

# La representación audiovisual de la inutilidad de la clase trabajadora en el capitalismo post-industrial: un análisis discursivo de la segunda temporada de *The Wire*

Elisa Hernández-Pérez

Recibido: 12.12.2016 – Aceptado: 09.01.2017

## Title / Titre / Titolo

Audiovisual Representation of the Working Class Uselessness in Post-industrial Capitalism

La représentation audiovisuelle de l'inutilité de la classe ouvrière dans le capitalisme post-industriel

La rappresentazione audiovisiva de l'inutilità de la classe operaia nel capitalismo post-industriale

## Resumen / Abstract / Résumé/ Riassunto

Sobre *The Wire* (HBO, 2002-2008) se suele afirmar que es capaz de mostrar y representar las consecuencias del capitalismo salvaje, tanto el fracaso de las instituciones como los efectos que las transformaciones socioeconómicas tienen sobre los individuos. Partiendo de una consideración del capitalismo no sólo como un sistema económico sino como el principal discurso del mundo contemporáneo (es decir, el generador y reproductor de una serie de nociones y narrativas que configuran el modo en que los sujetos se definen y consideran a sí mismos como tal y entienden su entorno), este artículo pretende analizar la representación que *The Wire* hace de los estibadores del puerto de Baltimore, presentados en la serie como un conjunto de trabajadores en un contexto económico post-industrial y financiero que ya no los necesita. Para ello, se hará un análisis textual de un conjunto de secuencias y escenas de la segunda temporada de la serie con la intención de explorar cómo la configuración audiovisual de la serie ayuda a presentar la artificialidad y construcción del discurso hegemónico del capitalismo contemporáneo.

It's been said about *The Wire* (HBO, 2002-2008) that it is able to show and represent the consequences of untamed capitalism, both in the failure of institutions and the effects that social and economic transformations have on individuals. The base of this paper is the consideration of capitalism not just as an economic system but also as the main discourse of contemporary society, that is, the producer and reproducer of the notions, ideas and narratives that construct the way subjects define themselves as such and also the way they interact and relate to their contexts. From here, this project analyses the representation in *The Wire* of the Baltimore port stevedores, shown in the series as a collective of workers that are not necessary for the current post-industrial and financial economic system. The methodology for all this will be a textual analysis of a set of scenes and sequences so as to examine how the audiovisual configuration of the series works to present the artificiality and constructiveness of capitalism as the hegemonic discourse.

On a dit souvent de *The Wire* (HBO, 2002-2008) qu'il est en mesure d'afficher et de représenter les conséquences du capitalisme sauvage et au même temps

l'échec des institutions et les effets que les transformations socio-économiques ont sur les individus. Sur la base d'un examen du capitalisme, non seulement en tant que système économique, mais comme le discours principal sur monde contemporain (c'est-à-dire, générateur et réproducteur d'une série de notions et récits qui façonnent la manière dont les sujets sont définis, se considèrent eux-mêmes en tant que tels et comprennent leur environnement), cet article analyse la représentation que *The Wire* fait des débardeurs du port de Baltimore. Ceux-ci sont présentés dans la série en tant que groupe de travailleurs dans un contexte économique et financier post-industriel qui n'a plus besoin d'eux. Pour ce faire, on analyse d'un point de vue textuel un ensemble de séquences et des scènes de la deuxième saison de la série destinées à explorer la façon dont le dispositif audiovisuel aide à présenter l'artificialité et la construction du discours hégémonique du capitalisme contemporain.

A propósito de *The Wire* (HBO, 2002-2008) si dice spesso che è in grado di visualizzare ed rappresentare le conseguenze del capitalismo selvaggio, sia il fallimento delle istituzioni come gli effetti che le trasformazioni socio-economiche hanno sugli individui. Partendo di una considerazione del capitalismo non solo come un sistema economico, ma come il discorso dominante del mondo contemporaneo (vale a dire, generatore e riproduttore di una serie di nozioni e narrazioni che configurano tanto il modo nel quale i soggetti sono definiti e si considerano a se stessi in quanto tali, come la forma di capire il loro ambiente), questo articolo analizza la rappresentazione che *The Wire* fa degli scaricatori del porto di Baltimore, presentati nella serie come un gruppo di lavoratori in un contesto economico e post-industriale finanziario che non sono più bisogno di loro. Per fare questo, ci fa un'analisi testuale di varie sequenze e scene della seconda stagione della serie destinato a esplorare come il dispositivo audiovisivo presenta l'artificialità e la costruzione del discorso egemonico del capitalismo contemporaneo.

## Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

*The Wire*, capitalismo post-industrial, dispositivo audiovisual, clase trabajadora

*The Wire*, Post-industrial Capitalism, Audiovisual dispositif, Working Class

*The Wire*, capitalisme post-industriel, dispositif audiovisuel, classe ouvrière

*The Wire*, capitalismo post-industriale, dispositivo audiovisivo, classe operaia

La serie *The Wire* (HBO, 2002-2008) es una de las ficciones televisivas más aclamadas de la historia del medio. A lo largo de cinco temporadas y haciendo uso de una compleja estructura narrativa, *The Wire* se centra en la guerra contra las drogas para transitar la ciudad de Baltimore desde diferentes instituciones y espacios (la policía, el puerto, la clase política, la educación, los medios de comunicación) revelando la interrelación entre ellos y la compleja relación que establecen con los individuos que las habitan.

Como ninguna otra producción cultural contemporánea, la serie muestra los devastadores efectos socioeconómicos del capitalismo post-industrial a diferentes niveles, tanto el fracaso de las instituciones en su supuesta función de protección al ciudadano como la frustración y ansiedad de esos mismos sujetos al tratar de sobrevivir en un entorno hostil. En última instancia, consideramos que *The Wire* presenta, tanto a nivel temático como formal y audiovisual, el capitalismo (ahora en su fase neoliberal o post-industrial) no sólo como un sistema económico sino como el discurso hegemónico del mundo contemporáneo, es decir, el generador y perpetuador de una serie de grandes narrativas que construyen el modo en que los sujetos se definen a sí mismos como tales y se relacionan con el entorno que les rodea.

En concreto, a lo largo de la segunda temporada de la serie seguimos a un grupo de estibadores del puerto de Baltimore que, desde un sindicato en decadencia y una flagrante falta de empleo, luchan por salir adelante en un contexto económico, el del capitalismo financiero de los países occidentales, en el que el trabajo industrial ya no es útil. Enfrentados a un mundo que ya no los necesita, los trabajadores del puerto de Baltimore tratan de re-construir sus identidades al tiempo que añoran un pasado mejor (eso que podríamos llamar “nostalgia keynesiana”, pues la socialdemocracia de la postguerra es de hecho uno de los principales *leitmotifs* de la serie).

El propósito de este trabajo es realizar un análisis textual de un conjunto de escenas y secuencias tomadas de la segunda temporada de *The Wire* protagonizadas por estibadores para investigar cómo la serie hace uso

de la puesta en escena y el resto de recursos propios del medio televisivo para representar la compleja situación laboral, familiar y emocional de ese alto porcentaje de trabajadores que ya no son útiles para el capitalismo financiero. Nos referiremos sobre todo a cómo se muestra en pantalla el modo en que estos personajes se construyen y conforman a sí mismos como sujetos a partir de una serie de prácticas discursivas (utilizando fundamentalmente la obra teórica de Michel Foucault) dependientes directamente del neoliberalismo como discurso dominante y qué efectos tiene dicha construcción de la individualidad en el contexto contemporáneo. Por limitaciones de espacio nos centraremos sobre todo en la presentación y evolución de la figura de Frank Sobotka (Chris Bauer), el secretario-tesorero de una de las uniones de estibadores del puerto de Baltimore, además de referirnos puntualmente a su sobrino Nick (Pablo Schreiber) y a la aparición de los trabajadores como grupo o comunidad. Para ello se han seleccionado una serie de escenas significativas en la subtrama centrada en el puerto de Baltimore.

Con esta labor pretendemos ir un paso más allá de los habituales trabajos académicos en torno a *The Wire*, centrados normalmente en la realización de un análisis superficial o de contenido, utilizando la serie como mero ejemplo o excusa argumentativa<sup>1</sup>, en lugar de explorar cómo la configuración audiovisual de la serie ayuda a desmontar y mostrar la artificialidad del discurso hegemónico del capitalismo contemporáneo. En

<sup>1</sup> Como ya hemos explicado en otra ocasión (Hernández-Pérez, 2015: 113-114), sobre *The Wire* se ha escrito mucho, tanto a nivel académico como “divulgativo” (Alvarez, 2009). En la mayoría de dichos trabajos la serie aparece normalmente como un ejemplo sirve para explicar o profundizar en teorías o ideas de disciplinas tan variadas como la relación de la serie con otros medios (Mittell, 2011; Lavik, 2011; Watson, 2011), la teología (Iran y Wertz, 2013), la salud pública (Beilenson y McGuire, 2012), el periodismo (Sabin, 2011; Steiner et al., 2012), la criminología y el derecho (Kinder, 2008; Banes, 2010; Burke, 2010), los estudios de género (Ault, 2012) o, sobre todo, la sociología (Potter y Marshall, 2009; Chaddha y Wilson, 2011; Penfold-Mounce, Beer y Burrows, 2011; Kennedy y Shapiro, 2013; y Wood, 2014; entre muchos otros). No negamos el interés o trabajo detrás de todos estos textos (y otros muchos no mencionados aquí), interesantísimos, sino que consideramos que la manera en que se enfrentan a *The Wire* como objeto de análisis es superficial en lugar de partir de lo que la serie en sí nos muestra.

este sentido, intentamos además no caer en los clichés analíticos que Frank Kelleter señala y critica por su capacidad de confirmar y no de subvertir la imagen que de sí misma construye “América” (es decir, la definición discursiva “oficial” de la cultura estadounidense) en *The Wire and its readers* (2014), un fascinante y fundamental repaso a la ingente cantidad de trabajos y textos publicados sobre la serie entre 2006 y 2010.

