

LA JUSTICIA EN LA PANTALLA

UN REFLEJO DE JUECES Y TRIBUNALES EN CINE Y TV

Luis Pásara

Editor

Capítulo 13



Manuel Alcántara / Michael Asimow / Ramiro Ávila / Javier de Belaunde
Lucía Dammert / Eduardo Dargent / Carles Feixa / Linn Hambergren
Manuel Iturralde Sánchez / Baldo Kresalja / Sebastián Linares
Santiago Mariani / Maria-Jose Masanet / Enrique San Miguel
José Sánchez-García / Martín Tanaka / Catalina Wainerman

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.43655 J La justicia en la pantalla: un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV / Manuel Alcántara, Michael Asimow, Ramiro Ávila ... [et al.]; Luis Pásara, editor.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
320 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

D.L. 2019-05158

ISBN 978-612-317-472-9

1. Películas cinematográficas - Crítica e interpretación 2. Películas cinematográficas - Aspectos sociales 3. Derecho en el cine 4. Justicia, Administración de - En el cine I. Alcántara, Manuel II. Asimow, Michael, 1939- III. Ávila Santamaría, Ramiro IV. Pásara, Luis, 1944-, editor V. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2019-051

La justicia en la pantalla

Un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV

Luis Pásara, editor

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2019

Tiraje: 1000 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-05158

ISBN: 978-612-317-472-9

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900436

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

THE WIRE: MÁS ALLÁ DE POLICÍAS Y BANDAS

Carles Feixa, Maria-Jose Masanet
y José Sánchez-García

The Wire es una obra de arte, una máquina de representación, una red cuyas contradicciones y expansiones están perfectamente controladas.

La realidad (efímera) bajo control.

Jorge Carrión, *The Wire: la red policéntrica*

INTRODUCCIÓN¹

En un episodio de la primera temporada de *The Wire*, el joven «encargado de ventas» de droga en la esquina de un suburbio del oeste de Baltimore —ciudad en la que se desarrolla toda la serie— alecciona a sus pupilos adolescentes sobre el juego del ajedrez: «El rey siempre es el rey. Todos siguen siendo lo que son, menos los peones. Los peones de la partida la ‘palman’ rápido: salen pronto del juego». Uno de los chicos objeta: «A menos que los tíos sean unos peones muy listos y se conviertan en reinas». En otro episodio, el jefe de policía ordena una redada masiva para detener a narcotraficantes, con la intención de demostrar la eficiencia del cuerpo frente a los políticos que exigen resultados; poco importa que, en realidad, solo detengan a un puñado de jóvenes pandilleros. Los policías más competentes se quejan de que la redada

¹ El texto de esta introducción fue publicado como artículo de opinión de Carles Feixa en *El País*, el 16 de abril de 2014.

ha echado a perder la paciente investigación que habían estado llevando a cabo basándose en escuchas telefónicas y observación sobre el terreno, y que hubiera podido acorralar a los «peces gordos». Pero nadie les hace caso: las detenciones sirven para maquillar las estadísticas de criminalidad, que tanto complacen a los políticos locales.

Esta escena en esta serie de culto se reprodujo en la operación contra los Latin Kings, que tuvo lugar en Barcelona y otros municipios de Cataluña el 11 de marzo de 2014 —décimo aniversario del mayor atentado terrorista de la historia de España—, en la que fueron detenidos veinte miembros de este grupo, incluido su supuesto «jefe» para toda España. Esta fue una operación semejante a las realizadas por la policía catalana en el transcurso del último año contra los Bloods, Trinitarios, Black Panthers y la mayoría de «bandas latinas», siguiendo la estrategia que guía desde hace tiempo la actuación de otras fuerzas y cuerpos de seguridad españoles, y que consiste en no dar tregua a estos grupos. Estas actuaciones acaban sistemáticamente «desarticulando» a la banda en cuestión, a pesar de lo cual no tardan en reaparecer grupos semejantes. El modelo proviene de Estados Unidos —como la hiperrealista *The Wire* muestra—, donde se lleva más de un siglo combatiendo y encarcelando a las bandas, con el resultado paradójico de reforzar a las ramas más violentas. Su máxima expresión fue la «operación Corona» en 1998, una magna redada contra los Latin Kings de Nueva York, impulsada por el entonces alcalde Rudolph Giuliani, artífice de las políticas de «tolerancia cero» que luego se exportaron a Centroamérica y al resto del mundo.

La redada de 11 de marzo de 2014 se podía seguir por las emisoras de radio catalanas, transmitida en tiempo real. Al principio, se dieron pocos datos porque la operación estaba en curso y se impuso el secreto de sumario. Se insinuó que los delitos que la motivaban eran variados pero inconcretos. Se mencionaron la «extorsión», los «robos» y la «pertenencia a grupo criminal», pero se puso énfasis en este último delito. Más tarde se dijo que también se buscaban drogas y armas.

En los noticiarios del mediodía en las distintas televisiones se reprodujo la versión policial casi calcada. Los periodistas fueron convocados a una especie de rueda de prensa en la calle, en la que se presentaron registros y detenciones como si se tratara de una *performance*. Sorprendentemente, el secreto de sumario pareció entonces haber quedado en suspenso. El reportaje de la cadena de televisión pública de Cataluña (TV3) fue particularmente extenso y detallado: con una escenografía muy cinematográfica, en una calle del barrio del Born de Barcelona, se ve a un grupo de policías bajar del vehículo policial junto con el «cabecilla» detenido, para realizar un registro en un local donde supuestamente se guardaban armas y drogas, que por lo visto aquí no aparecieron. Sí apareció, en cambio, un ciudadano sin techo, que afirmó no tener nada que ver con las bandas y justificó dormir en ese local por haber sido objeto de un desahucio. Más tarde, el canal de noticias 24 horas de la televisión pública catalana interrumpió la transmisión del debate sobre la pobreza en el Parlament de Catalunya —en el preciso momento en el que la oposición estaba criticando los recortes presupuestales del gobierno— para conectar en directo y transmitir el exitoso final de la redada, incluyendo la aparición del sin techo en la supuesta guarida de los Latin Kings.

Todo recuerda a la serie *The Wire*: la escenografía de gueto urbano, que traspone los barrios afroamericanos de Baltimore al centro de Barcelona; la manufactura policial de la noticia y la casi total ausencia de visiones contrastadas; la presión por demostrar la eficacia en la lucha contra el crimen, al privilegiar la cantidad (el número de detenidos) por encima de la calidad (la prevención del delito); el combate perdido contra las drogas (dirigido contra pequeños distribuidores, no contra grandes narcotraficantes); la demonización de los jóvenes pandilleros, tratados como salvajes despersonalizados; por no hablar del posible uso de escuchas policiales, que en el caso de las bandas latinas es una técnica utilizada profusamente y sin los remilgos que llegaron a acabar con la carrera del juez Baltasar Garzón.

Como en Estados Unidos, del fantasma de las bandas emerge el espectro de un «Estado penal» —teorizado por autores como Loïc Wacquant (2001)—, que tolera una zona gris donde algunos principios del Estado de derecho —la presunción de inocencia, la culpabilidad individual y no colectiva, el derecho a la tutela efectiva, la proporcionalidad entre delitos y penas— parecen quedar en suspenso y donde la cárcel es el destino natural de este nuevo *preariado* juvenil que Guy Standing (2013) ha bautizado como *lumpenproletariado* del siglo XXI. Sobre la base de la experiencia, el destino más probable para los detenidos será la prisión, sin derecho a libertad provisional, y el delito de asociación ilícita puede aplicarse a todo el colectivo. Esto tiene poco que ver con los encausados por corrupción en el caso Palau de la Música² —localizado cerca de donde tuvieron lugar los registros de los Latin Kings—, aunque las cantidades defraudadas en ese caso hayan sido escandalosamente superiores a los supuestos botines obtenidos por los Latin Kings, por no citar el caso Gürtel³ y la corrupción en algunos partidos. Es inevitable evocar a *The Wire*, que expone de manera brillante las interconexiones entre bajos fondos y poderes fácticos de Baltimore, así como la desproporción entre la tolerancia cero hacia el pandillero y la relativa impunidad hacia constructores y políticos corruptos.

