

El género negro se pasa a la televisión: *The Wire* y *The Shield*

Alberto Nahum García Martínez

En el cine negro el heroísmo es gris. *The Wire*: silban unas sirenas, murmura la radio del coche de policía y se dibuja un reguero de sangre. Apenas hay movimiento. Jimmy McNulty sabe que no es su turno, pero tiene ganas de meter el dedo en el ojo. Es su vida, aunque nunca gane. Las drogas en el lado oeste de Baltimore han convertido la ciudad en un vertedero. Reina el crimen; incluso gobierna. Y todo el mundo está obligado a jugar porque “esto es América, tío”.

El *noir* está marcado por un determinismo trágico. *The Shield*: Vic Mackey corre jadeando tras un delincuente. Lo atrapa después del mercado. Le baja los pantalones, le arranca la droga que lleva pegada al escroto y se guarda una bolsita en su chaqueta de cuero. Es que la policía en Los Ángeles está muy mal pagada. “He hecho cosas peores”, dirá. Sí. Ya le empieza a llegar la factura.

The Wire (HBO, 2002-08) y *The Shield* (FX, 2002-08) ejemplifican la revolución narrativa y estética que vive la televisión estadounidense, un éxito global que avalan series tan distintas como *The West Wing*, *The Sopranos*, *Battlestar Galactica*, *Lost*, *Mad Men*, *Breaking Bad* o *In Treatment*. Este artículo pretende, al hilo de esta edad dorada de la ficción anglosajona (García Martínez, 2008; Cascajosa, 2007), rastrear las características que ubican ambas series en el campo de juego del *noir*: una intriga criminal, la ambigüedad moral como motor de la historia, el realismo agobiante del paisaje urbano, la crítica política de un sistema infectado y la inevitabilidad del *fatum*.

Pero, ¿existe el género negro?

La literatura académica en torno al *noir* se caracteriza por la dificultad para fijar sus límites. No ya en elementos laterales o propuestas crepusculares, sino en la esencia misma del género, es decir, con respecto a algunas de sus características básicas. Las dudas llegan a salpicar a la pregunta central de si se trata de un género. Para Schrader (1996: 53) es un período de la historia fílmica, Hayward (2000: 129) lo cataloga de movimiento definido por un estilo visual y Spicer (2002: 25) argumenta que solo supone “una particular forma de mirar el mundo”.

Esta ambivalencia estructural ha llevado a Naremore (1998: 10) a admitir que “nada une todas las cosas descritas como *noir*: ni el tema del crimen, ni una técnica fílmica ni siquiera una resistencia a los relatos aristotélicos o a los finales felices”. Por eso nadie –prosigue Naremore– ha sido “capaz de encontrar la categoría indispensable y las características suficientes”, provocando “que muchas generalizaciones en la literatura crítica están abiertas a discusión”. Neale (2000: 173-174) es aún más tajante: “Como fenómeno individual, el *noir* nunca existió. Esa es la razón por la que nadie ha sido capaz de definirlo y por la cual los contornos del extenso canon *noir* en particular son tan imprecisas”.

Admitiendo dicha imprecisión, lo que Nino Frank (1946) acuñó como “género negro” en su seminal “Un nouveau genre ‘policier’: l’aventure criminelle” permanece vigente. Desde entonces, a pesar de su porosidad, existe consenso en acotar el canon: desde *The Maltese Falcon* (1941) hasta el welliesiano *Touch of Evil* (1958). A partir de ahí, la literatura académica ha identificado vueltas y revueltas del estilo y los temas fundacionales en obras de Scorsese, Lynch, Polanski, Scott, Mamet, Synger y un largo etcétera a quienes se ha agrupado bajo la etiqueta de *neo-noir* (Silver, 1996; Conard, 2007); un rótulo tan fértil que se ha aplicado con cierta indiscreción (Holt, 2008: 248).

Conard (2007: 2) marca las amplias reglas de juego: “El término *neo-noir* describe cualquier film posterior al período clásico del cine negro que contenga temas *noir* y una sensibilidad *noir*”. Y recuerda dos rasgos que singularizan la etapa post-clásica. En primer lugar, la consciencia de los nuevos realizadores de qué es el *noir*; en segundo, el derribo del Código Hays, de modo que el lema “crime does not pay” se libera en unas propuestas donde los “malos” ganan la partida con frecuencia²⁶.

En los sucesivos *revivals* del *noir*, ha habido algunos recursos que han dejado de ser definatorios: desde el punto de vista estilístico, las angulaciones forzadas, el blanco y negro o los juegos de claroscuro lumínicos; en el ámbito narrativo, las vueltas al pasado o la omnipresencia de la voz en *off*. Sin embargo, sí se mantienen otros muchos elementos como una trama laberíntica, el aliento realista, la denuncia social, la ambigüedad moral o los motivos existenciales que Porfirio (1996: 77-93) sintetizó en su “No Way Out”: un protagonista antiheroico y solitario, una atmósfera de pesimismo y alienación y la sensación desesperanzada de que no hay escape.

En consecuencia, sabedores de que el género negro conforma un concepto abierto –muchas veces de cruce e hibridación de géneros–, en este artículo lo emplearemos de forma inclusiva, como marco que contextualiza el renacimiento de algunas peculiaridades estéticas, temáticas y éticas en *The Wire* y *The Shield*, los más refinados y exitosos exponentes de la “sensibilidad *noir*” en la televisión reciente.

***The Wire*, *The Shield* y el TV-noir**

Aunque hayamos acudido a ensayistas centrados en el cine para la aproximación teórica, la categorización de género negro también ha sido empleada para relatos televisivos. De hecho, las dos series que centran este artículo culminan una genealogía del policíaco de calidad que pasa por *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87), *Homicide* (NBC, 1993-99) o *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005). Pero, además, existen otras obras que, desde géneros adyacentes, entran en la órbita de lo que se ha denominado “TV-noir”: los misterios sobrenaturales de *Twin Peaks* o *Carnivàle* o *The X-Files*, el cine de gánsters de *The Sopranos* y *thrillers* como *24* (Sanders y Skoble, 2008), dramas como *Dexter* (Peirse, 2010), la judicialización de *Engrenages* (García Martínez, 2009) o, incluso, el Londres perturbado de *Luther* (Vine, 2010).

26 Véase también Erickson (1996: 319-22).

Sin embargo, como justificaremos en estas páginas, ninguna ha alcanzado las cotas de excelencia *noir* que han cosechado *The Wire* y *The Shield*, dos productos complementarios, de recorrido similar²⁷. Ambas se emitieron durante la misma horquilla temporal (2002-2008) y las dos, a pesar de vivir ensombrecidas bajo el tremendo éxito de *Los Soprano*²⁸, han acabado convirtiéndose en emblemas de dos de las más exitosas cadenas del cable estadounidense: HBO y FX.

