

**La crisis de las utopías liberales:
Modelos de representación en la ficción televisiva norteamericana**

Dr.Fernando de Felipe. Dr. Iván Gómez
FCC Blanquerna – Universitat Ramon Lull

Abstract: La ficción televisiva norteamericana lleva ya algunos años explorando las sucesivas crisis vividas por las instituciones públicas del país más poderoso del mundo. Ya sea a través de los códigos de series policíacas (“The Wire”, “The Shield”), de series centradas en la política ficción (“Rubicon”) o desde la más pura ciencia ficción (“Battlestar Galactica”), parte de la mejor ficción televisiva norteamericana diagnostica el fracaso de unos ideales liberales que han cimentado históricamente una visión utópica sobre cómo debería ser una sociedad democrática. Series como “The Wire” han explicado con una contundencia y un gran compromiso ético por parte de sus creadores la progresiva degradación de los entornos urbanos que, hoy día, están más amenazados que nunca por los peores efectos de lo que, ya en su momento, el politólogo Ralph Dahrendorf calificó como “conflicto social moderno”. Una de las series del escenario post-11s que sintetiza a la perfección esta tendencia es “Rubicon”, pieza esencial del entramado ético televisivo norteamericano que no duda en reflexionar críticamente sobre la política exterior norteamericana haciendo de la imagen-conspiración uno de sus principales motores narrativos. El objetivo de la comunicación es desentrañar los argumentos centrales de esta comprometida ficción televisiva que no duda en dibujar un posible futuro dominado por instituciones antiliberales y por un entramado de intereses que, como bien indica el politólogo Seldon S. Wholin, nos acerca peligrosamente el fantasma del totalitarismo invertido.

Abstract: *Years after attacks that changed part of the international issues, some western democracies seem to have started an antiliberal race of uncertain consequences. To justify a series of controversial rules and executive actions of international importance, a complex story has been developed regarding security which is portrayed in a forceful way from television fiction and cinematographic fields. The objective of this present communication is to analyse how the HBO and AMC television exemplaries have been capable of generating a powerful and effective alternative story that denies and questions the institutional storytelling practices. Over five seasons, the TV series The Wire, set in Baltimore city, has focused its analysis on five key institutions of the North American civil society, revealing what the official speeches recurrently forget. The image built from the official politics, has been answered in a TV series looking into the real nature of the liberal democracy which is questioned today. Rubicon has done a similar analysis over one season before its cancellation.*

I. LA CONSPIRACIÓN DE LA LIBERTAD

Que la televisión norteamericana ha cambiado en la última década es casi tan obvio como decir que el mundo ha cambiado tras los atentados del 11 de septiembre del 2001. De hecho, la televisión *también* ha cambiado debido a esos luctuosos hechos. Si el grueso de las respuestas políticas y militares dadas por la administración mundial Bush-Blair acabaron dibujando un mapa de prácticas dudosamente compatibles con un ideal de libertad trabajado a lo largo de décadas¹, no es menos cierto que parte de la ficción televisiva norteamericana ha elaborado una respuesta combativa ante la comprometida política internacional del binomio Bush-Blair. Los efectos a corto plazo de los atentados (lo que podemos denominar las respuestas inmediatas y colaterales) han sido ya ampliamente estudiados². Los efectos a largo plazo del fenómeno los podemos estudiar aún hoy en series de televisión tan diversas aparentemente como *Generation Kill* (HBO, 2008), *Battlestar Galactica* (SciFi, 2004-2009) o la que, más directamente, nos ocupa, *Rubicon* (AMC, 2010). Series, todas ellas, que, por un lado, permiten reflexionar sobre “los complejos mecanismos por los que ha alcanzado vigencia un modelo de ficción televisiva basado en llegar a audiencias especializadas y crear una identidad de marca para sus cadenas, aunque ello sólo ofrezca un beneficio económico a medio plazo”³; y que, por otro, nos permiten afirmar que estos hallazgos en el terreno dramático vienen acompañados por una conciencia liberal clara y precisa. La misma conciencia que animó a los creadores de los productos que sirven como referencia inmediata de *Rubicon*. Recordemos películas de los años setenta como *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976), *Los tres días del Cóndor* (Sidney Pollack, 1975) o *The Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974), filmes que sirvieron para que Fredric Jameson hablara en su día de la “imagen conspiración”. Películas que apuntan hacia la existencia de un enemigo interior que no duda en manipular y matar inocentes si con ello sirve al objetivo principal de sus acciones: reordenar el mapa geoestratégico mundial mejorando el lugar que los Estados Unidos ocupan en este (des)orden. De repente esta *imagen-conspiración* se torna más importante tras un hecho traumático como el acontecido el 11 de septiembre del 2001. Películas que, a su vez, provienen del conspiranoico legado dejado por autores como John Frankenheimer en *El mensajero del miedo* (1962), en la diabólicamente planeada *Seconds* (1966) o en *Siete días de mayo* (1964), una de las mejores y más precisas películas de política ficción que alumbrara la conocida como “generación de la televisión”.

