

«*This America, man!*» *El realismo como crítica ideológica en The Wire*

Alberto N. García

*The Wire* (HBO, 2002-08) es una de las series con mayor éxito crítico en la historia de la televisión. Su aproximación al cine negro se enriquece al ofrecer un retrato global de la ciudad de Baltimore, desde el trabajo policial hasta el tráfico de drogas, pasando por la corrupción portuaria, los entresijos de la política local, los problemas educativos o discutibles prácticas periodísticas. De forma acumulativa, a lo Balzac, la estructura de la serie va ampliando los espacios en cada nueva temporada, comprometiéndose así con el análisis sistémico de la ciudad de Baltimore (Kinder, 2008-09: 51).

Dada su condición masiva, la ficción televisiva apenas ha explorado un estilo radicalmente realista. Aunque como bien apunta Noël Carroll el realismo es una noción relativa y contextual, propuestas de éxito como *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87), *Homicide* (NBC, 1993-99) o *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005) pueden rastrearse como precedentes televisivos de *The Wire*.<sup>1</sup> Al ser un producto de cable —más minoritario por tanto—, una de sus claves reside en el estilo realista que sus productores ejecutivos, David Simon y Ed Burns, han imprimido como marca autorial; una estética que está en la base de la crítica social, cultural y política que *The Wire* transmite. Este trabajo se propone ubicar las estrategias representacionales que la serie emplea en tres ámbitos: el contexto de producción, la «ilusión de verdad» en el texto y la crítica sociopolítica que transmite al espectador en la recepción.

<sup>1</sup> Precisamente un artículo del especial que *Darkmatter Journal* dedicó a *The Wire* analiza la relación de la obra de Simon y Burns con esas tres series (además de con *Kojak* y *Miami Vice*); aunque su estudio se centra solo en la representación de los afroamericanos en los dramas policíacos televisivos (Gibb y Sabin, 2009).

## 7.1. Contexto de producción

Las relaciones entre realidad y representación en *The Wire* aparecen marcadas por las biografías de los creadores. Parte de las situaciones que se suceden provienen del trabajo periodístico que Simon desarrolló en *The Baltimore Sun*, algunas de las cuales fueron recogidas en el libro-reportaje *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1993), donde Simon estuvo como «sombra» del Departamento de Policía durante un año. Como explica en el audiocomentario del DVD, muchos de los personajes que aparecen en *The Wire* están inspirados en profesionales y soplones que conoció durante esa época, como Landsman o Bubbles. Lo mismo para ciertas situaciones, anécdotas e, incluso, frases concretas. Por ejemplo, el asesinato de Snot Bogey que se describe en la secuencia de apertura le fue relatado tal cual al propio Simon en 1990:

Testigo: Podría haberlo hecho trizas, como siempre lo hacemos.

McNulty: Estoy de acuerdo.

Testigo: Pero mata a Snot Bogie («Mocos»). Mocos estuvo haciendo lo mismo no sé por cuánto tiempo. Matar a un hombre por una tontería. Lo que digo es que todos los viernes a la noche... en el callejón de la tienda de saldos, jugamos a los dados. Todos los muchachos del barrio jugamos hasta tarde (...). Y, como siempre, Snot Bogie también jugaba. Jugaba hasta que el bote era grande. Y después tomaba todo y salía corriendo.

McNulty: ¿Siempre?

Testigo: No lo podía evitar.

McNulty: Déjame ver si lo entiendo. Todos los viernes a la noche jugábais a los dados, ¿sí? Y todos los viernes a la noche, tu amigo Snot Bogie esperaba a que se acumulara el bote para cogerlo y escapar. ¿Lo dejaban hacer eso?

Testigo: Lo atrapábamos y le pegábamos. Pero nadie iba más lejos que eso.

McNulty: Tengo que preguntarte algo. Si Snot Bogie cogía el dinero y escapaba... ¿por qué lo dejaban jugar?

Testigo: ¿Qué?

McNulty: Si Snot Bogie siempre robaba el dinero, ¿por qué lo dejaban jugar?

Testigo: Teníamos que dejarlo. ¡Esto es América, tío! [episodio 1.1.]

Asimismo, las tramas de la serie dedicadas a los barrios bajos y el consumo de drogas tienen su semilla en el libro de no-ficción que Simon escribió ya junto a Ed Burns: *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighbor-*

*hood* (1997), un relato que también sirvió de base para la miniserie *The Corner* (HBO, 2000), una fría descripción de la droga y la pobreza en Baltimore que supuso el precursor de *The Wire* en cuanto a denuncia social.