Como investigadores⁴, no podemos evitar lanzar algunas preguntas incómodas: ¿quiénes son los reyes y quiénes los peones en esta historia? ¿Son realmente estos grupos el enemigo público número uno? ¿No es la guerra contra las pandillas una profecía que se autocumple? ¿Por qué aquí se imitan las políticas de mano dura, cuando incluso en

² Auditorio de música situado en el centro de Barcelona, famoso por su estilo modernista y por un reciente caso de corrupción en el que se vieron involucrados algunos directivos, pertenecientes a la alta burguesía catalana.

³ Caso de corrupción en el que ha sido juzgado el Partido Popular y que provocó la caída del gobierno de Mariano Rajoy en mayo de 2018.

⁴ Este proyecto ha recibido financiación del European Research Council (ERC) en el marco del programa de Investigación e Innovación de la Unión Europea HORIZON 2020, *grant agreement* 742705.

Centroamérica ya se consideran ineficaces? ¿Es una casualidad que las policías catalana y española parezcan competir en el número de redadas y detenidos? ¿Se habrá resuelto el problema cuando estén todos en la cárcel? ¿Cuánto tardarán en reconstituirse los grupos que se asegura haber descabezado? ¿Tiene sentido procesar sistemáticamente a todas las bandas latinas por el delito de asociación ilícita? ¿Por qué no se actúa con la misma intransigencia frente a otros grupos juveniles, xenófobos o de extrema derecha, o frente a la corrupción política o económica? Y *last but not least*: ¿imita *The Wire* a la realidad o es la realidad la que imita la ficción de *The Wire*?

En una entrevista realizada por Hornby a David Simon —creador, guionista y productor de la serie—, este afirma que entiende *The Wire* como un ejercicio de documentación en el que compone una serie con protagonistas que corresponden a algún personaje de Baltimore. De esta manera, «todo echa sus raíces en lo real, lo que en mi opinión produce unos relatos únicos e idiosincráticos» (Hornby, 2010, p. 61). Y con ello, lo que se consigue es retratar el «otro Baltimore», el sector marginado que difícilmente encuentra una representación digna de su realidad en los medios de comunicación. A pesar de intentar reflejar una realidad concreta, que es la de Baltimore, *The Wire* consigue construir unas historias universales que traspasan los límites de la ciudad, del estado, del país, como una buena etnografía. Porque, como afirma Simon, «tal vez Baltimore no contenga más mierda que esos otros sitios. Si fuera el caso, entonces estas historias solo tendrían significado para la gente de aquí» (Simon, 2010, p. 44). Por su parte, Corkin (2017) sostiene que el Baltimore de Simon es preciso en cuanto a lo histórico, pero también es muy similar a otras ciudades en términos de tamaño, estructuras de empleo y demografía. De hecho, las historias de *The Wire* se han visto reflejadas en nuestro entorno más inmediato, en la Mina o en el Born de Barcelona, como se ha explicado en la introducción de este capítulo.

Pero, ¿cómo representa *The Wire* a las bandas juveniles? ¿Forma parte *The Wire* de un clima cultural en el cual lo que predomina son las visiones negativas de jóvenes que se mueven en la calle buscando una manera de satisfacer sus necesidades de consumo? En este texto exploraremos estas representaciones mediante una lectura en profundidad de la primera temporada de la serie, en diálogo con otras representaciones producidas desde el trabajo etnográfico.

***THE WIRE* Y LAS TEORÍAS SOBRE LAS BANDAS JUVENILES**

La banda es un grupo intersticial, formado espontáneamente e integrado luego a través del conflicto. Está caracterizado por los siguientes tipos de comportamiento: encuentro cara a cara, batallas, movimiento a través del espacio como si fuese una unidad, conflictos... El resultado de este comportamiento colectivo es el desarrollo de una tradición, de solidaridad moral, conciencia de grupo y vínculo a un territorio local (Thrasher, 1929, p. 57).

The Wire remite a la tradición criminológica norteamericana de estudio de los *gangs* juveniles, iniciada con la escuela de Chicago. En 1915, Robert E. Park abandonó su antigua profesión de periodista para integrarse al Departamento de Sociología de la Universidad de Chicago, en cuyo seno promovió una importante renovación de los estudios urbanos. Temas que hasta entonces no se habían considerado merecedores de atención científica —como la marginación social, la delincuencia, la prostitución y la vida bohemia— se convirtieron en la preocupación central de la emergente escuela de «ecología humana», que se había propuesto analizar las formas de conducta específicas que surgían en el nuevo ecosistema urbano. Para ello recogieron sobre el terreno la mayor cantidad posible de datos sobre la composición social de la ciudad, la interacción entre los diversos grupos, sus formas de vida y su territorio, con métodos de observación participante y de entrevistas cualitativas que con tanto éxito habían servido a la antropología en otros contextos.

La base teórica del planteamiento de Park se fundamentaba en los conceptos de «contagio social» y «región moral»: el ambiente de libertad y soledad de las grandes urbes permitía que los comportamientos «desviados», que en las comunidades rurales de origen eran sistemáticamente reprimidos, encontraran un terreno favorable para difundirse, mediante un mecanismo de «contagio social» que generaba «regiones morales» donde prevalecían normas y criterios «desviados», con la consecuente aparición de grupos de jóvenes en las calles.

El fenómeno de las bandas pronto atrajo el interés de muchos de los autores de la escuela de Chicago cuyo supuesto fundamental era que la degeneración de estos grupos callejeros era causada por la «anomia» reinante en ciertas «regiones morales» de la gran ciudad, marcadas por la desorganización social y la desaparición de los sistemas tradicionales de control informal. La desviación juvenil no sería por tanto un fenómeno patológico, sino el resultado previsible de un determinado contexto social que era preciso analizar (Shaw & McKay, 1927). En 1929, Frederic Thrasher publicó la investigación más ambiciosa en esta dirección: *The Gang*. Tras siete años de investigación en los *slums* (suburbios) de Chicago, el autor localizó un total de 1313 *gangs*, una cifra que se haría famosa. Para Thrasher las bandas no surgían indiscriminadamente, sino que estaban vinculadas a un determinado hábitat: las llamadas «áreas intersticiales», aquellas zonas de filtro entre dos secciones de la ciudad; por ejemplo, entre el centro comercial y los barrios obreros. A él se debe también la primera definición analítica de banda juvenil (*street-gang*) —citada al principio de este párrafo—, cuyo valor reside en superar las connotaciones desviacionistas y patológicas —predominantes en la sociología de la época— y subrayar los elementos de solidaridad interna, vinculación a un territorio y constitución de una «tradición» cultural distintiva, como ejes de la agrupación en bandas. Sin embargo, en Thrasher predomina todavía un ansia de cuantificación que pretende dar «legitimidad» científica al uso de técnicas «periodísticas» como la observación y la entrevista. Por ello su estudio se centró en las causas

de la desviación juvenil y abordó de manera pasajera el entramado cultural que generaban las bandas —argot, ritos, universos simbólicos— y que interesa a las aproximaciones etnográficas.