Inicialmente podría pensarse que tanto *The Wire* como *The Shield* entran en la generosa esfera del “drama criminal” o el “procedimental policíaco”. Pero en ambas series la necesidad del cable por distinguirse de la programación tradicional les incitaba a ofrecer historias que trascendieran –e, incluso, centrifugaran– un género tan recurrente en las grandes *networks*. En *The Wire* apostando por una narrativa expandida y un ritmo parsimonioso que desvelaba un solo caso criminal por temporada. En *The Shield* subiendo el envite de lo visible y mostrando una crudeza que ningún otro policíaco había exhibido antes²⁹. De hecho, uno de los creadores de *The Wire*, el experiodista del *Baltimore Sun* David Simon, llegó a referirse a las franquicias de *CSI* y *Law and Order* como “*horseshit procedurals*” y declaró que *The Wire* era “un tratado político enmascarado como *cop-show*” (en Gibb y Sabin, 2009). Por su parte, Shawn Ryan afirmaba – en una entrevista con Alan Sepinwall (2008)– cómo el equipo creativo se guiaba por la máxima de diferenciarse del procedimental, buscando “esas historias que podías ver en *The Shield* y no encontrar en ninguna otra serie”. Con solo visionar sus pilotos, cualquier espectador se da cuenta de lo lejos que están de los principios básicos del procedimental policíaco que sintetizó Stephen Stark:

Historias legales (...) que muestran claros ganadores y perdedores, escenarios estándar, personajes convincentes y villanos y héroes reconocibles. Además, los imperativos morales que la televisión, por lo general, ha insuflado en estos melodramas –respeto de la ley, el bien derrota al mal, el sistema funciona– va acorde con las empresas anunciantes que patrocinan la programación de la cadena (citado en McMillan, 2009: 52).

Este artículo pretende evidenciar cómo las dos series superaron el policíaco tradicional abrazando muchos de los principios específicos del *noir*: desde una densa trama criminal repleta de claroscuros morales hasta el destino elegíaco de uno personajes atrapados en una espiral de la que no pueden escapar.

“¿Cuánta memoria tiene esa cosa?”. El crimen en versión extendida

Al identificar las cualidades del género vigentes hoy, se puede comenzar por lo más básico: se

²⁷ En otro vaso comunicante entre ambas series, el actor y realizador Clark Johnson –uno de los protagonistas de *Homicide*– se encargó de dirigir tanto el piloto como el último capítulo de ambas obras.

²⁸ *The Wire* nunca obtuvo el apoyo masivo del público de la cadena y jamás se alzó con ningún Emmy o Grammy, a diferencia de la serie creada por David Chase. Por su parte, Shawn Ryan, creador de *The Shield*, admitía sus “celos” por la atención que recibían en comparación con *Los Soprano*, un *show* con el que muchos críticos les comparaban (en Sepinwall, 2008).

²⁹ Como ha explicado Malin (2010: 382), la estrategia de FX de apostar por una serie tan agresiva, masculina y de nicho le reportó excelentes resultados a pesar del boicot de algunos anunciantes.

aplica “esencialmente a un tipo de película de intriga criminal” (Holt, 2006: 24)³⁰. En la áspera *The Shield*, la trama se concentra en Farmington, una dura comisaría de Los Ángeles donde destaca el Equipo de Asalto liderado por el violento pero siempre eficaz Vic Mackey, un pitbull que domina la ciudad al grito de “mis calles, mis reglas” (3.9). El líder del *Strike Team* ha de contrarrestar las bandas callejeras de Los Angeles y neutralizar todo tipo de delincuentes: asesinos en serie, proxenetas, ladrones, timadores, traficantes, pedófilos... Al mismo tiempo, Mackey se enfrenta a sus superiores (en particular, el capitán David Aceveda), que investigan sus métodos poco ortodoxos y tratan de aclarar los rumores de que viola la ley en su propio beneficio.

La distinción del drama criminal al uso no se produce solo por la dureza de la acción y la brutalidad de su protagonista, sino también por elementos narrativos. *The Shield* inserta una potente trama serial que se expande a lo largo de las siete temporadas: la lucha interna del y contra el *Strike Team*. El pecado original –el homicidio de Terry Crowley en el primer episodio– provoca una huida hacia adelante donde la bola de nieve se va haciendo cada vez más grande e incontrolable. Tanto que, al comenzar su larga confesión absolutoria, Vic se refiere a la grabadora: “¿Cuánta memoria tiene esa cosa?” (7.12). El tren del dinero armenio, la descomposición de la cuarta temporada, el asesinato de Lemansky a manos de Shane o las piruetas para mantener el poder entre bandas son solo algunos de los atajos para lograr salir indemnes de la “marca de Caín”.

En paralelo a esa gran línea narrativa, la arquitectura de *The Shield* se sustenta con multitud de casos autoconclusivos –asignados habitualmente a Danny y Julien o a la dupla Dutch-Claudette–, así como historias de varios episodios que desarrollan la tensión dramática con los grandes malvados de la serie: Armadillo, Argos, Mitchell, Pezuela, Beltran... verdaderos antagonistas criminales del “Equipo de asalto”. Este triple nivel narrativo –la lucha interna del *Strike Team*, los casos independientes y los arcos argumentales de los villanos– acaba generando un enrevesado laberinto narrativo que proporciona una de las más depuradas muestras de la combinación de “serial” y “series” que autores como Kozloff (1992) o Nelson (1997) han estudiado.

The Wire, por su parte, es la prolongación audiovisual de los novelistas del XIX, un Balzac o un Dickens en versión catódica, con Baltimore y el narcotráfico como *backstage*. Sus cinco temporadas dibujan un fresco social del oxidado engranaje institucional y las miserias de la ciudad contemporánea, desde el crimen organizado al cataclismo educacional, pasando por la ética periodística, la desidia policial o la degradación política. *The Wire* resulta atractiva no solo por lo que cuenta, sino por cómo lo cuenta: cada entrega despliega un único caso criminal, adoptando un ritmo lento, detallista y minucioso, con una vocación omnisciente y casi dos centenares de personajes que convierten la serialidad en un *continuum* narrativo, en una auténtica novela-río visual. Además, en un inédito ejercicio de densidad narrativa³¹, cada tanda

30 Entre los autores de referencia, Schrader (1996: 54) disiente en este punto: “Una película de vida urbana nocturna no es necesariamente cine negro y un film *noir* no necesita necesariamente ocuparse del crimen y la corrupción”.

