

LAS ESQUINAS OSCURAS DE AMÉRICA: *THE WIRE* DE DAVID SIMON Y ED BURNS

El juego

The Wire se abre con un reguero de sangre. Un cadáver yace en la calle. Se trata de un pequeño ratero represaliado por robar parte del dinero del tráfico de drogas. El detective de homicidios Jimmy McNulty conversa con un testigo. Le pregunta por qué dejaban participar en *el juego* al fallecido si sabían que robaba y que lo hacía cada viernes. El chico responde que: «*tenían que hacerlo, esto es América*». Tenemos los elementos: el crimen, *el juego*, el cadáver y la calle. Una violencia fundacional y un sistema en el que dispensarla. Esto es América. Esto es *The Wire*. ¿Cómo se prolonga el juego?

Tras los títulos de crédito, un juicio. Se juzga por homicidio a D'Angelo Barksdale, primo del capo de la droga de West Baltimore, Avon Barksdale. Sobre la platea, una pantomima con sus protagonistas: la testigo que corrige su declaración previa, la azorada ayudante del fiscal, el juez impotente que absuelve al acusado y éste que, satisfie-

cho, todavía no es consciente de que no es más que otro personaje atrapado por su destino, marcado por el ritmo de la sangre.

Entre el público asistente permanece, discreto, acompañado por sus sicarios, aquél que maneja los hilos de la trama, Stringer Bell, mano derecha de Barksdale. Su aplomo, su discreción, su habilidad para permanecer en la sombra, determinan la eficiencia de la economía criminal que gestiona. De hecho su organización, como tal, todavía no ha salido a la luz.

Existe, de un lado, un entramado de poder institucional ofrecido a la luz de los medios y de la opinión pública, carcomido en sus prácticas corruptas, atrapado en la política de la imagen y el embellecimiento estadístico. Del otro lado, se sitúa este otro poder; igualmente jerárquico, pero sólidamente disciplinado, una máquina capitalista perfecta, criminal, que crece en la sombra propiciada por el desistimiento de

los poderes públicos. Ambos conviven, se entrelazan, se contaminan. Esta relación especular, con sus perversidades, constituye el sistema social, el englobante. Este sistema, como se ha visto, se cifra como el *juego*; y todo, absolutamente todo, forma parte del juego.

En medio, un espectador inesperado, un agente provocador, un motor de ignición. El detective Jimmy McNulty. La densidad de este personaje quijotesco, borrachuzo, mujeriego e indisciplinado, atraviesa la serie entera pero sólo terminará de apreciarse en la última temporada y, en último término, en los posteriores planos de la serie. Es una figura obsesiva, un cuerpo libre que busca romper la inercia desactivadora del sistema con sus movimientos imprevistos. Es lo puramente humano, con todas sus aristas, que resiste a aceptar las reglas marcadas del juego. Su objetivo es sacar a la luz aquello que permanece en la sombra. Ello significa remover la *mierda* —un término transversal que alude a casi todo lo que importa en la serie— de uno y otro lado. Pero la mierda abunda y amenaza con llegarle hasta el cuello e incluso con engullirle.

Tenemos, entonces, el escenario del poder. Hay muchos y muy bellos en esta serie con un real arte para el es-

En la azotea, ambos personajes aparecen como fantasmas declinantes que juegan las cartas de su poder ajenos a lo que les depara el destino. Hombro con hombro, se enfrentan al paisaje de la ciudad abierto en la extensión del espacio y a la profundidad del tiempo que reclama la memoria

pacio; especialmente los del poder clandestino: la oficina en el club de *striptease* de Avon Barksdale, el palomar de Marlo Stanfield —o la tienda de bicicletas—, la cacharrería de Prop Joe y, quizás el mejor de todos, la oficina en la funeraria de Stringer Bell. Pero está, sobre todo, la calle; el espacio horizontal y degradado de las barriadas —*projects*—, de las torres, el reino de las esquinas —*corners*— en el que se mueven los peones del juego, los soldados, las legiones de *dealers* apenas adolescentes; el mercado de la droga con sus dinámicas precisas y sus mecanismos engrasados, con su división de tareas y su especialización, con sus capataces y supervisores. Es el hogar para muchos, especialmente los negros traficantes y los drogadictos. Este es el