La publicación de *Street Corner Society*, 1943, de William Foote Whyte, supuso un importante cambio de perspectiva. En vez de analizar, como sus predecesores, las diversas bandas de un área, se concentró en dos bandas presentes en el barrio italiano de Boston que llama Cornerville. El contexto histórico había cambiado: la gran depresión que siguió al *crack* de 1927 provocó un desempleo masivo entre la población juvenil: las bandas ya no estaban formadas solamente por adolescentes, sino también por jóvenes de más de 18 años, lo cual les daba una continuidad y una estabilidad mayores. El estudio parte de una intensa observación participante, basada en la convivencia continuada con una familia de inmigrantes italianos de la cual había llegado a ser un miembro apreciado. Los profundos vínculos de amistad establecidos con Doc, el líder de los Norton, la banda de los «muchachos de la esquina», le permitió integrarse en la vida cotidiana de la banda y conocer desde dentro, al puro estilo etnográfico, su modo de vida y su visión del mundo. Whyte descubrió cómo entre sus miembros se había creado un estrecho vínculo a partir de un fuerte sentimiento de lealtad de grupo, fundamentado en la ayuda mutua. Desde su infancia, los miembros habían desarrollado profundos vínculos afectivos y de identidad de grupo, el cual era a menudo considerado como su familia. Las calles donde habían crecido eran su casa, se identificaban con sobrenombres y su identidad dependía de su posición dentro del grupo. A pesar de que algunos miembros de los Norton podían transitar individualmente en circuitos ilegales, Whyte mantenía que la naturaleza del grupo no era prioritariamente delincuencial.

De manera general, los autores de la escuela de Chicago se sitúan en la tradición reformista de los liberales americanos, preocupados en poner remedio a la anomia reinante en los suburbios mediante medidas resocializadoras moralizantes e instrumentos más eficaces de control social. A pesar de ello, su aportación al conocimiento de los estilos de

vida urbanos, y de los significados que tienen para los actores, es incuestionable, y su influencia en paradigmas posteriores —como la nueva criminología, la teoría del etiquetaje social o el interaccionismo simbólico— fue decisiva (confróntese Cohen, 1955; Becker, 1970; Matza, 1961). El modelo de la ecología urbana ha continuado generando estudios valiosos sobre la juventud negra, hispana, italoamericana, etcétera, y sus interacciones con la juventud blanca y las instituciones dominantes. Cabe referir, por ejemplo, la ya clásica investigación del antropólogo chicano James Vigil (1990), sobre las bandas juveniles en los barrios mexicano-americanos del sur de California. La persistencia de esos agrupamientos juveniles —a veces durante décadas—, en el marco circunscrito del barrio, impide considerarlas un hecho coyuntural y mueve al autor a una aproximación holística a las complejas condiciones que explican su aparición y continuidad. Cumpliendo funciones sustitutivas de la familia, la escuela y la ley, las bandas de jóvenes chicanos constituyen uno de los principales instrumentos con los que cuenta la segunda generación de emigrantes mexicanos a Estados Unidos para construir su precaria identidad social.

«... LA IDENTIDAD DE LOS GRUPOS,
SUS ACTIVIDADES —LEGALES E
ILEGALES— O SUS COSMOVISIONES
SE SITUAN PREFERENCIALMENTE PARA
EXPLORAR SU NATURALEZA Y
LAS DINÁMICAS DE LOS JÓVENES
MIEMBROS, SUS HISTORIAS Y
NARRATIVAS, CON EL FIN DE
MOSTRAR POR QUÉ LOS JÓVENES
DECIDEN FORMAR PARTE DE ELLAS».

En los últimos años, la investigación sobre grupos juveniles callejeros cambió su dirección para entender —siguiendo las premisas metodológicas de la etnografía— el mundo cultural que construían sus miembros. El pandillero fue emplazado en el centro de la investigación. Se trata de una representación de las bandas desde su interior para intentar ir más allá de los estereotipos moralizantes propios de la escuela de Chicago y sus sucesores. De esa manera, cuestiones como la identidad de los grupos, sus actividades —legales e ilegales— o sus cosmovisiones se sitúan preferencialmente para explorar su naturaleza y las dinámicas de los jóvenes miembros, sus historias y narrativas, con el fin de mostrar por qué los jóvenes deciden formar parte de ellas. En esta línea podemos incluir autores como Hagedorn (2008), Hallsworth y Brotherton (2011), Feixa y Romaní (2014), White (2016) o Queirolo (2017) que consiguen liberar a la investigación sobre el mundo de las bandas callejeras de su marcada tendencia criminológica que, por lo demás, ayudó a crear la estigmatización criminal de los chicos de la calle. Estas perspectivas permiten entender que la banda es una institución social que ofrece oportunidades para la construcción identitaria, al mismo tiempo que beneficios económicos y sociales —aunque a veces obligue a pagar altos precios personales— para sus miembros que, en su mayoría, provienen de los espacios de exclusión y marginalidad propios del mundo global (Wacquant, 2006). Se trata entonces de mostrar cómo la idea de las bandas como «problema social» se genera estructuralmente mediante dinámicas sociales que implican a otras «instituciones sociales» de disciplinamiento y control, como la escuela, la familia o la religión que, cuando fallan, son sustituidas por medios represivos policiales. En este sentido, la novedad que aportan estos autores consiste en situar estas agrupaciones sociales en relación dialéctica con otras instituciones sociales de control biopolítico y represivo hasta conformar un campo social.

METODOLOGÍA

El objetivo principal de este capítulo es analizar la representación de las bandas juveniles en la primera temporada de la serie *The Wire*, centrada en el tráfico de drogas en el distrito Oeste de la ciudad de Baltimore, en una dialéctica con otras representaciones que provienen de estudios etnográficos propios y ajenos. Nuestra pregunta de investigación es: ¿cómo se representa a las bandas juveniles en la serie *The Wire*? ¿En qué espacios son presentadas las bandas juveniles? ¿Con qué otros individuos o instituciones se relacionan y cómo son estas relaciones? ¿Qué acciones realizan? ¿Se relacionan sus acciones con conflictos? ¿Sobre qué base emergen los conflictos y cómo se resuelven?

Para ello, utilizamos la lectura en profundidad o *close reading*. Para Castelló la lectura en profundidad es «una aproximación interpretativa y crítica sobre las representaciones, el realismo de la historia y el producto mediático como producción artística» (2008, p. 209). En la misma línea, para Brummett «*close reading is the mindful, disciplined reading of an object with a view to deeper understanding of its meanings*» (2010, p. 3). Este autor afirma que las técnicas de *close reading* ayudan al investigador o lector a sacar más provecho del mensaje y a compartir lo que aprende con otros de manera crítica. Para ello, en nuestro estudio seguimos el diseño de Buonanno (1999), que se inspira en los códigos televisivos de Fiske y Hartley (1978), y que ha sido aplicado por diferentes investigadores (por ejemplo, Gómez, 2010). Buonanno divide el análisis en cinco áreas —aparte de los elementos de identificación de la obra—: contexto, confección, narración, contenidos y significados.

Brummett (2010) destaca también la importancia del contexto a la hora de leer la obra y diferencia entre el contexto histórico y el textual. Según el autor, cuando una persona lee una obra está influenciada por el contexto histórico del momento. Igualmente, el contexto textual

influencia la lectura del texto. Es decir, un texto que está siendo irónico predispone el lector a leerlo siguiendo este tono, incluso cuando el texto no pretende serlo. Estas observaciones plantean la necesidad de que el investigador tenga en cuenta los contextos a la hora de analizar una obra.