El detonante narrativo de toda la segunda temporada de la serie es la aparición, al final del primer episodio, de 13 cadáveres de mujeres (claramente procedentes de Europa del este de manera ilegal, es decir, trata de blancas) dentro de un contenedor abandonado en el puerto de Baltimore. Como ya se ha dicho, Frank Sobotka es el secretario-tesorero de uno de los sindicatos de estibadores. Desde el principio sabemos que además de su trabajo en el puerto, Frank colabora con una banda de contrabando de mercancías ilegales, habiendo establecido un proceso para sacar los contenedores del puerto sin que sean detectados por el sistema informático de tramitación. Sin embargo, y como se ve a medida que se suceden los episodios, la intención última detrás de las acciones de Frank no es el lucro personal e individual sino que utiliza el dinero negro obtenido a partir de estas transacciones para el beneficio del resto de sus compañeros, tanto como medio de pago del *lobby* que ha contratado para tratar de conseguir que los políticos de la ciudad de Baltimore reformen el puerto (para que

haya mayor afluencia de barcos y, con ello, más empleo para los estibadores) como a modo de subsidios para aquellos que no consiguen suficientes horas de trabajo.

La primera aparición de Frank, y, con él, del puerto de Baltimore, tiene lugar ya en el episodio que da inicio a la segunda temporada. Además de la oficina oficial del sindicato, Frank tiene un espacio alternativo y mucho más “casual”, que es un contenedor reformado situado en medio del propio puerto. La presentación del personaje tiene lugar aquí, un espacio pequeño y oscuro, que nos da por una parte una sensación de familiaridad pero también de cerrazón y agobio. A esta segunda impresión colabora que muchos encuadres de esta escena insistan más en mostrar el suelo del lugar, haciendo que la parte superior de los planos que muestran la “oficina” en conjunto funcionen a modo de techo que parecería limitar cualquier tipo de ascenso por parte del personaje (fotogramas 1 y 2). Las sucesivas apariciones de Frank en este espacio, como veremos, tienden a repetir este ambiente coercitivo y limitador, sensación que aumentará a medida que su situación (en relación tanto a la policía como a la banda de traficantes) empeore.

Este modo de mostrar al personaje enseguida nos permite realizar un paralelismo con la propia situación de los trabajadores industriales en el contexto socioeconómico contemporáneo. Baltimore, como otras muchas ciudades norteamericanas, se vio devastada económicamente por la desindustrialización de los años 70 y 80



Fotograma 1



Fotograma 2

(Harvey, 2007b; Chaddha y Wilson, 2011: 171). Como explica Wilson en su fundamental *When Work Disappears* (que resulta aún de rabiosa actualidad a pesar de haber sido escrito en los años 90), entre los factores que han contribuido a esta degradación generalizada del mundo del trabajo está el descenso del sistema de producción en masa en los Estados Unidos y la internacionalización de su economía (Wilson, 1996: 27-28), lo que crea una menor demanda de trabajadores con un bajo nivel educativo o especializados en el trabajo industrial (Wilson, 1996: 54). Al fin y al cabo, a medida que avanza la tecnología, gran cantidad de empleos terminan por resultar obsoletos; a lo que se suma la inserción de las economías nacionales en un mercado competitivo internacional, que las obliga a ser más flexibles, rentables y efectivas, algo que normalmente consiguen reduciendo o empeorando la situación de sus trabajadores (Wilson, 1996: 152). Y es que, en lo que se ha venido a llamar capitalismo post-industrial o neoliberalismo, un alto porcentaje de los trabajadores (sobre todo en el mundo occidental) ya no son verdaderamente necesarios para el funcionamiento del sistema, lo que conlleva una complejización del mercado laboral y un aumento de la crudeza en la competencia que tiene lugar en él.

El resultado, como se explica de diferentes maneras en muchas de las obras citadas en la bibliografía (Wilson, 1996; Sennet, 2000 y 2006; Bauman, 2007a y 2007b; Harvey, 2007a y 2007b; Klein, 2007), es la existencia de un gran segmento de la población dominada por el desempleo estructural y sometida a un proceso de pauperización. De hecho, el argumento que recorre la ya citada *When Work Disappears* en conjunto es precisamente que esta falta de empleo es uno de las principales razones de degradación urbana, lo que además está relacionado de manera directa (como consecuencia, pero también como causa, ya que se trata de factores que se retroalimentan en un complejo proceso) con otros problemas que socavan la organización social: el crimen, la violencia, el tráfico de drogas, etc. (Wilson, 1996: 21). Pero, además, existe una serie de consecuencias directas del desempleo a largo plazo que no sólo generan graves efectos en el contexto social, sino también en relación



Fotograma 3

directa a la constitución de los individuos como sujetos: degradación física y mental, aislamiento social, marginalización, aburrimiento y pérdida de la sensación de obligación social, entre otros (Dean, 1995: 572)

De ahí que la presentación de los nuevos protagonistas de esta segunda temporada de la serie (los estibadores del puerto) y, más concretamente, de Frank, tenga lugar en este entorno y de esta manera: espacio limitado, imposibilidad de movimiento, cerrazón, agobio, oscuridad. Sin embargo, y todavía en esta misma primera escena, en el momento en que el personaje sale al exterior el plano que lo muestra cruzando la puerta es amplio y crea un enorme contraste con lo visto en el momento inmediatamente anterior (fotograma 3). Con esto se nos presenta a Frank como un eslabón mínimo en un enorme sistema post-industrial que no sólo no se preocupa por él sino del que el propio Frank no es consciente. Él intentará con todas las fuerzas cambiar y mejorar una situación sin concebir que el problema no está a su alcance ni puede ser solucionado por una sola persona. No es consciente de que se trata de un problema estructural, sistémico, un nivel que está alejado del alcance de Frank. Podríamos recordar, como hace Miguel Morey, que tal vez el principal hilo conductor que recorre la fundamental obra de Michel Foucault sea precisamente el cuestionamiento sobre las posibilidades de pensar fuera de nuestra propia episteme o sistema discursivo, el intentar crear un “gesto del pensamiento” que nos permita com-





Fotograma 4



Fotograma 5

prender cómo una serie de prácticas y construcciones creadas a partir de cada relación histórica entre el poder y el saber producen verdad de manera continua, una verdad que nos liga y nos ata y por tanto nos construye como sujetos dentro de un régimen de verdad que es histórico (Morey, 2014b: 170-172, 309-334 y 335-356). Para más énfasis, tras esta imagen empuqueñecedora del personaje vemos un breve plano contraplano entre una gaviota levantando el vuelo y un primer plano de Frank, que la sigue con una mirada soñadora e idealista. El simbolismo de la imagen y la expresión ilusa del personaje hablan por sí solos de la incapacidad de Frank para comprender cómo su posición sociocultural y su concepción de la misma son constituidas y perpetuadas por un dis-

curso al tiempo que sus acciones y reacciones ayudan a constituir y mantener el predominio de dicho discurso (fotogramas 4 y 5).

Por otro lado, el propio Wilson insiste en que es necesario enfatizar que la desaparición de empleo depende sobre todo de factores más allá del control de los trabajadores, ya que muchas veces los debates públicos y políticos olvidan mencionar las razones estructurales (1996: 54) y que esta “infraclase” procede de este desempleo estructural del sistema y de la incapacidad de la sociedad contemporánea de garantizar un mínimo de condiciones para una vida digna (Bauman, 2007b: 179).

Más adelante en este mismo primer episodio Frank es visto de nuevo en el interior del contenedor, en un encuadre que limita y reduce al personaje, alejándolo de su entorno al enmarcarlo en gran cantidad de objetos borrosos, pero además la propia luz que entra por la ventana (fotograma 6) creando líneas sobre su rostro permite insistir en esta limitación de posibilidades de elección a las que el desempleo permanente somete a los individuos, además de las angustias y ansiedades que, como ya hemos dicho, derivan de esta misma situación.