31 “Puesto que el programa abraza la serialidad en un grado tan alto, reclama que su audiencia no solo siga la pista de más hilos narrativos, sino que la audiencia siga más hilos narrativo que reemergen esporádica y tortuosamente tras grandes períodos de tiempo” (Nanicelli, 2009: 194).

de episodios abre un nuevo espacio –con sus personajes característicos, como es lógico– que se superpone a los demás: los *projects* y la comisaría (T1), el puerto (T2), la alcaldía (T3), la escuela pública (T4) y la prensa del *Baltimore Sun* (T5). De este modo, las “cinco temporadas, cada una de las cuales forma una unidad, juntas forman un supra-relato que muestra el paso del tiempo en una Baltimore ficcionalizada, pero ningún avance moral o narrativo claro. Cambian las caras (...) pero el problema de las drogas persiste” (Potter y Marshall, 2009: 9).

“Yo soy un tipo de policía diferente”. El gris moral

El cine negro, aunque pueda sonar contradictorio, siempre se ha coloreado de gris. El gris moral, un campo de juego impreciso donde las nociones de Bien y Mal se desdibujan y extraen carga dramática de su constante ambivalencia. En su análisis del período clásico, Borde y Chaumeton (1996: 21) ya lo apuntaban como instancia determinante: “El viejo lema (...) ‘el crimen no paga’ está aún a la orden del día y debe haber una retribución moral. Pero el relato se manipula para que en ocasiones los espectadores entiendan, se identifiquen con los criminales”. En *The Wire* y *The Shield* la confusión moral caracteriza a muchos de sus protagonistas que, como tantos otros del género, son lobos solitarios que sucumben a sus debilidades y se enfrentan por igual a peligros externos y demonios internos.

Así sucede con el “héroe” de *The Shield*: Vic Mackey. El capítulo inaugural describe una figura tremendamente eficaz combatiendo el delito que, sin embargo, es sospechoso de corrupción y despotismo policial. En una de las zonas más peligrosas de Estados Unidos, Mackey parece un mal menor, como le explica Claudette Wymys, brújula ética del relato, a David Aceveda:

Aceveda: ¿No te molesta? ¿Las cosas que hace?

Wymys: No juzgo a otros polis.

Aceveda: Mackey no es un poli. ¡Es Al Capone con placa!

Wymys: Al Capone ganó dinero dándole a la gente lo que quería. Lo que la gente quiere estos días es llegar a sus coches sin que les asalten. Regresar del trabajo y ver que su estereo sigue donde estaba. Oír sobre algún asesinato en el barrio y que al día siguiente la policía capturó al tipo. Si tener todas esas cosas implica que un poli dio una paliza a algún hispano o algún negro en el gueto... bueno, por lo que respecta a la mayoría de la gente, es un ‘mejor no preguntar para no saber’ (1.1).

Pocos minutos después de esa escena, Wagenbach y Wymys se muestran incapaces de quebrar a un sospechoso para conseguir la dirección donde un pedófilo tiene escondida a su víctima, una niña. Aceveda llama a Mackey para que aplique sus métodos. Ante la actitud chulesca del maleante, el personaje interpretado por Michael Chicklis le espeta antes de golpearle: “Lo del poli bueno y el poli malo se acabó por hoy. Yo soy un tipo de policía diferente”. Ahí se sintetiza la clave moral de buena parte de la historia. Como explica Poniewozik (2008), “Mackey, claramente, es un *mal* policía (...). Eso no sería interesante durante mucho tiempo si no fuera por el hecho de que Mackey es, también, un *muy buen* policía (...). Es un monstruo que derriba a otros monstruos, en nuestro nombre”. De ahí el título de la serie: el *Strike Team* es el “escudo” del ciudadano, no solo físico, sino también moral.

Por otra parte, el protagonista gana aristas puesto que con frecuencia se nos muestra en su vertiente personal, dispuesto a todo para proteger a su mujer y a sus hijos, dos de ellos autistas. Y, principalmente, se legitima ante el espectador por su fiereza para defender a los niños de crímenes horripilantes y castigar a sus agresores (Fuchs, 2005; Means Coleman y Cobb, 2007). Pero esta grisura ética no solo se aplica a Mackey. A lo largo de sus siete temporadas, en *The Shield* la ley es papel mojado y la corrupción un billete de ida y vuelta: se tortura a los acusados, se falsifican pruebas, los aspirantes a la alcaldía juegan sucio, se crea un baño de sangre entre bandas por motivos inmobiliarios, se obtienen “beneficios extra” (es decir, dinero) de las redadas y el sistema policial está contaminado por la chantaje, la traición y el delito interno. Hasta el capitán Aceveda, un personaje honesto dispuesto a limpiar Farmington en los albores del relato, acaba ennegreciendo su posición. Acaba aliándose con Vic para evitar la estafa mafiosa y mantener su ambición política. En el cierre, hasta se insinúa que podría haber mandado asesinar a Huggins, el nuevo líder político que denuncia su hipocresía. Su última conversación con Claudette resulta concluyente:

Wyms: He pillado tu rueda de prensa [tras el alijo de droga facilitado por Mackey]. Felicidades. Serás el próximo alcalde.

Aceveda: Bueno, aún queda el pequeño escollo de las elecciones.

Wyms: Estoy convencida de que eso no te detendrá... (7.13)

En el caso de *The Wire*, el protagonismo queda más repartido y, por ende, también la ambigüedad. La vaguedad moral salpica a todas las instituciones sociales, de modo que el verdadero heroísmo radica en la subversión controlada que supone enfrentarse a ellas. Como diría el metomentodo McNulty: “Pueden masticarte, pero tendrán que escupirte” (2.2). Éste conforma uno de los rasgos que más diferencia a *The Wire* del procedimental policíaco: “Su distinción héroe/villano ya no se cartografía en la oposición policía/criminal, buenos/malos u otro fácil dualismo. La dialéctica del heroísmo se materializa, en cambio, en las complejas relaciones entre las instituciones, sus jefes y aquellos sujetos a su disciplina” (McMillan, 2009: 62). En este sentido, Jimmy McNulty dista de ser un ejemplo moral tradicional (es alcohólico, adúltero y conflictivo) y, sin embargo, su insubordinación y sus ganas de hacer “verdadero trabajo policial” percuten la trama y sitúan a los delincuentes y a los corruptos contra las cuerdas. D’Angelo Barksdale, espejo de McNulty durante el primer año, se revela como un traficante lleno de buenos sentimientos y compasión, no solo hacia sus víctimas (el William Gant del piloto), sino también hacia subordinados como el joven Wallace; por eso acaba asesinado por “los suyos”. Algo similar le ocurre a Bodie, quien evoluciona de jovenzuelo sanguinario a héroe cansado. Su muerte entristece al espectador porque se ha ido humanizando, convirtiéndose en otro mártir más del sistema.