El *close reading* se enmarca en el posestructuralismo, ya que es un método intertextual —el relato se relaciona con el entorno cultural y social— en el que se realiza una interpretación crítica y completa del texto, que es tratado como una «obra artística», por lo que hay un interés en los valores estéticos (Castelló, 2008). Este tipo de estudios «ofrecen una gran libertad al analista, quien también adquiere una dimensión autoral en el análisis crítico» (2008, p. 210). Según el autor, esto conlleva que el investigador sea protagonista del proceso de análisis porque se combina la investigación más academicista con el texto ensayístico creativo. Se trata de un método que se adapta muy bien a nuestro proyecto de investigación, a cargo de un equipo principalmente compuesto por antropólogos. La lectura en profundidad deviene una herramienta óptima para el equipo, ya que lo que se pretende es comparar la construcción de la serie con la construcción que efectúa el antropólogo acerca de la realidad. Para ello, los investigadores hacen una lectura en profundidad de la obra —*The Wire*, en este caso— y la contrastan con su trabajo etnográfico sobre bandas juveniles o con estudios de otros etnógrafos. Además, la lectura en profundidad puede ser enriquecida mediante la combinación con otras metodologías cualitativas que ofrecen información más allá del texto. Este sería el caso de nuestro análisis, que acopla la lectura en profundidad con el trabajo de campo etnográfico y la lectura de textos de otros antropólogos sobre bandas juveniles. De esta manera llevaremos a cabo nuestro objetivo principal: entender el universo de un texto —en este caso una serie de ficción— en relación con la realidad de un contexto.

DIALOGO ETNOGRÁFICO CON *THE WIRE*

Los que saben discernir la fuerza, hoy como antaño, en el
centro de toda historia humana,
encontrarán en *The Wire* si no el más bello, al menos sí el
más auténtico, el más descarnado
y el más puro de todos los espejos rotos que reflejan la
condición urbana del bípedo implume
en el seno de las sociedades capitalistas posindustriales.
De los Ríos (2010, p. 199)

The Wire es una serie de televisión estadounidense del género drama que se emitió en la cadena por cable Home Box Office (HBO) entre 2002 y 2008. Consta de cinco temporadas que suman sesenta episodios de una hora de duración, aproximadamente. El creador de la serie es David Simon, quien no solo la ideó, sino que también la escribió y produjo, junto con Ed Burns, George Pelecanos, Robert F. Colesberry y Nina Kostroff Noble, entre otros.

La serie se centra en las investigaciones que, con base en escuchas telefónicas, realizan un grupo de policías de Baltimore, en relación con distintos casos que tienen como factor común el narcotráfico. En cada temporada se pone el punto de mira en un aspecto específico de la ciudad que es presentado de manera compleja. La ciudad y algunos personajes permanecen pero cambia el foco sobre el que se pone el interés, el escenario principal. La primera temporada se centra en el tráfico de drogas en el distrito Oeste de Baltimore. En ella podemos observar tanto el trabajo policial realizado para desactivar las bandas del narcotráfico como las estructuras y dinámicas de las bandas, y las distintas historias personales de sus integrantes. La segunda temporada se centra en el puerto de mercancías de la ciudad y en su sindicato, así como el contrabando de diferentes mercancías, entre las que destacan el tráfico de drogas y la trata de mujeres. Es «un tratado sobre la muerte del trabajo y la tradición de la clase obrera» (Simon, 2010, p. 22).

En la tercera temporada se reflexiona alrededor de la cultura política y las luchas de poder; asimismo, se plantea el debate sobre la legalización de las drogas. La cuarta temporada centra el foco en el sistema educativo y se pone en duda el sueño americano de la igualdad de oportunidades. Por último, la quinta temporada se concentra en los medios de comunicación de Baltimore; es una crítica a las representaciones mediáticas y a la falta de explicaciones sobre la naturaleza de los problemas de la ciudad.

En la primera temporada, objeto de nuestro análisis, un policía de la sección de homicidios —Jimmy McNulty— conversa con un juez sobre un traficante de la ciudad de Baltimore llamado Avon Barksdale, que controla gran parte del narcotráfico en ciertas zonas de la ciudad y está detrás de diferentes asesinatos. El juez presiona al subdirector de la policía para que se investigue al respecto y, por ello, este se ve obligado a crear un equipo de detectives. Tanto el subdirector como los comandantes ven a McNulty como un traidor que acude al juez y no a sus superiores inmediatos, en su intento de evitar que el caso se cierre luego de un trámite limitado a algunas intervenciones menores, sin llegar al fondo del asunto.

A pesar de tener un hilo conductor policial, no se trata de una serie policíaca. Lo afirma el propio Simon: «lo juro: no ha sido nunca una serie con policías. Y aunque había polis y gánsteres en abundancia, nunca ha sido del todo apropiado clasificarla como ficción criminal, aunque la espina dorsal de cada temporada haya sido sin duda una investigación policial en Baltimore, Maryland» (2010, p. 9). Para Fresán, «el verdadero tema de *The Wire* —por encima y por debajo de su atmósfera policial y más *noir* que nunca— es EL TRABAJO» (2010, p. 81). El trabajo policial, el de los camellos, el de los obreros portuarios y el de los periodistas: todos ellos con situaciones alienantes, aunque por causas diversas.

La obra fue emitida en una cadena de televisión (HBO) que apuesta por una programación diferente. El creador David Simon no es un guionista más de Los Ángeles sino un periodista de Baltimore que trabajó durante años en sus calles con policías y políticos, pero también

con jóvenes de bandas, como lo hizo el antropólogo Whyte. Simon colaboró durante años con Ed Burns, detective en Baltimore; el fruto del trabajo conjunto fue un libro de vocación de investigación sociológica, publicado antes de *The Wire*. En la serie, una parte importante de las historias se basa en las vivencias de Ed Burns y la estructura policial que se describe en la primera temporada es la que vivió Burns —inspiración del personaje de McNulty—, una institución más preocupada por las estadísticas que por el bienestar de los ciudadanos. Lo mismo pasa con el sistema escolar de la tercera temporada, inspirada en las vivencias de Ed Burns una vez reorientada su carrera profesional de investigador policial a profesor.

De esquinas, policías y bandas

En relación con el escenario histórico-social en el que se desarrolla la historia, como se ha mencionado, esta se sitúa en la ciudad posindustrial de Baltimore, el núcleo urbano con más habitantes en el estado de Maryland. Se trata de una ciudad portuaria de clase obrera donde conviven distintos grupos étnicos, encerrados en sus propios guetos⁵. En la primera temporada, en particular, las tramas tienen lugar en el distrito Oeste de la ciudad, un centro de la cultura afroamericana, que se caracteriza por ser una de las zonas más pobres de la ciudad y tener altas tasas de criminalidad: un buen ejemplo de «marginalidad avanzada» (Wacquant, 2009). La serie está ambientada en la década del 2000, con referencias que sitúan al espectador; por ejemplo, el atentado a las Torres Gemelas, un acontecimiento que dio lugar a la retirada de buena parte de los recursos para luchar contra el narcotráfico y que provoca la sustitución del joven negro del gueto por el yihadista, como enemigo público número uno, algo que se ha reproducido en el contexto europeo en los últimos años.

⁵ Para un amplio contexto histórico-social de la ciudad de Baltimore, consultar el texto de Corkin (2017, especialmente pp. 8-14).

Para poder trabajar los espacios, ambientes, localizaciones y escenarios de la serie, es imprescindible dedicar varios párrafos de este texto a la ciudad. Y es que *The Wire* nos habla de Baltimore. No nos habla de Nueva York o Los Ángeles, ciudades sobrerrepresentadas en las series norteamericanas, donde los espectadores ya pueden reconocer sus calles y edificios principales, e incluso pueden asociar sus historias a ciertas representaciones y temáticas. Seguramente muchos asocian Nueva York a la ciudad de los sueños, de las luces, de los rascacielos, del amor, de las oportunidades... Pero Baltimore es otra cosa. Según Simon (2010), es una ciudad de segunda fila de la ya antigua zona industrial de Norteamérica, que ha quedado olvidada. Y no es común encontrar series norteamericanas que representen estas ciudades y muestren sus facetas más duras.