Así pues, el contraste antes señalado entre la manera de presentarnos al personaje en el interior de la oficina y su salida al exterior del puerto representaría también que Frank vive en el desconocimiento de cómo funcionan las cosas a su alrededor, haciendo funcionar el pe-



Fotograma 6

queño espacio dentro del contenedor reformado como el mundo de ilusión en el que vive (el de la ideología dominante, el sueño americano y la importancia y éxito que el trabajo y el esfuerzo individual a la hora de mejorar la propia posición social), en oposición al exterior, que, como ya señalamos, minimiza la figura del personaje, insistiendo en la indiferencia que el propio sistema muestra hacia su situación. Esta negación entre el discurso oficial del neoliberalismo (la primacía del mercado y su libertad otorgan una miríada de posibilidades a todos los participantes en él de manera igualitaria) y la verdadera posición de los trabajadores en el mundo actual es paradójica hasta el punto de que, al menos en el caso estudiado por Wilson (el de los barrios pobres y marginados de Chicago en los años 90), a pesar de la tremenda pobreza en que viven, los habitantes de estas áreas siguen reforzando los valores americanos básicos en relación a la iniciativa personal, por ejemplo, considerar que el trabajo duro es lo fundamental para salir adelante (1996: 67).

Este mismo contraste en relación al conjunto de estibadores (no sólo respecto a Frank) es notable también en una escena que tiene lugar en este mismo primer episodio en el bar al que los trabajadores del puerto suelen ir al finalizar su jornada laboral. La mayoría de planos en el interior del espacio son colectivos e incluyen a varios estibadores compartiendo la barra del bar, dando una leve sensación de agobio (por *horror vacui*), pero insistiendo también en el sentimiento de hermandad que existe dentro del sindicato (fotogramas 7 y 8). Para enfatizar esta noción (y la imagen de los trabajadores como masa anónima), en casi ningún momento de esta escena aparecen primeros planos de ninguno de los personajes mostrados en pantalla, en oposición a las apariciones solitarias de Frank en la oficina-contenedor que veremos que se suceden a medida. A pesar de lo impredecible de su situación, la idea de comunidad que muestra *The Wire* al tratar a los trabajadores del puerto no es comparable a ningún otro grupo o ambiente social que aparece en la serie (Chaddha y Wilson, 2011: 175).

A medida que la secuencia avanza, los movimientos de cámara y cambios de plano aumentan en velocidad y



Fotogramas 7 y 8

el ruido y música dentro del bar son cada vez mayores, dándonos una imagen alegre y animada del lugar y de aquellos que se encuentran en él. Los trabajadores más antiguos, los que ya cuentan con un relato de vida y en su juventud vivieron en un contexto de seguridad y estabilidad laboral, son los que permanecen sentados junto a la barra, narrando anécdotas y recordando un pasado mejor con un marcado tono nostálgico. Esto genera una oposición con los personajes más jóvenes, obligados sin embargo a permanecer de pie, detrás de ellos, y que, a medida que avance la escena, se moverán de un sitio a otro. De esta manera no sólo se nos insiste, como veremos, en que la situación de los jóvenes es bastante más precaria que la de los estibadores con más experiencia (y que tienen, por ello, prioridad a la hora de



Fotogramas 9 y 10

conseguir horas de trabajo), sino que además crea una imagen idealizada del pasado, del keynesianismo de los años 50, de un momento en que el capitalismo como sistema funcionaba (supuestamente) a la perfección.

En dramático contraste, este sonido festivo desaparece en lento fundido y la pantalla empieza a mostrarnos el amanecer en el puerto, a partir de la sucesión de varios planos amplios que dan una imagen desoladora de los muelles vacíos, sin movimiento, maquinaria casi abandonada y descuidada, etc. (fotogramas 9 y 10) Igual que ocurría con Frank, esta oposición permite señalar la

contradicción e incompatibilidad existente dentro de un sistema socioeconómico, el capitalismo, que promueve un discurso oficial basado en la idea de oportunidades para todos, cuando en realidad el resultado es el abandono a su suerte de todo un porcentaje de trabajadores que, por la propia evolución sistémica hacia un capitalismo financiero, transnacional y automatizado, ya no son útiles.

Aunque desde el principio aparecen menciones a su inestable situación laboral y personal (casi no tiene trabajo en el puerto y sigue viviendo en el sótano de casa de sus padres), en el tercer episodio de la temporada, Nick Sobotka, el sobrino de Frank, mantiene una conversación con su novia Aimee (Kristin Proctor), también madre de la hija de Nick, sobre sus problemas económicos y las consecuencias de dicha precariedad: la imposibilidad de asentarse juntos como una familia y ofrecer un futuro seguro a la pequeña.

Esta breve secuencia de diálogos tiene lugar en la peluquería en la que trabaja Aimee, permitiendo hacer un juego con el espejo frente al cual se sienta Nick, enfatizando una vez más la contradicción inherente en el hecho de que el personaje insista en que todo va a solucionarse cuando consiga más horas de trabajo, manteniendo la ilusión de que su situación laboral mejorará a pesar de que la evolución económica del sistema en su etapa posindustrial y la sumisión de la política a los avatares del mercado conlleven de manera implícita la imposibilidad de que esto ocurra. Al mostrar a Nick y Aimee y en el contraplano el reflejo de ambos en el cristal (fotogramas 11 y 12), *The Wire* insiste además en cómo la imagen del sujeto contemporáneo como parte de una sociedad y en relación a otros individuos no



Fotogramas 11 y 12





Fotograma 13

se construye en paralelo al avance de dicha sociedad, sino a partir de un discurso hegemónico (el del sueño americano y valores como la importancia del trabajo y esfuerzo individual) que no coincide con lo que sucede en su día a día. Esta idea nos lleva enseguida a la concepción desarrollada por Michel Foucault, sobre todo en los cursos del *Collège de France* que dictó al final de su vida (Foucault, 2005 y 2009, entre otros), del sujeto como construcción y efecto de una serie de prácticas discursivas históricas<sup>2</sup>. Ya en *La arqueología del saber*, Foucault define el discurso no como un conjunto de signos, sino como las prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan (1979: 81), de manera que lo que consideramos identidad (nuestra concepción de lo que es ser un sujeto aquí y ahora) es en realidad el resultado o efecto de una serie de prácticas y actividades no sólo coercitivas sino también auto-impuestas destinadas a conformarlo a la vez que reproducen un discurso dominante (Dean, 1995; Foucault, 2005).

Al mismo tiempo, los primeros planos de Nick durante la conversación con Aimee (fotograma 13), que casualmente coinciden con los momentos en el que el

personaje insiste en que en cuanto consiga más horas de trabajo lo primero que hará es dejar el sótano de sus padres, incluyen la imagen de su hija jugando al fondo, insistiendo en que su principal preocupación es proveer por su familia (aunque no sea consciente de las trabas sistémicas que le impiden hacerlo de la manera en la que le gustaría). La niña está en todo momento en sus pensamientos y es la razón detrás de muchas de las acciones que Nick llevará a cabo con la intención de ofrecerles a ambas una vida mejor, en concreto participar en el robo de material de los contenedores del puerto y, sobre todo, terminar dedicándose al tráfico de droga con la misma banda con la que Frank colabora en el contrabando.

En relación a esta presentación de la familia de Nick como su principal preocupación y “peso sobre los hombros”, tenemos que tener en cuenta el énfasis neoliberal en transferir al individuo toda la responsabilidad de su situación socioeconómica en que se encuentra, culpabilizándoles así de la precariedad en la que viven (Harvey, 2007a: 85; Bauman, 2007a: 13). De esta manera, es en los valores morales y en la manera de actuar de los individuos, y no en la estructura social y económica de la sociedad, donde se considera que está la raíz del problema (Wilson, 1996: 164), a pesar de que no es difícil darse cuenta (y esto es uno de los temas principales de *The Wire* en conjunto) de que los factores políticos, sociales y económicos se refuerzan unos a otros para producir enormes desventajas para los pobres urbanos (Chaddha y Wilson, 2011: 164). Al “ocultar” esto y culpabilizar al individuo y sus acciones (en lugar de una sistémica limitación de posibilidades), se perpetúa un discurso que construye un modelo histórico de sujeto a partir del cual el sistema como conjunto es liberado de cualquier tipo de responsabilidad sobre su bienestar o sus condiciones de vida, cargando así todo el peso sobre los hombros de cada uno de los ciudadanos. Y es que igual que Frank intenta llevar por sí solo la solución de los problemas del sindicato de estibadores, Nick asume el peso de cuidar de su familia, propósitos que, ante la falta de oportunidades en un sistema que supuestamente las promete por igual para todos, lleva

<sup>2</sup> Para profundizar en la relevancia e interés de los trabajos de Foucault y el desarrollo del concepto de “discurso” y la construcción discursiva del sujeto a lo largo de su obra y también el desarrollo de sus ideas tras su muerte, remitimos no sólo a los textos del propio Foucault, sino también a algunas obras citadas en la bibliografía, como McDonnell (1986), Mills (1997) y Morey (2014a y 2014b).



a ambos a dedicarse a actividades ilegales, comprometiéndose así su futuro de manera irremediable. Al final de la escena en la peluquería, Nick ve alejarse a su novia e hija, primero a través del espejo (de nuevo, dentro de la falta de conocimiento sobre el funcionamiento del sistema y la esperanza de que todo saldrá bien) y luego avanzando hacia el fondo de la estancia ante sus ojos (fotograma 14).