Omar, el Robin Hood de las calles, presenta un caso más complejo de ambigüedad moral. Es un delincuente inconformista y temible, seguidor de un férreo código de principios, que ha declarado la guerra a las bandas de traficantes. Que se erigiera en uno de los personajes más queridos por la audiencia –hasta Obama declaró su admiración por él– advierte de la atmósfera de valores en *The Wire*. El fracaso social y la podredumbre global de las instituciones posibilitan

que un personaje que se toma la justicia por su cuenta adquiriera todos los rasgos positivos del heroísmo.

“No es un mundo muy fragante, pero es en el que vives”. Paisaje urbano y realismo³²

El título del epígrafe corresponde a Raymond Chandler, uno de los padres de la novela negra estadounidense. Refleja el aliento realista, acorde con la dureza de unas tramas donde se reivindica la ciudad como escenario imprescindible del género. En este sentido, ambas series adoptan estrategias complementarias –una estética neorrealista en *The Wire*; una recreación del *cinéma-vérité* en *The Shield*– que otorgan un particular significado narrativo al paisaje urbano. Baltimore y Los Ángeles se retratan no solo como espacios físicos ruinosos y peligrosos, sino que los relatos televisivos también reflexionan sobre problemas políticos y sociales tales como la raza, la clase, la desintegración social, las disparidades económicas, las limitaciones del sistema de justicia y el naufragio del sueño americano.

El protagonismo físico del entorno urbano se privilegia desde la misma concepción de ambas series. *The Wire*, como anticipa Simon en el comentario del piloto, “fue filmada enteramente en Baltimore por un equipo artístico y sindicatos laborales de Baltimore”. Es un equipo que conoce la ciudad y logra embeber el crudo escenario –lleno de contrastes y desigualdades – en las historias de los personajes. Las calles, los muelles, las viviendas sociales, las fachadas de edificios públicos, el skyline financiero... El realismo se alcanza también mediante un *cásting* repleto de actores desconocidos, donde se insertan personalidades de Baltimore en irónicos papeles menores (García Martínez, 2010: 113).

Así, *The Wire* muestra una contención estilística que lo aleja de los cánones de otros *cop-shows*. Frente a la hipervisibilidad científica de *CSI* o al trepidante montaje de *24*, *The Wire* opta, como hemos apuntado, por un relato de cadencia lenta, sin énfasis formales (no hay música extradiegética, por ejemplo³³). Una historia lineal³⁴ que se detiene en la descripción física de los ambientes donde se desenvuelve la acción: es habitual exhibir a los personajes en planos medios y largos, de modo que se les vea interactuar con su entorno. Esta austeridad estética “esquiva cualquier efecto especial” e insiste “en la frontalidad, en el estar allí del sujeto” (Williams, 2008-09: 63). Por eso resulta tan relevante el rodaje en exteriores, en las avenidas Homer y Franklin, en las calles Fayette y Monroe, en las esquinas del verdadero lado Oeste. Porque son los espacios reales donde también se escenifica la acción.

Similar preeminencia del retrato urbano puede encontrarse en la serie de Shawn Ryan. Según Clark Johnson, director del piloto de *The Shield*, en el audiocomentario del DVD, “Los Angeles, en particular el área en la que rodamos –en Boyle Heights, Rampart, Downtown LA– realmente

32 La relación entre *The Wire*, el realismo y la ciudad la he trabajado de modo más extenso en un capítulo del volumen *Imaginar la realidad* (García Martínez, 2010), del que este artículo es deudor.

33 Salvo en las secuencias musicales que clausuran cada temporada y resumen los destinos de los personajes.

34 La única vuelta al pasado recuerda que el asesinato final es una represalia contra William Gant, testigo del caso D’Angelo (1.1). David Simon admite que fue un exhorto de la HBO, recelosa de que los espectadores no recordaran tal detalle.

es un personaje”. Filmada en 16 milímetros, con iluminación precaria, multitud de zoom, cámara al hombro y re-encuadres, *The Shield* recurre a un estilo *verité* para centrarse en barrios donde la efervescencia racial va de la mano del crimen. Esta estética documental se adapta como un guante a la temática ruda, de crímenes espeluznantes, de comisaría en medio de la selva. Una textura incómoda y verista que eleva el paisaje del cine negro a un nuevo nivel, acorde con la puesta en escena “anti-tradicional” que en el *noir* clásico servía para transmitir al espectador la desorientación de sus protagonistas (Place y Peterson, 1996: 68).

Mediante esta actitud documental, la ciudad se inmiscuye en la serie desde el proceso de producción. Scott Brazil, uno de los productores ejecutivos, se refiere en los extras del DVD al modo tan frenético de filmar que tiene la serie (un capítulo cada siete días) como “cine a la desesperada”: el equipo tiene que aprovechar edificios, comercios y todo su mobiliario real en lugar de construir decorados. Además, ruedan con los “dos ojos abiertos”, permitiendo así que lo incidental, lo espontáneo, se cuele en la diégesis. En este sentido, un caso paradigmático en la relación entre la ciudad real y la representada ocurrió durante la cuarta temporada. El equipo fue a grabar a una iglesia de la calle 77 de Los Ángeles. En el área, “feudo” de la banda criminal Swan Crisps, se había cometido un asesinato días atrás y había inquietud por la seguridad del equipo. En la ficción, la capitana Monica Rawlings (Glenn Close) explica a los ciudadanos las nuevas medidas que pretenden tomar para atajar el crimen en la zona... delante de 200 extras que eran ¡personas del propio distrito! Como recuerda el actor Jay Karnes: “Se estaba hablando a aquella gente de los problemas reales de su barrio” y eso se refleja en sus rostros.

De este modo, *The Wire* y *The Shield* consiguen que la estrategia de representación realista reproduzca la ambigüedad de lo real, es decir, del espacio y del tiempo, mediante una “narración fragmentada” –ese mosaico de historias, espacios, personajes y puntos de vista– que, como siempre ocurre en el cine negro según Dimenberg (2004: 6), “permanece bien armonizada con los espacios y tiempos violentamente fragmentados del mundo tardo-moderno”. En la mayoría de procedimentales policíacos de éxito (*CSI*, *Law & Order*, *Bones*, *The Mentalist* o *Lie to Me*) el paisaje urbano aparece solo como imagen de recurso, en ocasiones, de postal. Por el contrario, *The Wire* y *The Shield* se afanan en iluminar los contornos de las poblaciones donde se desarrollan sus historias, alentando su presencia realista en el primer plano de la narración.

