temporada de la serie, es decir, el departamento de policía, la política local y el mercado inmobiliario.

Durante este capítulo se analiza sobre todo la trama dedicada a *Hamsterdam*, el proyecto parcial de legalización de la venta de drogas que hemos descrito como una crítica a algunas de las estrategias que caracterizan la denominada “guerra contra las drogas” (y con ello al estatismo burocratizado del departamento de policía). Sin embargo, el programa se sostiene sobre la contención geográfica de la criminalidad, que queda así delimitada a una serie de manzanas, derivando en una mejora inmediata de las condiciones de vida en el resto del barrio. La implicación detrás de esta argumentación es, por una parte, que la única causa de la degradación de zonas como la *inner city* de Baltimore es la actividad delictiva (cuando en realidad ésta no es sino una consecuencia de la marginación institucional, racial y de clase sufrida por barrios como el presentado en la serie durante décadas) y, por otra, que la solución es la supresión (o eliminación temporal) de los individuos criminales. Hemos descrito este posicionamiento como problemático y anclado en un discurso moralista de responsabilidad individual que da a entender que existe una cierta falla ética en los miembros de los grupos poblacionales que se ven abocados a las actividades ilegales para sobrevivir. En el caso de la acción policial, este punto de vista justifica las técnicas represivas de micro-control del comportamiento de la llamada “teoría de las ventanas rotas” y otros programas de “tolerancia cero”, cuyo resultado ha sido la encarcelación masiva y la continua violencia policial en las

comunidades pobres y racializadas, siendo uno de los roles de las fuerzas del orden en el capitalismo contemporáneo el control y represión de estas poblaciones sobrantes. Además, hemos propuesto poner en relación este rol opresor de los departamentos de policía locales con la que sería la función de éstos en un contexto en que el mercado inmobiliario es fundamental para el sostenimiento de la economía de gran cantidad de ciudades: proteger la propiedad privada y mantener al alza el valor de los bienes inmuebles, actividades ambas para las que el control violento y geográfico de la criminalidad resulta fundamental. Planteamos pues que *The Wire*, a pesar de haber sido interpretada como crítica para con el funcionamiento del sistema, en realidad cumple el mismo papel que el género del *cop show* en general a través de la idealización de los agentes de policía y del encubrimiento del verdadero rol de las fuerzas del orden como aparato represor del Estado.

La idea de que la representación que *The Wire* ofrece de las comunidades pobres y afroamericanas de la *inner city* de Baltimore conlleva la reproducción de todo un conjunto de estereotipos negativos sobre dichas poblaciones es desarrollada en el capítulo 6. A través de un detallado examen de la evolución narrativa y la puesta en escena de cuatro adolescentes protagonistas de la cuarta temporada hemos argumentado que se recurre a la demonización de las familias afroamericanas (y, más específicamente, a las madres) como rotas y disfuncionales. A pesar de las diferencias que existen en la construcción y temáticas presentadas a través de cada uno de los cuatro personajes analizados, en todos ellos se presenta como posible alternativa (que sólo termina en éxito en una de las cuatro tramas) la positiva presencia e influencia de figuras masculinas que sirvan de modelo a estos jóvenes. Estas figuras paternas pertenecen normalmente a instituciones (la policía, la escuela, etc.) y son externas al propio barrio en sí, confirmando la incapacidad de la propia comunidad de autogestionarse e implicando que ha de ser regida desde fuera. Se da a entender pues que la irresponsabilidad de los núcleos familiares fallidos es lo que permite y promueve la reproducción cíclica de la violencia y criminalidad en las zonas afectadas por dichas problemáticas y que es el rol de las instituciones microgestionar a estas poblaciones.

Esta representación encaja en la línea discursiva empleada durante décadas por los partidos conservadores occidentales (y a partir de los años ochenta y noventa también por una “iz-

quierda” que aceptó y abrazó los valores neoliberales) para justificar la existencia de desigualdades y racionalizar los recortes en servicios sociales: la demonización de las clases pobres y racializadas como dependientes, vagas y parasitarias. De esta manera, se da a entender que la ayuda pública ha de ganarse y merecerse mediante la adhesión a un código moral y ético impuesto desde arriba. Las responsabilidades quedan así por encima de los derechos, y cada uno de nosotros ha de demostrar de manera continua que se merece tales derechos, siendo el rol del estado el de meramente crear un marco en el que el individuo se desarrolle por sí mismo, pero no intervenir ni molestar.<sup>2</sup>

De esta manera, a través de la construcción de sus personajes, *The Wire* parecería reproducir dos modelos de subjetividades del capitalismo contemporáneo. Los individuos capaces constreñidos por las circunstancias (tal y como definimos el personaje del detective McNulty) se ven contrapuestos a la representación que se hace sobre todo de las familias afroamericanas (especialmente madres y jóvenes), que son presentados como responsables de su propia situación con un punto de vista marcado por un tono de superioridad y paternalismo que da a entender que estas poblaciones han de ser micro-gestionadas a nivel conductual. Como habíamos señalado también en el capítulo previo, esto reproduce la idea de que estas familias y comunidades son las culpables de la reproducción de una cultura de criminalidad y pobreza, demostrando así un fallo moral que requeriría intervención externa (representada en la serie por las figuras paternas ajenas al núcleo familiar original). Este discurso, por supuesto, ignora la creación sistemática de pobreza y marginalización a través de un conjunto de dispositivos y aparatos institucionales (desde la infrafinanciación hasta la segregación racial). Además, se les trataría de imponer el mismo conjunto de valores desde el que se les juzga, unos principios cívicos y éticos burgueses y judeocristianos que se presentan como la única posibilidad de romper el ciclo de violencia y criminalidad que domina las poblaciones pobres y de color (nociones como la priorización de la comunidad y la familia, la responsabilidad individual, poner las obligaciones antes que los

derechos, el esfuerzo personal y la auto-suficiencia, etc.). Esta representación tan diferente de las posibilidades de agencia de los personajes de la serie parecería reproducir y consolidar lo que numerosos teóricos y sociólogos han definido como el estado neoliberal bicéfalo: permisivo y amable para las clases altas, violento y encarcelador para los demás. Podemos por tanto afirmar que los discursos construidos por y para los medios de comunicación de masas consolidan no sólo imaginarios, sino también todo un conjunto de relaciones de producción y explotación que permiten la continua acumulación de capital.

Finalmente, en el capítulo 7 hemos analizado cómo se entiende la construcción de discurso dentro del universo diegético de *The Wire* a través de las tramas de la quinta temporada de la serie que se centran en la creación, difusión y recepción de relatos ficcionalizados. Gran parte de la acción de estos episodios gira en torno al periódico local *Baltimore Sun*, presentado en la serie como una institución en decadencia por culpa de la ambición y avaricia de algunos individuos, que quedan mostrados en contraposición con los personajes que representan un embellecimiento del periodismo como actividad moral y ética, como una alternativa al poder político. La idealización de la objetividad de estos buenos y honestos reporteros y, con ellos, del papel de los medios de comunicación en general (siempre y cuando se adhieran a un cierto código ético, por supuesto) elimina el rol que éstos, como Aparatos Ideológicos del Estado, tienen en la reproducción del *statu quo*, un papel que nuestro análisis de *The Wire* nos permite confirmar.

Esta representación de los medios de comunicación en la última temporada de la serie ha llevado a algunos autores a señalar que existe en estos episodios una auto-consciencia de la propia producción como tal. Sin embargo, hemos argumentado que las tramas dedicadas a la construcción de relatos enfatizan la intencionalidad detrás de los mismos, presentando así la producción de discursos como un proceso consciente y del que el individuo es responsable, mientras que la recepción y asimilación de dichos discursos se presenta como pasiva, creando una dicotomía entre manipuladores y manipulados, creadores y receptores. A partir de esta representación, hemos hecho uso del análisis de esta quinta temporada para tratar de responder a una de las preguntas de partida de este proyecto: ¿por qué se ha aceptado tan fácilmente la representación que ofrece *The Wire* como realista y veraz? Consideramos que *The*

---

<sup>2</sup> Se trata del mismo modelo de estado que analizamos también en el capítulo 3 de la tesis, confirmando una cierta continuidad discursiva en el total de la serie y consolidando su rol como dispositivo ideológico reproductor de las relaciones de producción.

*Wire* construye un efecto de realidad a través de una serie de recursos de puesta en escena y puesta en serie, recursos que nuestro análisis textual permite definir como estrategias textuales y técnicas audiovisuales que construyen dicho efecto de verosimilitud. Esto también nos permite establecer como conclusión que el discurso específico sobre el capitalismo que ofrece la serie es una mera reiteración y refuerzo de la visión del mundo de su audiencia potencial y de gran parte de los lectores que la han aceptado como mimética (intelectuales, blancos y de clase media-alta). Esto se desarrolla sobre todo gracias a los elementos de la serie que ponen al espectador en una posición de superioridad: siempre saben más que los personajes y entienden mejor lo que sucede que ellos, dando una falsa sensación de conocimiento y omnipresencia. En nuestro análisis de la quinta temporada de la serie hemos señalado numerosos momentos en que, además, la audiencia diegética es engañada de manera descarada por malintencionados creadores de discurso. Dichos lectores y espectadores que, dentro del universo narrativo, aceptan relatos que son obviamente fabricados se presentan como opuestos al lector modelo de la serie, que es aquel al que se le está ofreciendo una mayor cantidad de información y que comprende las sutiles relaciones que se establecen entre las diferentes escenas, personajes y tramas. A través de estas técnicas, *The Wire* crea un contrato de verosimilitud y de “alta cultura” que ha llevado a la aceptación generalizada de su representación como inteligente, mimética y realista, reforzando así la visión del mundo de su audiencia potencial. Con esto, además, se autoconstruye como producto no televisivo y refuerza la dicotomía entre alta y baja cultura (lo que fortalecería también su éxito académico y crítico), reproduciendo así la propia campaña de marketing de la empresa productora y distribuidora de la serie (“It’s not TV, it’s HBO”).

A partir de todo lo analizado durante estos cinco capítulos, consideramos que *The Wire* es un ejemplo de cómo las industrias culturales trabajan por y para la reproducción del capitalismo, reforzando la lógica discursiva del modo de producción a través de las estrategias textuales que han sido examinadas a lo largo de toda esta tesis. La serie, por tanto, no sólo no presenta una imagen mimética de las consecuencias del capitalismo en su forma contemporánea, sino que de hecho la aceptación de dicha imagen como realista reitera lo dominante del discurso manifiesto en ella y que hemos tratado de desgranar, remitien-

do al discurso habitualmente denominado como “centrista” (y presente especialmente en el giro a la derecha experimentado por gran parte de los partidos tradicionalmente de izquierdas durante los ochenta y noventa hasta hoy) como representante específico de los valores e ideas aquí expresados y con ello, de manera general, a una expansión del neoliberalismo en gran parte del espectro político, social y cultural de los países occidentales.

La aceptación definitiva del capitalismo como único sistema económico posible y con el potencial de generar crecimiento para todos (que hemos visto que se destila de la representación del mismo en *The Wire*) es quizás la principal consecuencia de este giro a la derecha de gran parte de los partidos tradicionalmente de izquierdas, pero no la única. La adopción del discurso neoliberal implicó también una reorganización del modo en que se entiende y define el rol del sujeto como ciudadano y como miembro de la sociedad contemporánea. El énfasis pasa a ponerse en la capacidad y habilidades de cada uno de los individuos, la noción de que su potencial ha de ser desarrollado y explotado en la mayor medida posible. Esta construcción de un ciudadano ético y moral es fundamental para el discurso neoliberal según se define tanto desde los partidos conservadores como de aquellos que se adhieren a la llamada “tercera vía”, y defiende la noción de que existe un conjunto de valores comunes al total de la sociedad y que son los que han de mantenerla a partir de instituciones como la familia y la comunidad (siendo la responsabilidad de dicho mantenimiento siempre del individuo). En *The Wire* detectamos una clara división entre unos personajes claramente morales y otros claramente inmorales, una dicotomía que no tiene que ver con la consideración de si una acción o decisión es legal o no ni con sus consecuencias, sino con las intenciones de los personajes en cuestión. Así, se distingue de manera obvia entre aquellos cuyo fin es el beneficio personal y aquellos que tienen el bien de la comunidad como su propósito, siendo los primeros los que suelen salir más beneficiados (son por ejemplo ascendidos dentro de una institución como el departamento de policía) incluso a costa de dañar y deteriorar el funcionamiento de la entidad de la que forman parte. De esta manera, se da a entender que la disfuncionalidad de la sociedad contemporánea nace no tanto de problemas estructurales per se (la sistemática creación de desesperación y precariedad que provoca el capitalismo), sino

que dichos problemas tienen su origen en el egoísmo y falta de escrúpulos de algunos individuos que adquieren poder de esta manera. Esta noción se relaciona directamente con la narrativa ubicua sobre el capitalismo y sus crisis según la cual es la avaricia de unas pocas “manzanas podridas” la que provoca dichos fallos, dejando abierta la posibilidad de un “buen capitalismo” siempre y cuando el total de los participantes en el mercado se comporten de acuerdo a cierto código moral. La adhesión del discurso dominante de los medios de comunicación a esta popular concepción del capitalismo (es el único sistema posible pero requiere de una serie de retoques para funcionar adecuadamente para todos) señalaría ya su incapacidad para construir una crítica al funcionamiento del modo de producción capitalista. En última instancia, pues, las industrias culturales y los objetos que resultan de su actividad como aparato capitalista sirven por y para la reproducción del sistema del que forman parte.

Por otro lado (y a pesar de la novedad que supone el alto porcentaje de intérpretes afroamericanos de la serie), *The Wire* desdibuja el rol que las exclusiones y expropiaciones basadas en la raza y el género tienen en el mantenimiento y reproducción del modo de producción capitalista, presentando una sociedad post-racial e idealizando al hombre blanco de clase media-baja como la principal víctima del sistema. Al mismo tiempo, se ignora el rol que algunas de las instituciones mostradas como fallidas (pero potencialmente redimibles) tienen en la reproducción de dicha violencia estructural. En definitiva, al mismo tiempo se ocultan y se reproducen los mecanismos específicos a través de los cuales se sostiene el capitalismo, como por ejemplo el racismo estructural, la noción estadounidense de libertad individual (basada en la oposición a un gobierno federal supuestamente controlador) y el rol de la policía como aparato represor del Estado en cuanto entidad diseñada para defender la propiedad privada.