Como consecuencia directa de esta conversación, en una escena posterior de este mismo tercer episodio, Nick se queja a su primo Ziggy (James Ransone), el hijo de Frank, sobre la angustia y ansiedad que le genera saber que con las pocas posibilidades que tiene de trabajar en el puerto no es suficiente para poder hacerse cargo de sus responsabilidades, además de los problemas de autoestima y sensación de inutilidad que estas situaciones de desempleo prolongado provocan en las personas que lo sufren (Wilson, 1996: 75-76). Bauman define el trabajo como la principal actividad humana y le otorga la capacidad de dar forma, organizar y ordenar nuestras vidas, es decir, de crear nuestro propio destino (2007a: 146). De un modo similar, Richard Sennet habla de la necesidad que tienen los seres humanos de generar un “relato” de la propia vida (2006: 12) (algo similar a una “identidad”) y de cómo el tener una carrera laboral lineal e incluso predecible forma parte de la creación de dicho relato (2000: 20-21). Se trata de una concepción que, desde el punto de vista de Foucault, podríamos llevar un paso más allá y problematizarla considerándola como una estrategia biopolítica más: es el sistema el que construye el modelo de sujetos-como-trabajadores al que dichos sujetos se suscriben a partir de las prác-



Fotograma 14

ticas discursivas a las que se someten y que realizan (Foucault, 2009). En todo caso, el trabajo ya no sería simplemente una manera de (sobre)vivir o mantener a la familia, sino que ofrece también un marco para la vida diaria y una serie de patrones de comportamiento e interacción, de auto-formación del sujeto como tal (Dean, 1995: 563), hasta el punto de que el desempleo prolongado lleva a un estado de apatía, ansiedad y desensibilización (Wilson, 1996: 73).

Casi toda la conversación entre Nick y Ziggy ocurre en un mismo plano de larga duración. La imagen es amplia, aunque la mitad de la misma está ocupada por una enorme estructura gris, limitando así el espacio alrededor de los personajes. En principio, además, se les enfoca desde la derecha, y, a medida que ambos avanzan hacia donde se encuentra la cámara (aumentando así el porcentaje de plano que ocupan, pues pasan de ser pequeñas figuras al fondo de la imagen a aparecer en

plano americano), esta hace también un leve movimiento hacia la izquierda acercándose a ellos. De esa manera, antes de cambiar al siguiente plano, Nick y Ziggy son mostrados de manera casi frontal (fotogramas 15 y 16). Este cambio en la perspectiva a lo largo del plano que acabamos de describir sirve para enfatizar el agobio del



Fotogramas 15 y 16

que habla el propio Nick y su constatación de las pocas posibilidades reales que tiene de mejorar su situación, cómo el propio sistema ha degenerado el mercado laboral hasta el punto en que se encuentran los personajes aquí mostrados, aunque ellos no sean conscientes de ello y sigan luchando por sobrevivir en un entorno hostil. Así, el encuadre va encerrando poco a poco a las figuras en la pantalla, insistiendo en el confinamiento al que son sometidos por la situación socioeconómica de su sector, algo sobre lo que no tienen ningún tipo de control.

Pasar al plano medio de Nick desde el lado contrario con el que finaliza esta breve secuencia, que implica un salto del eje, una ruptura, marca el momento de la conversación en que Nick decide aceptar la oferta de su primo y comenzar a participar más activamente en las actividades ilegales que tienen lugar en el puerto de Baltimore. Y es que ante la falta de verdaderas oportunidades (diga lo que diga el discurso institucional oficial sobre la posibilidad de ascenso social y la igualdad de opciones para todos), el único recurso es recurrir a lo ilegal o “alegal”, construyendo una economía paralela a la oficial (Wilson, 1996: xviii y 21; Vint, 2013: 31 y 45).

El cuarto episodio comienza mostrándonos a Frank junto a uno de los muelles con un plano que va desde la espalda del personaje con la estructura al fondo, y luego un movimiento de cámara gira por su izquierda hasta llegar a un primer plano de su perfil (fotogramas 17, 18 y 19). Justo en ese momento llega Nick y Frank le comenta qué bonitas son las vistas del puerto. Sin embargo, en lugar de mostrar el paisaje mencionado



Fotogramas 17, 18 y 19

por el personaje en un contraplano, como sería habitual, la cámara sigue enfocando su rostro, con la figura de su sobrino al fondo. Con esta elección se refuerza la idea de que aunque Frank tenga el futuro del puerto y sus trabajadores en la cabeza en todo momento y que esto sea la principal razón para llevar a cabo las acciones ilegales en que se encuentra implicado, en realidad está asumiendo toda esa responsabilidad a nivel individual, cual *pater familias*. Así, aunque sus intenciones tengan que ver con solucionar un problema mayor, el peso de la situación sigue recayendo sobre sí mismo por su propia elección. Para insistir en esta misma idea, justo en el momento en que Frank grita a Nick preguntándole retóricamente si cree que se dedica al contrabando sólo por beneficio personal (después de que su sobrino le eche en cara que últimamente Frank tiene más dinero del habitual) el encuadre se amplía y pasa a mostrar el cuerpo entero

de ambos personajes, con el mismo muelle que vimos al inicio al fondo de nuevo (fotograma 20). Esta imagen de conjunto, al igual que la ya mencionada con la que comienza la escena (y especialmente en contraste con el resto de la secuencia, que se compone fundamentalmente de primeros planos bastante cerrados del rostro de los personajes que interactúan) enfatiza la noción de la ilusión casi delirante en que vive Frank al considerar que por sí mismo puede transformar la situación del puerto de Baltimore, sin ser consciente de que se trata de la evolución estructural y sistémica del propio capitalismo, guiado sobre todo por la necesidad, definida por Harvey (2014: 222-245) como crecimiento exponencial y compuesto sin fin (“*endless compound growth*”), de crecer

de manera continua; un proceso supuestamente inevitable que se encuentra fuera del control de cualquier tipo de acción individual y es incluso capaz de regularse por sí mismo, cuando, de hecho, el crecimiento sufrido a lo largo del siglo XX no es sino una anomalía histórica (Piketty, 2015).

Como ya mencionábamos antes, esta auto-construcción del individuo como absoluto responsable de sí (e incluso, en el caso de Frank, de todos los que según él están a su cargo) nos remite directamente a la constitución del sujeto a partir de una serie de prácticas discursivas. Estas prácticas discursivas, relacionadas directamente con conceptos como poder o saber en la teoría de Foucault, no son sólo coercitivas o impuestas sino también performativas o auto-impuestas. Y es que el poder es también productivo, es una estrategia y no una posesión y mantiene una relación de retroalimentación con el saber (Foucault, 1990: 33-34). El individuo es pues al mismo tiempo un efecto del poder y un elemento de conexión a través del cual dicho poder circula (Foucault, 1992: 144); es decir, el discurso y las prácticas discursivas construyen una concepción concreta del sujeto que cada individuo acepta y actúa, permitiendo así la perpetuación de dicha concepción, la cual es dependiente de un régimen de verdad y saber concreto. Este régimen no es otra cosa que el conjunto o tipos de discurso que son válidos y funcionan como verdad en un momento histórico concreto (Foucault, 1979: 323-324); es decir, han sido construidos (Foucault, 1996: 143). En resumen, lo que constituye al sujeto es una relación consigo mismo determinada son precisamente unas técnicas de sí (maneras de responsabilizarse de uno mismo) históricamente identificables que concilian con unas técnicas de dominación: las identidades se constituyen en la inmanencia de la historia (Foucault, 2005: 485) y el ser humano no existe en lo trascendente.

Pero, ¿cómo definir un momento histórico y su construcción desde dentro del mismo? Nuestra propuesta parte de la consideración de que a pesar de ser



Fotograma 20

un término conflictivo y generador de disputas teóricas es posible comprender el neoliberalismo no sólo como un conjunto de políticas relacionadas con la liberalización del mercado o la privatización, sino que también incluiría una concepción de la organización de lo social, el sujeto y el estado (Brown, 2006: 693), ya que el sometimiento de todos los aspectos de la vida al funcionamiento del mercado terminan por influir en el comportamiento individual (Brown, 2005: 37-38). Si, como hace Simon Springer, asumimos que sólo podemos entender el neoliberalismo a partir de las prácticas que lo construyen y desarrollan y de los efectos que tiene, entonces la mejor manera que tenemos de considerarlo es como un discurso en el sentido foucaultiano (Springer, 2012: 134-135): la subjetivización neoliberal funciona en individuos que son reproducidos como sujetos sujetados a relaciones de poder a través de este discurso (Springer, 2012: 139). Las acciones de Frank y sus consecuencias, como veremos, se presentan como el ejemplo perfecto de la imposibilidad inherente para llevar a cabo esta auto-construcción en una dirección diferente a la del discurso oficial.