“¡Esto es América, tío!”. El sueño americano y la crítica política

Knight y McKnight (2008: 161) recuerdan que el cine negro suele presentar un mundo distópico donde “o bien hay algo oscuramente corrupto en el corazón del orden social, o bien el orden social está amenazado por las acciones criminales o antisociales de algunos grupos o individuos”. Tanto en *The Wire* como en *The Shield* concurren ambas condiciones. Las ciudades de Baltimore y Los Ángeles se revelan como espacios caprichosos y temibles, donde la muerte puede asaltar en cualquier momento. Siguiendo la tradición elegíaca del género, *The Wire* y *The Shield* establecen una correlación entre la devastación de una sociedad amenazada por el delito y “las ruinas de la metrópolis industrial centripeta” (Dimenberg, 2004: 231), de modo

que ambas ciudades exhiben cómo “las relaciones de poder se inscriben en la aparentemente inocente espacialidad de la vida social” (Soja, 1989: 6).

The Shield se centra en el lado más desconocido y truculento de Los Ángeles: el patio trasero de Hollywood y Rodeo Drive, donde se sustituyen las palmeras de Beverly Hills y el glamour de Venice Beach por la sangre de las bandas de inmigrantes en Pico-Union. *The Wire*, por su parte, conduce esa deshumanización al extremo al retratar no solo las zonas más aplastadas y oscuras, sino al convertir literalmente el lado Oeste de Baltimore –a partir de la ola de asesinatos de la cuarta temporada– en un cementerio donde se sepultan cadáveres en casas vacías. Siguiendo las observaciones de Krutnik (1997: 88) acerca de la “noir city”, la visión de ambas series “hace alarde de las ambivalencias sobre la relación entre el individuo y la comunidad”, presentando la ciudad moderna como una amenaza a la “comunidad americana”. Esta idea –opuesta a la épica constructora del western– reafirma la “evaporización de las lealtades sociales” que caracteriza al cine negro. La ciudad, violenta, criminal, trágica en el sentido griego del término, queda retratada “como un vaso mezclador con elementos no-mezcables” (Gibb y Sabin, 2009). El sistema está podrido, la ciudad fraccionada, las razas enfrentadas y las clases inamovibles. La justicia es ineficaz y son imprescindibles “un tipo diferente de policía”, un “Al Capone con placa”.

A través de la representación realista de las calles como una amenaza cotidiana, las dos series activan una crítica social. En primer lugar, *The Wire* –“la ensoñación marxista de una serie de televisión” (Tucker en Sheehan y Sweeney, 2009)– impugna dos mitos interrelacionados, uno económico y otro sociopolítico: el del sueño americano, donde el trabajo duro lleva a la riqueza; y el de Estados Unidos como un lugar de inclusión en donde existe “un lugar para ti” (Ethridge, 2008: 154). Con respecto al primero, aunque *The Wire* no proponga soluciones a la crisis, sí remarca las razones ideológicas del desastre: “El Capitalismo –básico en el desarrollo de la metrópoli contemporánea– es el último dios en *The Wire*. El Capitalismo es Zeus” (Simon en Ducker, 2006). No en vano, el aparente vencedor en la batalla que se libra en *The Wire*, el emperador de la droga Marlo Stanfield, sucumbe ante los jefes del capital³⁵. Su propio abogado, Maurice Levy, se lo explicita en el último capítulo durante la fiesta con los promotores inmobiliarios, personificados en Krawczyk: “No te metas en una habitación a solas con él. ¡Me quieres ahí contigo, créeme, si no, tipos como ése te desangrarían! (5.10). Como concluye Clandfield (2009: 48), “el hecho de que *The Wire* deje floreciendo tanto a los personajes antagonistas como a un sistema viciado –mientras que los disidentes bienintencionados no salen tan bien parados– sugiere un inhóspito panorama de posibilidades para solucionar a largo plazo el problema urbano que la serie dramatiza”.

Mediante su retrato naturalista y la complejidad de su narrativa expandida, la idea que una y otra vez remarca la serie es que el capitalismo ha destruido el tejido social –la idea de comunidad– extendiendo el envilecimiento y el sálvese-quien-pueda. Esto deja a los personajes nostálgicos por un pasado donde, alguna vez, todo fue diferente. Así se comprueba, por ejemplo, en el

35 “Marlo no es un capitalista, como El Griego, o un pragmático, como Prop Joe, sino un producto puro, sin filtrar, de las calles” (Smith, 2010).

lamento de Bunk ante Omar: “Por muy duro que fuera aquel vecindario, teníamos una comunidad” (3.6). O, como los aciagos nuevos tiempos presagian, ya ni siquiera quedará la memoria: en la melancólica despedida de Mike y Dukie (5.9), el primero está ya tan cegado por la violencia que no puede ubicar los recuerdos felices de aquel pasado verano.

En cuanto al mito de América como espacio inclusivo, *The Wire* ofrece un relato que ilumina “la otra América”, el lado oscuro del sueño americano, un “juego amañado”, como se queja Bodie antes de ser aniquilado (4.13). Donde todo el mundo está obligado a jugar: “Si Snot Bogie siempre robaba el dinero –le pregunta McNulty al testigo del asesinato de apertura–, ¿por qué lo dejaban jugar?” “Teníamos que dejarlo. ¡Esto es América, tío!” (1.1). Así, la serie fotografía un país que da la espalda a los que se han quedado atrás, como denuncia expresamente el candidato Carcetti:

Lo que no podemos perdonar, lo que no puedo perdonar jamás es cómo nosotros, vosotros, yo, esta administración, todos nosotros, hemos dado la espalda a esas calles del lado Oeste de Baltimore. Los pobres, los enfermos, los crecientes desfavorecidos de nuestra ciudad, atrapados en las ruinas de barrios que hace tiempo estuvieron valorados, comunidades que hemos fracasado en defender, que hemos entregado a los horrores del tráfico de droga (3.12).

Según han escrito Sheehan y Sweeney (2009), “subyaciendo el arco argumental de *The Wire* está la convicción de que la exclusión social y la corrupción no existen a pesar del sistema, sino precisamente por él”. Por eso la cuarta temporada resulta la más demoledora: evidencia que la reforma es inalcanzable, que el propio sistema está enfermo y coagula cualquier intento de dejar pasar sangre nueva. De ahí que la trama se ubique en el inicio de cualquier pacto social: la escuela, el lugar donde, junto a la familia, se aprenden los valores básicos. En el gueto de Baltimore ya se sabe que la familia no existe: la droga y el crimen las han desestructurado, convirtiéndola en pantomima. El verdadero núcleo socializador es ahora la calle. Y, entonces, la escuela ha de cargar con un peso extra que apenas puede soportar sobre sus hombros.