En *The Wire* queda claro que Baltimore no es una ciudad para soñar, o hacer soñar al espectador, el sueño americano. Este era precisamente el objetivo de Simon, que buscaba ambientar *The Wire* en una ciudad real, una ciudad con historias y problemas reales. Pero, ¿qué espacios y localizaciones de Baltimore se representan en la primera temporada de la serie? ¿Y quién los ocupa?

Hay dos espacios claves muy representados durante la primera temporada: los suburbios de la parte Oeste de Baltimore, donde se reúnen las bandas juveniles en torno al tráfico de drogas, y la «desastrosa» oficina que es asignada a los policías para la investigación del caso. A estos dos espacios los acompañan, de manera esporádica, otras localizaciones que nos ayudan a entender el contexto de los diferentes personajes, como los hogares de algunos jóvenes de las bandas y los de ciertos detectives. Tanto los suburbios de Baltimore como las comisarías de policía aparecen divididos por rangos de estatus. Es decir, en los espacios suburbanos también encontramos centros y periferias: espacios jerarquizados según su proximidad al centro de poder, situado en este caso en un club de *striptease*. Así, en el punto más alejado del centro de poder encontramos las esquinas y se pasa por puntos intermedios como las casas baratas

con sus patios hasta llegar a la antesala del centro de poder, las Torres. Además, como ocurre en la misma institución policial, los jóvenes de las bandas son destinados a estos espacios como resultado de su fidelidad al jefe pero, también, según su éxito económico. Estos espacios son tratados en la serie como cronotopos, donde el espacio y el tiempo se unen para convertirse en una única poderosa dimensión que permite analizar la experiencia social de los personajes de la novela audiovisual.

Por eso, el lugar que ocupan los personajes respecto a estos espacios está directamente vinculado con su posición en las relaciones de poder establecidas en el seno de ambas instituciones sociales: la banda y el cuerpo policial. Los suburbios están ocupados, principalmente, por las bandas juveniles que se dedican al tráfico de drogas. Los soldados —los peones— ocupan las esquinas; los jóvenes de un rango superior, las casas baratas; y, por último, las personas de confianza de Avon Barksdale, las Torres. Exactamente lo mismo pasa con los espacios de detectives e investigadores. La DEA dispone de la mejor infraestructura y espacios, la policía cuenta con oficinas en la zona de rascacielos de la ciudad y, por último, al equipo encargado del caso se le asigna un sótano que no dispone ni siquiera del mobiliario necesario para trabajar. Las estructuras de poder se pueden ver reflejadas, de esta manera, también en los espacios representados.

Para nuestro objetivo, focalizaremos el análisis en los espacios ocupados por las bandas de jóvenes, los barrios donde se mueven y viven, que suelen estar muy deprimidos, en la zona Oeste de la ciudad. Muchas de las casas están tapiadas o medio derruidas, la pintura está descuidada o deteriorada, hay grafitis en paredes y puertas... En las casas baratas hay un patio interior —uno de los espacios más representados de la serie— donde las bandas de jóvenes pasan la mayor parte de su tiempo mientras trafican con drogas. Este espacio ha sido acondicionado para pasar largas horas de —como diría Simon— trabajo ya que eso es el tráfico de drogas, una empresa económica con distintas posiciones jerárquicas, con premios y castigos para los empleados según sus capacidades.

Y en el centro del patio, un sofá en el que pasan muchas horas hablando, comiendo, durmiendo... en definitiva, un espacio de relación social entre «trabajadores». Un espacio apropiado que es central —como muestra la escena del ajedrez descrita en la introducción de este capítulo—, esencial para entender la manera en la cual, entre los miembros de la banda, se «educa» en la cultura propia. Es un espacio que pertenece a los jóvenes y que los policías observan desde la distancia: desde tejados de edificios y desde coches.

Pocas veces se ve intervenir en el barrio a algún agente externo a este. Las pocas intervenciones son de la policía y suelen corresponder a detenciones o extorsiones. En uno de los capítulos de la primera temporada, tres detectives entran en el barrio a las dos de la madrugada con el objetivo de amedrentar a los jóvenes traficantes; uno de ellos golpea a un adolescente con la culata de la pistola. Desde las casas, el barrio se une de manera anónima en defensa de los jóvenes y la extorsión policial que viven. El coche de la policía acaba destrozado. En la representación de los espacios de la banda, esta escena ilustra etnográficamente aquello que es un lugar común en las monografías académicas: su territorialización, su homogeneidad étnica, el sentimiento de pertenencia a la comunidad y la violencia como medio de protección frente al «otro» que invade el territorio propio, aunque sea la policía.

En algunos episodios se accede a los espacios familiares de los jóvenes miembros de las bandas y el espectador se adentra en sus espacios íntimos. Es el caso de Wallace, que convive con un grupo de niños pobres en una casa de programas sociales; cuida de ellos y se ocupa de que vayan a la escuela. La casa está totalmente destruida; Wallace y los niños duermen sobre colchones en el suelo, lo que revela la ausencia total de servicios sociales en el gueto. Similar es el caso de Bodie, a quien en otro episodio de la primera temporada la policía busca en casa de su abuela para detenerlo. Se presentan entonces las condiciones y oportunidades que ha tenido: Bodie es de familia pobre y se crio con su abuela, después de que su madre, adicta a las drogas, lo abandonara.

Se trata de situaciones repetidas que permiten entender la desigualdad estructural de la urbe norteamericana.

No obstante, son pocas las ocasiones en las que aparecen memorias del pasado de estos jóvenes, su infancia, para entender qué los ha llevado a estas situaciones. Parecería que no tienen pasado ni futuro, que únicamente podemos observarlos en espacios del presente, que muestran a jóvenes desarraigados, prácticamente solos, a excepción de la banda, su comunidad. Se trata, como en algunas etnografías clásicas, de un presente continuo en el que se mueven los protagonistas. Pero, ¿cómo podrían ellos tener perspectivas de futuro en un ambiente dominado por la violencia estructural, tanto de las bandas como de la propia policía, donde los únicos servicios sociales que conocen son la prisión o los centros de internamiento de menores? Precisamente esta ausencia de perspectivas revela una de las principales dimensiones de la marginalidad avanzada: la imposibilidad de proyectar un plan de vida.

The Wire, una obra compleja

«Que se joda el lector medio», dice David Simon, *The Wire* es una novela visual que «trata de imitar la forma de la novela moderna, es decir, enfocar las cosas desde distintos puntos de vista» (Hornby, 2010, p. 50), sin que importen las normas lineales y simples de las teleseries. Esto lo consigue a través de la representación de diferentes grupos e instituciones y de sus múltiples puntos de vista y perspectivas, lo que también es algo propio de las etnografías contemporáneas sobre bandas, en las que se intenta recoger las voces de todos los agentes implicados en un determinado mundo cultural. Esta opción facilita al espectador mantenerse libre para pensar y hacer hipótesis sobre la historia. Eco (1996) se refiere a los «mundos posibles» creados por los lectores (o los espectadores). Según él, cualquier texto genera mundos posibles que serían construcciones mentales, hipótesis sobre el devenir de los hechos presentados en la narración. *The Wire* es una serie repleta de pistas y referencias que exigen un esfuerzo interpretativo por parte

del lector y que conllevan, necesariamente, la construcción de múltiples mundos posibles. Cuando en el primer capítulo de la temporada McNulty habla del único destino de trabajo que no desearía, resulta difícil prever que en el último capítulo de la temporada esta reflexión será recuperada y el detective acabará, precisamente, en este puesto de trabajo.