En relación directa con la escena anterior, Frank se reúne con Spiros “Vondas” Vondopoulos (Paul Ben-Victor), su enlace con la banda de narcotraficantes en un en-





Fotogramas 21, 22 y 23

torno similar para discutir los problemas que empiezan a tener con la policía. La conversación tiene lugar en plano contraplano hasta el momento en que “Vondas” señala la fábrica de acero que hay al otro lado de la bahía con la frase “*they used to make steel there, no?*” (“Antes se fabricaba acero ahí, ¿no?”). La referencia al pasado fordista y fabril, feliz y organizado, funciona como un eufemismo para insistir en el negativo presente y oscuro futuro para los trabajadores industriales. Además de referirse directamente a la deslocalización de la actividad fabril (el traslado de la producción a países y entornos mucho más desregularizados y, sobre todo, baratos para las empresas), también parece necesario mencionar, aunque en *The Wire* nunca parezca una cuestión de relevancia, la evolución seguida por el propio capitalismo hacia su cada vez mayor volatilidad y financiarización, es decir, cada vez se invierte menos en la producción de bienes materiales y más en productos financieros derivados, cuya complejidad y abstracción parecen no conocer límites.

Este breve intercambio de diálogo se acompaña con un movimiento de cámara que se salta el eje similar a los que hemos visto antes en relación a cómo Frank comprende sus acciones en relación al sindicato y considera que hace “lo que tiene que hacer” (fotogramas 21, 22 y 23). Este movimiento y cambio de encuadre que finaliza con el personaje en primer plano desde el lado contrario de la imagen sirve para recordarnos una vez más las responsabilidades que asume. Al mismo tiempo, la presencia de la figura de “Vondas” tan cercana a Frank en este plano y en un momento con connotaciones de reflexión y aceptación insiste además en cómo la falta de solucio-

nes y posibilidades a nivel estructural lleva a los estibadores a la necesidad de llevar a cabo acciones ilegales para poder salir adelante (como vimos ya en la conversación de Nick con Ziggy), además de la permeabilidad del capitalismo globalizado en su configuración como sujeto. Finalmente, la escena termina con un amplio plano desde una grúa en la que la pequeña figura de Frank ocupa un porcentaje mínimo, mientras que la mitad izquierda de la imagen cuenta con una enorme presencia del agua gris y en suave movimiento del puerto de Baltimore, con las fábricas al fondo. La imagen transmite inestabilidad, inseguridad, fluidez y, sobre todo, lejanía y distancia en relación a ese pasado idealizado como feliz y funcional.

La nostalgia a la que nos referimos (y que ya mencionamos al hablar de la escena de presentación) se presenta normalmente como una dicotomía entre el fordismo y posfordismo, o entre el capitalismo keynesiano de los años 50 y 60 y el ascenso del neoliberalismo a partir de los años 70<sup>3</sup>. Bauman insiste en esta idea al explicar que el fordismo no era sólo un modelo de industrialización sino también una construcción epistemológica sobre la que creamos toda una visión del mundo, tendente al orden y la consistencia (2007a: 62-63), lo que el autor denomina “modernidad pesada”, por oposición a la liquidez y fluidez del mundo contemporáneo, una “modernidad liviana” que nos trae inestabilidad (2007a: 125). De un modo similar, Mark Fisher relaciona el fordismo con valores como las raíces, la familia, el compromiso

<sup>3</sup> Como obras que dan una imagen holística, general y global de este proceso histórico-económico, recomendamos Harvey (2007a), Klein (2007), Boas y Gans-Morse (2009) y sobre todo Springer (2016).

o la confianza, mientras que el posfordismo fomenta la insustancialidad y la movilidad perpetua (2009: 31-34).

Uno de los mejores ejemplos del peso que esta noción de “un pasado mejor” tiene en la segunda temporada de la serie y, en concreto, en cómo es uno de los discursos que más influyen en las acciones del personaje de Frank, está en el plano con el que finaliza el cuarto episodio. En dicha imagen, Frank se lava la cara en el baño del bar de los estibadores tras deshacerse de dos detectives que intentan obtener información sobre la muerte del grupo de mujeres en el contenedor abandonado. Antes de salir, el personaje se observa a sí mismo fijamente en el espejo durante varios segundos (fotograma 24), un claro símbolo de disociación de la propia identidad, de confusión y malestar sobre la misma, un sentimiento que sólo puede existir cuando dicha subjetividad es inestable, constituida por las acciones que uno mismo lleva a cabo y, en el caso de Frank, enormemente conflictiva por la contradicción que existe entre su moralidad y la ilegalidad en que se ha visto inmerso. Toda esta fluctuación y movimiento sobre un “yo” sólo tiene sentido si dicho “yo” es, pues, constituido y no fundamental y trascendente. En este mismo plano, el personaje se gira y avanza hacia la derecha de la imagen, abandonando así la estancia. La cámara, sin embargo, no le sigue, sino que sólo se mueve desde el espejo hasta la pared, dejándonos así en el plano fijo y sostenido de una fotografía antigua del puerto de Baltimore (foto-



Fotograma 25

grama 25). La imagen, en sepia, insiste en la importancia y peso que el pasado tiene no sólo en la actitud de Frank sino en general en la consideración de sí mismos que tienen los estibadores como miembros y elementos fundamentales del puerto de Baltimore. El hecho de que la cámara se quede en la fotografía en lugar de acompañar el movimiento de Frank no hace sino representar este “estancamiento” de los personajes, que, como la imagen, no quieren (o no pueden) avanzar y adaptarse a los nuevos tiempos, sino que necesitan regresar a ese pasado, a una época anterior idealizada en la que formaban parte del sistema.

Así pues, esta nostalgia por el capitalismo embridado de los años 50 y 60 y el bienestar y protección experimentada por los trabajadores entonces es una de las cuestiones que subyacen como *leitmotif* al conjunto de la segunda temporada de *The Wire*, tanto por referencias explícitas de los propios personajes como en la representación e imagen que nos ofrece del puerto de la ciudad de Baltimore. Sin embargo, como ya hemos mencionado, se trata de una visión simplista y en cierta manera ingenua, ya que es la propia lógica contradictoria de acumulación y crecimiento del capital<sup>4</sup> la que



Fotograma 24

<sup>4</sup> Para una mejor comprensión de esta cuestión, remitimos a dos obras que, a pesar de tener poco en común en relación a su metodología y procedencia, argumentan y corroboran esta contradicción por medios muy diferentes: *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism* de David Harvey (2014) y *El capital en el siglo XXI* de Thomas Piketty (2015).



Fotogramas 26 y 27

requiere y exige estas alteraciones: las cosas eran mejores entonces sólo porque son peores ahora (La Berge, 2010: 563).

Al final de este mismo episodio, el quinto de la segunda temporada, la escena en que Frank finalmente acepta la oferta de la banda de contrabando de continuar colaborando con ellos (a cambio, por supuesto, de más dinero para el sindicato) comienza con una sucesión de imágenes del puerto activo, lleno de vida y trabajo. De hecho, varios personajes mencionan lo curioso e ilusionante de esta situación. Sin embargo, cuando Nick informa a su tío del nuevo trato el primer plano de reacción de Frank contrasta con el fondo, ahora tremendamente borroso (en oposición a las imágenes del activo puerto que acabamos de señalar). Para más énfasis, la secuencia (y el episodio) finalizan con este primer plano convertido, gracias a una grúa, en una amplia imagen que muestra a Frank de espaldas, alejándose y haciendo que su figura sea cada vez más pequeña en relación al entorno que le rodea (fotogramas 26 y 27). Una vez más, se insiste en el contraste existente entre la ilusión individual del personaje, que acepta de nuevo el peso y responsabilidad personal de mantener una peligrosa relación con la banda de traficantes, y su contexto más inmediato, la realidad que le rodea, la verdadera situación y negro futuro del puerto de Baltimore y sus trabajadores. Ya hemos comentado cómo la

serie insiste en contraponer y presentar como una de las múltiples paradojas y contradicciones del sistema capitalista este contraste e imposibilidad de conciliación existente entre el discurso dominante sobre la situación y responsabilidad del sujeto individual (como construcción discursiva e histórica de la episteme contemporánea) en el capitalismo neoli-

beral y las desestabilizadoras consecuencias que tiene el desarrollo de dicho sistema en las vidas de un enorme porcentaje de trabajadores.