otro, y quizás el verdadero, campo de juego; donde la mierda se palpa a pie de acera; estas son las malas calles de una ciudad que ha dejado a su suerte a toda una masa entera de población. La alternancia entre espacios señala la respiración del relato.

Algunos años antes, David Simon, uno de los creadores de *The Wire*, había escrito para la cadena HBO la miniserie *The Corner*. Abordaba un año de la vida de los habitantes de estos mismos vecindarios abandonados por las autoridades y entregados a la economía de la droga. Fue un extraordinario laboratorio para ensayar la pintura social, comunitaria, y familiar de West Baltimore, para auscultar el espacio y las heridas del tiempo. También para afinar el dispositivo realista, la *pregnancia* documental y documentada de las situaciones, la música punzante del argot de la esquina, los gestos del adicto y del vendedor, del consumidor y del comerciante, de la víctima y del criminal. Y, finalmente, una cantera de actores que vemos reaparecer en *The Wire*. Ésta última podría ser el resultado de sumarle a *The Corner* la materia policíaca que constituía *Homicide: a life in the streets* —el libro de Simon que se convirtió en serie de la NBC (en la que Simon forjó su carrera televisiva)— más una ambición novelesca de gran alcance.

Así, de 2002 a 2008, a lo largo de cinco temporadas se construye una de las grandes ficciones americanas del siglo, se redefinen los paradigmas del género criminal en todas sus vertientes, se confronta la herencia cinematográfica en el vasto campo de la televisión y ésta encuentra una dimensión de

La justicia. La escena



altura, por fin, real. Como dice David Simon: «parece una serie de policías pero en realidad esta serie es sobre la ciudad americana y cómo tratamos de vivir juntos». Por su parte, J.M. Tyree apunta que no nos encontramos simplemente ante un drama policiaco sino también ante una investigación sobre la corrupción policial, sobre su brutalidad e incompetencia; ante un retrato de la política y las relaciones raciales en

pero el juego atrapa irremisiblemente. Veamos, entonces, desde dónde podemos pensarlo.

Shakespeare en la azotea: la tragedia.

Es una de las escenas más bellas de la ficción americana reciente. Ocurre en el capítulo 11 de la tercera temporada, escrito por George Pelecanos, una de las figuras de la serie negra contemporá-

en este mundo de *cuello blancos* en el que es un mero aprendiz —véanse sus estudios universitarios de empresariales— ha sido estafado por el senador Clay Davis, la encarnación del lado más sucio y charlatán de la política. Bell ha actuado a espaldas de su patrón y le ha salido mal. Finalmente, es otra víctima del juego. Por su parte, Avon Barksdale, en libertad condicional, no comulga con estas estrategias empresariales; lo suyo es la acción y la vieja escuela. Sin embargo, falto de *músculo* armado y sin buen producto que traficar, su estrella declina ante la nueva generación que encarna Marlo Stanfield. Cuando Bell y Barksdale se encuentran, cada uno acaba de traicionar al otro. El primero ha vendido a Barksdale a la policía, y lo ha hecho, significativamente, en el silencio de un cementerio. Barksdale, por su parte, debe entregar a Stringer Bell para mantener su crédito ante la gente de Nueva York.