El modo en que se habla del pasado, además, permite la idealización del hombre blanco trabajador industrial como principal sujeto a proteger y defender en la época contemporánea, la gran víctima de la evolución del capitalismo desde los años setenta, un discurso que no sólo no se corresponde con la realidad material del individuo medio explotado o expropiado hoy, sino que permite la creación de un relato basado en la continua privación de derechos para los hombres blancos de clase media y

baja que es fácilmente redirigido hacia el odio y la violencia hacia otros grupos poblacionales (tanto o más perjudicados en el sistema existente). Es decir, este discurso dominante presenta una concepción del capitalismo que lo concibe no como un sistema económico intrínsecamente contradictorio, sino como funcional siempre y cuando se recupere la moralidad que supuestamente existía en un pasado idealizado, lo que, en última instancia, es la receta básica para el aumento de la ansiedad, frustración y rabia, sentimientos que ante la falta de soluciones sistemáticas reales suelen ser derivados hacia la discriminación racial, xenófoba y sexista (como demuestra la evolución política reciente de gran parte de los países occidentales, entre ellos EEUU).

A partir de la subversión de las lecturas habituales sobre la serie, confiamos en que la revisión analítica de *The Wire* que hemos llevado a cabo pueda servir como base para reinterpretar objetos culturales definidos como críticos con el capitalismo o realistas con el fin de comprender mejor los efectos e implicaciones de las innumerables representaciones e interpretaciones del modo de producción capitalista que nos encontramos continuamente a nuestro alrededor. Creemos haber confirmado la importancia de analizar los discursos mediáticos como históricos y contingentes, insertos en su contexto de creación y de recepción no como meros entes estéticos (ni mucho menos de entretenimiento), sino como objetos producidos y consumidos por y para el imaginario social dominante en dicho contexto, cuya configuración a través de estrategias textuales ha de ser examinada con el fin de señalar y comprender su artificiosidad. Consideramos asimismo que las pautas, ideas y nociones desarrolladas en este trabajo pueden dar pie a replantearnos no sólo el modo en que hablamos de esta serie de televisión en concreto, sino también de otros objetos culturales, recordándonos así lo insidiosos e insospechados que son los efectos de los discursos y prácticas que los (y nos) conforman, construyen e interpretan. Hoy más que nunca se nos presenta como una tarea necesaria y urgente el análisis del modo en que comprendemos y definimos el capitalismo para poder crear visiones verdaderamente críticas y subversivas sobre el mismo, para construir nuevos e inclusivos imaginarios y para evitar que los discursos que describimos y consideramos como críticos no sean, en definitiva, lobos disfrazados de ovejas: lecturas y discursos que, más que reflexionar sobre el sistema existente, en realidad mantienen (e incluso defienden) el *statu quo*.



08

CONCLUSIONS



Throughout this PhD dissertation I have conducted an analysis of a case study to explore the consolidation and reproduction of discourses in contemporary Western societies as mechanisms that both construct and interpret the structures of said societies. At a time like the present, shaped as it is by the political and cultural reconfiguration of the global neoliberal order, the examination of the ways through which we understand and interact with our surroundings appears as an urgent challenge, a challenge which I have sought to collaborate with my work. This research focuses on how the products of culture industries are intrinsic to the mode of production that creates them and that they in turn create. Given their ubiquity and global distribution capacities, mass media emerge as the primary ideological apparatuses of the current system. That is why the analysis of said construction and distribution of discursive mechanisms is fundamental for comprehending the strategies through which capitalist discursive logic and relations of production—and the way they form contemporary societies—are constructed and reproduced. I am convinced, then, that the traditional division between economic base and ideological superstructure (and the implied pre-existence of the former) is not useful for understanding the power- and knowledge-creating capacity of culture industries in contemporary Western societies. The representations produced in and transmitted through mass media reproduce and construct popular consciousness and, with it, the subjectivities and realities that prevail in said societies. Therefore, I propose the study of texts and discourses that shape contemporary mass and popular

culture as the way to understand how we define ourselves as subjects, how we comprehend the reality that surrounds us and how we interact with it.

My intention throughout this research has been to explore the techniques and strategies that constitute mass media discourses, underscoring their configuration, their implications and their effects in order to understand how they function. The ultimate purpose is to denaturalize the meanings they construct and reproduce, thus revealing their inherent connection and co-dependence with the capitalist mode of production. Using a specific case study, analyzed as the product of a culture industry, I have examined how said mode of production is represented and understood in dominant media discourses to understand its functioning, configuration and reproduction via diverse apparatuses and mechanisms. In this sense, I understand my object of study—a text—not as part of a cultural dimension situated in an independent sphere separate from the materiality of the mode of production, but as a commodity that results from said mode of production, a device that consolidates and reproduces the configuration of capitalist relations of production. Consequently, besides an analysis of how the existing system is defined and represented in mass media (and, more specifically, in serialized TV fiction), my research has aimed to examine the inner workings of the capitalism mode of production in its current form. After all, discourses such as the one analyzed here do not exist in a cultural vacuum, independently from physical reality, but are reciprocally interrelated, thus becoming what, in Althusserian terms, allows us to interact with, know and live our own “real

conditions of existence” (Althusser, 1974a [1969]: 43). Considering that it is not possible to extricate the analysis of mass media from their ideological and political horizons and their dependence on the socioeconomic structures from which they emerge (Colaizzi, 2007: 148), it is fundamental to understand audiovisual texts *from* and *in* the materiality of the mode of production, both as products of a culture industry and as discourses that reproduce hegemonic discourses. Therefore, the task undertaken in this dissertation has proved to be crucial for denaturalizing and historicizing dominant discourses through the analysis of the languages and codes that comprise them to understand precisely how they are constructed and how they construct.

The analysis of the television series *The Wire* as a product of a culture industry in this dissertation focuses on the tropes and elements that form the *mise-en-scène*, narrative structure, and editing to remark how, as textual strategies, their function is to construct and transmit certain meanings (and, thus, models of subjectivity and reality). Through this reading, I have established how the capitalist mode of production is represented in the show and how its inner workings and recent history are understood. My aim is to define how the dominant discourse is constructed through mass media and what role these media play, as culture industries and ideological state apparatuses, in upholding capitalism as an institutionalized social order. From this position, I have analyzed the links among the different discourse-producing textual strategies by examining the results and implications of said discourse as it is portrayed in US televisual fiction and, more specifically, in *The Wire*.

Throughout the analysis, the show has proven to be a very pertinent case study: the characters and plots of *The Wire* revolve around the situation of the subject in an urban context in contemporary capitalism, while the representation of said situation has been widely considered as realistic and true, and, thus, treated in an uncritical manner. That is why a careful study of the show is relevant—a study that first and foremost seeks to describe how *The Wire*’s discourse about the functioning of capitalism is reproduced and what its effects are (mostly material effects, but also from a historical perspective in relation to how we understand the present when looking at the future). Secondly, I have questioned the uncritical acceptance of the representation offered by *The Wire* in the majority of academic studies about the show; and, in general, in its consideration

within the wider field of TV Studies. In fact, so as to conduct a proper examination of the show, this dissertation begins with a bibliographical review of a series of texts and studies about *The Wire* as the base on which to construct my own analysis. Said review has led me to conclude that *The Wire* has been used on numerous occasions as a mere pretext to present concepts or argue points from very different disciplines, and has been considered as a set of data mined from reality in a way that would allow a sociological study about it.

As has been explained above, considering the inherent artificiality of discourses, their historical contingency, and the way they shape the mechanisms through which we understand reality, these studies ignore how *The Wire*, as a cultural product, is the result of a series of meaning-producing strategies and tropes, and should be considered as such. This gap in the academic literature about the show is what this dissertation tries to cover, aiming to address these omissions through a discursive and textual analysis that inserts *The Wire* into its proper context and determines its position as the product of a culture industry whose role in contemporary capitalism is the reproduction of the mode of production’s dominant discourses. The bibliographical review included in the introduction allows for a second level of questioning about the chosen object of study: what can be inferred from the blind acceptance of the representation of capitalism offered in *The Wire* as coherent and realistic, rather than discursively constructed?

In this direction, the chapter after the Introduction consists of the unfolding of the two main theoretical frames that ground this dissertation: on the one hand, first, the notion that subjectivities and the way subjects understand reality are molded by language and discourses whose techniques and strategies must be analyzed; and second, the pertinence of considering the material effects of the capitalist mode of production when analyzing its representation. That is, my position towards the object of study focuses not on its status as a television series (a very specific format in a medium characterized by its heterogeneity), but on its existence as a mass media object, constructed through textual tropes and strategies and in a continuous and reciprocal relationship with the culture it exists in. It is in said frame in which texts function as creators and reproducers of certain social imaginaries, as well as the models of subjectivity that make up said imaginaries. That is why I have considered the

inherent historicity of the processes of signification that shape the object of study as crucial to my analysis.

This point of view is what has allowed this study to examine *The Wire* as a discourse that produces—as well as results from—a specific notion about contemporary capitalism; namely, the context in which it is produced and that it supposedly represents. The second part of chapter 2, then, comprises a review of the different ways in which capitalism in its current form is understood and described; that is, the various ways in which the mode of production is constituted as such by the way it is talked about, lived in, and analyzed. After all, disciplines (in this instance, historical-economic analysis) are the mechanisms through which the objects of study themselves are constructed, since disciplines themselves define the parameters within which they can create knowledge (Foucault, 1979 [1969]). One of the main epistemological turns of economic analysis as a discipline is its transformation into a mathematical and positivist science at the end of the 19th century, which ultimately entails the consideration of economic processes as natural, abstract and external to human action. From this perspective, humans can only aspire to understand these processes and to create scientific laws to comprehend them and try to predict their behavior, but never to transform them. This is the same notion present in the majority of informative and general interest works about the evolution of the global economy in the 20th and 21st century, where authors such as Joseph Stiglitz or Paul Krugman emphasize the role of the state as controlling the markets and keeping them in check, an idea presented as the only possible alternative for collective wellbeing in contemporary societies. This narrative does not take into account the existence of underlying contradictions in capitalism as a mode of production itself and instead focuses on a moralistic critique to said problems, in which evil and ambitious capitalists corrupt an otherwise natural and neutral system. This story is almost omnipresent in mass media (see, among others, Chomsky and Edwards, 2002 [1988]; Kuypers, 2002 and 2014) and ultimately reproduces and reinforces capitalism as an institutionalized social order.

Throughout this dissertation I have employed a number of works that examine the economic system from different points of view (the research of authors such as Giovanni Arrighi, Greta Krippner, David Harvey, Robert Brenner, Nancy Fraser or Thomas Piketty) and which, by exposing the existence of different

tendencies and predispositions in the evolution of Western economies in the 20th century, suggest that what they define as moral and superficial imperfections are in fact structural fractures inherent to the system itself. The theoretical approach outlined in the second chapter of the dissertation, then, has allowed me to argue in favor of invoking the materiality of the mode of production, its constitutive and economic processes and mechanisms, even when what is being analyzed (as in this dissertation) is its discursive logic. After all, discourses do not merely exist in a vacuum, but are dependent and maintain a reciprocal relationship with their historical context and with the practices that constitute them and that they constitute. That is why I considered it appropriate to use an integral consideration of capitalism as an institutionalized social order (as defined in Fraser and Jaeggi, 2018) as a starting point for this research. This has allowed this dissertation to highlight the co-dependency between the economic system and all the areas generally considered non-economic, thus showing the functionality that apparatuses such as race, sex, gender and class-based discriminations have in the reproduction and sustenance of capitalism.

This consideration has also allowed us, through some arguments made by Annie McClanahan (2019) in her recent work, to question the utility of the term ‘neoliberalism’ as an analytical tool, at least in the more generalized meaning in academic circles, which refers to the capacity of neoliberal discourse to configure a model of subjectivity that would correspond to the *homo oeconomicus*: an egotistical subject who seeks to maximize his individual benefit at any cost. Without denying the omnipresence of said discourse in contemporary societies (from media to politics and the education system), it is fundamental to point out that the integration of the subject in the market through the selling of their own labor power is not an action undertaken by the majority of the western population because of an entrepreneurial self-understanding, but because that is the only way to survive. It is a result of resignation and not acceptance of the subjectivity defined as neoliberal, so instead of using notions such as self-investment, human capital or profit maximization, it seems more useful to talk about contemporary subjects in terms such as precarity, expropriation, and desperation (Denning, 2010; McClanahan, 2019).

From this point of view, I have proposed that if we focus on analyzing neoliberalism as a discourse (the narratives and



critical analyses that focus on notions such as individualism, egoism, meritocracy, enterprising, self-responsibility, lack of solidarity, etc.), the actual material conditions of existence of populations that are exploited and expropriated by capitalism slip through the cracks. In the analysis developed throughout this dissertation, the focus has been on how the situation of said populations is represented in the object of study, not just to establish whether said representation is critical regarding the functioning of the system of production, but also to examine what the consideration of said representation as realistic and coherent entails. That is, which elements or characteristics of the material conditions of existence under capitalism are concealed by the narrative structure and *mise-en-scène* of the show and what are the discursive and practical consequences of a generalized conformity in regard to said account. In order to develop the research on the dominant discourse about the existing system offered by mass media that is described in the first two chapters, the rest of the dissertation is organized in five chapters (3 to 7) in which each season of *The Wire* is textually, discursively and thematically analyzed, each of them including their own concluding section.

In chapter 3 I have analyzed how the role of the state is understood in contemporary dominant discourses as it is represented in *The Wire*. Through the construction and representation of the character of homicide detective Jimmy McNulty and his relationship to his immediate institutional context (the Baltimore Police Department), I have argued that the show creates a discourse that emphasizes each individual's abilities by creating an opposition to bureaucratized public institutions that restrict freedom and preclude the development of said abilities. The critique of a stagnant, bureaucratized and ultimately limiting government is an omnipresent discourse in American culture and implies that liberty is defined as self-management, which is in opposition to governmental intervention. This way, it is understood that the state must only provide a frame for subjects to thrive by themselves; that is, *laissez-faire*. More specifically, I compare the constitution of McNulty as a character with the libertarian narrative structure of Ayn Rand's fictional works via the analysis of her novels by Corey Robin (2018: 167-187). This parallel allows me to point out how the archetype of the intelligent and able character that must face a human and institutional context that places a lot of obstacles in front of them or that

takes advantages of their abilities is in fact a mere justification for the existence of inequalities behind the advocacy for what is nothing but a false meritocracy.

I have also pointed out that from the very beginning of the show McNulty's point of view is constructed in a way that is very easily identified with the spectator's perspective (a trope of positioning the point of view present even in the first sequence of the show, analyzed carefully at the beginning of chapter 3). This invokes the consideration of *The Wire* itself as a 'superior' cultural product. Meanwhile, it is inexplicable without considering how this is a show created by and for a white and educated upper-middle class. Even though they are analyzed in this chapter, the mechanisms that construct a contract of verisimilitude between the text and said audience (its model reader) traverse the whole show and reappear throughout the dissertation, allowing me to argue on more than one occasion how the discourse represented on *The Wire* corresponds to the ideology associated with the members of a white and educated upper-middle class and that I have related to the adoption of neoliberalism by Western left-wing parties during the 1980s and 1990s. In the US, said transformation is usually associated with Bill Clinton's presidency and, in general, the positions held by the establishment of the Democratic Party ever since.