“Y tienes que pagar algún tipo de precio”. La factura del crimen

La mayor diferencia política de la novela de la HBO con el agresivo policíaco de FX es que la última no eleva una crítica “sistémica” (Kinder, 2008-09: 51). En *The Shield* fallan las personas, no el sistema: “En un panorama radicalmente contrario a la posición de *The Wire* sobre la corrupción urbana –escribe Bellafante (2008)–, *The Shield* creía que las instituciones eran rescatables cuando gente decente se desempeñaba de forma competente”. Por eso, la reflexión ideológica de *The Shield*, desde una perspectiva más cercana a posiciones conservadoras, busca plantear, según cuenta su creador en el DVD, “cómo nosotros, como sociedad, estamos dispuestos a claudicar, en términos de derechos civiles, para incrementar nuestra propia seguridad personal”. *The Shield* muestra un Los Ángeles en efervescencia racial, dominado por el asesinato y el latrocinio, donde el multiculturalismo y la integración sí suponen un grave problema. En este entorno, ni la ley ni la moral pública son efectivas ni suficientes para combatir el crimen. Al contrario: se hace necesaria una suerte de justicia natural –las soluciones poco

convencionales de Vic Mackey– “como precondition esencial para la existencia de un orden social” (Chopra-Gant, 2007: 666), es decir, para el mantenimiento de la seguridad en las calles.

Pero su efectividad incita a reflexionar al espectador sobre cómo el ciudadano medio, más aún en el inseguro contexto posterior al 11-S, necesita que haya Mackeys por ahí fuera imponiendo sus normas en la jungla de asfalto, realizando el trabajo sucio para que la gente pueda dormir tranquila, consciente de que quien llama a la puerta a las seis de la mañana sea el lechero. Esta idea se plasma de forma muy gráfica en el espectacular montaje alterno que cierra el piloto. Por un lado, el *Strike Team* sale enfervorizado a la caza y captura de un traficante de droga. Sus imágenes en la camioneta o mientras llegan a la peligrosa mansión de Two-Time se combinan con escenas del resto de protagonistas en su esfera doméstica: Claudette es recibida por su perro, Dutch limpia su escritorio, Aceveda da un biberón a su hijo y Danny se repiensa su cita a ciegas antes de salir por la puerta.

Sin embargo, *The Shield* no permanece estática. Evoluciona y la madeja en la que se van enredando Mackey y los suyos, mentira sobre mentira, se convierte en un baldón infranqueable. La cuestión central de la serie cambia: “¿Cuál es el precio que paga la gente por haber torcido las reglas?” (Ryan en Murray, 2008). Es decir, las decisiones de Mackey acaban por pasar factura. Incluso Corrine le acusa de haberlos infectado con su maldad: “Te ayudaré una última vez y, después, los niños y yo estaremos fuera de tu vida. Ése es mi precio. ¡Y tú tienes pagar algún tipo de precio!” (7.8). Junto a este atisbo de justicia poética, el final de la serie propaga la idea de que las instituciones, en efecto, pueden funcionar: Claudette y Dutch, en cierto modo antagonistas morales del *Strike Team*, quiebran de nuevo al sospechoso sin incurrir en ilegalidades. Por tanto, ya sólo queda por cifrar, como veremos a continuación, a cuánto asciende la cuenta que los protagonistas han de pagar.

“Nadie gana. Un bando solo pierde más lentamente”. El destino elegíaco

Al igual que en el ciclo clásico, *The Wire* ostenta un aire existencialista, de destino funesto y fatalidad inminente:

Los modos y los temas del *noir* incluyen la desesperación, la paranoia, el nihilismo; una atmósfera de encerrona claustrofóbica; una sensación pesadillesca de soledad y alienación; un sinsentido albergado en parte por sentimientos de alejamiento del propio pasado incluso cuando uno parece ir directo a un enfrentamiento compulsivo con ese pasado (Sanders, 2006: 132).

Según Simon “*The Wire* es una tragedia griega en donde las instituciones posmodernas son las fuerzas del Olimpo. Es el departamento de Policía o la economía de la droga o las estructuras políticas o la administración de la escuela o las fuerzas macroeconómicas que están lanzando rayos y relámpagos y pateando el culo de la gente sin ninguna razón decente” (en Hornby, 2007). Ese capricho de los nuevos “dioses” se visualiza en el determinismo trágico de muchos personajes: el asesinato de D’Angelo o Wallace a manos de su propia gente, la muerte de Frank Sobotka por las huestes de un villano apodado nada casualmente “El Griego” o el juego de

espejos entre figuras como Duquan y Bubbles o Michael y Omar, que refuerzan la perpetuidad de los problemas institucionales que se describen. Porque “nadie gana. Un bando solo pierde más lentamente”, siguiendo la queja de Pryzbylewski (4.4). La misma imposibilidad suena como motivo recurrente en el tramo final, donde Snoop exclama que “merecerlo no tiene nada que ver con ello” antes de ser ajusticiada (5.9).

Como reiteran los fallidos experimentos –policíacos y docentes– de Colvin, la impotencia profesional de McNulty y Haynes o la frustración de las figuras paternas (Carver, Cutty, Pryzbylewski), “merecerlo no tiene nada que ver con ello”. Su destino no recompensa ni la integridad moral ni el celo con el que han aplicado en sus trabajos. Sin embargo, Burrell, Templeton o Levy triunfan precisamente por haber empeñado el sistema en su propio beneficio. Al igual que en la vida real, no rige necesariamente la relación causa-efecto. Por eso, algunos caracteres obtienen redención: Bubbles logra subir a casa de su hermana, Cutty escapa de la violencia callejera y Namond se convierte en un estudiante modelo. Mientras otros reinician el ciclo trágico donde no hay posibilidad de escape, envueltos en una lucha contra la droga que ni siquiera puede llamarse guerra³⁶: Duquan es pasto de la drogadicción y la marginalidad, Randy endurece su alma a base de palizas y el detective Sydnor deriva en un nuevo McNulty.

Por su parte, el cierre de *The Shield* también está atravesado por un *fatum* que, en un tropo característico del *noir*, se encarna en un pasado del que no se puede escapar (Porfirio, 1996). Como tantos perdedores clásicos, los protagonistas de la serie de FX cargan con el peso de una sentencia de muerte. Durante siete temporadas han intentado huir de aquel “acto imperdonable” y, sin embargo, han estado cavando su propia tumba. En el *Strike Team* ha ido fermentando la culpa, el remordimiento, la desconfianza y la traición... hasta que la llegada Kavanaugh precipitó los acontecimientos y provocó que el crimen inicial empezara a cobrarse su deuda interna.