De modo que allí, en la azotea, ambos personajes aparecen como fantasmas declinantes que juegan las cartas de su poder ajenos a lo que les depara el destino. Hombro con hombro, se enfrentan al paisaje de la ciudad abierto en la extensión del espacio y a la profundidad del tiempo que reclama la memoria. La ciudad aparece como un personaje más, quizás el más importante, cuyo rostro muestra las huellas del tiempo. Desde las alturas, dos amigos de toda la vida rememoran su niñez, cuando todavía tenían sueños. Entonces interviene Stringer Bell: «Ya no necesitamos soñar», dice. Efectivamente, ningún sueño, ningún horizonte más allá de la densidad del pasado perdido se ofrece ya a estos personajes. Entonces se abrazan y afirman por última vez su relación —*Us*—.

La escena tiene una grandeza shakespeariana, con su melancolía, sus traiciones por el poder, sus gestos decisivos, sus bellas palabras. Podemos recordar a Próspero en *La Tempestad*, evocando lo efímero y evanescente de la naturaleza humana, hecha «de la materia de la que están hechos los sueños». Y cierto es que la ciudad, su sistema, permanece;



Espacios de poder

lo que había sido una gran ciudad norteamericana; ante una refutación de la guerra contra las drogas y, sobre todo, ante una extraordinaria descripción de la atracción de las calles y la droga para toda una generación de jóvenes afroamericanos (TYREE, 2008: 32).

The Wire es eso y bastante más; excede cualquier reducción temática o argumental. Por ello ha podido ser una piedra angular de la segunda edad de oro de la televisión, quién sabe si ya pasada. Poco importa. Se impone antes y siempre como obra. Puede resultar difícil entrar en los primeros capítulos

nea que comparece en los guiones de la serie —junto a Richard Price, Dennis Lehane, etc.—. De noche, en una terraza abierta sobre las luces refulgentes de la bahía de Baltimore, con la estampa de la ciudad ante sus ojos, dos amigos, dos “hermanos”, dos socios, Avon Barksdale y Stringer Bell —B&B—, se encuentran y conversan por última vez. A lo largo de la temporada sus caminos se han separado. Stringer Bell ha entrado en el negocio del blanqueo y la especulación inmobiliaria, se ha mezclado en la política subterránea; ha querido ser un empresario lejos de la calle pero

los hombres pasan. El juego se perpetúa más allá de sus jugadores, más allá de la vida de sus reyes provisionales.

Este aliento trágico atraviesa toda la serie y forma parte de las intenciones declaradas de David Simon. La referencia se hace evidente en la segunda temporada, cuando la familia Sobotka, estibadores portuarios de origen polaco, se mezcla en los negocios sucios comandados por *El Griego*. Por otra parte, toda la serie se sostiene sobre personajes hendidos, de naturaleza trágica. Algunos, como Omar Little, llevan la cicatriz marcada en su cara. Es la fisura que determina a un personaje entre mundos, criminal y justiciero a un tiempo, que adquiere proporciones casi mitológicas. Es como un espectro omnipresente y ubicuo. Los niños juegan a ser Omar. Será uno de ellos el que lo mate para sancionar la continuidad de su leyenda.

Los personajes difícilmente escapan a su destino. D'Angelo Barksdale, que no está hecho para el juego, se ve medido de cabeza en él y, finalmente, acabará en prisión en virtud del sacrificio exigido por la sangre y la lealtad a la madre. No tardará en ser asesinado. En la cuarta temporada, encontramos el camino marcado de los diferentes chavales del barrio: Dukie, que intenta eludir un ambiente familiar de drogadicción y miseria, acaba convertido en traperero y adicto, en contrafigura de Bubs, el yonki informante en busca de redención; por su parte, otro de los chicos, Michael, recio y sombrío, marcado por una oscura historia familiar, deviene primero en asesino y luego en fugitivo, sin posibilidad de reforma, para acabar ocupando el lugar fantasmal dejado por Omar en el sistema del barrio.