Este rico entramado de referencias pueden rastrearse sin demasiado problema en la compleja red de referencias tejida capítulo a capítulo por la exitosa *Perdidos* (ABC, 2004-2010), en la irregular *Heroes* (NBC, 2006-2010) y en la propia *Rubicon*. Igualmente rastreables resultan los adrenalínicos ejercicios de política-ficción practicados en 1972 por Joseph Sargent en *The Man* y por Sidney Lumet en *Punto límite* (1964) en el caso de la no menos adictiva *24* (FOX, 2001). Tampoco es posible negar la confesada influencia que sobre la políticamente incorregible *The Shield* (FX, 2002-2008) o la no menos desalentadora y pesimista *The Wire* (HBO, 2002-2008) terminaron ejerciendo algunos de los más oscuros y violentos *thrillers* policíacos rodados entre mediados de los 70 y principios de los 80, con el *French Connection* (1971) de William Friedkin o el *Serpico* (1974) y *El príncipe de la ciudad* (1981) de Sidney Lumet a la cabeza.

No deja de resultar sorprendente y hasta paradójico que sea precisamente aquella ya muy lejana “generación de la televisión” que con su salto de la pequeña a la gran

pantalla revolucionó a finales de la década de los cincuenta la industria cinematográfica norteamericana con sus neoyorkinas convicciones liberales y su contrastado nervio narrativo para el directo la que, medio siglo después, haya terminado sirviendo de indisimulado punto de referencia para toda esa nueva hornada de guionistas, productores, realizadores, actores e incluso espectadores que se agrupa alrededor de la llamada "nueva Edad de Oro" (la tercera ya) de la ficción televisiva estadounidense.

Como cualquier aficionado a las mejores y más innovadoras series norteamericanas debería saber, propuestas tan adictivas y extremas en sus planteamientos estéticos, ideológicos y/o argumentales como puedan serlo, entre otras, las de *The Shield*, *The Wire*, *Rescue Me*, *Los Soprano*, *El ala oeste de la Casa Blanca*, *24*, *Damages*, *Friday Light Nights*, *Deadwood*, *Perdidos*, *A dos metros bajo tierra* o *Mad Men*, remiten directa o indirectamente a un tipo muy concreto de cine: el que practicaron en mayor o menor medida entre principios de los sesenta y finales de los setenta directores como Sidney Lumet, John Frankenheimer, Robert Mulligan, Arthur Penn, Martin Ritt, Franklin J. Schaffner, Sidney Pollack, Jack Garfein, Stuart Rosenberg, Delbert Mann, Ralph Nelson, George Roy Hill, William Friedkin, Richard Fleischer, Norman Jewison o el mismísimo Robert Altman, realizadores todos ellos que comenzaron sus desiguales carreras en el medio televisivo y que, sin llegar a provocar nunca una ruptura definitiva con los cánones del Hollywood más clásico, lograron plantear con sus películas un sustancial cambio de referentes dramáticos, hicieron valer sus arraigadas preocupaciones intelectuales, reformularon no pocos géneros, e introdujeron temas y motivos críticos cercanos en su "documentado" realismo al diagnóstico social.

Son muchas las series de nuevo cuño que, superado definitivamente su coyuntural complejo de inferioridad frente a la presunta madurez y el anhelado prestigio cultural de la ficción cinematográfica, han terminado demostrando que algunas de las mejores películas de los últimos años podrían ser, precisamente, las temporadas completas de algunas de esas producciones destinadas en principio a la pequeña pantalla. Y lo han hecho, curiosamente, pensándose a sí mismas "en términos de cine" (David Chase *dixit*). O al menos en los "términos" de ese cine complejo, adulto, genéricamente revisionista, estéticamente responsable y éticamente comprometido con su tiempo que fue el que terminó practicándose en la industria norteamericana desde principios de los sesenta hasta finales de los setenta (o lo que es lo mismo: desde la balsámica irrupción tanto de la renovadora "generación de la televisión" como del posterior asentamiento del llamado "Nuevo Hollywood", hasta el fatal advenimiento de la era del *Blockbuster*).