Para cualquier lector/espectador sería necesario un segundo visionado de la serie para detectar todas las pistas y estrategias narrativas que emplea el texto, poder atar los cabos sueltos y acabar estableciendo o desechando los numerosos mundos posibles construidos durante el visionado. Por esa razón, podríamos afirmar que *The Wire* demanda un «lector de segundo nivel» (Eco, 1996); esto es, un lector/espectador que busque las estrategias narrativas utilizadas en el texto, que realice más de una lectura con el objetivo de entender el funcionamiento de la maquinaria textual. Esto ha hecho que *The Wire* haya sido calificada, en ocasiones, como una serie complicada para el espectador, que no es cómoda porque requiere esfuerzo. Las tramas son complejas y muy extensas, como veremos en el siguiente punto, y la serie está repleta de detalles, pistas e intertextualidad, etcétera. Incluso es complicado entender el argot de los jóvenes vendedores de droga. Todo esto hace que el espectador tenga que estar atento a los devenires de la narración y que incluso, en algunas ocasiones, deba volver atrás sobre una conversación.

A eso se unen sus tempos. *The Wire* es una serie que no busca la espectacularidad sino la representación de la realidad. Tenemos una primera temporada de 13 capítulos —lo que significa 13 horas de visionado— sobre un único caso que se basa, principalmente, en escuchas. El espectador compartirá muchas horas de escucha junto a los personajes y esto exige, necesariamente, un esfuerzo. Fresán (2010) se ocupa del tiempo real de la serie y Carrión (2010) enfatiza que es precisamente esta dedicación de tiempo a la exploración de los espacios y personajes lo que nos ayuda a profundizar en ellos, a explorarlos, a entender sus metamorfosis.

En cuanto a la estética, al igual que con los tempos, la serie no busca la espectacularidad, sino la documentación: no hay grandes persecuciones o imágenes construidas para su apreciación estética; los tonos son principalmente fríos, lo que da una sensación de declive y tensión; no hay prácticamente banda sonora durante el devenir de los hechos, sino que cada vez que aparece una pieza musical es porque hay una radio que la está emitiendo; el montaje es pausado, siguiendo los tempos de la serie; los planos son mayoritariamente amplios —generales, americanos o medios— para mostrar las situaciones en conjunto y evitar la empatía con los sentimientos concretos de un personaje. No se idealizan o embellecen los espacios o situaciones a través de recursos estéticos; al contrario, en algunos casos da la sensación de que los tonos fríos y planos amplios indican que lo que vemos es la realidad documentada a través de una ficción. Su ritmo, su estructura, su estética... todo ello hace de *The Wire* una serie diferente.

«... ES ESTA COMPOSICIÓN DE ELEMENTOS FORMALES, VISUALES Y SONOROS LO QUE HACE QUE SU REPRESENTACIÓN DE LAS BANDAS JUVENILES SEA MÁS REALISTA O DOCUMENTAL. PORQUE SE TOMA SU TIEMPO PARA MOSTRARLAS EN DIFERENTES SITUACIONES, PARA EXPLICAR CÓMO VIVEN, CÓMO SON SUS FAMILIAS, SU ENTORNO, SUS OPORTUNIDADES, ETCÉTERA».

Se trata de una serie complicada que demanda un esfuerzo al espectador. El propio Simon (2010) reconoce que este carácter hizo que perdieran espectadores, aquellos que no se esforzaban lo suficiente o que incluso haciéndolo al máximo seguían complicándose. Pero, como afirma Simon: «La pauta que sigo para intentar ser verosímil es muy sencilla —la sigo desde que empecé a escribir ficción—: el lector medio... que se joda» (Hornby, 2010, p. 66). Y es esta composición de elementos formales, visuales y sonoros lo que hace que su representación de las bandas juveniles sea más realista o documental. Porque se toma su tiempo para mostrarlas en diferentes situaciones, para explicar cómo viven, cómo son sus familias, su entorno, sus oportunidades, etcétera.

Representación de las interacciones sociales

La trama principal de la historia gira en torno a una investigación policial pero en la serie se presentan diferentes hilos narrativos. Las tramas son amplias, complejas y se entremezclan en numerosas ocasiones, y hay en ellas muchos personajes, lo que hace muy difícil recordar el nombre de todos ellos. Seguramente muchos pensarán que, siendo la investigación policial promovida por McNulty la materia principal de la historia, la serie gira alrededor de este personaje principal o héroe, pero ¿tiene *The Wire* un claro protagonista/héroe que deviene hilo conductor e incluso punto de vista de la narración? Según Carrión (2010), no es que *The Wire* no se centre en un personaje protagonista; es que tampoco se centra en una familia o comunidad, porque lo que hace es construir una red urbana. Y esto conlleva, necesariamente, representar a diferentes comunidades —a lo largo de toda la serie—, que en *The Wire* son seis: «*The Law* (policías, jueces, fiscales), *The Street* (vagabundos, traficantes de droga), *The Paper* (periodistas), *The Hall* (políticos), *The Port* (trabajadores portuarios, criminales griegos) y *The School* (alumnos y profesores)»⁶ (2010, p. 98).

⁶ Estas comunidades, identificadas así por Carrión (2010), nosotros las entendemos como instituciones, según veremos más adelante.

Es de esta manera como la serie dinamita uno de los «mandamientos» más estables de las series de televisión: tener un héroe o protagonista con quien el espectador se identifique, a quien envidie u odie (Fresán, 2010).

En la primera temporada de la serie tenemos como protagonistas a policías, jóvenes traficantes, adictos a las drogas, vagabundos, parejas de estos personajes, etcétera. Y «no son tipos buenos persiguiendo a tipos malos. Es más complejo. Como en las perspectivas críticas sobre bandas, la serie cuestiona la validez de estas etiquetas y se pregunta si realmente sirven para algo» (Hornby, 2010, p. 55). En la serie hay tantos o más personajes protagonistas negros que blancos y destaca el empleo sistemático de actores no profesionales (Talbot, 2010). Esto conlleva diferentes puntos de vista y realidades. No vemos el narcotráfico únicamente a través de los ojos del detective McNulty, sino a través de los encargados de ventas de las esquinas de los suburbios, de las madres y las parejas de los jóvenes traficantes. Observamos su realidad, su día a día, su vida y es de esta manera como entendemos sus actos en medio de la necesidad de supervivencia en los suburbios abandonados de Baltimore. Esto se alcanza mediante una descripción cotidiana del mundo de la banda, apoyada en la observación participante que tanto Simons como Burns practicaron antes de rodar la serie.

Como afirma Foucault (1987), existen mecanismos de exclusión discursiva: a ciertas personas o colectivos no se les escucha, su palabra no tiene valor. Esto es lo que evita *The Wire* a través de la representación de diferentes colectivos, con la construcción de una obra coral, alejada de la mirada omnisciente de un personaje protagonista/héroe, como si de un etnógrafo clásico se tratara. Además, como en las etnografías multisituadas, la presencia de las voces de los subalternos sitúa la obra en las perspectivas contemporáneas etnográficas y evita «hablar por ellos», como denunciaba Spivak (1993) hace mucho.

Llegados a este punto, sería pertinente preguntarnos si aparecen historias principales en la primera temporada de *The Wire*. La respuesta es sí. Se entremezcla la historia de la investigación policial con

la de los jóvenes y capos de las bandas que participan del narcotráfico. El objetivo principal de los policías es desarticular la banda de Avon Barksdale, llegando hasta él. En cambio, el objetivo de los jóvenes de las bandas es la supervivencia, obtener los recursos necesarios para la vida como cualquier trabajador, en el ambiente social en el que se mueven. La estructura construida por Avon Barksdale, de la que participan los jóvenes de las bandas, se encarga de procurar la protección de estos jóvenes a través de diferentes reglas de actuación —por ejemplo, no hablar por móvil ni en los coches—, de la extorsión de testigos, de la provisión de abogados, etcétera.