McNulty, por su parte, muestra algo de las hechuras trágicas del héroe del western. Hay que leer el arco de su personaje, ver cómo está dispuesto a sacrificar su vida personal y su carrera en pos de una obsesión, que primero se llama Avon Barksdale, después Stringer Bell y, finalmente, Marlo Stanfield; figuras de sustitución para un mismo fantasma, un mismo deseo. En McNulty están las zonas oscuras del

Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956); la misma fijación, su imposibilidad para permanecer en un lugar, la exclusión de cualquier horizonte doméstico. Por eso es una maravilla ver el cierre de *The Wire*. McNulty trae de vuelta a Baltimore al *homeless* retrasado al que ha usado para crear la trama ficticia que le ha procurado los medios para concluir su investigación. Su carrera real como

última del *antihéroe* excluido, consciente de lo efímero y vano de su presencia frente a aquello que permanece, cuando la vida no es más que el cuento lleno de sonido y furia contado por un idiota, que no tiene ningún sentido. O quizás sí.

Balzac en Baltimore: la novela

La gran novela del siglo XIX, y particularmente Balzac, recurre al combustible



Ciudad vertical / ciudad horizontal; ciudad lejana / ciudad humana

policía ha acabado; es el fin de la serie. McNulty para su coche en el margen de la autopista y lanza una última mirada al perfil de la ciudad de Baltimore. Las escenas diversas que ponen colofón a la serie aparecen ante al espectador y, por así decir, frente a la mirada de McNulty. Nada ha cambiado sustancialmente. La vida sigue. Después, McNulty puede volver al coche y decirle al *homeless*, «vamos a casa», como antes dijo Ethan a Debbie Edwards. Así, David Simon y Ed Burns, recuperan la mirada última a la ciudad, historia cargada de tiempo y melancolía, para trazar la grandeza

del folletín o al almacén de la conspiración como relato para sostener el retrato de la sociedad en todas sus dimensiones, estratos y mecanismos; para construir un fresco integral de un lugar y una época. La novela balzaquiana aglutina fenómenos trascendentes del momento: el nacimiento de la modernidad, la popularización de la lectura, el auge del folletín por entregas, el balbuceo de la comunicación de masas, los albores de la era de la imagen con los primeros pasos de la fotografía y la afirmación del capitalismo con su centro gravitacional en torno a lógica econó-

mica. El dinero circula y actúa como núcleo; determina las relaciones sociales, políticas y culturales. Hasta tal punto podemos considerar el ciclo de *La Comedia Humana* como uno de los grandes documentos del siglo XIX —uno de los momentos originarios del capitalismo moderno—. Y ello porque la trama dramática o folletinesca siempre se demora en un trazado preciso y realista de los mecanismos sociales y las costumbres, de los

rituales y transacciones, de los personajes y sus ambientes. Esta es, quizás, la gran lección de la novela del XIX, que pudo aprender la televisión, llamada a recoger el testigo en cuanto a alcance masivo de la ficción.

Ocurrió, sin embargo, que la televisión tomó gusto por el tejido folletinesco y el tópico social en su peor acepción, descubrió la repetición esquemática frente al trazado en profundidad, y se acomodó en las peores informidades. Ha habido, sin embargo, notables salvedades. Fassbinder, por ejemplo, el gran cineasta balzaquiano de la modernidad —quizás junto a Rivette—, vio que la televisión le ofrecía las herramientas necesarias, el tiempo indispensable, para construir el Opus Magnum que constituye el vórtice de una obra que radiografía el tejido de relaciones que explica el enigma alemán del siglo XX; y ello a partir de una adaptación literaria a priori imposible —la novela *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin— y sin renunciar a los principios del melodrama o a las torsiones brechtianas.