De hecho, esta especie de enajenación y delirio de posibilidad de éxito de su plan personal (conseguir la aceptación de la reforma del puerto de Baltimore y, con ello, más trabajo para sus compañeros) en que vive Frank queda señalada también en una escena, ya del sexto episodio de la temporada, en que comparte con el resto del sindicato los más recientes avances en su estrategia, que en realidad no son tales. Mientras el personaje transmite estos datos e información con un tono de esperanza que para el espectador (que ha visto sufrir a Frank en relación a la ambigua moralidad de las acciones en que se encuentra inmerso) esconde cierta amargura, la cámara permanece al nivel del resto de estibadores, que le escuchan (fotogramas 28 y 29). Esto, aunque aquí no sea la cuestión que se quiere tratar, remite en estructuración y encuadre a numerosas escenas que aparecerán en otras temporadas de la serie a la hora de presentarnos el funcionamiento de otras institucio-



Fotogramas 28 y 29





Fotograma 30



Fotograma 31

nes de las múltiples que aparecen diseccionadas en *The Wire*. Es especialmente significativa una breve secuencia de la cuarta temporada en la que esta elección en la posición y altura de la cámara sirve para enfatizar las similitudes entre las normas implícitas que guían la actuación de los oficiales de policía y las que han de seguir los profesores de las escuelas e institutos situados en los barrios marginales de la ciudad. En todo caso, en la escena aquí analizada sirve para enfatizar una vez más el sentimiento de colectividad que existe entre los trabajadores del puerto (Chaddha y Wilson, 2011: 175). Uno de los estibadores que se encuentran en la sala sí que echa en cara a Frank (y lo hará en varias ocasiones en episodios sucesivos) la dudosa procedencia del dinero utilizado para los avances que menciona. Así, en marcado contraste con la sensación de comunidad de las imágenes inmediatamente anteriores, la secuencia finaliza con un plano de Frank, solitario, en un espacio vacío y silencioso que enfatiza la soledad y aislamiento de cargar con toda la responsabilidad de cambio y mejora social sobre los hombros de una única persona (aunque sea, como es en el caso de Frank, con una intención colectiva), en oposición a considerar y transformar la estructura de la sociedad en conjunto (fotograma 30).

En otra escena de este mismo episodio, Frank mantiene una conversación con Ziggy al salir del bar que ya aparecía al principio de la temporada. Alejados del conjunto de estibadores y andando a lo largo del ais-

lado y silencioso paisaje abandonado del puerto (cuyas imponentes construcciones aparecen en la oscuridad tras los personajes), padre e hijo funcionan como representación de dos generaciones muy diferentes y que muestran dos maneras de comprender y concebir el trabajo distintas. Frank camina en el fondo del plano, con las manos en los bolsillos y con paso seguro y pesado mientras Ziggy se tambalea y en ocasiones incluso lucha por mantener el equilibrio trastabillando en el lado más cercano a la cámara. Una vez más, la dicotomía que simbolizan ambos personajes, enfatizado por el lazo familiar que los une, es el de un capitalismo fabril clásico, keynesiano, en el que los obreros cuentan con un trabajo fijo y seguro, frente al capitalismo contemporáneo y postfordista, salvaje, que fomenta una concepción del sujeto asociada a conceptos como fluidez y riesgo, algo que sin embargo genera un ambiente de ansiedad e inseguridad que el ser humano no es capaz de aguantar, como demuestran las evoluciones y el cierre de las tramas de ambos personajes.

Para insistir en la enorme división existente entre ambas generaciones, a pesar de enfrentarse hoy a la misma situación, la conversación es presentada en pantalla a partir de un plano contraplano en el que los personajes no llegan a compartir cuadro, para finalmente devolvernos a una imagen de conjunto en la que se busca enfatizar el espacio que separa a Frank de su hijo (fotograma 31). Al hablar, Frank sigue insistiendo en ese

futuro utópico (que es en realidad inútil nostalgia por un pasado idealizado) que él intenta crear para el puerto de Baltimore. Ziggy no podría ser más escéptico al respecto.

Es en el séptimo episodio de la temporada cuando los sueños de Frank se ven rotos para siempre, cuando en una presentación sobre el plan para la reconstrucción y rehabilitación del puerto de Baltimore se vea el inevitable futuro: la búsqueda de máxima rentabilidad del espacio y el uso de novedosa maquinaria harán que los estibadores ya no sean necesarios. Gran parte de la escena se centra en mostrarnos el rostro agobiado de Frank y su punto de vista de la presentación, en lugar de la presentación en sí, e incluso, en el momento en que inocentemente pregunta por el lugar de los obreros y trabajadores en este nuevo diseño, su figura aparece enmarcada entre la pantalla y el responsable de la presentación, desplazado a la derecha y en un lateral del plano, a pesar de ser el personaje que habla (que habitualmente ocuparía un espacio preeminente en la pantalla). Recordemos que el estatus o posición del trabajador no es lo que más preocupa al capital contemporáneo en su proceso de crecimiento o desarrollo<sup>5</sup> (fotograma 32).

Poco después, el *lobby* en el que Frank ha invertido gran parte del dinero obtenido con sus actividades ilegales le informa de las pocas posibilidades que tienen de que el

<sup>5</sup> Ya se han mencionado muchos autores que tratan este desdén por la clase trabajadora por parte del capitalismo contemporáneo. Es quizás especialmente interesante recurrir a la obra de David Harvey (2014), que explica cómo muchas de dichas contradicciones estructurales del capital están relacionadas directamente de la posición del trabajador y el trabajo en el modo de producción capitalista.



Fotograma 32

perorata sobre las limitaciones estructurales sufridas por los jóvenes hijos de estibadores a la hora de labrarse un futuro o de mejorar su estatus social (fotograma 33 y 34). A pesar de ser consciente de que dichos problemas existen y se contradicen con el discurso oficial e ilusorio del sueño americano y la tierra de las oportunidades para el individuo, Frank no cejará en su empeño de tratar de volver a la situación que él consideraba ideal, sea como sea.

En el decimoprimer episodio de la temporada, tras haber sido delegado del puesto de secretario y tesorero del sindicato, el arresto de Ziggy por asesinato y el registro de la casa de Nick en busca

de dinero negro y drogas, Frank finalmente parece haberse rendido. El sistema, la estructura, las limitaciones, el propio capitalismo han podido con todo su esfuerzo individual y buenas intenciones, a pesar de que en teoría eso es todo lo que hace falta para triunfar. Beadie Russell (Amy Ryan) se acerca a hablar con él para intentar convencerle de que colabore con la policía. En esta, una de las últimas apariciones del personaje, se nos introduce en el espacio a partir de un suave movimiento de cámara desde detrás de una silla desenfocada, dejando así unas franjas oscuras que crean un encuadre cor-



Fotogramas 33 y 34

tado por la parte inferior y la parte derecha (los encuadres “limitados” por objetos situados ante los personajes son de hecho bastante comunes en la serie), lo que refuerza la idea de los pocos movimientos que ahora mismo podría hacer Frank. Ya no le quedan oportunidades ni ideas (fotograma 35). En una emotiva conversación en plano-contraplano, Frank confiesa a Beadie que siempre ha sabido que estaba haciendo algo “malo”, aunque, como ella le recuerda, hay diferentes tipos de “malo”. ¿Justifica el fin los medios? Aunque no sea el tema de este artículo,

no podemos dejar de mencionar que en el fondo, tal y como la mayoría de los textos de Foucault (mucho de ello basado en la obra e ideas de Nietzsche) intentan demostrar, gran parte de los conceptos y procesos que constituyen nuestra noción de lo que debe ser un sujeto, de lo que es un criminal y de qué lo construye como tal, qué es lo normal y qué lo anormal y cuáles son los valores y discursos que crean, construyen y naturalizan dichas categorías (Foucault 1990, entre otros), no son sino el resultado de un conjunto de condiciones de posibilidad que se dieron en un momento histórico concreto para que dichos valores pudieran ser desarrollados e instalados en nuestras sociedades (Foucault, 1979 y Morey, 2014a: 221 y ss.). Igualmente histórico es el modelo de sujeto que el capitalismo neoliberal intenta mostrar como natural: el darwinismo social promueve la idea de competitividad como una ley de la naturaleza, la competición entre individuos sería parte de la evolución y no sólo llevaría a una mejora de la sociedad sino también del individuo (Amable, 2011: 8). Como si la supervivencia individual y por encima de todos los demás fuera la programación natural del ser humano y no un constructo discursivo que crea y perpetúa una sociedad



Fotograma 35

cada vez menos solidaria y unitaria, menos consciente de los problemas y fallos estructurales y más preocupada en cargar todo el peso de la responsabilidad (social y económica) en los hombros de cada uno de los individuos que la componen.

En todo caso, es este mismo peso discursivo el que finalmente acabará con Frank. Confirmando el estatus de “utopía” (aunque nosotros preferamos denominarla, como ya hemos visto, paradoja discursiva del sistema capitalista) que Fredric Jameson otorga a las acciones de Frank a lo largo de esta segunda temporada (2010: 370-371), las intenciones del personaje (resolver por sí mismo la irremediable situación de sus compañeros estibadores tratando de conseguir que el ayuntamiento apruebe el proyecto de arreglo de uno de los canales) terminan de manera bastante dramática.