Sintomático es sin duda el que en *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), su creador, el ya citado David Chase, haga que los mafiosos más veteranos, con Toni a la cabeza, se declaren admiradores irredentos de la épica imagen corporativa que de su sórdido oficio dio el cine de gangsters más clásico (el que va de *Al rojo vivo* de Walsh a la reverencial *El Padrino* de Coppola) mientras sus acelerados delfines apuestan por la posmodernidad entendida a lo *Tarantino-mix*, y sus propios hijos, observando con la debida distancia a sus contradictorios mayores, se confiesan anacrónicamente fascinados por la estética del *Casino* de Scorsese, tan setentera y *cool* ella. O que el inmenso Aaron Sorkin, en el episodio piloto de su efímera *Studio 60 on Sunset Strip* (NBC, 2006-2007), se viera casi obligado a rendir nostálgico homenaje a la implacable *Network* (1976) de Sidney Lumet.

II. EN UN MAR DE INFORMACIÓN

La American Policy Institute (API) es una agencia de inteligencia que, de haber existido realmente, podría haber evitado los atentados del 11 de septiembre del 2001. El principal escenario de la serie de televisión *Rubicon* es un centro de inteligencia militar en el que se analizan miles de datos y se toman decisiones estratégicas que tienen como objetivo luchar contra el terrorismo internacional. Pero más allá de su mera descripción administrativa (pensemos que en la serie, aparentemente, la API no es más que instituto de política exterior) el American Policy Institute es una auténtico órgano de control e intervención que extiende el poder fáctico del gobierno norteamericano más allá, incluso, de sus fronteras legalmente establecidas. Se entenderá así que la serie constituya un auténtico modelo de lo que se ha calificado históricamente como “la televisión conspiranoica”. La serie creada por Jason Horwitch y producida por Henry Bromell para el canal AMC (responsable, a su vez, de series de éxito como *Mad Men* y *Breaking Bad*), fue cancelada tras su primera y única temporada, el 11 de noviembre del 2010. Casi una década después de unos atentados que cambiaron los ritmos del mundo para siempre, *Rubicon* se erige como una oscura serie de política ficción que sintetiza parte del discurso conspiranoico que se ha ido adueñando progresivamente del territorio de la ficción. El fantasma de los atentados del 11 de septiembre es visible desde los primeros compases de la serie. El protagonista principal, Will Travers, es un analista de inteligencia que ha perdido a su mujer y a su hija en el atentado contra el World Trade Center. Su suegro, David Hadas, uno de los principales agentes del American Policy Institute, muere en un extraño accidente poco después de que Will le informe de unos extraños puzzles que aparecen periódicamente en la prensa diaria y que parecen esconder algún tipo de patrón. Con este detonante, una muerte misteriosa conectada de alguna manera con un patrón informativo aparentemente indescifrable, se inicia una serie que encaja bien en la tradición del mejor thriller político cinematográfico realizado en los años 70.

En un mundo hecho de información, la sobreabundancia informativa se ve no sólo como un gran problema, sino como la gran amenaza para la paz y estabilidad del gigante norteamericano. Es la imagen de un negro futuro habitado únicamente por información que fluye. Parece existir un consenso amplio sobre las nuevas normas de juego que se extienden por el tablero mundial. *Rubicon* plantea la existencia de un nuevo escenario en el que se crean y desarrollan nuevos métodos automatizados para descifrar la información pero que, en gran medida, sigue dependiendo de la pericia del analista individual. Will Travers es ese analista individual enfrentado a un mar de datos. Datos que constituyen, de hecho, el mejor camuflaje para una operación terrorista orquestada por un grupo de intereses empresariales liderados operativamente por el propio jefe de la API, Truxton Spangler (Michael Cristofer). Esa operación, pensada y planificada como un “inside-job”, está ejecutada por norteamericanos contra intereses norteamericanos y acaba ejecutándose gracias a la maraña informativa que impide a los analistas filtrar los datos y conectar los diversos puntos del mapa. Will Travers vive en un mundo extraño. Por un lado la API se erige como un auténtico Gran Hermano que todo lo escruta. Pero, por otro, la sobreabundancia informativa impide conectar las diferentes piezas del rompecabezas. Piezas. Piezas sueltas en manos de diversas agencias de inteligencia sin un cerebro central capaz de ordenar y ver la amenaza real. Ése, y no otro, es el fallo de seguridad que impide los atentados más espectaculares de la historia moderna. Así lo cree firmemente el Lawrence Wright de *La Torre Elevada. Al Qaeda y los orígenes del 11s*. Y ése es el fallo que impide a Will Travers detener a