Ciclos trágicos: Omar/Michael, Bubs/Dukie

The Wire recupera esa ambición literaria, esa visión panorámica, esa vocación testimonial de amplio espectro pero gran precisión. David Simon y Ed Burns se comportan como escritores cuyo soporte ya no es la novela sino la televisión, pero su idea de relato no difiere en el nivel estructural. Tienen además las ventajas: la presencia de los cuerpos, la música de las palabras, la rugosidad y el contraste de las localizaciones “reales”. Su intención no es tanto artística como testimonial en el mejor sentido: encarnar y hacer visible un universo callejero ignorado, reducido con frecuencia al tópico, hacerlo hablar y actuar; ver cómo se relaciona con un entramado de intereses políticos, sociales y económicos que lo convierten

David Simon y Ed Burns se comportan como escritores cuyo soporte ya no es la novela sino la televisión, pero su idea de relato no difiere en el nivel estructural. Tienen además las ventajas: la presencia de los cuerpos, la música de las palabras, la rugosidad y el contraste de las localizaciones reales.

en pieza codiciada o lugar olvidado, en terreno de especulación o herramienta electoral, en campo de juego o territorio de guerra. Y ello sin olvidar el aspecto dickensiano¹

En la visión integral de Simon y Burns, la intriga criminal es el disparadero, el soporte que habilita el escarpelo comunitario, el análisis social, la demora en lo humano. Cada temporada aborda un gran foco temático, un espacio o una práctica institucional: de la

inicial relación especular entre la policía y el crimen se pasa al mundo sindical y el frente portuario de la segunda temporada; la tercera se centra en la especulación inmobiliaria y la idea de regeneración del entorno urbanístico y humano; la cuarta aborda el sistema educativo y en la quinta temporada se trata el periodismo y la comunicación de masas. Proliferan los personajes, se superponen las generaciones, la historia reciente muestra sus capas y las instituciones se entrelazan en un sólo mecanismo, con el interés económico o político como vértice. La vida en la ciudad es el centro principal. Esta idea de relato explica una puesta en escena rugosa pero discreta, un realismo sin urgencias en el que el plano no pierde la

referencia del entorno en el que se mueven los personajes; explica la respiración calmada con la que se desgranaban las temporadas y se resuelven las materias. No se renuncia a la acción ni a la intriga criminal pero ésta se acomoda en un tiempo extensivo; se equilibra con la descripción y el retrato.

En estas condiciones se juegan algunas de las dialécticas principales de la serie: la dimensión estadística dominante en la institución frente a la irreductibilidad del individuo, el predominio del sistema como abstracción más allá de la dimensión humana, la importancia otorgada a la imagen en contraposición a la realidad del suburbio, etc. En este sentido se traza un mapa completo del funcionamiento de esta sociedad en la era de la imagen, de la otra América² (TYREE, 2008: 38), desvirtuada de su sueño, tal como aparece en una ciudad de esplendores perdidos, excrecencia aneja a los centros de poder: la ciudad de Baltimore.

Generaciones: el cine

A pesar de su apariencia novedosa, *The Wire* no renuncia a lidiar con la herencia del género criminal. Es más, se inscribe en cierta lógica sistemática, auspiciada por el canal HBO, de relectura y reconstrucción de los géneros clásicos en su *renacimiento* televisivo. En el ámbito amplio de lo criminal le precedieron *The Sopranos*, por lo que respecta al gangsterismo, y *Oz* en el terreno del subgénero penitenciario.

Al margen de los numerosos referentes directos, reales o eventuales —un notable arsenal intertextual recorre la serie— podemos decir que, como buena parte del *thriller* contemporáneo, y como ocurre con otras series del canal, su construcción se levanta sobre el diálogo con los mecanismos del género allí donde quedaron a finales de los años 70. La hipótesis no es descabellada si pensamos en la poderosa dinámica de filiación y herencia que emerge como cuestión a lo largo de las cinco temporadas. Repetición y diferencia, retorno de lo mismo y descomposición progresiva, son procesos centrales en el edificio del relato. Por otra parte, es en los años 70 cuando el cine descubre la geografía urbana y humana de los barrios negros a través, sobre todo, de las películas *blaxploitation* y también, en un ámbito más limitado en público pero enorme en impacto estético, del cine de Char-

les Burnett. En esa época, por cierto, la HBO comienza sus emisiones³.