By showing a police department that is rigid and comprised of selfish, parasitical, lazy and incompetent individuals, a context in which agents as capable as detective McNulty cannot make good use of their abilities (represented here through the notion of 'natural police', referring to those whose innate and ineffable capabilities make them ideal for police work), it is understood that public institutions must reorganize their internal organization and increase their flexibility. Through an implicit comparison between the structure and hierarchy of the Baltimore Police Department and the drug trafficking gang that is investigated in the first season (led by gangsters Avon Barksdale and Stringer Bell), the latter appears as a more efficient entity and its activities are hard to follow unless the agents are freed to act. In this way, through the *mise-en-scène*, the representation of drug trafficking creates an explicit discursive parallelism between the legal and illegal enterprises, the formal and the informal economy. This exposes how capitalism reaches every corner of society, but it also erases how the capitalist mode of production continuously expels workers from the labor force,

creating surplus populations, unnecessary for the development and growth of the formal economy and thus compelled to ensure their own survival through criminality and violence. In fact, this comparison between the participants in the legal capitalist market and those in illegal activities is also an ethical discourse based on the comparison between businessmen or bosses and criminals (as it was widely done in relation to bankers after the 2008 financial crash), whose main consequence is the blurring of the inner workings of capitalism as a mode of production, which is thus hidden behind a layer of moralism. In the end, I argue, the way the first season of the show represents the police actions against drug traffickers ignores how the resort to criminality is actually an obligation created historically through the discrimination and marginalization of poor and racialized populations, resulting in a white-washing of the role of law enforcement agencies (as the repressive state apparatuses that they are) in the reproduction of contemporary capitalism.

Following the thematic transformation delineated in the second season of *The Wire* by focusing on a group of stevedores from the port of Baltimore, in chapter 4 I examine the process of deindustrialization and automation as one of the main characteristics of post-1973 economic systems in Western countries, arguing that the show offers an idealized and moralistic vision of the recent transformations in the capitalist mode of production. For example, robotization is represented as an exception and as an endogenous action unrelated to economic activities, instead of an intrinsic part of the expansion of capital, as Karl Marx described it in the first volume of *Capital* (1975 [1867]). The TV show reproduces an image of the economic boom of the postwar decades that is sustained on the notion that a 'good' capitalism is possible, provided that the greed and ambition of businessmen who resort to automation to keep satisfying their craving for profits is reined in. Throughout my analysis, I have opposed said narrative with a number of works that focus on the transformation of the global economy since WWII (more specifically, Robert Brenner, 2006; 2009). I point out how in fact the very competitive characteristics of economic growth in the idealized 1950s and 1960s turned out to be unsustainable in the long term, as they provoked an over-accumulation crisis by the 1970s which was the cause behind the need to resort to automation and financialization to continue maintaining the illusion of a sustained economic growth.

By means of this very same discourse based on the nostalgia for an idealized 'golden age of capitalism', I have analyzed how the show presents the white male industrial worker as the main revolutionary subject in the discourse of class struggle. This narrative, based on historical revisionism, leaves out how the wellbeing of white men during said golden era was built on the expropriation of female domestic and reproductive labor and on the discrimination and marginalization of racialized workers and families. This construction of the working-class male subject as tied to a specific and idealized historical moment is one of the bases on which the (politically, discursively and physically) violent reaction against different minorities and women in contemporary societies is sustained. This realization has allowed me to establish a clear parallelism between the discourse represented and reproduced in *The Wire* and the recent right-wing backlash and electoral results all throughout the global North, thus confirming the powerful role of mass media in creating and consolidating collective worldviews and subjectivities, as well as the interconnectivity between different texts and discourses and the societies that they shape and that shape them.

In the show, this male subject is shaped fundamentally around physical and honest labor as the only way to achieve dignity and to be part of the community. Securing waged work in the industrial sector is, to the characters, the only way to construct their own identity, an identity directly related to the traditional nuclear family as the basic social entity. This enshrinement of work as means and goal of all the actions of the male protagonists of the second season grants said work the power not only to construct stable and fixed identities (rooted in the aforementioned nostalgia), but even to grant moral redemption. Ultimately, the representation of work as the only source for self-esteem omits how the exploitation and extraction of surplus value from the labor force is the essential element on which the expansion of capital is secured. Thus, the way in which the show embellishes the main means of subsumption of the subject under capitalism has led me to assert that *The Wire*, as an object of one of the main reproducing mechanisms for the existing system, does not represent the functioning of the capitalist mode of production in a realistic way, but rather reinforces its reproduction.

In chapter 5, I analyze how visual and narrative tropes employed in *The Wire* represent the capitalist system as ineffable

and impossible to comprehend for the individuals that compose said system. The most common of these is the way in which the mise-en-scene and the editing allow the spectator to understand the relations among different spaces, actions and characters, while leaving these characters unaware of said relations. The same is true of a series of repetitions and circularities throughout the series that the protagonists do not notice but that are blatantly obvious for the audience. The majority of these tropes (analyzed in chapter 5 in relation to the third season of *The Wire*, but present in the whole show and mentioned in various moments of this dissertation) reproduce the idea that ‘everything changes but everything stays the same’. This notion covers the functioning of the economic system in a layer of obscurity and abstraction that results in its representation as an unknowable and elusive force of nature, completely independent from human action and that can only be controlled by the state.<sup>1</sup> Capitalism is thus consolidated and reinforced, presented as a system whose behavior cannot be grasped nor understood, that is, in other words, impossible to modify, reform or subvert in a significant manner. In this regard I have also argued for the existence of a discourse in the show that consolidates the status quo by emphasizing the dominance of a white, male and heterosexual subject, mostly through the instrumentalization of female and African American characters for the evolution and advancement of non-racialized male protagonists.

By relating the discursive representation of capitalism in *The Wire* and the material conditions of existence of the capitalist mode of production, I have aimed to expose the presence and pervasiveness of this blurring and obscuring discourse that ultimately hides the internal structure of contemporary capitalism, as well as the effects of said narrative in the existing system. More specifically, in chapter 5 I focus on the processes of urban transformation in the city of Baltimore as represented in the show via two axes: the relationship between the urban spaces and crime rates on the one hand, and property speculation through public funding on the other. These two themes, in turn, link the three entities the show focuses on in its third season: the police department, local politics and the housing market.

In this regard, I have focused on the plot about *Hamsterdam*, the project of partial legalization of drug trafficking that has been described as a critique of the strategies that characterize the War on Drugs (and with it, the bureaucratized police department). However, the program is based on a spatial containment of criminality, which is restricted to a few streets and blocks, thus resulting in an immediate improvement of life conditions in the rest of the neighborhood. The implication behind this is two-fold. First, it seems that the sole cause of the degradation of the inner city of Baltimore is the criminal activities, when in fact these are nothing but a consequence of decades of institutional, class and race marginalization in neighborhoods like the one represented here. And second, the solution appears to be the suppression (or temporary removal) of criminal subjects. I have described this position as problematic for its ties to a moralistic discourse based on individual responsibilities, which implies the ethical failure of the members of the population groups that resort to criminal activities to survive. In the case of police action, this point of view justifies the repressive techniques of micromanagement of behavior popularized by the theory of broken windows and other ‘zero tolerance’ programs, which have resulted in massive incarceration rates and constant police violence in poor and racialized communities –since one of the roles of law enforcement agencies in contemporary capitalism is the control and repression of surplus populations. In this line, we must link the oppressive role of local police departments with their function in a context in which the housing market is fundamental to the economic sustenance of most cities: the protection of private property and the perpetuation of housing, activities for which the spatial and violent control of criminality is essential. With this, I have suggested that, besides having been widely considered a bleak critique of the existing system, *The Wire* plays the same role other cop shows have in the past by idealizing police forces and thus concealing the status of law enforcement agencies as a repressive state apparatus.

The idea that the representation of African American and poor communities in the inner city of Baltimore offered by *The Wire* entails the reproduction of a set of negative stereotypes about said communities is further explored in chapter 6. Through a detailed examination of the narrative evolution and mise-en-scène of the four teenage protagonists in the fourth season of the show I have argued that African American fami-

---

<sup>1</sup> This dichotomy between the economic system and the state is incoherent given that these two entities are inseparable and symbiotic in their development and functioning.

lies (and, more specifically, mothers) are demonized by being presented as broken and dysfunctional. Besides the existing differences in the themes and visual tropes presented through each of the four characters, all of them are shown to have a way out (that only works for one of the four) via the positive presence and influence of masculine figures who could be good behavioral models for these teenagers. These paternal figures belong to institutions (the police department, the school, etc.) and are external to the inner city itself, thus confirming the inability of the community to self-manage and implying that it must be handled from outside. The show then implies that the irresponsibility of broken family units is what allows and even promotes the cyclical reproduction of violence and criminality in the neighborhoods affected by these issues, the role of the state being the micro-management of said populations.

This representation—the demonization of poor and racialized populations as dependent, lazy and parasitical—fits into the long-held discourse of Western conservative political parties (and, after the 1980s and 1990s, of a ‘left’ that accepted and embraced neoliberal values), and is employed to justify the existence of inequality and to rationalize cuts to social services. In this sense, public support is not a right but a privilege that must be earned by adhering to a moral and ethical code imposed from outside. Responsibilities are then privileged over rights, and each of us must continuously prove to be deserving of said rights, the state’s role being merely to create a frame in which individuals can develop by themselves but never to intervene.<sup>2</sup>

This way, through the construction of its characters, *The Wire* reproduces two models of subjectivity for contemporary capitalism. The individuals that are constricted by their circumstances (as we defined detective Jimmy McNulty) are contrasted with the African American families (mostly mothers and teenagers), who are presented as responsible of their own situations with a tone of superiority and paternalism that implies that their behavior must be micro-managed. As I also analyzed in the previous chapter, this reproduces the idea that these families and communities are guilty of re-enacting a culture of crimi-

nality and poverty, thus exhibiting a moral failure that requires external intervention (represented in the show by the paternal figures that come from outside the original family unit). This discourse, of course, ignores the systematic creation of poverty and marginalization through mechanisms and institutional apparatuses from racial segregation to underfunding. Besides, the show implies that the same set of values they are being judged from must be imposed, a series of civic and ethical bourgeois and Judeo-Christian principles that are presented as the only possibility to break the cycle of violence and criminality that dominates in poor and racialized populations: notions such as the prioritization of the nuclear family, individual responsibility, obligations before rights, personal effort and self-sufficiency, etc. This division in the representation of the possibilities of agency in different sets of characters of the show reproduces and consolidates what has been defined as the two-headed neoliberal state: permissive and kind to the upper classes and violent and incarcerating towards everybody else. Understanding the show in this way, I assert that discourses such as this one, constructed by and for mass media, consolidate not only ideological imaginaries, but a whole set of relations of production and exploitation that ensure the continuous accumulation of capital.

Finally, in chapter 7 I analyze how the construction of discourses is understood within the diegetic universe of *The Wire* through the fifth season’s plots that focus on the creation, distribution and reception of stories. Most of these revolve around the local newspaper *Baltimore Sun*, portrayed in the show as a decadent institution due to the ambition and greed of some individuals, which are represented in opposition to the characters that embody journalism as a morally necessary activity, a true alternative to political power. The idealization of the objectivity of these good and honest reporters and, with them, of the role of media in general (provided that they adhere to a certain ethical code, of course), elides the role that these mass media have as ideological state apparatuses in the reproduction and sustenance of the status quo.

The representation of the inner workings of media in the last season of the show has led some authors to point out that these episodes would imply a sense of self-awareness in *The Wire*. However, I have argued that the plots that focus on the creation of narratives emphasize the intentionality behind said narratives, presenting discourse construction as a conscious

---

2 This is the same state model analyzed in chapter 3 of this dissertation, confirming a certain discursive continuity throughout the whole show and confirming its role as an ideological device that reproduces capitalist relations of production.

process for which the subject is responsible, while the reception and assimilation of said discourse is shown as passive, creating a dichotomy between the manipulators and the manipulated, creators and receivers. With this in mind, I have analyzed the fifth season of the show in an attempt to answer one of the initial questions of this dissertation: why has the representation offered by *The Wire* been generally accepted as realistic and true? I have argued that *The Wire* creates a reality effect through a series of mise-en-scène and editing tropes; that is, textual and audiovisual strategies that create a sense of verisimilitude. With this, I have concluded that the specific discourse about capitalism offered by the show is a mere reiteration and reinforcement of the worldview of its potential audience and the majority of spectators that have accepted it as mimetic (its model readers); that is, intellectual, white and upper-middle class. This takes place in the show because of the elements that situate the spectator in a position of superiority: they always know more than the characters and understand what is happening better than the protagonists, giving the camera a false position of knowledge and omnipresence. Furthermore, my analysis of the fifth season of the show points out a series of scenes in which a diegetic audience is blatantly deceived by malevolent discourse creators. These readers and spectators that, inside the narrative universe, accept narratives that are obviously fabricated are presented in contrast to the model reader of the show, to whom all the information is given and who understands the subtle links between scenes, characters and plots. Through these tropes, *The Wire* creates a contract of verisimilitude and 'high culture' with the audience that has led to its generalized acceptance as an intelligent and realistic show, thus reinforcing its target audience's worldview. The show also constructs itself as a non-televisual product and reinforces the outdated dichotomy between high and low culture (a trope that strengthens its academic and critical success), essentially reproducing the marketing campaign of the producing and airing company, "It's not TV, it's HBO".

From the aforementioned five chapters of analysis, I conclude that *The Wire* is a perfect example of how culture industries work by and for the reproduction of capitalism, reinforcing the discursive logic of the mode of production through the textual strategies examined throughout this dissertation. *The Wire*, then, not only does not present a mimetic image of the consequen-

ces of capitalism in its contemporary form, but the acceptance of its representation as realistic proves the dominance of the discourse actually offered by the show. I have aimed at a careful dissection of said discourse, linking it to the ideological tropes of what is usually described as 'centrism' (present mostly in the rightward turn of leftist parties from the 1980s and 1990s until today) as the specific representation of the values and ideas expressed here and, more generally, to the expansion of neoliberalism in the majority of the political, social and cultural spectrum in Western countries.