Truxton Spangler. Ese contradictorio mundo es el que dibuja *Rubicon* y el que diversos teóricos han descrito. Si hacemos caso a Jerry Mander, por citar un ejemplo ilustre, es evidente que ya hemos implantado las condiciones necesarias para lograr nuestra recompensa: “Aunque no hayamos llegado aún al contexto político de 1984, en el que el Gran Hermano es la única fuente y toda la información es arbitraria, nos vemos reducidos a ser receptores de las emisiones de un puñado de corporaciones mundiales gigantescas cuya visión del mundo es monolítica e idéntica. Orwell tal vez ya sólo ha quedado adelantado en pocas décadas”⁴. Mander responsabiliza abiertamente a las grandes empresas de comunicación, a las agencias publicitarias sin escrúpulos y a los gobiernos apáticos (con sus ineficaces instituciones de control y regulación) de ser responsables del ominoso panorama mediático actual. En nuestro mundo moderno, añade, “los medios de comunicación se han convertido en la base principal del conocimiento del público”. Y esos medios de comunicación han desatendido reiteradamente el estado del mundo desde que unos aviones se estrellaron contra objetivos civiles en el 2001.

III. CRÍTICA AL PODER TOTAL

Es innegable que el poder ya no es lo que era. Tras los atentados del 11 de septiembre del 2001 la vieja guerra entre la idea de un poder totalizador y una serie de instituciones que actúan como elementos de control del poder se ha recrudecido enormemente. El balance a día de hoy, diez años después de ese hecho traumático, no queda del todo claro. Pero los análisis más pesimistas no dan lugar a dudas: “Las instituciones constitucionales diseñadas para controlar el poder —el Congreso, la justicia, un partido político opositor- juraron lealtad a la misma ideología de venganza y se enrolaron como tropas auxiliares”⁵. Se refiere aquí el politólogo Sheldon Wolin a la inactividad manifiesta de las instituciones públicas llamadas a ser el contrapeso de lo que él denomina el “superpoder”, un poder diseñado para ocupar todas y cada una de las esferas de la vida pública y que vive y se alimenta de la pasividad del ciudadano medio, ocupado éste en tareas más personalistas, como pueden serlo su enriquecimiento personal. Así pensó Hobbes el Estado total y así se está desarrollando en la actualidad. El posicionamiento y las críticas de teóricos como Sheldon Wolin, Saskia Sassen, Richard Sennett, Martha C. Nussbaum o Amartya Sen, por citar sólo algunos, se han extendido a lo largo de los últimos diez años en una doble dirección muy evidente. Las críticas a la política exterior norteamericana no han ido en detrimento de las críticas sobre su política doméstica. De hecho ambas magnitudes han estado firmemente relacionadas hasta el punto de que la política exterior, argumentan, se ha utilizado para tapar el drama doméstico de una norteamérica posmoderna y multiétnica, sumida en una profunda crisis de identidad industrial que ha derivado en una crisis económica de gran alcance. *Rubicon* habla de política internacional (como en su día lo hiciera *The Unit*, creada por el siempre combativo David Mamet), pero muchas otras series han centrado su atención en la otra cara, la interior. El infierno moral desatado en su día por series de televisión como *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991) ha acabado transmutado en los (moralmente) degradados escenarios de series como *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), *The Shield* (FX: 2002-2008) o la magistral *The Wire: Bajo escucha* (*The Wire*, HBO: 2002-2008), auténtica revisión en clave *sucio(i)lógica* de las mitologías policiales científicas asentadas en el imaginario popular por la (hiper)tecnológica banda de Grissom. Series, todas ellas, que diseccionan de manera magistral los entornos urbanos de ciudades como New Jersey o Baltimore, escenarios principales de los efectos colaterales de una descuidada política pública.