Algunas veces se ha asociado *The Wire* con el cine de Spike Lee y más concretamente con *Clockers* (1995), una adaptación de Richard Price (uno de los escritores asiduos de la serie). Es una ligadura evidente y, quizás, demasiado fácil. Ciertamente se muestra la vida de juventud negra de las barriadas, los pequeños traficantes, y se oye la lengua de las esquinas, pero su esquematismo difícilmente puede alimentar una obra tan desbordante como la serie que nos

ocupa. En términos más lejanos del puro espectro sociológico o la cuestión racial y más pertinentes en cuanto a lógicas narrativas y de puesta en escena, debemos atender a lo que ocurre en el *thriller* americano de los 70. Lo explica Gilles Deleuze al final de *La Imagen-Movimiento* (DELEUZE, 1994: 286-293). para caracterizar el devenir del cine norteamericano y la crisis de la imagen-acción. Los nexos relacionales se dispersan, el relato se diluye y la horizontalidad del ghetto sustituye a la verticalidad de la jerarquía mafiosa. Los gánsters de poca monta, alimentados ya por una imagen cinematográfica del crimen antes que por una real, ocupan la pantalla. Se imponen las poéticas de la deriva, la suspensión de la acción, y la geografía vaga de las calles. En propiedad, ese es el terreno de los *corners* de West Baltimore y sus personajes. Ese es el camino que abrió, entre otros, Martin Scorsese en sus *Malas Calles*.

La dispersión revierte en el tejido narrativo, en su extensividad, en la corralidad de personajes y situaciones. En este sentido el modelo de *The Wire* se construye en contraste con la intensividad temporal y la concentración de la acción en series contemporáneas, especialmente las de núcleo paranoico o conspirativo como *24* o *Prison Break*. Es una serie que exige paciencia y atención por parte del espectador. Renuncia a satisfacer de manera inmediata sus demandas. En este sentido blande con brillantez las mejores armas de la ficción televisiva.

En el nivel de los vectores narrativos y formales, el panorama horizontal, apaisado, debe componerse junto a un eje vertical: el de la jerarquía, tanto la mafiosa como la policial o la política. Esta verticalidad señala la flecha de la ambición y el indicativo de la corrupción, que determina la suerte incierta de lo que ocurre en el terreno horizontal. En este sentido, la serie muestra una constante especular en los campos legales e ilegales, concretada en la persistencia del engaño, la componenda, la alianza interesada o la puñalada por la espalda como modo de progreso jerárquico.

La red / la conexión / la tecnología



McNulty: *the end*

En todo caso, a pesar de la lejanía del universo étnico y geográfico, hay que ver como en este eje vertical domina una cierta lógica de continuidad degenerativa sin fin —y, por ello, tanto más trágica— que constituía la reflexión sobre el mundo del crimen en filmes que, como *El Padrino*, mostraban el contrapunto melancólico a la decadencia del relato clásico. La idea era que la pérdida de las relaciones humanas y familiares en favor de la impersonalidad corporativa del negocio transfronterizo y anónimo era el síntoma de una mutación hacia la espectralidad difusa del crimen

para componer estadísticas abiertas a toda clase de manipulaciones. Igualmente, los grupos criminales exigen una disciplina espartana, ajena a cualquier viso de humanidad. En este sentido, es relevante la figura de Marlo Stanfield, una especie de gangster-cerebro, sin ningún goce vital aparente más allá de su actividad *empresarial*, que tiene como lugarteniente a una máquina de matar impertérrita y disciplinada —Chris Partlow—. Marlo es la evolución perfecta y sombría de Avon Barksdale, Stringer Bell y Prop Joe —el relojero en la sombra—. En estas condi-

serie. Del mismo modo, en *Generation Kill* los soldados de primera línea padecen, desde la extrañeza más absoluta, el absurdo de la lógica competitiva y la estrategia de intereses de los altos cuadros militares.