Aunque Lemansky sea el primero en caer, todos los integrantes del Equipo de Asalto encuentran finales fatídicos: Shane –un personaje trágico– se suicida arrastrando consigo a su mujer embarazada y su hijo; Ronnie, engañado por Vic, va a prisión de por vida; y Mackey acaba incomunicado de su familia, a quienes supuestamente ha intentado salvaguardar durante todo el relato.

En este sentido *The Shield* ofrece una clausura acorde con la moralidad clásica del género. A pesar de evitar la cárcel al firmar un acuerdo con los federales como contraprestación por la droga de Beltrán, Mackey no sale indemne. Al contrario: los guionistas evitan su muerte violenta o la prisión condenándolo a una especie de muerte en vida. Ha perdido los dos motores que utilizaba para justificar sus actos: su trabajo y su familia. Porque “esto” lo que queda del héroe, como le increpa Claudette mientras le lanza a la cara la sangre de Shane y su familia:

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

Carver: Chica, ni siquiera puedes llamar “guerra” a esta mierda.

Herc: ¿Por qué no?

Carver: Porque las guerras terminan... (1.1)

Todas esas redadas. Todas esas confesiones que conseguiste en esta sala, ilegales o de otra manera. Todas las drogas que sacaste de las calles esta noche para el ICE [Immigration and Customs Enforcement]. ¡Debes estar muy orgulloso de ti mismo! ¡Esto es lo que queda del héroe al salir por la puerta! (7.13).

De hecho, Mackey abandona la comisaría como un apestado, bajo las miradas censuradoras de todos sus compañeros, con los gritos acusadores de Ronnie aún resonando en el *Barn*.

Pero, como en *The Wire*, quedan unos pocos personajes que sí acaban triunfando: aquellos que no se dejaron arrastrar por la viciada atmósfera moral del *Strike Team*. Con sus matices, Dutch, Danny y Julien obtienen un final feliz. Sin embargo, el destino elegíaco del género –el “nadie gana” de Prez– se ceba con Claudette: su victoria es amarga. Mackey se le escapa por muy poco, asume con melancolía la corrupción de Aceveda y sabe que el lupus la está devorando. Ahí va también su sentencia de muerte. Coincidimos con Poniewozik (2008b) en que ella es “la verdadera figura trágica de la serie”.

Conclusión

Tras los últimos acordes del “Way Down to the Hole”, el vencido Jimmy McNulty invoca un “volvamos a casa”. Al fondo, tras la autopista, se dibuja el contorno de Baltimore. Ha peleado a muerte. Tras cinco temporadas, todo sigue igual, todos en el juego. *Game over*. En el cierre de *The Shield*, Mackey, en su nuevo habitáculo, viste traje y deposita con suavidad las fotos de sus seres queridos, todos ausentes para siempre. Son planos larguísimos, gélidos, turbadores en su quietud. Opuestos a la visceralidad que ha dominado la serie durante 88 capítulos. El crimen y el castigo. *Rien ne va plus*.

Como este artículo ha tratado de demostrar, *The Wire* y *The Shield* se adaptan a muchas de las características propias del cine negro clásico. En ambos casos nos encontramos –desde ángulos complementarios– un afán extremadamente realista que sirve para presentarnos espejos deformados de la legalidad, antihéroes en busca de una imposible redención, males necesarios para mantener el orden de unas calles en guerra mientras el poder barre sus miserias debajo de las alfombrillas. Aunque la ficción anglosajona ha exhibido otros productos *noir*, ninguno ha alcanzado la influencia ni la calidad artística de estas dos monumentales crónicas de la ciudad y el crimen contemporáneos.

Referencias bibliográficas

- Bellafante, G. (2008) ‘*The Shield* Wraps Up, All the Bills Coming Due’, *The New York Times* [Online], 26 de noviembre, disponible; <http://www.nytimes.com/2008/11/26/arts/television/26shie.html> [5 Dic 2010].
- Borde, R. y Chaumeton, É. (1996) ‘Towards a Definition of *Film Noir*’, en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader* (pp. 17-26), Nueva York: Limelight.

Cascajosa Virino, C. (2007) *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona: Laertes.

Chopra-Gant, M. (2007) 'The Law of the Father, the Law of the Land: Power, Gender and Race in *The Shield*', *Journal of American Studies*, vol. 41, no. 3, pp. 659-673.

Clandfield, P. (2009) "We ain't got no yard": Crime, Development, and Urban Environment', en Potter, T. y Marshall, C. W. (eds.), *The Wire: Urban Decay and America Television* (pp. 37-49), Londres y Nueva York: Continuum.

Conard, M. T. (Ed.) (2007) *The Philosophy of Neo-Noir*, Kentucky: University Press of Kentucky.

Dimendberg, E. (2004) *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge y Londres: Harvard University Press.

Ducker, E. (2006) 'The Left Behind. Inside *The Wire*'s World Of Alienation And Asshole Gods', *The Fader* [Online], 8 de diciembre, disponible: <http://www.thefader.com/2006/12/08/listening-in-part-iv/> [16 Jul 2009].

Erickson, T. (1996) 'Kill Me Again: Movement becomes Genre', en Silver, A. y Ursini J. (eds.), *Film Noir Reader* (pp. 307-330), Nueva York: Limelight.

Ethridge, B. D. (2008) 'Baltimore on *The Wire*: the tragic moralism of David Simon', en Leverette, M., Ott., B. L. y Buckley, C. L. (eds.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era* (pp. 152-164), Nueva York: Routledge.

Frank, N. (1946) 'Un nouveau genre 'policier': l'aventure criminelle', *L'Écran Français*, vol. 61, 8-9.

Fuchs, C. (2005) 'Terrodome', *Flow TV* [Online], 1 de abril, disponible: <http://flowtv.org/2005/04/the-shield-kojak-police-drama/> [2 Dic 2010].

García Martínez, A. N. (2008) 'Diamantes en serie: el mejor cine se pasa a la televisión', *Nuestro Tiempo*, vol. 651, septiembre, pp. 18-33.

García Martínez, A. N. (2010) "This America, man! El realismo como crítica ideológica en *The Wire*', en Torregrosa Puig, M. (coord.), *Imaginar la realidad: Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios* (pp. 111-122), Sevilla y Zamora: Comunicación Social.

García Martínez, A. N. (4 de mayo 2009) '*Engrenajes*: los oscuros hilos de la justicia', *Diamantes en serie* [Online], 4 de mayo, disponible: <http://diamantesenserie.blogspot.com/2009/05/engrenajes-los-oscuros-hilos-de-la.html> [10 Dic 2010].