El teórico Christopher Jencks propuso que la posmodernidad nació el 15 de julio de 1972, a las 15,32 horas, cuando fue demolido el complejo de viviendas Pruitt-Igoe en la ciudad norteamericana de St.Louis; complejo construido en su día según el principio de la *máquina para habitar* (*la máquina para la vida moderna* de Le Corbusier) y que ya no podía albergar por más tiempo a las personas de bajos ingresos que alojaba⁶. Dicha demolición marcaría el fin de la utopía urbana en un país que llevaba más de veinte años reordenando su espacio ciudadano y haciendo del suburbio un refugio fortificado para las clases medias y altas⁷. Fracasado el proyecto del jardín urbano, sólo quedaba asumir lo difícil que iba a resultar lidiar con entornos crecientemente hostiles, asolados por el fantasma del paro estructural, la desindustrialización y la reconversión industrial que alterarían para siempre el panorama laboral –y humano- del país. La ciudad –su desintegración- mostraba a las claras el fracaso de un proyecto cortado por un patrón pretendidamente científico que aspiró a ordenar lo urbano, una entidad magmática que, a diferencia de la ciudad, no puede ser planificada⁸.

La tercera temporada de *The Wire* arranca precisamente con una demolición, la de las *casas baratas* que albergaban todo un mercado de la droga que fue el escenario y el centro neurálgico de las historias contadas en la primera temporada de la serie. Con quirúrgica precisión, las autoridades de la ciudad deciden, en un alarde de cretividad urbanística –y propagandística-, eliminar el escenario del crimen como el gran remedio al tráfico de drogas. Vano y poco eficaz intento de aplicar al terreno de lo local la política de *tierra quemada* propia de los conflictos bélicos más sangrientos, dicha demolición no es más que la prueba evidente del fracaso de las políticas de *vivienda social* que acabaron convirtiéndose en la perfecta excusa para evitar la dispersión de la pobreza por determinadas zonas de la ciudad de Baltimore.

Una política incapaz de lidiar con la exclusión y que atenaza a grandes ciudades norteamericanas, sumidas en lo que Mike Davis denomina una “economía del miedo”. Tras los fracasos de la utopía burguesa desarrollada en los años cincuenta y sesenta del siglo veinte en la Norteamérica del bienestar, y que trató de construir a golpe de segregación “un entorno totalmente calculable y seguro”⁹, las ciudades sufren un creciente proceso de gentrificación que instaura un peligro dialéctica del dentro/fuera cuya marca distintiva es la pobreza y la violencia. Con una particularidad, los centros de algunas ciudades norteamericanas son las verdaderas zonas calientes mientras que la seguridad queda concentrada en la periferia. Muchas de esas ciudades han visto cómo en los últimos treinta años sus entornos se degradaban sin que nadie hiciera nada por recuperarlas. Esclavas de un modelo económico que favorece el crecimiento financiero sin contrapartida en el terreno del empleo, muchas ciudades norteamericanas sufrieron los efectos de una política del gobierno federal estadounidense similar a la que el Fondo Monetario Internacional utilizó con los países del Tercer Mundo, a saber, la extensión de la deuda. Dice Davis que “la política de Washington hacia las ciudades ha llegado a parecerse, hoy en día, a la política internacional de la deuda. En la época Reagan-Bush, las grandes ciudades se convirtieron en el equivalente a un país del Tercer Mundo, insolvente y criminalizado, cuyo único camino a la redención es la combinación de militarización y privatización (...) con el fin de reducir salvajemente la asistencia urbana, pretendían enterrar los restos de la Gran Sociedad y profundizar el conflicto entre los demócratas negros de los barrios populares del centro de la ciudad y los blancos de las áreas suburbanas”¹⁰. La recurrente negativa del gobierno federal a rembolsar gastos de inmigración y ayudas sociales que se prestan a la subclase, ha acabado por construir una imagen negativa de colectivos que caen fuera de las ayudas

estatales y que lastran la economía de las ciudades norteamericanas. Es precisamente esta economía globalizada del miedo la que, a juicio de Mike Davis, “acelerará la dispersión high-tech de las organizaciones centralizadas [...] en redes regionales policéntricas”¹¹.

Ante este panorama el “superpoder” (así lo califica Wolin), ha elaborado un complejo relato para contrarrestar la verdad de unos hechos demoledores. Dice Christian Salmon que “[...] la capacidad para estructurar una visión política no con argumentos racionales, sino contando historias, se ha convertido en la clave de la conquista del poder y de su ejercicio en unas sociedades hipermediatizadas [...] Ya no es la *pertinencia* la que presta a la palabra pública su eficacia, sino la plausibilidad, la capacidad para conseguir la adhesión, para seducir, para engañar”¹². El corolario perfecto de la inversión totalitaria de la que habla Wolin. Nos recuerda el filósofo norteamericano que “hay una inversión cuando un sistema, como una democracia, produce un número de acciones significativas que suelen asociarse con sus antítesis”¹³. Es la política entendida no como servicio público, sino como trama de intereses. ¿Qué clase de acción política es la que se guía sólo por estadísticas? ¿Qué consecuencias tiene para una ciudad dejar la gestión de los grandes proyectos urbanísticos en manos privadas? ¿Qué posibilidades reales tienen aquellos que viven más allá del límite de la *ciudad*, en sus márgenes, en las zonas tomadas por traficantes y habitadas por excluidos? Cuando desde las más altas instancias políticas de una ciudad se olvida lo que sucede en sus calles, los derechos de los ciudadanos se ven directamente afectados. La dura realidad de las calles de Baltimore desmiente las altas pretensiones de los discursos públicos, aumentando la fractura entre dirigentes (servidores públicos, no lo olvidemos) y habitantes de los márgenes de la ciudad. Y esa verdad es perfectamente aplicable a otros escenarios.