The Wire es un término de difícil traducción que alude al dispositivo de escuchas que la unidad especial liderada por el teniente Daniels pone en marcha para intentar atrapar a los sucesivos traficantes a lo largo de la serie. Importa el dato tecnológico, pues es una de las variables más en esa dialéctica entre la producción de imágenes, la inserción en el sistema y la resistencia individual y humana. Pero *The Wire* se traduce también como conexión, como alambre, como hilo. La vida en un hilo. Efectivamente, este mundo de nexos dispersos muestra la posibilidad de una conexión en los términos de aquello que circula incesablemente y sella las uniones más insospechadas: la droga y el dinero. El relato se perfila como tentativa de reconstruir esos nudos, como intento de dibujar la trama de ese sistema perverso. A eso se dedica la unidad integrada por McNulty, Kim, Sydnor, Freamon y los demás. Por eso intentan establecer una red de escuchas, restituir las conexiones; por eso no cesa de retornar la imagen del tablón con el esquema jerárquico de la organización criminal y todas sus ramificaciones, con las fotos, nombres y posiciones de los que participan.

Es una serie que exige paciencia y atención por parte del espectador. Renuncia a satisfacer de manera inmediata sus demandas. En este sentido blande con brillantez las mejores armas de la ficción televisiva.

omnipresente, distante y ajeno a cualquier regla al margen del provecho empresarial.

En este sentido, *The Wire* revela con maestría una sintomática que muestra los lazos progresivos de las lógicas del poder más allá de los criterios de legalidad en función del beneficio empresarial y la eficiencia competitiva.

Los ámbitos públicos e institucionales dejan de considerar a las personas

ciones, el factor humano es un acto de resistencia, una chispa de vida siempre en peligro de desaparición. McNulty está determinado por él; Omar oscila entre la figura mítica, espectral, y una radical humanidad; muchos personajes encuentran la muerte en un mundo que no admite la debilidad humana ni el flaqueo sentimental —Wallace, Brodie, D'Angelo Barksdale—. He ahí, quizás, una de las connotaciones políticas de la

La tradición cinematográfica del sindicato del crimen que extiende su dominio difuso al conjunto de la sociedad es extensa. En los años 70 el *thriller* mostró cómo ese sindicato se confundía con facilidad con la empresa multinacional o con un gobierno en la sombra. Sólo el individuo imprevisible, el que actuaba al margen de la lógica sistémica, podía poner en crisis el mecanismo. *The Wire* abunda en un sistema criminal que se confunde o es absorbido por el sistema institucional. En el marco del capitalismo tardío, ambos sistemas se superponen, se retroalimentan y permanecen. Comparten intereses y procedimientos, se apoyan en un tejido infraestructural común. Siempre habrá chivos expiatorios, buenos soldados, dispuestos a cargar con la culpa. Aunque, después de todo, parece quedar algo de esperanza o, como mínimo, la belleza resistente del fracaso.

Volver a casa: la televisión

Como escribe Marsha Kinder, la profundidad del análisis sistémico de la corrupción urbana en *The Wire* deriva del aprovechamiento de la potencia narrativa de la televisión y particularmente de la extensión del espacio narrativo propiciada por la serialidad y la coralidad propias del medio (KINDER, 2008: 50). De esa profundidad nace la densidad emocional de los personajes y las situaciones.

Por otra parte, la pulsión doméstica es común a la ficción televisiva. Quizás sea el dato más relevante al margen de conjugaciones genéricas o dispositivos formales. Toda serie es una historia de familia. También *The Wire*. En el último capítulo podemos ver a Bubs, drogadicto provisionalmente rehabilitado, que finalmente es aceptado en la mesa familiar por su hermana; a la detective Creggs entregada a su nueva condición de madre de adopción. Son pequeñas estampas que conviven con otras de descomposición o de perpetuación del *juego*. Podemos recordar entonces la historia de otras familias: las trágicas de los Barksdale o los Sobotka, el matrimonio carcomido por el interés

de Daniels, la familia homosexual fallida de Kima, el espejismo familiar de McNulty, etc. Recordemos, por ejemplo, que la temporada cuarta estaba construida sobre toda clase de filiaciones y hogares de sustitución.