La última conversación que Frank tiene con su sobrino sobre el cerco policial tiene lugar delante de una verja y un enorme edificio abandonado, al final del penúltimo episodio de la temporada. En el encuadre que muestra a ambos personajes la valla permanece al fondo y se hace un uso estratégico (y poco naturalista) del zoom utilizado al mismo tiempo que un adelantamiento





Fotogramas 36 y 37

de la cámara, lo que resulta en una imagen distorsionada de confusa cercanía y lejanía del fondo, enfatizando el agobio que sienten los personajes, que se encuentran en un callejón sin salida, y la contradictoria nostalgia que sienten hacia un pasado industrial (fotogramas 36 y 37). Durante toda la conversación, la cámara permanece al mismo lado de la verja, junto a los personajes. Sin embargo, Frank está obligado a elegir entre la espada y la pared, y con un salto del eje, vemos al personaje ante los alambres cruzados mientras la cámara se acerca cada vez más hacia su rostro, insistiendo en las pocas posibilidades de elección que tiene: hablar con la policía o tratar de negociar con la banda de contrabando a cambio de su silencio. Para insistir por una parte en que elige lo segundo y por otra en lo condicionada que es

su “decisión”, el final de esta secuencia (y durante los últimos minutos de todo el episodio) tiene música extradiegética. Esto, dado el estilo naturalista, inmediato y en cierta manera *documental* que *The Wire* intenta tener en todo momento, es bastante extraño. La música tiene un tono folclórico griego, que es el apodo del jefe de la mafia a la que Frank ayuda con el contrabando, de manera que este audio omnipresente funcionaría como un eje coercitivo más, una presencia continua en la vida y las acciones de Frank y su sobrino, representando de nuevo todos esos elementos limitadores de los que los personajes en el fondo no son conscientes, todo aquello que, como ya vimos, consideramos natural e inevitable a pesar de tratarse de construcciones discursivas históricas. Todo esto insiste en cómo Frank asume la responsabilidad de sus acciones de una manera totalmente individual, cargando con el peso de la situación de su familia y del sindicato en su conjunto, a pesar de que el modelo de individuo capaz de resolver todas las situaciones y de responsabilizarse de sí mismo no es sino el tipo de sujeto que encaja en los valores, categorías, deseos y desarrollos del capitalismo contemporáneo. El ser humano no es autosuficiente. Tampoco es capaz de cambiar el funcionamiento del sistema desde el punto de vista individual. El sistema como conjunto es inefable. Y, como dice una sentencia habitualmente atribuida a Fredric Jameson, es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (Fisher, 2009: 2).

Es por esto mismo, porque se nos insiste a nivel discursivo en que la propia posición socioeconómica es resultado únicamente del esfuerzo y las decisiones tomadas a nivel personal (sin considerar ningún tipo de causa histórico-estructural para lo sucedido con los trabajadores de baja cualificación en el contexto del capitalismo posindustrial), que el sistema finalmente se come a Frank. La última aparición con vida del personaje coincide con el final de este episodio. En un intento, que para el espectador ya es inútil, de tratar de convencerles para ayudar con la sentencia de asesinato de su hijo, Frank se reúne con los contrabandistas. Éstos, que ya saben que Frank ha tenido un primer acercamiento hacia la policía, deciden deshacerse de él de manera definitiva.



Fotograma 38

El encuentro tiene lugar bajo un enorme puente que minimiza y empequeñece la figura del personaje a medida que avanza hacia su irremediable destino. El enorme puente funcionaría aquí como símbolo de estructura, progreso y civilización al tiempo que una alegoría del propio sistema, que, desde su inmensidad y complejidad, sobrepasa la capacidad del individuo de cambiar su funcionamiento por sí solo (fotograma 38). Gracias a Foucault comprendemos que la noción de uno mismo o de sí puede (y debe) ser problematizada, que la concepción que tenemos de sujeto (hoy de tipo liberal, humanista, que ha de ser estable y coherente pero capaz de adaptarse y sobrevivir por sí solo) es un efecto de las estructuras discursivas, estructuras con las que al mismo tiempo interactúa (Mills, 1997: 103). Lo que constituye al sujeto en una relación consigo determinada son precisamente este conjunto de técnicas de sí y acciones históricamente identificables en relación con una serie de técnicas de disciplina o dominación que son igualmente datables. Aquí el puente que sobrepasa la figura de Frank, envolviéndola y acechándola (no lo utiliza, camina bajo él), funciona como alegoría e intento de representación de todas estas estrategias, disciplinas y técnicas que nos resultan tan incomprensibles y en cuyo proceso de apreciación tanto ha colaborado la obra y trabajo de Michel Foucault.

En su artículo sobre la serie, Chris Love explica cómo la noción de “juego amañado” (en relación a la ya explicada contradicción entre el discurso oficial del capitalismo

y la situación real de los trabajadores) recuerda enseguida a los modelos y personajes de la tragedia griega (2010: 487-488). Se trata de uno de los tópicos más presentes en la literatura sobre la serie, por cuanto el propio David Simon ha insistido en ello (Hornby, 2009: 384), especialmente en la concepción de un poder superior, egoísta, que controla las vidas de los protagonistas, que en el caso de la tragedia griega son los dioses, pero aquí serían las instituciones socioeconómicas. Esto por una parte nos puede llevar a esa concepción contemporánea basada en la metáfora de la mano invisible de Adam Smith por la cual el mercado es esa entidad personificada y capaz de autorregularse que desde la oscuridad y el desprecio a la ciudadanía controla, define, decide e influye en todo lo que sucede; pero por otra nos permite señalar cómo esa falta de control del propio destino en contra a sus inútiles esfuerzos convierten a Frank en el epítome de personaje trágico dentro de la serie.

En el mismo artículo, Chris Love (2010: 503) describe la aparición y descubrimiento del cadáver de Frank, en la escena previa a los créditos del último episodio de la temporada como si fuera un teatro. Como vemos en la imagen, un enorme grupo de estibadores se reúne alrededor del cuerpo del personaje rescatado del mar y lo observan en silencio formando un dramático semi-círculo mientras la cámara se aleja con una grúa, empequeñeciéndolos y enfatizando lo trágico de la escena en cuestión (fotograma 39). El plano es enormemente po-



Fotograma 39

deroso por varias razones. Por un lado, la propia muerte de Frank funciona como representación de la muerte, entendida como inutilidad, del total de la clase trabajadora industrial. Por otra parte, con su fallecimiento, el personaje de Frank supone un nuevo ejemplo (de esos que podemos encontrar una y otra vez en *The Wire*) del fracaso y la frustración derivada de los intentos individuales de los diferentes personajes que intentan cambiar el sistema por sí mismos. Al mismo tiempo, en esta imagen sus compañeros estibadores son representados como espectadores pasivos de dicho proceso, es decir, de su presente y su inmediato futuro: son incapaces pues de influir o participar en los abstractos procesos económicos de los que depende su bienestar y su construcción como individuos en la sociedad contemporánea. De este modo, el personaje es un *cautionary tale*, un aviso, una advertencia sobre la incapacidad del sujeto de comprender y mucho menos alterar un sistema económico que ya no se preocupa por los individuos<sup>6</sup>.

En resumen, y como ya se dijo al principio, la serie *The Wire* insiste en que el entorno, el sistema socioeconómico actual encajona a los personajes, limitando sus posibilidades aunque ellos no sean conscientes de ello. La configuración audiovisual de la serie permite enfatizar y señalar la dicotomía existente entre el discurso dominante y oficial del neoliberalismo (igualdad de oportunidades en un contexto libre de competencia, importancia del esfuerzo individual, etc.) y la verdadera y precaria situación de todo un sector de trabajadores que resultan inútiles a una economía cada vez más inestable y transnacional. Sin embargo, no ser conscientes de ello hace que los personajes de *The Wire* intenten seguir resolviendo la situación por sí mismos, lo que termina, generalmente, en su auto-destrucción. Habla-

mos pues de una paradoja inherente al modo en que los sujetos se perciben a sí mismo en su contexto histórico.

De hecho, como posibles conclusiones a lo explicado y analizado sobre la segunda temporada, y si consideramos, por un lado, la importancia del trabajo a la hora de crear la propia identidad y concebir el lugar que ocupamos como individuos en un contexto social y, por otro, el aumento de la carga de responsabilidad a todos niveles sobre el propio sujeto, podríamos llegar a considerar que el propio sistema socio-económico (y más concretamente la inestabilidad y falta de empleo) provoca también una ansiedad generalizada y una serie de problemas en esta auto-concepción del sujeto. La compleja representación que se hace en la serie de los estibadores del puerto (y más en concreto la de Frank) nos permiten pues constatar las contradicciones existentes en su consideración de sí mismos en relación al entorno social y económico que les rodea, a las condiciones en que han de desarrollar sus actividades y a los problemas inherentes al modo en que construyen sus esperanzas y proyectos de vida.