¿Qué valor tiene en un escenario devastado como el aquí descrito la visión liberal del ilustre filósofo norteamericano John Dewey, para quien el objeto principal de una política liberal es la “educación, entendida como la tarea de producir los hábitos de pensamiento y de carácter, las pautas intelectuales y morales que más convenían a los ciudadanos de cara a las responsabilidades mutuas de una vida pública compartida?”¹⁴. Son muchos los personajes de estas ficciones (y aquí el Will Travers de *Rubicon* es un perfecto ejemplo) que hacen gala de un talante liberal comunitarista que intenta garantizar la seguridad ciudadana y los derechos individuales a través de la reconstrucción de un tejido social maltrecho y fracturado por años de políticas utilitaristas. La reconstrucción de una Gran Comunidad es el paso necesario e ineludible si queremos garantizar el disfrute pacífico del espacio ciudadano. De firmes convicciones, estos personajes son herederos, lo sepan o no, de la visión liberal del ilustre filósofo norteamericano John Dewey, para quien el objeto principal de una política liberal es la “educación, entendida como la tarea de producir los hábitos de pensamiento y de carácter, las pautas intelectuales y morales que más convenían a los ciudadanos de cara a las responsabilidades mutuas de una vida pública compartida”¹⁵. La contundente respuesta de la ficción televisiva norteamericana a las políticas de la administración estadounidense no ha cesado, si bien habrá que valorar qué efecto tiene la entrada de la nueva administración y la reformulación (anunciada, deseada e iniciada) de ciertas políticas públicas.

¹ Así se han pronunciado en su diagnóstico numerosos filósofos, politólogos, economistas y sociólogos. La nómina es muy amplia. Los que más intensamente han servido a la redacción del presente texto son *Democracia S.A.*, de Sheldon Wolin, *Leyes del miedo*, de Cass S. Sunstein, *La libertad moderna y los límites del gobierno*, de Charles Fried.

² Cabe citar Cascajosa Virino, Concepción Carmen, 2003: “A través del espejo: el mundo después del 11-S en 24”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 56. Consultado el 1 de marzo de 2011. Disponible en línea: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035632cascajosa.htm>. También el epígrafe dedicado al mismo tema en Cascajosa, C.: *Prime Time. Las mejores series de televisión norteamericanas de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar, 2005.

³ Cascajosa Virino, C.: “Enmarcando *Mad Men*: elogio del contexto televisivo”, en VV.AA.: *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2010, p.11.

⁴ Mander, J.: *Cuatro buenas razones para eliminar la televisión*. Barcelona: Gedisa, 2004 (1977), p.19.

⁵ Wholin, S.: *Democracia SA. La democracia dirigida y los límites del totalitarismo*. Buenos Aires, 2008, p.117

⁶ Harvey, D.: *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998, p.56.

⁷ Un proceso que muy acertadamente se ha calificado como *gentrificación* y que describe cómo las ciudades tienden a zonificarse y expulsar hacia los márgenes todos aquellos elementos considerados molestos o poco adecuados.

⁸ Distinción fundamental en Delgado, M.: *Sociedades Movedizas*. Barcelona: Anagrama, 2006, p.18.

⁹ Davis, M.: *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid: Traficantes de sueños, 2007, p.23.

¹⁰ *Ibid.*, p.162.

¹¹ *Ibid.*, p.27.

¹² Salmon, C.: *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear mentes*. Madrid: Península, 2008, p.154.

¹³ Wolin, S.: *op.cit.*, p.83

¹⁴ Sandel, Michael J. *Filosofía pública. Ensayos sobre la moral en política*. Barcelona: Marbot, 2008, p.255.

¹⁵ *Ibid.*