The definitive acceptance of capitalism as the only viable economic system with the potential to create benefits for everybody, as reflected in *The Wire*, is probably the main consequence of said rightward turn, but not the only one. The adoption of the neoliberal discourse reorganized the way in which the role of the subject as a citizen and as member of a contemporary Western society is understood. The emphasis is now on each individual's abilities and capacities, and with it, the notion that their potential must be developed and exploited as much as possible. The construction of an ethical and civic individual is fundamental for neoliberal discourse as defined both in conservative parties' discourse and in those that adhere to the so-called 'Third Way'. This narrative is sustained on the notion that there exists a series of common values for the whole of society and that the responsible individuals that live according to said principles are the ones that will maintain society via self-sustaining institutions such as their nuclear family and their local community. *The Wire* presents a clear division between moral and immoral characters, a dichotomy that has nothing to do with whether an action is legal or illegal or with its ultimate consequences, but with the intentions of the characters. Thus, there is a difference between those whose goal is personal gain and those who think of the community or their work first, the former being the ones that generally profit (for example by being promoted within an institution such as the police department) even at the expense of the functioning of the entity they are part of. This way, it is implied that society's dysfunctions do not stem from structural problems (the systemic creation of desperation and precarity in a capitalist mode of production), but rather that these problems originate in the selfishness and lack of scruples of a set of individuals that acquire power this way. This notion is directly related to the ubiquitous narrative about capitalism,



according to which the greed of a few ‘rotten apples’ provokes economic crises, leaving the option for a ‘good capitalism’ open provided all the participants in the market behave according to a certain moral code. The adherence of mass media discourse to this popular understanding of capitalism (it is the only possible system but it does require a little tweaking to work properly) shows the inability of the show to construct and offer an accurate critique of the inner workings of this mode of production. Ultimately, then, culture industries and the objects that result from their activity as a capitalist apparatus work by and for the reproduction of the system they are part of.

Furthermore, and beside the novelty of having a cast that is mostly African American, *The Wire* obscures the role that gender- and race-based exclusions and expropriations have in the maintenance and reproduction of the capitalist mode of production, presenting a post-racial society and idealizing the lower-middle class white man as the main victim of said system. At the same time, the show ignores the role that institutions, which are represented as failing but potentially redeemable, have in the reproduction of structural violence. In essence, the specific mechanisms through which capitalism is sustained over time are blurred and reinforced; that is, reproduced: from structural racism to a notion of freedom based in the opposition to an overtly controlling government, as well as the role of law enforcement agencies as repressive state apparatuses (entities designed solely to protect private property).

The way the past is represented and understood in the show further idealizes white male industrial workers as the main subject to be protected and defended nowadays, the great victim of the evolution of capitalism since the 1970s. This discourse not only does not describe the average exploited or expropriated subject today, but also allows for the construction of a narrative based in the continuous deprivation of rights for lower and middle class white men that is easily redirected towards hate and violence against other population groups (that are as much or even more harmed by the existing system). That is, the dominant discourse describes capitalism not as an inherently contradictory economic system but as potentially functional as long as we go back to the moral values that supposedly existed in an idealized past. This is nothing but a recipe for the rise of anxiety, frustration and anger, sentiments that, due to the lack of real systemic solutions, are generally redirected towards racial,

xenophobic and gender discrimination –as proven by the recent political developments in the majority of Western countries.

Through a subversion of the usual readings of the show, I hope that this analysis of *The Wire* serves as a base for further reinterpretations of cultural objects that have been defined as realistic or as critical towards capitalism as a way to better understand the effects and implications of the innumerable representations and interpretations of the mode of production in its current form that constantly surround us. I have aimed to confirm the relevance of examining media discourses as historical and contingent, existing in their contexts of creation and reception not as purely aesthetic objects (nor mere entertainment) but as objects that are produced and consumed by and for the social imaginary that dominates said contexts. Their configuration by means of a set of textual strategies must be questioned and explored so as to point out and understand their artificiality. I likewise hope that the ideas and guidelines developed in this work can be a starting point to reconsider the way we talk and write not only about this specific TV show, but also about other cultural objects. It is a fundamental task to keep in mind the insidiousness and deception of the effects and consequences of the discourses and practices that construct and interpret us and through which we construct and interpret reality. Today more than ever the analysis of the way in which we comprehend and define capitalism is an urgent challenge, the only way to offer truly subversive and explanatory visions about the capitalist mode of production and, with it, to create new and inclusive imaginaries so as to escape from the possibility that the discourses we consider as critical will turn out to be wolves in sheep’s clothing: readings and narratives that, rather than reflect on the existing system, merely maintain (and even defend) the status quo.



09

BIBLIOGRAFÍA



- Adams, Thomas (2010). "Gender, The Wire, and the Limits of the Producerist Critique of Modern Political Economy". *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, vol. 10, n. 1, 29-34.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1994 [1947]). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Aiello, Ryan (2010). Tesis de final de máster: "*The Wire: Politics, Postmodernism and the Rebirth of the American Naturalism*". California State University, Chico.
- Akst, Daniel (2013). "What Can We Learn from Past Anxiety over Automation?". *The Wilson Quarterly, Summer*. Recuperado de: <https://wilsonquarterly.com/quarterly/summer-2014-where-have-all-the-jobs-gone/theres-much-learn-from-past-anxiety-over-automation/> (8 de junio de 2017).
- Alexander, Bryan Keith (2014). "Iconography of the West: Autoethnographic Representations of the West(erns)". *Cultural Studies / Critical Methodologies*, vol. 14, n. 3, 223-226.
- Alexander, Jeffrey C. (2011). "Market as Narrative and Character: For a Cultural Sociology of Economic Life". *Journal of Cultural Economy*, vol. 4, n. 4, 477-488.
- Alexander, Michelle (2010). *The New Jim Crow*. Nueva York: The New Press.
- Allen, William (2013). "Locke'd in the Game". En Bzdak, David; Crosby, Joanna y Yannatta, Seth (eds.). *The Wire and philosophy: this America, man*. Chicago: Open Court, pp. 31-41.
- Althusser, Louis (1974a [1969]). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Althusser, Louis (1974b [1973]). *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Alvarez, Rafael (ed.) (2009). *The Wire. Truth Be Told*. Edimburgo: Canongate Books.
- Amable, Bruno (2011). "Morals and Politics in the Ideology of Neo-Liberalism". *Socio-Economic Review*, n. 9, 3-30.
- Anderson, Angela (2009). "No Such Thing as Good and Evil: The Wire and the humanization of the object of risk in the age of biopolitics". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Anderson, Christopher (2008). Overview: Producing an Aristocracy of Culture in American Television. En Edgerton, Gary y Jones, Jeffrey (eds.). *The Essential HBO Reader*. University of Kentucky Press, pp. 23-41.
- Anderson, Elijah (2012). "The Iconic Ghetto". *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 642, 8-24.
- Anderson, Paul Allen (2010). "'The Game is the Game': Tautology and Allegory in The Wire". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 373-398.
- Anker, Elisabeth (2016). "Thwarting Neoliberal Security: Ineptitude, the Retrograde, and the Uninspiring in The Wire". *American Literary History*, vol. 28, n. 4, 759-778.
- Aristóteles (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Arrighi, Giovanni (2014 [1994]). *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.
- Atcho, Claude (2012). "Wired for destruction?: Understanding the Implications of Michael Lee's Degeneration, American Individualism, and the Institution of the Hood in HBO's The Wire". En Pérez-Gómez, Miguel A. (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Universidad de Sevilla, pp. 793-806.



- Atlas, John y Dreier, Peter (2008, 25 de marzo). "Is The Wire Too Cynical?". *Dissent*. Recuperado de [https://www.dissentmagazine.org/online\\_articles/is-the-wire-too-cynical](https://www.dissentmagazine.org/online_articles/is-the-wire-too-cynical) (8 de julio de 2018).
- Atlas, John y Dreier, Peter (2009). "The Wire – Bush-Era Fable about America's Urban Poor?". *City & Community*, vol. 8, n. 3, 229-240.
- Ault, Elizabeth (2012). "'You can help yourself, but don't take too much': African American motherhood on The Wire". *Television & New Media*, vol. 30, n. 10, 1-16.
- Autor, David H. (2015). "Why Are There Still So Many Jobs? The History and Future of Workplace Automation". *The Journal of Economic Perspectives*, vol. 29, n. 3, 3-30.
- Azar, Martín; Cánovas Herrera, Gisela y Saferstein, Ezequiel (2014). "The Wire como radiografía sociológica". *Apuntes de investigación del CECYP*, año XVII, n. 24, 195-208.
- B**alboni, Jennifer (2013). "The War on Drugs Through The Wire's Looking Glass". En Collins, Peter A. y Brody, David C. (ed.). *Crime and Justice in the City as Seen Through The Wire*. Durham: Carolina Academic Press, pp. 189-206.
- Balibar, Etienne (2016). "La política de la deuda". *Pasajes*, n. 50, 50-82.
- Ball, Molly (2017). "On Safari in Trump's America". *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2017/10/on-safari-in-trumps-america/543288/> (9 de noviembre de 2017).
- Bandes, Susan (2010). "And all the pieces matter: thoughts on The Wire and the criminal justice system". *Ohio State Journal of Criminal Law*, vol. 8, n. 2, 435-445.
- Barbagallo, Camille (2015). "Leaving Home: Slavery and the Politics of Reproduction". *Viewpoint issue 5*. Recuperado de: <https://www.viewpointmag.com/2015/10/31/leaving-home-slavery-and-the-politics-of-reproduction/> (15 de octubre de 2017).
- Blair, Tony y Schroeder, Gerhard (1998). "Europe: The Third Way/Die Neue Mitte". *Working Documents*, n. 2. Friedrich Ebert Foundation.
- Barthes, Roland (1964, 10 de diciembre). "La cuisine du sens". *Le Nouvel Observateur*.
- Barthes, Roland (1994a [1967]). "Sobre la lectura". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 39-50.
- Barthes, Roland (1994b [1975]). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 75-84.
- Barthes, Roland (2007). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2009 [1957]). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bhattacharya, Tithi (2015). "How Not To Skip Class: Social Reproduction of Labor and the Global Working Class". *Viewpoint issue 5*. Recuperado de: <https://www.viewpointmag.com/2015/10/31/how-not-to-skip-class-social-reproduction-of-labor-and-the-global-working-class/> (14 de octubre de 2017).
- Baum, Dan (2016). "Legalize It All". *Harper's Magazine*. Recuperado de <https://harpers.org/archive/2016/04/legalize-it-all/> (20 de mayo de 2018).
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2007a). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt (2007b). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Brenden y Goldstein, Adam (2018). "Governing Through Police? Housing Market Reliance, Welfare Retrenchment, and Police Budgeting in an Era of Declining Crime". *Social Forces*, vol. 96, n. 3, 1183-1210.
- Beck, Eric (2009). "Respecting the Middle". *rhizomes*, n. 19. Recuperado de <http://www.rhizomes.net/issue19/beck.html> (7 de octubre de 2015).
- Bee, Vanessa A. (2018). "How We Can Get a More Equal Union". *New York Magazine*. Recuperado de <http://nymag.com/daily/intelligencer/2018/03/how-we-can-get-a-more-equal-union.html> (3 de julio de 2018).
- Bell, Robert LeVertis (2010). "'Precarious Lunch': Conviviality and Postlapsarian Nostalgia in The Wire's Fourth Season". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 529-546.
- Benanav, Aaron (2015). "Precarity Rising". *Viewpoint*. Recuperado de: <https://www.viewpointmag.com/2015/06/15/precarity-rising/> (12 de octubre de 2017).
- Benwell, Benthem y Stokoe, Elizabeth (2006). *Discourse and Identity*. Edimburgh University Press.
- Benzell, S. G. et al. (2015). "Robots are us: Some economics of human replacement. (Working Paper No. 20941)". *National Bureau of Economic Research*. Recuperado de: <http://www.nber.org/papers/w20941> (7 de junio de 2017).
- Bernes, Jasper (2017). *The Work of Art in the Age of Desindustrialization*. Stanford University Press.

- Bieger, Laura (2017). "The Wire, Big Data, and the Specter of Naturalism". *Studies in American Naturalism*, vol. 12, n. 1, 127-139.
- Bigsby, Christopher (2013). *Viewing America. Twenty-First-Century Television Drama*. Cambridge University Press.
- Blakeley, Grace (2018). "The Latest Incarnation of Capitalism". *Jacobin*. Recuperado de: <https://jacobinmag.com/2018/09/financialization-capitalism-debt-globalization-crisis> (25 de septiembre de 2018).
- Blum, Lawrence (2009). "B5—it got all the dinks: Schools and Education on 'The Wire'". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Boas, Taylor C. y Gans-Morse, Jordan (2009). "Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan". *Studies in Comparative International Development*, n. 44, 137-161.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bonilla-Silva, Eduardo (2015). "The Structure of Racism in Color-Blind, 'Post-Racial' America". *American Behavioural Scientist*, vol. 59, n. 11, 1358-1376.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1997). *Film Art: an Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Boris, Eileen (2007). "On Cowboys and Welfare Queens: Independence, Dependence, and Interdependence at Home and Abroad". *Journal of American Studies*, vol. 41, n. 3, 599-621.
- Bort Gual, Iván (2012). "Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas". Tesis Doctoral, Universitat Jaume I.
- Bouie, Janelle (2018, 16 de abril). "White Spaces". *Slate*. Recuperado de <https://slate.com/news-and-politics/2018/04/how-raced-spaces-explain-the-philadelphia-starbucks-arrests.html> (18 de julio de 2018).
- Bowden, Mark (2008). "The Angriest Man In Television". *The Atlantic*. Recuperado de <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/01/the-angriest-man-in-television/306581/> (10 de octubre de 2015).
- Boyd, Susan (2002). "Media constructions of illegal drugs, users, and sellers: a closer look at *Traffic*". *International Journal of Drug Policy*, vol. 13, 397-407.
- Bramall, Rebecca y Pitcher, Ben (2012). "Policing the crisis, or, why we love *The Wire*". *International Journal of Cultural Studies*, vol. 16, n. 1, 85-98.
- Braman, Donald (2004). *Doing Time on the Outside. Incarceration and Family Life in Urban America*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Brenner, Robert (2006). *The Economics of Global Turbulence*. Londres: Verso Books.
- Brenner, Robert (2009). "What's Good for Goldman Sachs is Good for America: The Origins of the Current Crisis". Recuperado de: <http://www.sscnet.ucla.edu/issr/cstch/papers/Brenner-CrisisTodayOctober2009.pdf> (20 de octubre de 2017).
- Brooks, David (2015). "The Nature of Poverty". *The New York Times*. Recuperado de [https://www.nytimes.com/2015/05/01/opinion/david-brooks-the-nature-of-poverty.html?\\_r=1](https://www.nytimes.com/2015/05/01/opinion/david-brooks-the-nature-of-poverty.html?_r=1) (30 de noviembre de 2017).
- Brown, Adrienne (2010). "Constrained Frequencies: *The Wire* and the limits of listening". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 441-459.
- Brown, Keffrelyn D. y Kraehe, Amelia (2011). "Sociocultural knowledge and visual re(-)presentations of Black masculinity and community: reading *The Wire* for critical multicultural teacher education". *Race Ethnicity and Education*, vol. 14, n. 1, 73-89.
- Brown, Michael K. (1999). *Race, Money and the American Welfare State*. Cornell University Press.
- Brown, Wendy (2005). "Neoliberalism and the End of Liberal Democracy". En *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton University Press, pp. 37-59.
- Brown, Wendy (2006). "American Nightmare. Neoliberalism, Neo-conservatism, and De-Democratization". *Political Theory*, vol. 3-5, n. 6, 690-714.
- Bruenig, Matt (2018). *Social Wealth Fund for America*. People's Policy Project.
- Bruun Vaage, Margrethe (2013). "Fictional reliefs and reality checks". *Screen*, vol. 54, n. 2, 218-237.
- Buck-Morss, Susan (1995). "Envisioning Capital: Political Economy on Display". *Critical Inquiry*, vol. 21, n. 2, 434-467.
- Burke, Alafair (2010). "I Got the Shotgun: Reflections on *The Wire*, Prosecutors and Omar Little". *Ohio State Journal of Criminal Law*, vol. 8, n. 2, 447-457.
- Butler, Judith (2004 [1997]). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

- Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power*. Stanford University Press.
- Butler, Judith (2009). *Frames of War. When Is Live Grievable?* Londres: Verso Books.
- Butler, Judith (2014 [1993]). *Bodies That Matter*. Nueva York: Routledge.
- Butterss, Amelia, et al. (2012). "The Wire and urban health education". *Journal of Urban Health: Bulletin of the New York Academy of Medicine*, vol. 90, n. 3, 359-369.
- Bzdak, David; Crosby, Joanna y Vannatta, Seth (eds.) (2013). *The Wire and philosophy: this America, man*. Chicago: Open Court, colección "Popular Culture and Philosophy".
- Canet, Fernando y Prósper, Josep (2009). *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Capers, Bennet (2010). "Crime, Legitimacy, Our Criminal Network and The Wire". *Ohio State Journal of Criminal Law*, vol. 8, n. 2, 459-471.
- Carmona, Ramón (2016 [1991]). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, Hamilton (2012). "Policing the borders of white masculinity: labor, whiteness, and the neoliberal city in The Wire". En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (eds.). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 262-282.
- Cardwell, Sarah (2007). Is Quality TV Any Good?. En McCabe, Janet y Akass, Kim (eds.). *Quality TV. Contemporary American TV and beyond*. Londres: I.B. Tauris, pp. 19-34.
- Cascajosa, Concepción (2005). *Prime time: las mejores series de TV americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1999). *Cómo analizar la televisión*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castrillo, Pablo y Echart, Pablo (2015). "Towards a Narrative Definition of the American Political Thriller Film". *Communication and Society*, vol. 28, n. 4, 109-123.
- Chaddha, Anmol y Wilson, William Julius (2010). "Why we're teaching 'The Wire' at Harvard". *The Washington Post*. Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/10/AR2010091002676.html> (12 de octubre de 2015).
- Chaddha, Anmol, y Wilson, William Julius (2011). "'Way Down in the Hole': Systemic Urban Inequality and The Wire". *Critical Inquiry*, vol. 38, n. 1, 164-188.
- Cheremukhin, Anton (2014). "Middle-Skill Jobs Lost in U.S. Labor Market Polarization". *Dallas Fed Economic Letter*, vol. 9, n. 5, 1-4.
- Christgau, Georgia (2009). "These Are Not Your Children": The Wire's eighth graders and their fate at Edward Tillman Middle School, *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Christophers, Brett (2015). "The Limits to Financialization". *Dialogues in Human Geography*, vol. 5, n. 2, 183-200.
- Clifton, Scott (2013). "Is Omar the Nietzschean overman?". En Bzdak, David; Crosby, Joanna y Vannatta, Seth (eds.). *The Wire and philosophy: this America, man*. Chicago: Open Court, colección "Popular Culture and Philosophy", pp. 107-122.
- Coates, Ta-Nehisi (2015). "There Is No Post-Racial America". *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/07/post-racial-society-distant-dream/395255/> (29 de mayo de 2018).
- Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cole, Peter (2010). "No Jobs on the Waterfront: Labor, Race and the End of the Industrial City". *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, vol. 10, n. 1, 11-20.
- Collins, Peter A. y Brody, David C. (eds.) (2013). *Crime and Justice in the City as Seen Through The Wire*. Durham: Carolina Academic Press.
- Coontz, Stephanie (2016 [1992]). *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia Trap*. Nueva York: Basic Books. (versión e-book obtenida de: <https://library.memoryoftheworld.org/>).
- Corbin, Amy (2015). "Map-Making through Multi-thread Urban Film and Television Narratives". *Studies in the Humanities*, vol. 42, n. 1-2, 60-81.
- Corkin, Stanley (2017). *Connecting The Wire. Race, Space and Postindustrial Baltimore*. Austin: Texas University Press.
- Coston, James H. (2013). "The Church in *The Wire*: Prophetic Witness as a Prop in Urban America". En Tran, Jonathan y Werntz, Miles (eds.). *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*. Eugene: Cascade Books, pp. 3-16.

- Couloma, Flore (2012). “‘That’s the game, yo’: Stereotype and Identity in *The Wire*”. *TV/Series*, n. 1, 145-163.
- Cramer, Jon (2015). “Race, Class, and Social Reproduction in the Urban Present: The Case of the Detroit Water and Sewage System”. *Viewpoint issue 5*. Recuperado de <https://www.viewpointmag.com/2015/10/31/race-class-and-social-reproduction-in-the-urban-present-the-case-of-the-detroit-water-and-sewage-system/> (15 de octubre de 2017).
- Curott, Nicholas A. y Fink, Alexander (2012). “Bandit Heroes: Social, Mythical or Irrational?”. *American Journal of Economics and Sociology*, vol. 72, n. 2, 470-497.
- Cvek, Sven (2014). “Following the Money: The Wire and Distant American Studies”. *SIC-journal: On Violence*, año 4, n. 6. Recuperado de <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=258> (25 de marzo de 2015).
- Davidson, Neil (2015). “Is Social Revolution Still Possible in the Twenty-First Century?”. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 23, n. 2-3, 105-150.
- Dean, Mitchell (1995). “Governing the Unemployed Self in an Active Society”. *Economy and Society*, vol. 24, n. 4, 559-583.
- Dean, Mitchell (2012). “Rethinking neoliberalism”. *Journal of Sociology*, vol. 50, n. 2, 150-163.
- Dean, Jodi (2008). “Enjoying Neoliberalism”. *Cultural Politics*, vol. 4, n. 1, 47-72.
- DeGooyer, Stephanie et al. (2018). *The Rights to Have Rights*. Londres: Verso Books.
- Denning, Michael (2010). “Wageless Life”. *New Left Review*, vol. 66, 79-98.
- Dennis, Andrea L. (2014). “Teaching *The Wire*: Crime, Evidence and Kids”. *Journal of Legal Education*, vol. 64, n. 1, 111-113.
- Denvir, Daniel (presentador) (2017, 3 de noviembre). *The Dig: “Policing for the Market with Brenden Beck”* [podcast]. Recuperado de <https://www.blubrry.com/thedig/28667784/policing-for-the-market-with-brenden-beck/> (16 de julio de 2018).
- Dhaenes, Frederik y Van Bauwel, Sofie (2012). “The good, the bad or the queer: Articulations of queer resistance in *The Wire*”. *Sexualities*, vol. 15, n. 5-6, 702-717.
- Diamond, Anna (2015, 19 de octubre). “Another European Country Shifts Right”. *Slate*. Recuperado de: [http://www.slate.com/blogs/the\\_slatest/2015/06/19/danish\\_elections\\_right\\_wing\\_gains\\_could\\_signal\\_larger\\_shifts\\_in\\_europe.html](http://www.slate.com/blogs/the_slatest/2015/06/19/danish_elections_right_wing_gains_could_signal_larger_shifts_in_europe.html) (25 de septiembre de 2018).
- Dodge, Trevor (2010). “*The Wire* as American Noir”. *Popmatters*. Recuperado de <http://www.popmatters.com/feature/126366-what-we-talk-about-when-we-talk-about-the-wire/> (19 de julio de 2016).
- Dufton, Emily (2012, 26 de marzo). “The War on Drugs: How President Nixon Tied Addiction to Crime”. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/health/archive/2012/03/the-war-on-drugs-how-president-nixon-tied-addiction-to-crime/254319/> (20 de mayo de 2018).
- Dujardin, Xavier (2013). Tesis de final de máster. “*The Wire – Serial Storytelling and Institutional Criticism. A case study of Omar Devon Little*”. Universiteit Gent: Faculteit Letteren & Wijsbegeerte.
- Echauri Galván, Bruno (2015). “Trapicheando on Baltimore’s Corners. A Semantic Analysis of *The Wire*’s Slang Terminology and its Translation”. *Social and Behavioral Sciences*, 212, 218-225.
- Eco, Umberto (1988 [1965]). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1990). *Obra abierta*. Madrid: Ariel.
- Eco, Umberto (1993 [1979]). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2009). *Cultura y semiótica*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Endnotes y Benanav, Aaron (2010). “Misery and Debt: On the Logic and History of Surplus Populations and Surplus Capital”. *Endnotes 2*. Recuperado de <https://endnotes.org.uk/issues/2/en/endnotes-misery-and-debt> (5 de octubre de 2017).
- Fagan, Ty (2013). “All in the game”. En Bzdak, David; Crosby, Joanna y Vannatta, Seth (eds.). *The Wire and philosophy: this America, man*. Chicago: Open Court, colección “Popular Culture and Philosophy”, pp. 13-29.
- Fairfax, Roger A. (2014). “Teaching *The Wire*: Integrating Capstone Policy Content into the Criminal Law Curriculum”. *Journal of Legal Education*, vol. 64, n. 1, 109-110.
- Fang, Lee (2013a, 3 de diciembre). “GOP Donors and K Street Fuel Third Way’s Advice for the Democratic Party”. *The Nation*. Recuperado de <https://www.thenation.com/article/gop-donors-and-k-street-fuel-third-ways-advice-democratic-party/> (1 de septiembre de 2018).

- Fang, Lee (2013b, 11 de diciembre). "Third Way: 'Majority of Our Financial Support' From Wall Street, Business Executives". *The Nation*. Recuperado de <https://www.thenation.com/article/third-way-majority-our-financial-support-wall-street-business-executives/> (1 de septiembre de 2018).
- Farber, Paul M. (2010). "The last rites of D'Angelo Barksdale: the life and afterlife of photography in *The Wire*". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 413-439.
- Fassin, Didier (2014). "True life, real lives". *American Ethnologist, Journal of the American Ethnological Society*, vol. 41, n. 1, 40-55.
- Favreau, Jon; Lovett, Jon y Vietor, Tommy (presentadores) (2018, 28 de marzo). *Pod Save America: "Smartass"* [Podcast]. Recuperado de <https://crooked.com/podcast/biden/> (24 de abril de 2018).
- Federici, Silvia (2010). *Caliban y la bruja*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Federici, Silvia (2012 [1975]). "Wages Against Housework". En *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland: PM Press, pp. 15-22.
- Federici, Silvia (2012 [1980]). "The Restructuring of Housework and Reproduction in the United States in the 1970s". En *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland: PM Press, pp. 41-53.
- Federici, Silvia y Vishmidt, Marina (2013). "Permanent Reproductive Crisis: An Interview with Silvia Federici". *Mute*. Recuperado de <http://www.metamute.org/editorial/articles/permanent-reproductive-crisis-interview-silvia-federici> (4 de octubre de 2017).
- Fevre, Ralph (2017). *Individualism and Inequality. The Future of Works and Politics*. Chentelham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism*. Ropley: Zero Books.
- Fisher, Mark (2013). "How to kill a zombie". *Open Democracy*, vol. 18, n. 7. 18. Recuperado de: <https://www.opendemocracy.net/mark-fisher/how-to-kill-zombie-strategizing-endof-neoliberalism> (28 de noviembre de 2016).
- Flatter, Roy (1999). "Johnson boxed, lived in his own terms". *ESPN SportsCentury*. Recuperado de <http://www.espn.com/sportscentury/features/00014275.html> (22 de julio de 2018).
- Flew, Terry (2014). "Six Theories of Neoliberalism". *Thesis Eleven*, vol. 122, n. 1, 49-71.
- Forman Jr., James (2017). *Locking Up Our Own*. Nueva York: Farrar, Strauss y Giroux.
- Foroohar, Rana (2016). "American Capitalism's Great Crisis". *TIME*. Recuperado de: <http://time.com/4327419/american-capitalisms-great-crisis/> (9 de octubre de 2018).
- Foucault, Michel (1979 [1969]). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1982). "The Subject and Power". *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 4, 777-795.
- Foucault, Michel (1984a [1966]). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta – De Agostini.
- Foucault, Michel (1984b [1969]). "Qué es un autor". *Dialéctica*, n. 16, 51-82.
- Foucault, Michel (1990 [1975]). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1992 [1971]). "Nietzsche, la genealogía, la historia". En *Metafísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (1996). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (2005). *Hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France de 1982*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (2006 [1975]). *Historia de la sexualidad 1, la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2008 [1970]). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, Michel (2009). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del College de France de 1979*. Madrid: Akal.
- Fralely, Todd (2009). "A man's gotta have a code: Identity, Racial Codes and HBO's *The Wire*". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Frase, Peter (2015). "Ours to Master". *Jacobin*. Recuperado de: <https://www.jacobinmag.com/2015/03/automation-frase-robots/> (30 de noviembre de 2017).
- Fraser, Nancy (2016). "Expropriation and Exploitation in Racialized Capitalism: A Reply to Michael Dawson". *Critical Historical Studies*, vol. 3, n. 1, 163-178.
- Fraser, Nancy y Jaeggi, Rahel (2018). *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Freeman, Lance (2006). *There Goes the 'Hood: Views of Gentrification from the Ground Up*. Filadelfia: Temple University Press.
- Friedman, Milton y Friedman, Rose (1980). *Free to Choose*. Londres: Secker & Warburg.



Fuggle, Sophie (2009). "Short Circuiting the Power Grid: The Wire as Critique of Institutional Power". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).

Gallini, Brian R. (2014). "HBO's The Wire and Criminal Procedure: A Match Made in Heaven". *Journal of Legal Education*, vol. 64, n. 1, 114-116.

García, Toni (2013, 3 de agosto). "De 'sidrinas' con David Simon". *El País*. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/03/actualidad/1375559913\\_598248.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/03/actualidad/1375559913_598248.html) (12 de enero de 2017).

García García, Pedro José (2012). "La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en The Wire y Treme". En Pérez-Gómez, Miguel A. (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Universidad de Sevilla, pp. 150-163.

García Martínez, Alberto Nahum (2012). "El género negro se pasa a la televisión: The Wire y Shield". En Pérez-Gómez, Miguel A. (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Universidad de Sevilla, pp. 211-226.

García Martínez, Alberto Nahum (2016). "'Todas las piezas importan'. La complejidad narrativa en The Wire". En Cigüela Sola, Javier y Martínez Lucena, Jorge (eds.). *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas*. Editorial UOC, pp. 41-50.