Debido a cierta imposición social, la única posibilidad de obtener recursos para estos jóvenes es el narcotráfico como fuente de empleo en el barrio, dada la ausencia de proyectos oficiales para facilitar su acceso al mercado laboral «oficial». Pero, ¿se consiguen los objetivos? Ni los detectives ni los jóvenes acaban consiguiéndolos o solo los consiguen parcialmente. De una parte, las investigaciones policiales se cierran con unas pequeñas condenas y detenciones que sirven a la estadística para justificar las actuaciones policiales, pero nunca llegan al fondo del asunto, pese a que algunos detectives quisieran seguir con la investigación. De otra parte, difícilmente cambiará la vida de estos jóvenes si no cambian las estructuras sociales que los han posicionado en esta situación de desigualdad. Nada cambiará su realidad si no se construyen nuevas oportunidades para ellos. Esto lo podemos ver representado en el caso de Wallace, que intenta alejarse del narcotráfico y acaba siendo asesinado por sus dos mejores amigos. Por lo tanto, aquellos que consigan sobrevivir en el entorno que les ha tocado vivir seguirán vinculados al narcotráfico; es la única vía que se les ofrece.

Violencia y criminalidad, explicadas

Si bien es cierto que la primera temporada de la serie nos plantea una investigación policial relacionada con el narcotráfico que se sitúa, principalmente, en la zona Oeste de Baltimore y tiene como personajes

principales a una serie de detectives y jóvenes narcotraficantes, la temática va más allá. Drogas, «raza», pobreza, falta de oportunidades y corrupción de las instituciones oficiales son descritas a través de los asuntos cotidianos, como causantes de la violencia y criminalidad. Lo que se presenta en relación dialéctica son dos instituciones sociales: el cuerpo policial, que aparece cuando fallan los mecanismos biopolíticos para conseguir el consentimiento social de la violencia estructural; y la banda, una institución social de resiliencia que cubre las carencias de los jóvenes que se integran en ella. La banda ofrece protección, redistribución económica y sentido de pertenencia, entre otras consideraciones⁷. Sin embargo, paradójicamente, en la realidad del barrio presentada, la banda de jóvenes narcotraficantes adquiere la forma de una institución de disciplinamiento, dada la ausencia de las formas de disciplinamiento social tradicionales: familia y escuela. Sus miembros pertenecen a familias pobres y desestructuradas que no pueden hacerse cargo de los hijos; son jóvenes desescolarizados que apenas saben sumar —hay altas tasas de abandono escolar entre los personajes de las bandas— y los medios de comunicación no representan su realidad social ante la opinión pública.

The Wire no presenta buenos y malos, sino retrata micropolíticas del poder, en las que cada institución representada —en este caso el cuerpo judicial y la banda— posee sus propias microfísicas, sus propios posicionamientos y utiliza la violencia cuando la aceptación de la situación a través de los mecanismos de disciplinamiento fracasa.

⁷ En este sentido, entendemos como institución social una entidad que facilita la reproducción social, establece determinadas maneras de relación acordes con las posiciones que ocupan sus miembros en el campo social y que tienen continuidad en el tiempo. Si atendemos a la totalidad de la serie, *The Wire* permite observar el funcionamiento de diversas instituciones sociales de disciplinamiento biopolítico, como son los sindicatos, la escuela o los medios de comunicación (Foucault, [1976]2010). Pero también atiende a otras instituciones sociales de castigo, como el cuerpo judicial y policial, que entran en acción cuando las formas de disciplinamiento biopolítico fracasan o se ausentan en determinados ambientes sociales como la zona Oeste de Baltimore.

Por lo tanto, la serie se ubica lejos de la idealización del bandolero y del policía, y permite así que el lector/espectador llegue a sus propias conclusiones.

Si buscáramos los valores profundos de la primera temporada de *The Wire*, podríamos decir que versa sobre el poder y la ley, pero también sobre la corrupción, la pobreza y la supervivencia, las estructuras en los barrios marginales de las ciudades; en suma, sobre el sistema social en sí. Es una monografía sobre las condiciones de existencia de un grupo de jóvenes cuya única forma de vida es el narcotráfico, pero también es una descripción etnográfica de la manera en que las luchas de poder en las dependencias policiales inciden sobre la delincuencia. Citando a Michel Foucault ([1976]2010, p. 34), De los Ríos (2010) apunta que *The Wire* presenta a los ciudadanos de estos barrios marginados: individuos moldeados, gobernados y producidos en el interior de estructuras de circulación y distribución de poder; sujetos cuya identidad viene determinada, construida y domesticada desde el exterior por una tensión relacional de intereses políticos y económicos; ciudadanos al amparo de un proceso inconsciente de regulación de las conductas individuales y clasificación de los sectores sociales que determina —con precisión délfica— nuestra conducta, nuestra gestualidad y nuestro comportamiento, aquello que somos y aquello contra lo que somos: «En realidad, uno de los efectos primeros del poder es precisamente hacer que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos. Vale decir que el individuo no es quien está enfrente del poder; es, creo, uno de sus efectos primeros» (2010, p. 197).

Las principales líneas de conflicto de la serie se sitúan en espacios intersticiales, no dominados ni por la institución policial ni por la institución banda. En definitiva, las tramas muestran una estructura social desigual donde, desde luego, no todos tienen las mismas oportunidades y las diferentes «instituciones» o «bandas» —entendiendo a la policía y al aparato judicial también como una banda—deberían tener

una serie de valores legítimos, que a lo largo de la serie son transgredidos continuamente. No hay nada establecido; los valores dependen de los personajes. De esta manera nos encontramos con policías corruptos y con jóvenes sin posibilidades que buscan sus propias vías de supervivencia a través de la transgresión de la ley, por lo que desafían las estructuras de poder que los han situado en la condición en la que se encuentran. Es así como se legitima la actuación de la banda entre los jóvenes, su lealtad y su protección. Del mismo modo que los policías se protegen entre sí, cooperan y corrompen la ley para ayudarse unos a otros, los jóvenes de la banda protegen su estructura, aunque esto signifique no acatar la ley impuesta por los poderes del sistema. En *The Wire* los valores son transgredidos y puestos en duda continuamente. La serie presenta una moralidad situacional que depende de la posición del individuo en la trama de relaciones de las instituciones descritas.

REFLEXIONES FINALES

Como en la mejor tradición etnográfica y antropológica, *The Wire* da voz a aquella parte de la ciudad que había quedado fuera de la representación mediática, que en cierto modo había sido invisibilizada, estigmatizada o ridiculizada, o que, en el mejor de los casos, había sido presentada a partir de la mirada del otro y no de la propia. Jones nos habla de esta realidad en *Chavs: la demonización de la clase obrera* (2013), donde reflexiona sobre la representación mediática de la clase trabajadora en Inglaterra y cómo esta ha acabado asociándose al término *chavs*, que actualmente englobaría «cualquier rasgo negativo asociado a la gente de clase trabajadora —violencia, vagancia, embarazos en adolescentes, racismo, alcoholismo y demás—» (2013, p. 17). Según el autor, esta situación ha sido promovida a partir de la expulsión de la clase trabajadora de los medios de comunicación y del mundo de la política. De hecho, es difícil encontrar hoy en día una representación digna de la clase trabajadora y de sus espacios urbanos en los medios

de comunicación; esto es, una representación que no haya sido realizada desde el punto de vista de la clase media, sino del propio. *The Wire* pone el foco, precisamente, en estas zonas suburbanas de la ciudad. Como bien afirma Fresán, la serie se centra en el trabajo y, por tanto, en la clase trabajadora y en la urbe que habita. Y es en esta representación en la que el espectador encuentra una ciudad real, una ciudad que le resulta conocida:

La ciudad se ha convertido en la entidad espacial más reconocible después de nuestro propio cuerpo. El gran número de personajes que coexisten en *The Wire*, el gran número de cuerpos —con sus fricciones raciales, sexuales e ideológicas— que interactúan en el universo ficcional, sus historias horizontal y verticalmente cruzadas, convierten la representación de la ciudad de Baltimore en una red con tantos nudos y nodos, con tal grado de verosimilitud y con tal densidad literaria, que el espectador cree conocer la ciudad. Su esencia. Su realidad (Carrión, 2010, p. 97).