Toda esta problematización, presente en el modo en que los personajes son vistos en pantalla, nos permite recordar, una vez más, que gracias a la obra de Michel Foucault (y al desarrollo posterior de sus ideas llevado a cabo por otros autores) hoy somos capaces de considerar que el modo en que los seres humanos son constituidos y considerados como sujetos tiene menos que ver con cualquier tipo de trascendencia o naturaleza y mucho más con los efectos de la circulación del poder (1992: 144) y su relación con el saber (1990: 198). Y que no se trata solamente de una cuestión de restricción, el poder no es solo coercitivo sino productivo: todo aquello que componen los discursos oficiales (las prácticas, las acciones, las maneras de hablar y de definir las cosas, los estereotipos y modelos culturales) es lo que transmite y produce el poder, lo refuerza y lo naturaliza (Mills, 1997: 49); es decir, lo que construye el sujeto.

A esto es a lo que se refiere Wendy Brown (2005: 38), cuando explica cómo la sumisión a la lógica discursiva del mercado neoliberal establece un modelo de individuo que ha de ser racional y calculador y cuya autonomía

<sup>6</sup> El pesimismo que destila *The Wire* es otro de los clichés y temas que aparecen a menudo en los comentarios y análisis que se hacen de la serie. Entre otros, hay quienes lo alaban como parte de su capacidad de representación (Hsu, 2010; Jagoda, 2011), quienes critican su capacidad para mostrar el problema sin dar soluciones (Dreier y Atlas, 2009) e incluso quienes lo abrazan en relación a la inevitable auto-destrucción del sistema como único camino posible para la construcción de uno nuevo (□ □ ek, 2012: 91-112)



moral se mide en su capacidad para ser responsable de sí mismo (idea que, recordemos, también retomaban otros autores como Bauman o Harvey). Es decir, el sujeto contemporáneo ha de ser un *homo oeconomicus*, siempre a la búsqueda del máximo beneficio personal, en cuyo instinto de supervivencia es intrínseco el ser competitivo, auto-suficiente, salir adelante a pesar de las diversidades, esforzarse por superar a los demás y alcanzar finalmente el éxito; todo ello en un sistema mercantil que en teoría ofrece el mismo tipo de oportunidades para todos. Como afirma Harvey, “el neoliberalismo se ha tornado hegemónico como forma de discurso” (2007a: 6). Es hoy la forma natural en la que interpretamos y vivimos el mundo. Pero, ¿es posible salir de ella?

De la cierta frustración que se destila de esta última constatación y pregunta retórica, nos gustaría defender la idea de que tal vez tendríamos que volver a entender el trabajo de Foucault como muchas veces él mismo lo defendía, fuera del encierro al que muchas veces le somete el mundo académico (error en el que hemos caído en innumerables ocasiones), porque, recordemos, el saber no sirve para entender y comprender, sino para cortar, hacer tajos (Foucault, 2014: 47).

## Bibliografía

- ALVAREZ, Rafael (2009), *The Wire. Truth be told*, Edimburgo: Canongate Books.
- AMABLE, Bruno (2011), «Morals and politics in the ideology of neo-liberalism», *Socio-Economic Review*, 9 pp. 3-30.
- AULT, Elizabeth (2012), «“You can help yourself, but don’t take too much”: African American motherhood on *The Wire*», *Television & New Media*, 30(10), pp. 1-16.
- BANDES, Susan A. (2010), «And all the pieces matter: thoughts on *The Wire* and the criminal justice system», *Ohio State Journal of Criminal Law*, (8)2, pp. 435-445.
- BAUMAN, Zygmunt (2007a), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2007b) *Vida de consumo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BAILENSON, Peter L. y MCGUIRE, Patrick A. (2012), *Tapping into The Wire: the real urban crisis*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BOAS, Taylor y GANS-MORSE, Jordan (2009), «Neoliberalism: from New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan», *Studies in Comparative International Development*, 44, pp. 137-161.
- BROWN, Wendy (2006), «American Nightmare. Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization», *Political Theory*, 3-5 (6), pp. 690-714.
- BROWN, Wendy (2009), «Neoliberalism and the End of Liberal Democracy», *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, pp. 37-59.
- BURKE, Alafair S. (2010), «I Got the Shotgun: Reflections on *The Wire*, Prosecutors and Omar Little», *Ohio State Journal of Criminal Law*, (8)2, pp. 447-457.
- CHADDHA, Anmol, y WILSON, William Julius (2011), «“Way Down in the Hole”: Systemic Urban Inequality and *The Wire*», *Critical Inquiry*, 38(1), pp. 164-188.
- DEAN, Mitchell (1995), «Governing the unemployed self in an active society», *Economy and Society*, 24, 4, pp. 559-583.
- DREIER, Peter y ATLAS, John (2009), «The Wire: Bush-era fable about America’s urban poor?», *City and Community*, (8)3, pp. 329-340.
- FISHER, Mark (2009), *Capitalist Realism*, Ropley: Zero Books
- FOUCAULT, Michel (1979), *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1990), *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1992), *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1996), *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2005), *Hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France de 1982*, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Historia de la sexualidad 1, la voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.

- FOUCAULT, Michel (2009), *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France de 1979*, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (2014), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-Textos.
- HARVEY, David (2007a), *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal.
- HARVEY, David (2007b), *Espacios del capital*, Madrid: Akal.
- HARVEY, David (2014), *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*, Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ-PÉREZ, Elisa (2015), «La irrevocabilidad del destino en *The Wire*: el caso del adolescente Duke», *SERIES*, 1, 2, pp.113-126.
- HORNBY, Nick (2009), «An interview with David Simon, en Alvarez, Rafael, *The Wire. Truth be told*», Edimburgo: Canongate Books, pp. 382-397.
- HSU, Hua (2010), «Walking in Someone Else's City: The Wire and the Limits of Empathy», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 509-528.
- JAGODA, Patrick (2011), «Critical response I. *Wired*», *Critical Inquiry*, 38(1), pp. 189-199.
- JAMESON, Fredric (2010), «Realism and Utopia in *The Wire*», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 359-372
- KELLETER, Frank (2014), *Serial Agencies. The Wire and its Readers*, Alresford: Zero Books
- KENNEDY, Liam y SHAPIRO, Stephen, (ed.) (2013), *The Wire. Race, Class and Genre*, The University of Michigan Press.
- KINDER, Marsha (2008), «Re-Wiring Baltimore: the emotive power of systemics, seriality, and the city», *Film Quarterly*, 62, 2, pp. 50-57.
- KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona: Paidós.
- LA BERGE, Leigh Claire (2010), «Capitalist Realism and the Serial Form: the fifth season of *The Wire*», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 547-567.
- LAVIK, Erlend (2011), «The Poetics and Rhetorics of *The Wire*'s Intertextuality», *Critical Studies in Television*, 1: 6, pp. 53-71.
- LOVE, Chris (2010), «Greek gods in Baltimore: Greek tragedy and *The Wire*», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 487-507.
- MACDONNELL, Diane (1986), *Theories of discourse. An introduction*, Nueva York: Blackwell.
- MILLS, Sara (1997), *Discourse*. Nueva York: Routledge.
- MITTELL, Jason (2009), «All in the game. The Wire: serial storytelling and procedural logic», En Harri-gan, Pat y Wardrip-Fruin, Noah (eds.), *Third person: authoring and exploring vast narratives*, Cambridge: MIT Press, pp. 429-438.
- MOREY, Miguel (2014a), *Lectura de Foucault*, Madrid: Sex-to Piso.
- MOREY, Miguel (2014b), *Escritos sobre Foucault*, Madrid: Sexto Piso.
- PENFOLD-MOUNCE, Ruth, Beer, David y Burrows, Roger (2011), «The Wire as social science-fiction?», *Sociology*, 45 (1), pp.152-167.
- PIKETTY, Thomas (2015), *El capital en el siglo XXI*, Madrid: RBA.
- POTTER, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.) (2009), *The Wire: Urban Decay and American Television*, Nueva York: Continuum.
- SABIN, Roger (2011), «The Wire, dramatizing the crisis in journalism», *Journalism Studies*, 12, 2, pp. 139-155
- SENNET, Richard (2000), *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.
- SENNET, Richard (2006), *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.
- SPRINGER, Simon (2012), «Neoliberalism as a discourse: between Foucauldian political economy and Marxian poststructuralism», *Critical Discourse Studies*, 9, 2, p.133-147.
- SPRINGER, Simon (2016), *The Discourse of Neoliberalism: an Anatomy of a Powerful Idea*, Londres: Rowman & Littlefield.
- STEINER, Linda et al. (2012) «The Wire and repair of the journalistic paradigm», *Journalism* 14 (6), pp. 703-720.
- TRAN, Jonathan y Werntz, Miles (2013), *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*, Eugene: Cascade Books.
- VINT, Sherryl (2013), *The Wire (TV milestones series)*, De-troit, Wayne State University Press.

WATSON, Garry (2011), «The literary critic, the nineteenth century novel and *The Wire*», *CineAction*, 84, pp. 32-40.

WILSON, William Julius (1996), *When Work Disappears*, Nueva York: Random House.

WOOD, Matthew (2012), «Lessons from *The Wire*: epistemological reflections on the practice of sociological research», *The Sociological Review*, 62, pp. 742–759.

ŽIŽEK, Slavoj (2012), *The Year of Living Dangerously*, Londres: Verso Publishers.