García Martínez, Alberto Nahum (2017). "Baltimore in The Wire and Los Angeles in The Shield: Urban Landscapes in American Drama Series". *SERIES*, vol. 3, n. 1, 51-60.

Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Gay, Roxane (2014). *Bad Feminist*. Nueva York: Harper.

Gershowitz, Adam M. (2014). "The Wire as a Gap-Filling Class on Criminal Law and Procedure". *Journal of Legal Education*, vol. 64, n. 1, 117-119.

Gibb, Jane y Sabin, Roger (2009). "Who Loves Ya, David Simon?". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).

Giddens, Anthony (1998). *The Third Way*. Cambridge: Polity Press y Blackwell Publishers. (versión e-book obtenida de: <https://library.memoryoftheworld.org/>).

Gilbert, Neil (2005). "The 'Enabling State?' from Public to Private Responsibility for Social Protection: Pathways and Pitfalls". *OECD Social, Employment and Migration Working Papers*, n. 26. París: OECD Publishing.

Gilliam, Franklin D. (1999). "The 'Welfare Queen' Experiment". *Nieman Reports*, Harvard University, vol. 53, n. 2.

Giroux, Henry A. (2011). "Neoliberalism and the death of the social state: remembering Walter Benjamin's Angel of History". *Social Identities*, vol. 17, n. 4, 587-601.

Gómez, Francisco y Bort, Iván (2009). "Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada". *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, vol. 6, n. 1, 25-41.

Gonzalez, Maya (2010). "Notes on the Housing Question". *Endnotes 2*. Recuperado de <https://endnotes.org.uk/issues/2/en/endnotes-notes-on-the-new-housing-question> (12 de octubre de 2017).

González Hortigüela, Tecla (2009). "Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico". *Zer*, vol. 14, n. 27, 149-163.

González Requena, Jesús (1995). *El discurso televisivo*. Madrid: Cátedra.

Goodson, Jacob L. (2013). "The ethics of counter-insurgency in The Wire". En Tran, Jonathan y Werntz, Miles (eds.). *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*. Eugene: Cascade Books, pp. 147-173.

Guastaferrro, Wendy (2013). "Crime, the Media and Constructions of Reality: Using HBO's The Wire as a Frame of Reference". *College Student Journal*, vol. 47, n. 2, 264-270.

Graeber, David (2015). *The Utopia of Rules*. Nueva York: Melville House. (versión e-book obtenida de: <https://library.memoryoftheworld.org/>).

Gude, Shawn (2015). "Why Baltimore Rebelled". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2015/04/baltimore-fred-die-gray-unrest-protests/> (27 de mayo de 2018).

Haider, Asad and Mohandesi, Salar (2015). "Making a Living". *Viewpoint issue 5: Social Reproduction*. Recuperado de: <https://www.viewpointmag.com/2015/10/28/making-a-living/> (13 de octubre de 2017).

Hall, Stuart (1979). "The Great Moving Right Show". *Marxism Today*, Jan. 1979, 14-20.



- Hall, Stuart (2006 [1980]). "Encoding/Decoding". En Durham, Meenakshi G. y Kellner, Douglas M. (ed). *Keywords in Media and Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, pp. 163-174.
- Hansen, Bue Rübner (2015). "Surplus Population, Social Reproduction, and the Problem of Class Formation". *Viewpoint issue 5*. Recuperado de: <https://www.viewpointmag.com/2015/10/31/surplus-population-social-reproduction-and-the-problem-of-class-formation/> (15 de octubre de 2017).
- Hanson, Christopher (2012). "A Man Must Have a Code: The Many Languages of The Wire". *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 29, n. 3, 203-212.
- Haraway, Donna (2000 [1984]). "A Cyborg Manifiesto". En Bell, David y Kennedy, Barbara M. (eds.). *The Cybercultures Reader*. Londres: Routledge, pp. 291-324.
- Harris, Adam (2018, 21 de abril). "When Calling the Police Is a Privilege". *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2018/04/when-calling-the-police-is-a-privilege/558608/> (18 de julio de 2018).
- Harvey, David (2000). *Spaces of Hope*. Edimburgh University Press.
- Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Harvey, David (2014). *17 Contradictions and the End of Capitalism*. Oxford University Press.
- Hays, Bradley, D. (2016). "Jurispathic Baltimore? Law and Nomi in The Wire". *Law, Culture and the Humanities*, vol. 12, n. 3, 529-542.
- Hayek, Friedrich (2006 [1944]). *Camino de servidumbre*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heideman, Paul y Birch, Jonah (2014). "The Poverty of Culture". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2014/09/the-poverty-of-culture/> (2 de septiembre de 2017).
- Henning, Kristin (2014). "Teaching Fiction?: The Wire as a Pedagogical Tool in the Examination of Punishment Theory". *Journal of Legal Education*, vol. 64, n. 1, 120-122.
- Herbert, Daniel (2012). "'It Is What It Is': The Wire and the Politics of Anti-Allegorical Television Drama". *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 29, n. 3, 191-202.
- Herman, Edward S. y Chomsky, Noam (2002 [1988]). *Manufacturing Consent: the Political Economy of the Mass Media*. Nueva York: Pantheon Books. (versión e-book obtenida de: <https://library.memoryoftheworld.org/>).
- Hernández Pérez, Elisa (2013). "'Las mejores series para leer', de Errata Naturae". *EU-topías*, vol. 6, 170-173.
- Hernández-Pérez Elisa (2015a). "The Home as a Rough Habitat in The Wire". En David Walton y Juan A. Suárez (eds.). *Culture, Space, and Power. Blurred Lines*, 127-138. Lanham: Lexington Books.
- Hernández-Pérez, Elisa (2015b). "La irrevocabilidad del destino en *The Wire*". *SERIES*, vol. 1, n. 2, 113-126.
- Hernández Pérez, Elisa (2016). "Raíces televisivas del desencanto: lo que The Wire debe a Hill Street Blues". En Martín Escribá, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). *El género negro: de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira.
- Hernández Pérez, Elisa (2017). "La representación audiovisual de la inutilidad de la clase trabajadora en el capitalismo post-industrial: un análisis discursivo de la segunda temporada de The Wire". *EU-topías*, vol. 13, 47-69.
- Hornby, Nick (2009). "An interview with David Simon". En Alvarez, Rafael, ed. *The Wire. Truth Be Told*. Edimburgo: Canongate Books, pp. 382-397.
- Hooks, Bell (1990). "Homeplace: A Site of Resistance". En *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, pp. 41-51.
- Hsu, Hua (2010). "Walking in Someone Else's City: The Wire and the Limits of Empathy". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 509-528.
- Hughey, Matthew W. (2012). "Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors". *Sociology Compass*, 6/9, 751-767.
- Human Rights Watch (2000). "Punishment and Prejudice: Racial Disparities in the War on Drugs" (Informe vol. 12, n. 2). Nueva York: publicación propia. Recuperado de <https://www.hrw.org/legacy/reports/2000/usa/index.htm> (20 de mayo de 2018).
- Jabali, Malaika (2018, 3 de octubre). "The Color of Economic Anxiety". *Current Affairs*. Recuperado de <https://www.currentaffairs.org/2018/10/the-color-of-economic-anxiety> (18 de octubre de 2018).
- Jaffe, Sarah (2017, 19 de julio). "Beyond their Caricature of the Working Class". En *SocialistWorker.org*. Recuperado de <http://socialistworker.org/2017/07/19/beyond-their-caricature-of-the-working-class> (18 de octubre de 2018).

- Jaffe, Sarah (2018, 22 de febrero). "The New Working Class". En *The New Republic*. Recuperado de <https://newrepublic.com/article/146904/new-working-class> (4 de abril de 2018).
- Jagoda, Patrick (2011). "Critical response I. Wired". *Critical Inquiry*, vol. 38, n. 1, 189-199.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric (2010). "Realism and Utopia in The Wire". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 359-372.
- Jensen, Mikkel (2017a). "Social Reproduction and Political Change in The Wire". *akademisk kvarter*, vol. 15, 121-136.
- Jensen, Mikkel (2017b). "From the Mind of David Simon: A Case for the Showrunner Approach". *SERIES*, vol. 3, n. 2, 31-42.
- Johnson-Lewis, Erika (2009). "The More Things Change, the More They Stay the Same: Serial Narrative on The Wire". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Jones, Owen (2016). *CHAVS. The Demonization of the Working Class*. Londres: Verso Books.
- Kahn-Harris, Keith (2009). "The Politics of Brisket: Jews and The Wire". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Kamola, Isaac (2015). "The Politics of Knowledge Production". En Deylami, Shirin y Havercroft, Jonathan (eds.). *Politics on HBO's The Wire*. Nueva York: Routledge, pp. 59-86.
- Keefe, Patrick Radden (2017, 23 de octubre). "The Family That Built an Empire of Pain". *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2017/10/30/the-family-that-built-an-empire-of-pain/amp> (27 de mayo de 2018).
- Keller, David (2015, 29 de abril). "David Simon Talks About Where the Baltimore Police Went Wrong". *Vice*. Recuperado de <http://www.vice.com/read/david-simon-talks-about-where-the-baltimore-police-went-wrong-429> (10 de octubre de 2015).
- Kelleter, Frank (2014). *Serial Agencies. The Wire and its Readers*. Alresford: Zero Books.
- Kelling, George L. y Wilson, James Q. (1982). "Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety". *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/> (11 de julio de 2018).
- Kelly, Lisa W. (2009). "Casting The Wire: Complicating Notions of Performance, Authenticity, and 'Otherness'". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Keneally, James (2010). "Jury Nullification, Race and The Wire". *New York Law School Review*, vol. 55, 941-959.
- Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (eds.) (2012). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press.
- Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (2012). "Tales of the Neoliberal City: The Wire's boundary lines". En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (eds.). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 147-169.
- Khazan, Olga (2018). "Being Black in America Can Be Hazardous to Your Health". *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/07/being-black-in-america-can-be-hazardous-to-your-health/561740/> (11 de junio de 2018).
- Kim, Younghoon (2013). "Rogue Cop's Politics of Equality in The Wire". *Journal of American Studies*, vol. 47, n. 1, 189-211.
- Kimmel, Michael (2012). *Manhood in America*. Oxford University Press.
- Kimmel, Michael (2013). *White Angry Men: American Masculinity at the End of an Era*. Nueva York: Nation Books.
- Kinder, Marsha (2008). "Re-Wiring Baltimore: the emotive power of systemics, seriality, and the city". *Film Quarterly*, vol. 62, n. 2, 50-57.
- Klein, Amanda Ann (2009). "The Dickensian Aspect: Melodrama, Viewer Engagement, and the Socially Conscious Text". En Potter, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.). *The Wire. Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum International, pp. 177-189.
- Klein, Jennifer (2010). "Comment: 'Way Down in the Hole'". *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, vol. 10, n. 1, 35-45.
- Klein, Naomi (2000). *No Logo*. Nueva York: Picador.
- Klein, Naomi (2007). *La doctrina del shock*. Barcelona: Paidós.
- Klein, Naomi (2014). *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Kornhaber, Spencer; Orr, Christopher y Sullivan, Amy (2015, 18 de mayo). "Game of Thrones: A Pointless Horror and a Ridiculous Fight". *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/game-of-thrones->

- roundtable-season-5-episode-six-unbowed-unbent-unbroken/393503/ (20 de diciembre de 2017).
- Kraniuskas, John (2012). "Elasticity of Demand: Reflections on *The Wire*". En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (ed). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 170-193.
- Krippner, Greta (2005). "The financialization of the American economy". *Socio-Economic Review*, vol. 3, 173-208.
- Krugman, Paul (2009, 6 de septiembre). "How Did Economists Get It So Wrong?". *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2009/09/06/magazine/06Economic-t.html> (9 de octubre de 2018).
- Krugman, Paul (2010a, 22 de mayo). "Down The Memory Hole". *The New York Times*. Recuperado de: <https://krugman.blogs.nytimes.com/2010/05/22/down-the-memory-hole/> (9 de octubre de 2018).
- Krugman, Paul (2010b, 24 de mayo). "Lies, Damned Lies, and Growth". *The New York Times*. Recuperado de: <https://krugman.blogs.nytimes.com/2010/05/24/lies-damned-lies-and-growth/> (9 de octubre de 2018).
- Krugman, Paul (2010c, 20 de diciembre). "When Zombies Win". *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2010/12/20/opinion/20krugman.html> (9 de octubre de 2018).
- Krugman, Paul (2011, 10 de enero). "Economics and Morality". *The New York Times*. Recuperado de: <https://krugman.blogs.nytimes.com/2011/01/10/economics-and-morality/> (20 de diciembre de 2017).
- Krugman, Paul (2012, 10 de diciembre). "Robots and Robber Barons". *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2012/12/10/opinion/krugman-robots-and-robber-barons.html> (22 de diciembre de 2017).
- Krugman, Paul (2013, 14 de junio). "Sympathy for the Luddites". *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2013/06/14/opinion/krugman-sympathy-for-the-luddites.html> (22 de diciembre de 2017).
- Krugman, Paul (2015, 19 de octubre). "Something Not Rotten in Denmark". *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2015/10/19/opinion/something-not-rotten-in-denmark.html> (9 de octubre de 2018).
- Kuypers, Jim A. (2002). *Press Bias and Politics: How the Media Frame Controversial Issues*. Wesport: Praeger Publishers.
- Kuypers, Jim A. (2014). *Partisan Journalism. A History of Media Bias in the United States*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- La Berge, Leigh Claire (2010). "Capitalist Realism and the Serial Form: the fifth season of *The Wire*". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 547-567.
- La Berge, Leigh Claire (2014). "The Rules of Abstraction. Methods and Discourses of Finance". *Radical History Review*, n. 118, 93-112.
- Labra, Diego (2014). "Cuando la ciudad habla. Pensando el capitalismo tardío, el crimen y lo urbano a través de *The Wire*". *Geograficando*, 2014, vol. 10, n. 2. Recuperado de <http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov10n02a03> (5 de noviembre de 2015).
- Lanahan, Lawrence (2008). "Secrets of the City. What the *Wire* reveals about journalism". *Columbia Journalism Review*, vol. 46, n. 5, 22-31.
- Langone, Alix (2018, 17 de mayo). "Here's How America's Biggest Companies Are Spending Their Trump Tax Cuts (It's Not on New Jobs)". *TIME*. Recuperado de <http://time.com/money/5267940/companies-spending-trump-tax-cuts-stock-buybacks/> (16 de julio de 2018).
- Larner, Wendy (1997). "The legacy of the social: market governance and the consumer". *Economy and Society*, vol. 26, n. 3, 373-399.
- Larner, Wendy (2000). "Neo-liberalism: Policy, Ideology, Governmentality". *Studies in Political Economy*, n. 63, 5-25.
- Laval, Christian y Dardot, Pierre (2013). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.
- Lavik, Erlend (2011). "The Poetics and Rhetorics of *The Wire*'s Intertextuality". *Critical Studies in Television*, vol. 1, n. 6, 53-71.
- Le Lay, Stéphane (2016). "The *Wire*, une représentation attentive du travail". *Sociologies pratiques*, n. 33, 59-69.
- Leah, Rachel (2018, 9 de febrero). "Trump can't be bothered to read his daily intel report". *Salon*. Recuperado de <https://www.salon.com/2018/02/09/trump-cant-be-bothered-to-read-his-daily-intel-reports/> (15 de mayo de 2018).
- Leary, John Patrick (2018). "The Third Way is a Death Trap". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2018/08/centrism-democratic-party-lieberman-ocasio-cortez> (11 de octubre de 2018).
- Lerner, David (2012). "Way Down in the Hole: Baltimore as Location and Representation in *The Wire*". *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 29, n. 3, 213-224.