Ya *The Corner*, la miniserie que funcionaba como germen de *The Wire*, se desplegaba a partir de la historia de una familia descompuesta por la irrupción de la droga y exploraba la posibilidad de restitución de alguno de sus fragmentos, la salvación de los rescoldos de humanidad que allí quedaban. La historia de la familia era también la de toda una comunidad, como en *The Wire*. La comunidad es aquello que se basa en lazos profundos y duraderos, en principios éticos que es necesario preservar frente al universo del interés, la imagen y el dinero.

Uno de los personajes más desagradables de *The Wire*, el sargento Jay Landsman es, sin embargo, el oficiante de dos de los más emocionantes discursos de la serie; ambos simétricos. El primero prelude la canción⁵ de homenaje al cuerpo del fallecido detective Ray Cole por parte de sus compañeros en el pub Kavanaugh. En el último capítulo de *The Wire*, es McNulty el que yace sobre la mesa de billar del Kavanaugh. En una especie de pantomima elegíaca —muy shakespeariana, por cierto— por un muerto en vida para el cuerpo de policía, Landsman recuerda la larga lista de defectos de McNulty pero, finalmente, concluye: «*Si yaciera muerto en cualquier esquina de Baltimore, me gustaría que tú estuvieras allí, de pie, para hacerte cargo del caso. Porque, hermano, cuando eras bueno, eras lo mejor que hemos tenido*». Después, los compañeros, todos juntos, entonan de nuevo la canción de *The Pogues*, bella y fordiana afirmación última del lazo comunitario.

McNulty, como tantos otros con diversa suerte, es un recuerdo, una especie de espectro de esta historia que sin embargo ha construido, con sus errores, con sus equivocaciones. Conserva su dignidad y el sentido de una justicia humana, demasiado humana. De ahí su al-

cance trágico. Cumplió con su papel en la esquina oscura del experimento americano. Por eso, al final, con la estampa lejana de Baltimore al fondo, aún podrá decir: «*Let's go home*». ■

Notas

- 1 Título del capítulo 6 de la quinta temporada.
- 2 Como recuerda J. M. Tyree, *The other America* es el título del libro de Michael Harrington que explora el fracaso de las políticas urbanísticas de la América de posguerra que produjeron la degradación de los centros de ciudades como Baltimore y su conversión en zonas marginales.
- 3 Para una historia del canal HBO y sus vicisitudes, véase EDGERTON y JONES, 2008.
- 4 *Generation Kill* (2008) es una miniserie en 7 capítulos sobre la guerra de Irak escrita por David Simon y Ed Burns sobre el libro de Evan Wright. Es la última obra del tándem de creadores de *The Wire* a falta del desarrollo de su nuevo proyecto para la HBO: *Treme*, una serie ambientada en la Nueva Orleans post-Katrina.
- 5 *Body of an American* de *The Pogues*.

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles. 1994. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- EDGERTON, Gary R. y JONES, Jeffrey P. 2008. *The essential HBO reader*. University of Kentucky Press. Lexington.
- KINDER, Marsha. 2008. «Re-wiring Baltimore: the emotive power of systemics, seriality and the city». En *Film Quarterly*, vol.62, nº2, pp 50-57.
- TYREE, J.M. 2008. «The Wire: the complete fourth season». En *Film Quarterly*, Vol. 61, nº 3, spring.

Profesor del Área de Teoría e Historia del Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y profesor del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la misma universidad. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra. Como investigador, su interés se centra en la estética cinematográfica y sus implicaciones sociales y culturales. Colabora en diversas publicaciones y escribe artículos sobre cine y televisión en revistas de ámbito general y académico.