Gibb, J., y Sabin, R. (2009) "Who Loves Ya, David Simon?' Notes towards placing *The Wire*'s depiction of African-Americans in the context of American TV crime drama', *Darkmatter Journal. Issue The Wire Files* [Online], vol. 4, disponible: <http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/who-loves-ya-david-simon/> [8 Nov 2010].

Hayward, S. (2000) *Key Concepts in Cinema Studies*, Londres: Routledge.

Holt, J. (2006) 'A Darker Shade: Realism in Neo-Noir', en Conard, M. T. (ed.), *The Philosophy of Film Noir* (pp. 23-40), Kentucky: University Press of Kentucky.

Holt, J. (2008) '*Twin Peaks*, Noir, and Open Interpretation', en Sanders, S. M. y Skoble, A. J. (eds.), *The Philosophy of TV Noir* (pp. 247-260), Kentucky: University Press of Kentucky.

Hornby, N. (2007) 'Police Show, Inverted. An Interview with David Simon', *The Believer* [Online], vol. 5, no. 6, disponible: http://www.believmag.com/issues/200708/?read=interview_simon [10 Nov 2009].

Kinder, M. (2008-09) 'Re-wiring Baltimore: The emotive power of systemic, seriality, and the City', *Film Quarterly*, vol. 62, no. 2, pp. 50-57.

- Knight, D. y McKnight, G. (2008) 'CSI and the Art of Forensic Detection', en Sanders, S. M. y Skoble, A. J. (eds.), *The Philosophy of TV Noir* (pp. 161-177), Kentucky: University Press of Kentucky.
- Kozloff, S. (1992) 'Narrative Theory and Television', en Allen, R. C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism* (pp. 67-100), Londres: Routledge.
- Krutnik, F. (1997) 'Something more than Night. Tales of the Noir City', en Clarke, D. B. (ed.), *The Cinematic City* (pp. 83-109), Londres y Nueva York: Routledge.
- Malin, B. J. (2010) 'Viral manhood: niche marketing, hard-boiled detectives and the economics of masculinity', *Media, Culture & Society*, vol. 32, no. 3, pp. 373-389.
- Mcmillan, A. (2009) 'Heroism, Institutions, and the Police Procedural', en Potter, T. y Marshall, C. W. (eds.), *The Wire: Urban Decay and America Television* (pp. 50-63), Londres y Nueva York: Continuum.
- Means Coleman, R. R. y Cobb, J. N. (2007) 'Training Day and The Shield: Evil Cops and the Taint of Blackness', en Norden, M. F. (ed.), *The Changing Face of Evil in Film Television* (pp. 101-123), Nueva York: Rodopi.
- Murray, N. (2008) 'Interview Shawn Ryan'. *A.V. Club* [Online], 24 de noviembre, disponible <http://www.avclub.com/articles/shawn-ryan,14336/> [5 Dic 2010].
- Nannicelli, T. (2009) 'It's All Connected: Televisual Narrative Complexity', en Potter, T. y Marshall, C. W. (eds.), *The Wire: Urban Decay and America Television* (pp. 190-202), Londres y Nueva York: Continuum.
- Naremore, J. (1998) *More than Night: film Noir in Its Contexts*, Berkeley: University of California Press.
- Neale, S. (2000) *Genre and Hollywood*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Nelson, R. (1997) *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*, Londres: Palgrave MacMillan.
- Peirse, A. (2010) 'In a Lonely Place? Dexter and Film Noir', en Howard, D. L. (ed.), *Dexter: Investigating Cutting Edge Television* (pp. 189-204), Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- Place, J. y Peterson, L. (1996) 'Some Visual Motifs of *Film Noir*', en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader* (pp. 65-76), Nueva York: Limelight.
- Poniewozik, J. (2008a) 'A Fitting End for *The Shield*', *Time* [Online], 13 de noviembre, disponible: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1858899,00.html> [8 Sep 2010].
- Poniewozik, J. (2008b) 'Shield Watch: Time to Have that Talk', *Tuned In* [Online], 18 de noviembre, disponible: <http://tunedin.blogs.time.com/2008/11/19/shield-watch-time-to-have-that-talk/> [8 Sep 2010].
- Porfirio, R. (1996) 'No Way Out: Existential Motifs of *Film Noir*', en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader* (pp. 77-94), Nueva York: Limelight.
- Potter, T. y Marshall, C. W. (eds.) (2009) *The Wire: Urban Decay and America Television*, Londres y Nueva York: Continuum.
- Sanders S. M. y Skoble, A. J. (eds.) (2008) *The Philosophy of the TV Noir*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- Sanders, S. M. (2006) 'Film Noir and the Meaning of Life', en Conard, M. T. (ed.), *The Philosophy of Film Noir* (pp. 91-106), Kentucky: University Press of Kentucky.

- Schrader, P. (1996) 'Notes of *Film Noir*', en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader* (pp. 53-64), Nueva York: Limelight.
- Sepinwall, A. (2008) 'The Shield: Shawn Ryan post-finale Q&A', *What's Alan Watching?* [Online], 25 de noviembre, disponible: <http://sepinwall.blogspot.com/2008/11/shield-shawn-ryan-post-finale-q.html> [8 Sep 2010].
- Sheehan, H. y Sweeney, S. (Primavera 2009) 'The Wire and the world: narrative and metanarrative', *Jump Cut: A Review of Contemporary Culture* [Online], disponible: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/Wire/index.html> [16 Jul 2009].
- Silver, A. (1996) 'Son of Noir: Neo-Film Noir and the Neo-B Picture', en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader* (pp. 77-94), Nueva York: Limelight.
- Smith, M. (2010) 'The Wire re-up: season five, episode nine—deserve got nothing to do with it', *The Guardian* [Online], 13 de abril, disponible: <http://www.guardian.co.uk/media/organgrinder/2010/apr/13/wire-season-5-episode-9> [10 Dic 2010].
- Soja, E. W. (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York y London: Verso.
- Spicer, A. (2007) 'Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero', en Conard, M. T. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir* (pp. 47-63), Kentucky: University Press of Kentucky.
- Vine, R. (2010) 'First Look: BBC1's *Luther*', *The Guardian* [Online], 27 de abril, disponible: <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/tvandradioblog/2010/apr/26/luther-idris-elba-bbc1> [10 Dic 2010].
- Williams, J. S. (2008-09) 'The Lost Boys of Baltimore: Beauty and Desire in the Hood', *Film Quarterly*, vol. 62, no. 2, pp. 58-63.