- Linkon, Sherry; Russo, Alexander y Russo, John (2012). "Contested Memories: Representing Work in *The Wire*". En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (eds.). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 239-261.
- Lockhart, P.R. (2018, 11 de mayo). "White people keep calling the cops on black people for no reason. That's dangerous". *Vox*. Recuperado de <https://www.vox.com/identities/2018/5/11/17340908/racial-profiling-starbucks-yale-police-violence-911-bias> (18 de julio de 2018).
- Long, Amy (2008). Tesis de final de máster: "*Dealing with Drugs: Gender, Genre and Seriality in The Wire and Weeds*". University of Florida.
- Lopez, German (2018a, 29 de enero). "After legalization, black people are still arrested at higher rates for marijuana than white people". *Vox*. Recuperado de <https://www.vox.com/policy-and-politics/2018/1/29/16936908/marijuana-legalization-racial-disparities-arrests> (29 de mayo de 2018).
- Lopez, German (2018b, 10 de mayo). "Police officer chokes black man following verbal dispute at Waffle House". *Vox*. Recuperado de <https://www.vox.com/identities/2018/5/10/17340008/anthony-wall-police-waffle-house-video> (18 de julio de 2018).
- López, Hibai (2012). "Roles narrativos en red: la muerte del espectador medio en *The Wire*". En Pérez-Gómez, Miguel A. (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Universidad de Sevilla, pp. 349-366.
- Love, Chris (2010). "Greek Gods in Baltimore: Greek tragedy and *The Wire*". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 487-507.
- Lotman, Iuri (1982 [1970]). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera, vol. 1: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Iuri y Uspenski, Boris (2000). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". En Lotman, Iuri. *La semiosfera, vol. 3: semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: Cátedra, pp. 168-193.
- Luff, Jennifer (2010). "Featherbedding, fabricating and the failures of authority in *The Wire*". *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, vol. 10, n. 1, 21-28.
- Lury, Karen (2016). "Introduction: Situating Television Studies". *Screen*, vol. 57, n. 2, 119-123.
- Lyotard, Jean-François (1998 [1979]). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Maacherey, Pierre (2015). "The Productive Subject". *Viewpoint issue 5*. Recuperado de: <https://www.viewpointmag.com/2015/10/31/the-productive-subject> (13 de octubre de 2017).
- Madison, Kelly J. (1999). "Legitimation Crisis and Containment: The 'Anti-Racist-White-Hero' Film". *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 16, n. 4, 399-416.
- Marshall, Courtney D. (2009). "Barksdale Women: Crime, Empire, and the Production of Gender". En Potter, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.). *The Wire. Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum International, pp. 149-161.
- Marshall, C.W. y Potter, Tiffany (2009). "The Life and Times of Fuzzy Dunlop: Herc and the Modern Urban Crime Environment". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Martin, Brett (2014). *Hombres fuera de serie*. Madrid: Ariel.
- Martin, Laura Renata (2017). "Historicizing White Nostalgia: Race and American Fordism". *Blindfield Journal*, recuperado de: <https://blindfieldjournal.com/2017/08/03/historicizing-white-nostalgia-race-and-american-fordism/> (10 de diciembre de 2017).
- Marx, Karl (1975 [1867]). *El Capital. Libro Primero: el proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI.
- Mateu Alonso, Juan David (2013). "La violencia como habitus en *The Wire*". *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n. 3, 21-46.
- Matthis-Lilley, Ben (2018, 27 de junio). "Pelosi Calls Ocasio-Cortez Upset a Random Outlier, Also Dismisses Rumbling in Distance as 'Probably Nothing'". *Slate*. Recuperado de <https://slate.com/news-and-politics/2018/06/nancy-pelosi-alexandria-ocasio-cortez-upset-random-outlier.html> (31 de agosto de 2018).
- Mattson, Craig E. (2014). "From Wimsey to *The Wire*: Distracting Discourse and Attentional Practice". *Quarterly Journal of Speech*, vol. 100, n. 1, 31-52.
- McCabe, Janet y Akass, Kim (eds.) (2007). *Quality TV. Contemporary American TV and beyond*. Londres: I.B. Tauris.
- McCarthy, David Matzko (2013). "Sexual Communication and Institutional Dysfunction in *The Wire*". En Tran, Jonathan y Werntz, Miles (ed.). *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*. Eugene: Cascade Books, pp. 76-94.

- McChesney, Robert y Nichols, John (2010). *The Death and Life of American Journalism: The Media Revolution That Will Begin the World Again*. Nueva York: Nation Books. (versión e-book obtenida de: <https://library.memoryoftheworld.org/>).
- McClanahan, Annie (2013). "Investing in the Future: Late Capitalism's End of History". *Journal of Cultural Economy*, vol. 6, n. 1, 78-93.
- McClanahan, Annie (2019). "Serious Crises: Rethinking the Neoliberal Subject". Pendiente de publicación en *boundary2*, vol. 46, n. 2 (citado a partir de borrador enviado a la autora en octubre de 2017).
- McCoy, Terrence (2015, 12 de mayo). "Baltimore has more than 16,000 vacant houses. Why can't the homeless move in?". *The Washington Post*. Recuperado de [https://www.washingtonpost.com/local/baltimore-has-more-than-16000-vacant-houses-why-cant-the-homeless-move-in/2015/05/12/3fd6b068-f7ed-11e4-9030-b4732caefe81\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/local/baltimore-has-more-than-16000-vacant-houses-why-cant-the-homeless-move-in/2015/05/12/3fd6b068-f7ed-11e4-9030-b4732caefe81_story.html) (9 de julio de 2018).
- McLuhan, Marshall (1996 [1965]). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- McMillan, Alisdair (2008). "Dramatizing Individuation: Institutions, Assemblages, and The Wire". *Cinephile* 4.1, 42-50.
- McNeil, Daniel (2009). "White Negroes and The Wire". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Meehan, Katie M.; Shaw, Ian G.R. y Marston, Sallie A. (2013). "Political geographies of the object". *Political Geography*, n. 33, 1-10.
- Mills, Sara (1997). *Discourse*. Nueva York: Routledge.
- Mitchell, Katharyne (2006). "Neoliberal governmentality in the European Union: education, training, and technologies of citizenship". *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 24, 389-407.
- Mittell, Jason (2009). "All in the game. The Wire: serial storytelling and procedural logic". En Harrigan, Pat y Wardrip-Fruin, Noah (eds). *Third person: authoring and exploring vast narratives*. Cambridge: MIT Press, pp. 429-438.
- Mittell, Jason (2011). *Complex TV*. Borrador. Recuperado de <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/> (9 de junio de 2014).
- Mittell, Jason (2012). "The Wire in the context of American television". En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (ed). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 15-32.
- Mohandesi, Salar (2014). "Who killed Eric Garner?". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2014/12/who-killed-eric-garner/> (4 de junio de 2018).
- Morey, Miguel (2014). *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso.
- Moyers, Bill (2014). "Full Show: America Is a Horror Show". Recuperado de <http://billmoyers.com/episode/david-simon-on-america-as-a-horror-show/> (6 de noviembre de 2015).
- Mudge, Stephanie Lee (2008). "What is neo-liberalism?". *Socio-Economic Review*, n. 6, 703-731.
- Mudge, Stephanie Lee (2018). *Leftism Reinvented: Western Parties from Socialism to Neoliberalism*. Harvard University Press.
- Murphet, Julian (2010). "The Wire and Realism". *Sydney Studies in English*, vol. 36, 52-76.
- Narefsky, Karen (2015). "In Defense of Public Housing". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2015/11/public-housing-social-welfare-crisis-affordable-gentrification/> (25 de junio de 2018).
- Nannicelli, Ted (2009). "It's all connected: Televisual Narrative Complexity". En Potter, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.). *The Wire. Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum International, pp. 190-202.
- Neal, Mark Anthony (2010). "'A man without a country': the boundaries of legibility, social capital, and cosmopolitan masculinity". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 399-411.
- Nitschke, Claudia (2016). "The free zone: Gang dynamics, de-differentiation, and pseudo-statehood in The Wire". *Cultural Dynamics*, vol. 28, n. 1, 103-118.
- Olson, Scott R. (1987). "Meta-television: Popular Postmodernism". *Critical Studies in Mass Communication*, n. 4, 284-300.
- Onandia Garate, Mikel (2013). "Tres obras maestras de la ficción televisiva: los Soprano, the Wire y Mad Men". *Ars Bilduma*, n. 3, 133-150.
- O'Rourke, Meghan (2006). "Behind The Wire". *Slate*. Recuperado de [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/interrogation/2006/12/behind\\_the\\_wire.html?via=gdpr-consent](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2006/12/behind_the_wire.html?via=gdpr-consent) (11 de junio de 2018).



- Painter, Chad (2016). "All in the Game: Communitarianism and The Wire". *Journalism Studies*, vol. 18, n. 1, 11-27.
- Paul, Ari (2016). "The Bloomberg Factor". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2016/01/michael-bloomberg-president-hillary-clinton-bernie-sanders-donald-trump/> (25 de noviembre de 2017).
- Peck, Jamie (2010). "Zombie Neoliberalism and the Ambidextrous State". *Theoretical Criminology*, n. 14, 104-110.
- Pelton, Tom y Oakes, Amy (1999, 2 de julio). "Murphy Homes falls victim to change". *Baltimore Sun*. Recuperado de [http://articles.baltimoresun.com/1999-07-02/news/9907020118\\_1\\_murphy-homes-lecorbusier-rise](http://articles.baltimoresun.com/1999-07-02/news/9907020118_1_murphy-homes-lecorbusier-rise) (25 de junio de 2018).
- Penfold-Mounce, Ruth; Beer, David y Burrows, Roger (2011). "The Wire as social science-fiction?". *Sociology*, vol. 45, n. 1, 152-167.
- Peterson, James Braxton (2009). "Corner-boy Masculinity: Intersections of Inner-City Manhood". En Potter, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.). *The Wire. Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum International, pp. 107-121.
- Peterson, James Braxton (2010). "The depth of the hole: intertextuality and Tom Wait's 'Way down in the hole'". *Criticism*, vol. 52, n. 3-4, 461-485.
- Pew Research Center (2014). "Political Polarization in the American Public". Recuperado de <http://www.people-press.org/2014/06/12/political-polarization-in-the-american-public/> (6 de octubre de 2018).
- Phillips, Gary (2012). "Tracing The Wire". En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (eds.). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 195-214.
- Phillips-Fein, Kim (2016). "How Employers Broke Unions by Creating a Culture of Fear". *The Washington Post*. Recuperado de: [https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2016/08/02/how-employers-broke-unions-by-creating-a-culture-of-fear/?noredirect=on&utm\\_term=.405254f75f9c](https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2016/08/02/how-employers-broke-unions-by-creating-a-culture-of-fear/?noredirect=on&utm_term=.405254f75f9c) (9 de octubre de 2018).
- Pickard, Victor (2016). "Yellow Journalism, Orange President". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2016/11/media-advertising-news-radio-trump-tv/> (1 de septiembre de 2018).
- Piketty, Thomas (2015). *El capital en el siglo XXI*. Madrid: RBA.
- Potter, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.) (2009). *The Wire. Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum International.
- Postone, Moishe (2003 [1993]). *Time, Labor, and Social Domination*. Cambridge University Press.
- Power, Robert C. (2013). "The Wire and Alternative Stories of Law and Inequality". *Indiana Law Review*, vol. 46, n. 2, 425-487.
- Rana, Aziz (2010). *The Two Faces of American Freedom*. Harvard University Press.
- Rand, Ayn (1957). *Atlas Shrugged*. Nueva York: Random House (versión e-book obtenida de: <https://library.memoryoftheworld.org/>).
- Ravenscroft, Michael (2013). "Through a cracked lens: CCTV and the urban crisis in HBO's The Wire". *History and Technology*, vol. 29, n. 3, 301-307.
- Read, Jason (2009a). "Stringer Bell's Lament: Violence and Legitimacy in Contemporary Capitalism". En Potter, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.). *The Wire. Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum International, pp. 122-134.
- Read, Jason (2009b). "A Genealogy of Homo-Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity". *Foucault Studies*, n. 6, 25-36.
- Redding, Arthur (2007). "Frontier Mythographies: Savagery and Civilization in Frederick Jason Turner and John Ford". *Literature/Film Quarterly*, vol. 35, n. 4, 313-322.
- Riley, Boots (2016, 9 de abril). "Black culture isn't the problem – systemic inequality is". *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/apr/09/bill-clinton-black-culture-systemic-inequality-problems> (15 de octubre de 2018).
- Robbie, Hillary (2009). "The Subversion of Heteronormative Assumptions in HBO's The Wire". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Robin, Corey (2018). *The Reactionary Mind. Conservatism from Edmund Burke to Donald Trump*. Oxford University Press.
- Rosenwald, Michael y Fletcher, Michael (2015, 2 de mayo). "Why couldn't \$130 million transform one of Baltimore's poorest places?". *The Washington Post*. Recuperado de [https://www.washingtonpost.com/local/why-couldnt-130-million-transform-one-of-baltimores-poorest-places/2015/05/02/0467ab06-f034-11e4-a55f-38924fca94f9\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/local/why-couldnt-130-million-transform-one-of-baltimores-poorest-places/2015/05/02/0467ab06-f034-11e4-a55f-38924fca94f9_story.html) (16 de julio de 2018).