Los guionistas no hablan de gentes subalternas, sino que son ellos mismos los que presentan sus realidades a través del trabajo de investigación que Simons y Burns realizaron antes de ponerse manos a la cámara. Por eso, muchos actores son *amateurs* que han vivido esas situaciones, para permitir que sea el subalterno el que lleva la voz principal del retrato etnográfico que se realiza de las bandas de la zona Oeste de Baltimore. Se trata de un realismo sin concesiones que puede ser leído como una escritura visual etnográfica para conocer las complejidades de la vida callejera y del campo social «banda» con todos sus protagonistas.

Como vemos en la serie, no siempre ser miembro de una banda implica el uso de una violencia sin sentido. Es más, en muchos casos, algunos personajes se muestran críticos con el uso de medios violentos. Sin embargo, en algún momento este tipo de relaciones sociales construidas a través de experiencias comunes se perfilan como peligrosas,

pero ¿frente a qué? ¿Quién decide que sus soluciones de sociabilidad, como estrategias para escapar de la marginación, son potencialmente peligrosas? ¿Cómo podemos aceptar perspectivas alternativas para resolver problemas sociales provenientes de grupos de pandillas, sin subestimar su experiencia?

Otra de las lecciones de *The Wire* es que el tipo de comportamiento que asociamos con las bandas —gregarismo, *esprit de corps*, jerarquía, solidaridad moral, uso de un argot particular, rivalidades internas, rivalidad con otros grupos, oposiciones segmentarias...— se da también en el seno de los grupos sociales encargados de perseguirlas, juzgarlas y castigarlas —la policía, el sistema judicial, el sistema penal—. La serie no se centra solo en las bandas juveniles, sino que también aparecen «bandas» policiales, políticas, económicas, cuya estructura interna parece a veces un fiel reflejo de la estructura de las bandas, aunque en una posición superior en la jerarquía de poder. También en nuestras investigaciones sobre las bandas juveniles hemos constado que a veces las fuerzas del «orden» actúan como «bandas»; es decir, revisten su actuación de una serie de elementos subculturales que las justifican y refuerzan la cohesión de grupo frente a otras bandas —aquellas que representan el «desorden»—.

Leer *The Wire* como una etnografía multisituada, crítica y dialógica, donde los posicionamientos son complejos, donde la trama de relaciones implica la necesidad de describir con rigurosidad policías, miembros de las bandas, acciones, cosmovisiones... En realidad, el acontecimiento, lo concreto no es lo importante, como en la etnografía, sino aquello que permite aprender sobre lugares comunes de la vida social y abre la posibilidad de entender esas situaciones como cronotópicas, que pueden ser descubiertas en cualquier lugar donde existan situaciones desiguales y conflictos entre instituciones de disciplinamiento, sean estas hegemónicas o de resiliencia, como la banda de Avon Barksdale.

REFERENCIAS

- Álvarez, R. & D. Simon (2013). *The Wire. Toda la verdad*. Barcelona: Principal de los Libros.
- Becker, H. (1970). *Los extraños. Sociología de la marginación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Brummett, B. (2010). *Techniques of Close Reading*. Los Ángeles: SAGE.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Carrión, J. (2010). The Wire: la red policéntrica. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 91-102). Madrid: Errata naturae editores.
- Castelló, E. (2008). *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: Editorial UOC.
- Cohen, A.L. (1955). *Delinquent boys. The culture of the gang*. Chicago: Chicago Free Press.
- Corkin, S. (2017). *Connecting The Wire. Race, Space, and Postindustrial Baltimore*. Austin: University of Texas Press.
- De los Ríos, I. (2010). *The Wire: poema de la fuerza, urbana condición*. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 193-214). Madrid: Errata naturae editores.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Feixa, C. & O. Romaní (2014). From Local Gangs to Global Tribes: the Latin Kings and Queens Nation in Barcelona. En D. Buckingham, S. Brah y M.J. Kehily (eds.), *Youth cultures in the age of global media* (pp. 88-103). Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Fiske, J. & J. Hartley (1978). *Reading television*. Londres: Methuen.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. ([1976]2010). Clase del 17 de marzo de 1976. En M. Foucault, *Hay que defender la sociedad* (pp. 205-226). Madrid: Akal.
- Fresán, R. (2010). Baltimore Time. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión*. Madrid: Errata naturae editores.

- Fuggle, S. (2010). Cortocircuitando el juego del poder. *The Wire* como crítica a las instituciones. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 143-162). Madrid: Errata naturae editores.
- Gómez, L. (2010). *La proposta discursiva del serial català sobre temes d'interès social. Estudi de cas: el cor de la ciutat (Televisió de Catalunya, 2000-2009)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <http://www.tdx.cat/handle/10803/7275>
- Hagedorn, J. (2008). *A world of Gangs: Armed Young Men and Gangsta Culture*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Hallsworth, S. & D. Brotherton (2011). *Urban Disorder and Gangs: A Critique and a Warning*. Londres: Runnymede.
- Hornby, N. (2010). David Simon entrevistado por Nick Hornby. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 47-72). Madrid: Errata naturae editores.
- Jones, O. (2013). *Chavs: la demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- Matza, D. (1961). Subterranean Traditions of Youth. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 338, 102-118.
- Monod, J. (1970). Un air marginal. *L'Homme et la Société*, 16, 303-322.
- Monod, J. (1976). *Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes*. Barcelona: Seix Barral.
- Queirolo Palmas, L. (2017). *¿Cómo se construye un enemigo público? Las «bandas latinas»*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Shaw, C.R. & H. McKay ([1927]1969). *Juvenile Delinquency and Urban Areas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Simon, D. (2010). Introducción. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 7-46). Madrid: Errata naturae editores.
- Simon, D. & E. Burns (2011). *La esquina*. Barcelona: Principal de los Libros.
- Spivak, C. (1993). Can the Subaltern Speak? En L. Chrisman y P. Williams (eds.), *Colonial Discourse and post-Colonial Theory: a Reader* (pp. 66-111). Nueva York: Harvester Wheatsheaf.
- Standing, G. (2013). *El precariado*. Barcelona: Pasado y Presente.

- Talbot, M. (2010). A la escucha de la ciudad. David Simon: un activista tras *The Wire*. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 103-142). Madrid: Errata naturae editores.
- Thrasher, F.M. (1929). *The Gang*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vigil, D.J. (1990). *Barrio Gangs. Street Life and Identity in Southern California*. Austin: University of Texas Press.
- Wacquant, L. (2001). The Penalisation of Poverty and the Rise of Neo Liberalism. *European Journal on Criminal Policy and Research*, 9(4), 401-412.
- Wacquant, L. (2006). *Urban Outcasts. Ghetto-Suburbs-State*. París: LeDecouverte.
- Wacquant, L. (2009). *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity*. Duke: Duke University Press.
- White, R. (2016). *Youth Gangs, Violence and Social Respect*. Nueva York: Palgrave
- Whyte, W.F. (1972). *La sociedad de las esquinas*. México D.F.: Diáfora.