Junto a esa herencia periodística, tampoco es difícil identificar las líneas de la trama que se alimentan de las experiencias biográficas directas de los propios creadores. Ed Burns conoce bien los entresijos de una comisaría, puesto que fue policía del distrito de Baltimore durante 20 años e incluso participó en un caso de escuchas similar al que retrata la serie; más adelante lo dejó para dedicarse a la enseñanza secundaria, por lo que el personaje de Prizsbilewski podría entenderse como un alter ego de Burns y la cuarta temporada una recreación de sus experiencias como maestro de escuela. De igual forma, la quinta temporada abre como nuevo espacio el *Baltimore Sun*, el periódico donde Simon trabajó durante trece años (Lanahan, 2008).

Partiendo de esa semilla de historias, localizaciones y personajes reales, otra de las bazas realistas con las que cuenta el proceso de producción de *The Wire* es la de trabajar con actores desconocidos, incluso con muchos secundarios que se enfrentaban por primera vez a las cámaras, como los niños que centran las últimas temporadas. En ese tramo del relato también entra en escena Snoop «Felicia» Pearson, un personaje que mantiene su mismo nombre en la diégesis y fuera de ella. Nacida y criada en los barrios bajos de Baltimore, Pearson cuenta con una biografía de violencia y marginación muy similar a la que proyecta su papel en la ficción. Simon y Burns decidieron darle una oportunidad tras conocer las penurias de su vida y su intento por redimirse mediante la actuación tras una estancia en la cárcel, como ella misma relata en sus memorias (Pearson y Ritz, 2007).

En este sentido, uno de los puntos originales de la serie radica en contar con personalidades de la ciudad de Baltimore que aparecen en pequeños roles no exentos de ironía: hay varios personajes interpretados por caras públicas de Baltimore y Maryland. Aparecen cameos de Kurt Schmoke, antiguo alcalde de la ciudad, o Robert Ehrlich, ex-gobernador del Estado. En papeles de más enjundia se puede apreciar cómo, por ejemplo, el sensato detective Mello está interpretado por Jay Landsman, oficial de policía en la vida real; lo chocante es que Jay Landsman (con sus frases y vivencias reales) es también un personaje ficticio de *The Wire*: el poli rechoncho, guasón y competente interpretado por Delaney Williams. También mantiene su nombre real el antiguo jefe de policía de la ciudad, Ed Norris (sancionado por corrupción), que paradójicamente interpreta a un detective que siempre se queja del cuerpo policial. En la misma línea, David Simon conoció durante sus trabajos periodísticos a un antiguo gángster de la ciudad, Melvin Williams, quien ejerce el papel de diácono de la parroquia en las últimas temporadas.

Se podría argumentar que la presencia de intérpretes no-profesionales realza el realismo, pues los actores no arrastran esa sobrecarga semántica implícita que pueden otorgar papeles anteriores. En esta ocasión, como ha estudiado Lisa W. Kelly, la serie alcanza autenticidad al complicar la noción de performatividad mediante la mezcla de actores no-profesionales, caras del teatro y la televisión local y roles principales reservados a británicos poco conocidos en USA como Idris Elba (Stringer Bell) o Dominic West (Jimmy McNulty) (Kelly, 2009).

En todos los casos, tanto actores profesionales como *amateurs* alcanzan un naturalismo casi etnográfico mediante el lenguaje empleado. *The Wire* es un mosaico de jergas y acentos, discernibles por raza, clase social o, incluso, lado de la ciudad. La especificidad es tal, la autenticidad alcanza tal nivel de *slang*, que hasta la televisión británica ofrecía los subtítulos (inicialmente para sordos) para ayudar al espectador con los acentos (Irvine, 2009). Esto evidencia una serie difícil, sin vocación masiva.

## 7.2. La ilusión de verdad en el texto

De hecho, con el lema «It's not TV, it's HBO» de fondo, *The Wire* exhibe una sobriedad estilística que lo aleja de los cánones de otros *cop-shows*. Frente a la hipervisibilidad científica de *CSI* o al montaje acelerado de *24*, *The Wire* opta por un relato con múltiples tramas y más de cincuenta personajes, de ritmo pausado y anticlimático, lineal,<sup>2</sup> carente de *cliffhangers* y de énfasis formales, que se detiene en la descripción física de los ambientes donde se desarrolla la acción. Esa descripción también se extiende a la pista sonora: *The Wire* trabaja con esmero no solo los acentos, sino también los sonidos (radios de policía, gatillos de pistola, voces de fondo, etc.). Y renuncia a la música extradiegética. La norma, casi *dogmática*, es que la melodía solo puede provenir de la diégesis; una regla rota únicamente en las secuencias musicales que clausuran cada temporada.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El único *flashback* que contiene la serie se encuentra en el episodio piloto, para recordar al espectador que el asesinato final es una represalia contra un testigo del caso D'Angelo Barksdale. Según cuenta Simon, fue un exhorto de la HBO, temerosa de que los espectadores no recordaran al testigo asesinado.

<sup>3</sup> Las canciones de las secuencias musicales son «Step by Step» (Jesse Winchester), «I Feel Alright» (Steve Earle), «Fast Train» (Solomon Burke), «Walk on Gilded Splinters» (Paul Weller) y «Way Down in the Hole» (The Blind Boys of Alabama).

Esta austeridad sonora refuerza lo escrito por Williams: *The Wire* «equivoca cualquier efecto especial» y hace hincapié «en la frontalidad, en el estar allí del sujeto» (2008-09: 63). Por eso es tan decisivo el rodaje en exteriores, en las esquinas del verdadero lado Oeste de Baltimore, en las calles Fayette y Monroe, en las avenidas Homer y Franklin. Son los espacios reales donde también se escenifica la acción. Por tanto, al igual que explicó Quintana para el cine neorrealista de Rosellini, *The Wire* explora «los mecanismos del documental» y descubre «que el cine de ficción también» puede «privilegiar el efecto referencial al situar a los personajes, las cosas y las ideas del mundo ficcional en un universo real que, geográfica y temporalmente, estuviera perfectamente definido» (Quintana, 1997: 71). En la serie que nos ocupa se ha sustituido la ciudad italiana de posguerra por el «universo perfectamente definido» del Baltimore de principios del siglo XXI.

En consecuencia, en *The Wire* encontramos un tipo de discurso cercano a la noción de «realismo perceptual» glosado por Currie: un realismo que, además de estético, es metafísico (es decir, que no está solo en las formas). Se trata de un realismo que no renuncia al ilusionismo, puesto que parte de una escritura milimetrada, planificada, no abierta a lo incidental y lo contingente en sus personajes. Currie arranca del ilusionismo aristotélico para explicar cómo el realismo perceptual nace de un paralelismo epistemológico: «Un modo de representación es realista cuando, o en el grado en el que, empleamos las mismas capacidades en reconocer su contenido representacional que las que empleamos en reconocer el (tipo de) objeto que representa» (1996: 326). Y aunque Currie admita que el realismo perceptual es cuestión de grado, evidencia la lógica realista que lo separa de otras artes: «El cine representa el espacio por medio del espacio y el tiempo por medio del tiempo» (1996: 329). De este modo, *The Wire* consigue que la representación reproduzca la ambigüedad de lo real, es decir, del espacio y del tiempo, mediante una «narración fragmentada» —ese mosaico de historias, espacios, personajes y puntos de vista— que, como siempre ocurre en el cine negro, «permanece bien armonizada con los espacios y tiempos violentamente fragmentados del mundo tardo-moderno» (Dimendberg, 2004: 6). Tal complejidad reclama un espectador activo capaz de desentrañar la ambivalencia de la realidad en tres niveles: narrativo, temático y estilístico.

En primer lugar, por una forma narrativa expandida, compleja y reticular que expresa la «interacción dialéctica entre las aspiraciones individuales y la dinámica institucional» (Sheehan y Sweeney, 2009). Desde el punto de vista temático, por una historia que se mueve en el filo («the wire») donde los personajes adoptan un gris moral: policías poco ortodoxos que no

dudan en saltarse la ley, traficantes bondadosos, niños arrastrados al asesinato... Y, por último, en un nivel estilístico, *The Wire* conjuga un estilo fílmico elegante, clásico, para retratar una realidad corroída, para mostrar un paisaje feísta, acosado por la violencia y la dejación institucional. Una producción televisiva de alta calidad sirve para retratar bellamente rostros de desheredados, la suciedad de la calle, de modo que cada plano permite, como diría Barthes, expedir un «certificado de presencia» (1993: 87) que una la realidad con la verdad, convirtiendo la imagen «al mismo tiempo en evidencial y exclamativa» (1993: 113). Es precisamente en algunos rostros donde la ambigüedad del *punctum* barthesiano adquiere su pleno sentido: la cicatriz de Omar, la dulzura vocal de Duquan o las cuidadas trenzas de Snoop esconden ese detalle inefable, esa fulguración breve y activa que «aguijonea» nuestra mirada, en palabras de Barthes (1993: 47). Un concepto también aplicable a elementos paisajísticos, como la extraña presencia de un sofá naranja en medio de los *projects*, que busca convertir el no-lugar en territorio habitado. Porque el escenario de Baltimore también «aguijonea» nuestra mirada.

David Simon afirma que la anécdota inicial de Snot Bogie es una metáfora de lo que está ocurriendo en la ciudad americana. *The Wire* es Baltimore; la ciudad es un protagonista más desde su concepción. Como el propio Simon asegura, *The Wire* «fue filmada enteramente en Baltimore por un equipo artístico y sindicatos laborales de Baltimore» (Simon, 2008). Por tanto, es un equipo que conoce la ciudad y donde el crudo paisaje urbano —lleno de contrastes y desigualdades— se incrusta en las historias de los personajes. Las calles, las casas abandonadas, el puerto, las viviendas sociales, las fachadas de edificios públicos, el skyline financiero... incluso muchos de los interiores que jalonan la serie también son los reales: una sala de juzgado, la morgue o el Maryland Hospital.

En ese intento por convertir a la ciudad en un personaje más y otorgar a los espacios de un valor simbólico y moral, destaca la constante presencia de imágenes procedentes de cámaras de videovigilancia. Al conllevar la desaparición de la subjetividad (Virilio, 1989: 63), la presencia de ellas en *The Wire* puede entenderse como ese intento de acercarse objetivamente, sin mediaciones, a lo real. Una realidad compleja e inasible, donde, siguiendo a Catalá, «las cámaras de vigilancia» tendrían la pretensión de «sustituir el ojo imposible que todo lo ve por una miríada de ojos dispuestos a verlo todo mediante la consunción de un espacio visible» (2008: 186). Al igual que esa mirada omnisciente, *The Wire* ostenta la pretensión objetivista de ser testigo mudo, de retratar todas las esquinas y puntos de vista de una ciudad. Pero yendo un paso más al otorgarles sen-

tido. *The Wire*, como la investigación policial que desarrolla («Todos los pedazos importan», asegura el detective Freamon en 1.6.), se propone reunir todos esos fragmentos dispersos y unificar la mirada, dispensándole una forma de discurso coherente «apuntando a las estructuras de poder y a las desigualdades sociales inherentes a los espacios de la ciudad» (Speidel, 2009). De este modo, mediante la exhibición de todos los espacios sociales, culturales y económicos —y sin privilegiar ninguno—, *The Wire* representa un Baltimore que esconde muchas ciudades en su interior. Y así deja en evidencia, parafraseando a Soja, cómo «las relaciones de poder se inscriben en la aparentemente inocente espacialidad de la vida social» (1989: 6).

En consecuencia, el paisaje de la ciudad portuaria se revela como un lugar arbitrario y peligroso, donde la muerte puede llegar en cualquier momento. Siguiendo la tradición elegíaca del cine negro, *The Wire* exhibe gráficamente las ruinas de la metrópolis industrial centrípeta, espejo de la devastación moral de la sociedad y las instituciones. La imagen de Baltimore es, pues, acorde con la deshumanización espacial que José Luis Sert descubría en las ciudades post-industriales: «El marco natural del hombre se ha destruido en las grandes ciudades (...). Las ciudades han quedado lejos de su principal objetivo, el de fomentar y facilitar el contacto humano a fin de elevar el nivel cultural de sus poblaciones. Para lograr esta función social las ciudades deberían ser estructuras orgánicas sociales» (Sert, 1944: 395). *The Wire* traslada esa deshumanización al extremo al retratar no solo las zonas más deprimidas y abandonadas, sino al convertir literalmente la ciudad —a partir de la ola de asesinatos de la cuarta temporada— en un cementerio donde se entierran cuerpos en casas vacías. Por eso Bubbles, el drogadicto errante, el *flâneur* de los arrabales, acaba redimiéndose al poder entrar en la casa de su hermana; por eso también el detective McNulty invoca la vuelta al hogar tras su peripecia investigadora en las calles: «Volvamos a casa», dice en el cierre de la serie, nada casualmente desde una autopista, prototipo del no-lugar descrito por Augé (1993).

Escribía Bachelard que «todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa» (1994: 35). Es decir, frente a la desestructuración de Baltimore, su des-habitabilidad, McNulty y Bubbles solo pueden regresar a esos «valores de protección y resistencia» (1994: 78) que Bachelard atribuía a la casa. Unas virtudes que contrastan con las de Marlo. En una metáfora visual, el nuevo emperador de la droga cierra la trama abandonando un lujoso hotel con abogados, políticos y financieros para volver a la calle oscura y mugrienta, su hogar, donde él cree sentirse protegido, como le ocurría a los chicos de la calle de la cuarta temporada.

### 7.3. La recepción de una crítica ideológica

Tal es la subversión de valores a la que ha conducido el derrumbamiento institucional y social que la serie transmite al espectador. Al igual que en el cine negro clásico, *The Wire* también comparte ese aire existencialista, de destino funesto. De hecho, David Simon ha repetido en numerosas ocasiones el paralelismo de *The Wire* con los dramas de Esquilo y Sófocles: «*The Wire* es una tragedia griega en donde las instituciones posmodernas son las fuerzas del Olimpo. Es el departamento de Policía o la economía de la droga o las estructuras políticas o la administración de la escuela o las fuerzas macroeconómicas que están lanzando rayos y relámpagos y pateando el culo de la gente sin ninguna razón decente» (en Hornby, 2007). Ese capricho de los nuevos dioses laicos se expresa en el determinismo trágico de muchos personajes: el caso de D'angelo Barksdale, la muerte de Frank Sobotka o el juego de espejos entre figuras como Bubbles/Duquan u Omar/Michael. La misma imposibilidad bascula como leitmotiv en el cierre de la serie, donde Snoop dice aquello de «merecerlo no tiene nada que ver con ello» (episodio 5.10.). La muerte de Pearson es tan inesperada como la de Omar Little quien, tras sobrevivir a la guerra contra los jefes de la droga, muere absurdamente a manos de un niño.

En efecto, el destino de muchos de los personajes no hace justicia a su integridad moral o a la profesionalidad con la que desempeñan sus trabajos porque «merecerlo no tiene nada que ver con ello»: los honestos McNulty, Freamon, Daniels, Colvin o Haynes tienen que abandonar la policía, la escuela o el periódico... mientras asisten al éxito de aquellos que se han aprovechado del sistema en su propio beneficio (Burrell, Templeton o Rawls). Como en la vida real, la relación causa-efecto no es siempre la que prevalece. Las recompensas tampoco son para quienes las merecen. Por eso, hay personajes que se redimen como Bubbles y Namond y otros que reinician el ciclo trágico, como Duquan, Randy o el detective Sydnor, convertido en un nuevo McNulty.

Con este escenario, por tanto, la serie proyecta un profundo pesimismo moral, donde se antoja imposible cambiar el curso de los acontecimientos. Así lo certifican los fallidos experimentos de Colvin, la impotencia profesional de McNulty o el constante fracaso de las figuras paternas (Carver, Cutty Wise, Prizbilewski). Y así lo evidencian también una serie de personajes atrapados en un ciclo de violencia donde no hay posibilidad de escape (D'Angelo, Wallace, Bodie, incluso Randy) o en una guerra sin fin contra la droga:

Kima: Luchando en la guerra contra la droga. ¡Un caso de brutalidad cada vez!

Carver: Chica, ni siquiera puedes llamar «guerra» a esta mierda.

Herc: ¿Por qué no?

Carver: Porque las guerras terminan... [episodio 1.1.]

Como escribió Adorno, la naturaleza realista del cine hace que la semejanza de la inmediatez no pueda evitarse. Dada la potencia de la imagen audiovisual —que desde Peirce sabemos que es tanto índice como icono (Winston y Tsang, 2009: 463)—, *The Wire* desvela la realidad en una forma sistémica, mediante una «narrativa que habla a nuestra condición actual, que se enfrenta con las realidades básicas y las contradicciones de nuestro mundo inmediato», en palabras del propio Simon (en Álvarez, 2004: 4). Así sus imágenes funcionan como un espejo naturalista y amargo donde el espectador asume que el retrato retórico de Baltimore se ajusta a la verdad que conocemos del mundo real.

De este modo, mediante la representación realista, *The Wire* activa una crítica que —como ha escrito Ethridge— implica el cuestionamiento de dos mitos americanos entrelazados, uno económico y otro sociopolítico: el del sueño americano, donde el trabajo duro lleva a la riqueza; y el de América como un lugar de inclusión en donde existe «un lugar para ti» (2008: 154). Es cierto que, al no ofrecer una alternativa sociopolítica articulada, *The Wire* se queda solo en una «llamada moral». Una apelación que busca provocar al espectador al mostrarle un contraejemplo subversivo de la imagen que el cine comercial y la televisión suelen dar del sistema policial, judicial y social estadounidense.

Con respecto al primer mito, aunque *The Wire* no proponga soluciones a la crisis, sí identifica con claridad la causa del naufragio: «El Capitalismo es el último dios en *The Wire*. El Capitalismo es Zeus» (Simon en Ducker, 2006). Mediante su retrato realista y su narrativa expandida y compleja, la idea que una y otra vez manifiesta la serie es que el Capitalismo ha destruido el tejido social —la idea de comunidad— extendiendo el envilecimiento y el sálvese-quien-pueda.

En relación al segundo mito —el de América como lugar de inclusión—, *The Wire* ofrece un relato que, en la mejor tradición del film-noir, ilumina «la otra América». El lado oscuro del sueño americano, un «juego amañado», como se queja Bodie a McNulty en el episodio 4.13., justo antes de ser asesinado:

Bodie: Me siento Viejo. He estado ahí fuera desde los trece. Y nunca he cogado un recuento, nunca he robado un paquete, nunca dejé de hacer

ninguna mierda que me mandaran. ¿Y qué hay de vuelta? Piensas que si me quedo atascado en alguna mierda ellos dirán «sí, vale. Bodie ha estado ahí. Bodie aguantó duro. Pagamos su abogado, tenemos la fianza». ¿Quieren que aguante con ellos, verdad? Pero, ¿dónde coño están cuando se supone que tienen que apoyarnos? Quiero decir, cuando todo se va al carajo y hay que pagar un huevo, ¿dónde están? Este juego está amañado tío. Les gusta que seamos pequeñas putas en el tablero de ajedrez. McNulty: Peones. [episodio 4.13.]

Un juego donde todo el mundo —recordemos la anécdota inicial de Snot Bogie— está obligado a jugar. Como han escrito Sheehan y Sweeney, «subyaciendo el arco argumental de *The Wire* está la convicción de que la exclusión social y la corrupción no existen a pesar del sistema sino precisamente por él» (2009). La mentira y el ventajismo han infectado todo el sistema, de modo que todos los estratos sociales están «en el juego», como le espeta Omar, el Robin Hood del guetto, a Levy, el abogado del emperador de la droga:

Maurice Levy: Usted es amoral, ¿no? ¿Usted se está nutriendo de la violencia y la desesperación del comercio de drogas! ¿Usted está robando de aquellos que están robando el alma de nuestra ciudad. Usted es un parásito que chupa la sangre de la cultura de las drogas...

Omar: Justo como usted, amigo...

Maurice Levy: ¿Perdone? ¿Quééé?

Omar: Yo tengo la escopeta... usted tiene el maletín. Estamos todos en el juego, entonces, ¿no? [episodio 2.6.]

Esa misma idea provoca que las investigaciones policiales sean abortadas desde arriba para evitar salpicar a los mafiosos de cuello blanco. Así lo ilustra el detective Lester Freamon: «Si sigues la droga, consigues drogadictos y traficantes. Pero empiezas a seguir la pista del dinero y no sabes dónde diablos acabará llevándote» (episodio 1.9.). Para llegar a ese sitio donde conduce el dinero es necesario —siguiendo el título de la serie— caminar por la cuerda floja y enfrentarse con las perversiones del sistema. El propio título también hace referencia a ese límite infranqueable entre las dos Américas y cómo la gente —en todos los ámbitos— camina por un cable inestable y puede caer hacia cualquiera de los lados. Y merecerlo ni siquiera tiene nada que ver con ello, como repetía el personaje de Snoop.

*The Wire*, como hemos tratado de ilustrar aquí, nos urge al cambio al iluminar la ciudad de Baltimore mediante un estilo realista que, desde su

concepción hasta la recepción, busca elevar una crítica económica, social y política al sistema capitalista como nunca antes la ficción televisiva americana había hecho.

### Bibliografía

- ÁLVAREZ, Rafael (2004). *The Wire: Truth Be Told*. Nueva York: Pocket Books.
- AUGÉ, Marc (1993). *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (1994). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1993). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Londres: Vintage Books.
- CARROLL, Noël (1998). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- CATALÀ, Josep Maria (2008). «El grado cero de la imagen: formas de la presentación directa» en ORTEGA, María Luisa; GARCÍA, Noemí (eds.). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores.
- CURRIE, Greg (1996). «Film, Reality and Illusion» en BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Wisconsin y Londres: University of Wisconsin Press, pp. 325-344.
- DIMENDBERG, Edward. (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- DUCKER, Eric. (2006). «The Left Behind. Inside *The Wire's* World Of Alienation And Asshole Gods» en *The Fader*, 8 de Diciembre de 2006. [<http://www.thefader.com/2006/12/08/listening-in-part-iv/>] Consultado el 25 de enero de 2010.
- ETHRIDGE, Blake D. (2008). «Baltimore on *The Wire*: the tragic moralism of David Simon» en LEVERETTE, Marc; OTT, Brian L.; BUCKLEY, Cara Louis. *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. Nueva York: Routledge, pp. 152-164.
- GIBB, Jane; SABIN, Roger (2009). «Who Loves Ya, David Simon? Notes towards placing *The Wire's* depiction of African-Americans in the context of American TV crime drama» en *Darkmatter Journal*, nº especial «The Wire Files». mayo de 2009 [<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/who-loves-ya-david-simon/>] Consultado el 27 de enero de 2010.
- HORNBY, Nick (2007). «Police Show. Inverted. An Interview with David Simon» en *The Believer*, vol. 5, nº 6 [[http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview\\_simon](http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon)] Consultado el 25/01/10.
- IRVINE, Chris (2009). «Using subtitles to watch *The Wire* tuns it into a 'comedy'» en *The Daily Telegraph*, 17 de Agosto de 2009.
- KELLY, Lisa W. (2009). «Casting *The Wire*: Complicating Notions of Performance. Authenticity, and 'Otherness'» en *Darkmatter Journal*, nº especial «The Wire Files», mayo de 2009 [<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/casting-the-wire-complicating-notions-of-performance-authenticity-and-otherness/>] Consultado el 27 de enero de 2010.
- KINDER, Marsha (2008-09). «Re-wiring Baltimore: The emotive power of systemic, seriality, and the City» en *Film Quarterly*, vol. 62, nº 2.
- LANAHAN, Lawrence (2008). «Secrets of the City. What *The Wire* reveals about urban journalism» en *Columbia Journalism Review*, vol. 46, nº 5, pp. 22-31.

- PEARSON, Felicia; RITZ, David (2007). *Grace After Midnight. A Memoir*. Nueva York: Grand Central Publishing.
- QUINTANA, Ángel. (1997). *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- SERT, Jose Luis (1944). «The Human Scale in City Planning» en ZUCKER, Paul. *New Architecture and City Planning*, Nueva York: Philosophical Library.
- SHEEHAN, Helena; SWEENEY, Sheamus (2009). «The Wire and the world: narrative and metanarrative» en *Jump Cut*, n° 51, primavera 2009.
- SIMON, David y BURNS, Edward (1997). *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Nueva York: Broadway Books.
- SOJA, Edward W. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Nueva York y Londres: Verso.
- SPEIDEL, Linda (2009). «'Thin Line 'tween heaven and here' (Bubbles): Real and Imagined Space in *The Wire*» en *Darkmatter Journal*, n° especial «The Wire Files», mayo de 2009 [<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/thin-line-tween-heaven-and-here-bubbles-real-and-imagined-space-in-the-wire/>] Consultado el 14 de enero de 2010.
- VIRILIO, Paul (1989). *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra.
- WILLIAMS, James S. (2008-09). «The Lost Boys of Baltimore: Beauty and Desire in the Hood» en *Film Quarterly*, vol. 62, n° 2, pp. 58-63.
- WINSTON, Brian; TSANG, Hing (2009). «The Subject and Indexicality of the Photograph» en *Semiotica*, vol. 173, n° 1/4, pp. 453-469.