- Rotella, Carlo (2012). The Case Against Kojak Liberalism. En Kennedy, Liam y Shapiro, Stephen (ed). *The Wire. Race, Class and Genre*. The University of Michigan Press, pp. 113-129.
- Rose, Nikolas (2000). "Community, Citizenship, and the Third Way". *American Behavioural Scientist*, vol. 43, n. 9, 1395-1411.
- Ross, Josephine (2014). "Teaching Scholarship Through a Seminar on The Wire". *Journal of Legal Education*, vol. 64, n. 1, 123-125.
- Rowe, Dan y Collins, Marti Cecilia (2009). "Power Wire: Understanding the Depiction of Power in TV Drama". *The Journal of the Institute of Justice & International Studies*, vol. 9, 182-192.
- Rozsa, Matthew (2017, 18 de noviembre). "Robert Reich's *Saving Capitalism* is conservative, but conservatives will never admit it". *Salon*. Recuperado de <https://www.salon.com/2017/11/18/robert-reichs-saving-capitalism-is-conservative-but-conservatives-will-never-admit-it/> (14 de mayo de 2018).
- Sabin, Roger (2011). "The Wire, dramatizing the crisis in journalism". *Journalism Studies*, vol. 12, n. 2, 139-155.
- Sachs, J. D. et al. (2015). "Robots: cure or blessing? A basic framework. (Working Paper No. 21091)". National Bureau of Economic Research. Recuperado de: <http://www.nber.org/papers/w21091> (7 de junio de 2017).
- Sánchez-Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Schaub, Joseph Christopher (2010). "The Wire: Big brother is not watching you in Bodymore Murdaland". *Journal of Popular Film and Television*, vol. 38, n. 3, 122-132.
- Schelstraete, Jasper y Buelens, Gert (2013). "'The game is rigged': Dickens, The Wire and money". *Dickens Quarterly*, vol. 30, n. 4, 288-298.
- Scheibe, Lisa (2017). "Visualising 'junkies' and 'meth heads' – a visual analysis of the persistent negative reputation of heroin and meth users". *Drugs and Alcohol Today*, vol. 17, n. 1, 40-49.
- Schumpeter, Joseph A. (2003 [1942]). *Capitalism, Socialism and Democracy*. Nueva York: Taylor & Francis.
- Sennett, Richard (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, Richard (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Serrano, Sebastià (1981). *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos.
- Sheehan, Helena y Sweeney, Sheamus (2009). "The Wire and the World: narrative and metanarrative". *JumpCut*, n. 51. Recuperado de <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Wire/index.html> (25 de marzo de 2015).
- Shome, Raka (2000). "Outing Whiteness". *Critical Studies in Media Communication*, vol. 17, n. 3, 366-371.
- Shontell, Alyson (2016). "It doesn't matter how many US jobs Trump 'saves' – in the long run, we still have a giant problem". *Business Insider*. Recuperado de: <http://www.businessinsider.com/trump-is-saving-us-jobs-but-that-wont-solve-automation-2016-12> (22 de diciembre de 2017).
- Simon, David (2008, 6 de septiembre). "The escalating breakdown of urban society across the US". *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/media/2008/sep/06/wire> (23 de marzo de 2015).
- Simon, David (2009). "Introduction". En Alvarez, Rafael (ed.). *The Wire. Truth Be Told*. Edimburgo: Canongate Books, pp. 1-31.
- Simon, David (2013 [1991]). *Homicidio*. Barcelona: Principal de los Libros.
- Simon, David (2013, 8 de diciembre). "There are now two Americas. My country is a horror show". *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/08/david-simon-capitalism-marx-two-americas-wire> (23 de marzo de 2015).
- Sklansky, Alan (2010). "Confined, Crammed, and Inextricable: What The Wire gets right". *Ohio State Journal of Criminal Law*, vol. 8, n. 2, 473-479.
- Skoczek, Tim (2017, 2 de febrero). "Carl Bernstein on covering Trump: Follow the money". *CNN*. Recuperado de <https://edition.cnn.com/2017/02/02/politics/carl-berstein-axe-files/> (5 de junio de 2018).
- Smith, Adam (2004 [1759]). *The Theory of the Moral Sentiments*. Cambridge University Press.
- Smith, Jason E. (2017). "Nowhere to Go: Automation, Then and Now. Part 1 and Part 2". *The Brooklyn Rail*. Recuperado de: <https://brooklynrail.org/2017/03/field-notes/Nowhere-to-Go> y <https://brooklynrail.org/2017/04/field-notes/Nowhere-to-Go-Automation-Then-and-Now-Part-Two> (13 de diciembre de 2017).
- Smith, Neil (1979). "Towards a Theory of Gentrification: A Back to the City Movement by Capital, not People". *Journal of the American Planning Association*, vol. 45, n. 5, 538-548.

- Smith, Sharon (2017). "The myth of the 'Rust Belt reactionaries'". En *SocialistWorker.org*. Recuperado de <https://socialistworker.org/2017/07/20/the-myth-of-the-rust-belt-reactionaries> (4 de abril de 2018).
- Sodano, Todd Michael (2008). Tesis doctoral: "All the Pieces Matter: A Critical Analysis of HBO's *The Wire*". Syracuse University.
- Speidel, Linda (2009). "'Thin Line 'tween heaven and here' (Bubbles): Real and Imagined Space in *The Wire*". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- Spence, Lester (2016). "Policing Class". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2016/08/baltimore-police-department-of-justice-freddie-gray/> (27 de mayo de 2018).
- Spence, Lester (2018). "Why Baltimore Doesn't Heat Its Schools". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2018/01/baltimore-freezing-schools-children-racism-austerity> (16 de julio de 2018).
- Springer, Simon (2012). "Neoliberalism as discourse: between Foucauldian political economy and Marxian poststructuralism". *Critical Discourse Studies*, vol. 9, n. 2, 133-147.
- Springer, Simon (2016). *The Discourse of Neoliberalism: an Anatomy of a Powerful Idea*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Steiner, Linda, et al. (2012). "The Wire and repair of the journalistic paradigm". *Journalism* vol. 14 n. 6, 703-720.
- Stiglitz, Joseph (2002). *El malestar en la globalización*. Madrid: Taurus.
- Stiglitz, Joseph (2010a). *Caída libre. El libre mercado y el hundimiento de la economía global*. Madrid: Taurus.
- Stiglitz, Joseph (2010b). "Moral Bankruptcy". *Mother Jones*. Recuperado de <http://www.motherjones.com/politics/2010/01/joseph-stiglitz-wall-street-morals/> (10 de diciembre de 2017).
- Stiglitz, Joseph (2014). *El precio de la desigualdad*. Madrid: Santillana.
- Sullivan, Christopher J. y McCafferty, James (2013). "'One of those at-risk children': Adolescent Development, Juvenile Delinquency, and Systemic Response in *The Wire*". En Collins, Peter A. y Brody, David C. (eds.). *Crime and Justice in the City as Seen Through *The Wire**. Durham: Carolina Academic Press, pp. 315-333.
- Sweeney, Sheamus (2013). Tesis doctoral: "From here to the rest of the world: Crime, class, and labour in David Simon's *Baltimore*". Dublin City University: School of Communications.
- Szalay, Michael (2015). "Pimps and Pied Pipers: Quality Television in the Age of Its Direct Delivery". *Journal of American Studies*, vol. 49, n. 4, 813-844.
- Talens, Jenaro (2010 [1986]). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Talens, Jenaro y Company, Juan Miguel (1984). "The Textual Space: On the Notion of Text". *The Journal of the Midwest Modern Language Association M/MLA*, vol. 17, 24-76.
- Talbot, Margaret (2007, 22 de octubre). "Stealing Life. The Crusader Behind *The Wire*". *New Yorker*. Recuperado de <http://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life> (29 de abril de 2015).
- Taylor, Ralph B. y Eidson, Jillian L. (2012). "The Wire, William Julius Wilson, and the Three Sobotkas: Conceptually Integrating Season 2: The Port into a Macro-Level Undergraduate Communities and Crime Course". *Journal of Criminal Justice Education*, vol. 23, n. 3, 257-282.
- Taylor, Keeanga-Yamahtta (2014). "No More Eric Garners". *Jacobin*. Recuperado de <https://www.jacobinmag.com/2014/12/no-more-eric-garners/> (11 de julio de 2018).
- Taylor, Sara (2009). "The Wire: Investigating the use of a Neoliberal Institutional Apparatus and a 'New Humanist' Philosophical Apparatus". *darkmatter*, vol. 4. Recuperado de <http://www.darkmatter101.org/site/category/journal/issues/4-the-wire/> (8 de noviembre de 2015).
- The Guardian (2015-2016). "The Counted: People Killed by police in the US". Recuperado de <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jun/01/the-counted-police-killings-us-database> (18 de julio de 2018).
- Thompson, Robert J. (1996). *Television's Second Golden Age*. Nueva York: Continuum.
- Thompson, Robert J. (2007). Preface. En McCabe, Janet y Akass, Kim (eds.). *Quality TV. Contemporary American TV and beyond*. Londres: I.B. Tauris.
- Toscano, Alberto y Kinkle, Jeff E. (2014). *Cartographies of the Absolute*. Alresford: Zero Books.
- Tous Rovirosa, Anna (2010). *La era del drama en televisión: Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Tran, Jonathan y Werntz, Miles (ed.) (2013). *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and *The Wire**. Eugene: Cascade Books.

Trenkle, Norbert (2014 [2008]). "The Rise and Fall of the Working Man: Toward a Critique of Modern Masculinity". *Mediations*, vol. 27, n. 1-2. Recuperado de: <http://www.mediationsjournal.org/articles/rise-and-fall-of-working-man> (10 de diciembre de 2017).

Trerise, Jonathan (2013). "Omar the virtuous thug". En Bzdak, David; Crosby, Joanna y Vannatta, Seth (eds.). *The Wire and philosophy: this America, man*. Chicago: Open Court, colección "Popular Culture and Philosophy", pp. 139-150.

Trier, James (2010). "Representations of Education in HBO's The Wire, Season 4". *Teacher Education Quarterly*, vol. 37, n. 2, 179-200.

Trotta, Joe y Blyahher, Oleg (2011). "Game done changed: A look at selected AAVE features in the TV series The Wire". *Moderna sprak*, vol. 105, n. 1, 15-42.

US Census Bureau (2016). "ACS Demographic and Housing Estimates: 2012-2016 American Community Survey 5-Year Estimates". Recuperado de <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsp/pages/productview.xhtml?src=bkmk> (18 de julio de 2018).

US General Accounting Office (1994). "Interdiction Efforts in Central America Have Had Little Impact on the Flow of Drugs". (GAONSLAD-94-233, agosto de 1994). Recuperado de <http://www.druglibrary.org/schaffer/govpubs/gao/gao4.htm> (20 de mayo de 2018).

VandeHei, Jim y Allen, Mike (2017, 18 de enero). "Reality bites: Trump's wake-up call". *Axios*. Recuperado de <https://www.axios.com/reality-bites-trumps-wake-up-call-1513299979-3bd3a708-26be-4232-8faa-6970e65c6cf1.html> (15 de mayo de 2016).

Van der Zwan, Natascha (2014). "Making sense of financialization". *Socio-Economic Review*, n. 12, 99-129.

Vest, Jason (2011). *The Wire, Deadwood, Homicide, and NYPD blue: violence is power*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Vint, Sherryl (2013). *The Wire (TV milestones series)*. Detroit: Wayne State University Press.

Vitale, Alex (2017). *The End of Policing*. Londres: Verso Books.

VV.AA. (2010). *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid: Errata Naturae.

Wacquant, Loïc (2009). *Punishing the Poor*. Duke University Press.

Wacquant, Loïc (2010a). "Crafting the Neoliberal State: Workfare, Prisonfare, and Social Insecurity." *Sociological Forum*, vol. 25, n. 2, 197-220.

Wacquant, Loïc (2010b). "Class, race and hyperincarceration in revanchist America". *Dedalus*, vol. 139, n. 3, 74-90.

Wadhwa, Vivek (2016, 9 de noviembre). "Shift to automation may prevent Trump from delivering on his jobs promise". *Chicago Tribune*. Recuperado de: <http://www.chicagotribune.com/business/ct-trump-biz-tech-automation-robots-jobs-20161109-story.html> (22 de diciembre de 2017).

Warren, Kenneth (2011). "Critical response II. Sociology and The Wire". *Critical Inquiry*, vol. 38, n. 1, 200-207.

Watson, Garry (2011). "The literary critic, the nineteenth century novel and The Wire". *CineAction*, n. 84, 32-40.

Weber, Max (2003 [1930]). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Nueva York: Routledge.

Weisberg, Jacob (2006). "The Wire on fire". *Slate*. Recuperado de [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/the\\_big\\_idea/2006/09/the\\_wire\\_on\\_fire.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/the_big_idea/2006/09/the_wire_on_fire.html) (10 de septiembre de 2018).

Werntz, Miles (2013). "On naming the work of God: ecclesiological witness and theological transformation in The Wire". En Tran, Jonathan y Werntz, Miles (eds.). *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*. Eugene: Cascade Books, pp. 210-229.

Wheeler, Mark (2014). "'A City upon a Hill': The Wire and Its Distillation of the United States Polity". *Political Studies Association*, vol. 34, n. 3, 237-247.

Williams, James S. (2008). "The lost boys of Baltimore: beauty and desire in the hood". *Film Quarterly*, vol. 62, n. 2, 58-63.

Williams, Bruce A. y Press, Andrea L. (2017). "Women of The Wire". *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n. 56, 1-14.

Williams, Linda (2011). "Critical response III. Ethnographic imaginary: The Genesis and the Genius of The Wire". *Critical Inquiry*, vol. 38, n. 1, 208-226.

Williams, Linda (2014). *On The Wire*. Duke University Press.

Williams, Raymond (2003 [1974]). *Television: Technology and Cultural Form*. Nueva York: Routledge.

Wilson, Galen (2014). "'The Bigger the Lie, the More They Believe': Cinematic Realism and the Anxiety of Representation in David Simon's The Wire". *South Central Review*, vol. 31, n. 2, 59-79.

- Wilson, William Julius (1996). *When Work Disappears*. Nueva York: Random House.
- Wiseman, Paul (2016, 3 de noviembre). "Why robots, not trade, are behind so many factory job losses". *Chicago Tribune*. Recuperado de: <http://www.chicagotribune.com/bluesky/technology/ct-robots-trade-factory-job-losses-ap-bsi-20161103-story.html> (22 de diciembre de 2017).
- Witko, Christopher (2014). "The Politics of Financialization in the United States, 1949-2005". *British Journal of Political Science*, n. 46, 349-370.
- Wolf, Mauro (1996). *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- Wood, Matthew (2014). "Lessons from The Wire: epistemological reflections on the practice of sociological research". *The Sociological Review*, vol. 62, 742-759.
- Wood, Pamela (2014, 18 de septiembre). "Sparrows Point owner, government reach cleanup agreement". *The Baltimore Sun*. Recuperado de: <http://www.baltimoresun.com/news/maryland/baltimore-county/dundalk/bs-md-co-sparrows-point-20140918-story.html> (18 de mayo de 2018).

- Z**unzunegui, Santos (2016 [1989]). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Žižek, Slavoj (2012). "The Wire, Or, What to Do in Non-Evental Times". En *The Year of Living Dangerously*. Londres: Verso Books, pp. 91-112.









VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA