

Poder líquido: lo que *The Wire* puede enseñarnos sobre las relaciones humanas en el contexto contemporáneo

Elisa Hernández Pérez - Universitat de València - elisa.hernandez@uv.es

Resumen: Suele considerarse *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008) como una de las principales obras televisivas de la historia del medio. Aquí, además, la trataremos un producto audiovisual con un enorme potencial *didáctico*. La serie, empleando la ciudad de Baltimore como metonimia de la sociedad contemporánea, fomenta la activación de su audiencia, a la que hace preguntarse continuamente cómo esto se relaciona con su entorno inmediato y cuál es su verdadera posición como individuo en el complejo contexto actual.

Dentro de un proyecto de mayor envergadura basado en un análisis textual y discursivo de *The Wire* y su (re)presentación del capitalismo como discurso hegemónico, en este artículo se utilizarán unas escenas concretas de su cuarta temporada en las que un objeto (en concreto un anillo) cambia de manos según qué personaje se encuentre en control de la situación. Esto nos permitirá explicar cómo la serie hace uso de su estructura narrativa y de los elementos audiovisuales para mostrar cómo el poder, tal y como lo definió Foucault, funciona de una manera polivalente, horizontal y situacional, en lugar de la imagen vertical, vectorial y estable que solemos tener del mismo. Al mismo tiempo, permite señalar lo complejas que son las interrelaciones e intercambios entre individuos, caracterizados según Bauman por una fluidez y liquidez cada vez más integradas en nuestras relaciones sociales a partir de la incorporación a la vida cotidiana del modelo económico del capital transnacional y globalizado.

A partir de estos dos conceptos de tono sociológico se llevará a cabo un análisis textual y discursivo de las secuencias concretas en las que aparece el simbólico anillo con el propósito de definir cómo *The Wire* lleva a dudar y

cuestionar el funcionamiento de la sociedad contemporánea y nuestra situación en la misma como individuos.

Palabras clave: poder; Foucault; modernidad líquida; Bauman; series de televisión; discurso

1. Introducción

El punto de partida de esta comunicación es un estudio mucho mayor de tesis doctoral sobre la manera en que *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008) deconstruye la lógica discursiva capitalista a partir de emplear una serie de recursos audiovisuales y narrativos que hacen que el espectador se dé cuenta de la complejidad del entorno que le rodea, señalándole así la construcción discursiva de su propia subjetividad además de su interpretación de la realidad que le rodea. Se trata de considerar el potencial *didáctico* que tiene la serie a la hora de conseguir que su audiencia *rellene y complete* la información e historias mostradas en pantalla, y que, de la misma manera, se pregunte por las difusas redes de interconexiones que componen la sociedad actual. Todo esto, por supuesto, sin dejar de lado la enorme calidad como producto televisivo que tiene *The Wire*, considerada por muchos como una de las mejores realizaciones de la historia del medio por su narrativa basada fundamentalmente en la elipsis, su inteligente y audaz uso de la larga estructura seriada y su amplio abanico de fascinantes personajes, entre otras características. Son precisamente estos elementos los que conforman la complejidad de *The Wire*, mostrando enlaces impensables, consecuencias imprevisibles y relaciones inadvertidas entre puntos y elementos totalmente independientes entre sí, haciendo que el Baltimore en que la serie se ambienta funcione de hecho como metonimia de la realidad contemporánea.

En este caso, por cuestión de extensión, hemos decidido centrarnos en un grupo de escenas de la cuarta temporada. Es importante señalar que, a pesar de ser una serie de televisión, *The Wire* no sigue una lógica estrictamente episódica sino por temporadas. Es decir, cada una de ellas, de entre diez y trece episodios de duración, se compone como un todo unitario a nivel

temporal y narrativo, de manera que ninguno de esos capítulos tiene realmente tramas o argumentos autoconclusivos. Así, cada hilo narrativo se extiende y bifurca de diferentes maneras, quedando algunos ambiguamente resueltos y otros reapareciendo mucho más tarde.

En las secuencias elegidas para el análisis participan diferentes personajes y las acciones que ocurren son de muy variada índole: un atraco, un arresto, una gamberrada, etc. Lo que todas ellas tienen en común es la aparición y cambio de manos de un pequeño objeto, en concreto un brillante anillo. La sortija no es ni mucho menos el elemento principal de la escena, ya que en todas ellas avanzan otras tramas y aparecen otros elementos de, supuestamente, mayor relevancia argumental. Sin embargo, consideraremos que se trata de una manera de insistir, una vez más, en lo sutiles y etéreas que son muchas de las relaciones y enlaces entre individuos y otras instancias en la sociedad contemporánea, así como en la dificultad existente a la hora de percibir dichas conexiones.

Para analizar y señalar cómo funciona esta *trama terciaria* de la cuarta temporada de *The Wire* (por denominarla de alguna manera, ya que no es verdaderamente una trama y no resulta determinante para ninguno de los personajes implicados, sino meramente coyuntural e incluso sub-anecdótica), nos basaremos en dos conceptos que creemos son fundamentales a la hora de comprender nuestro estado como sociedad en la época actual.

El principal será el “poder” tal y como lo definió Michel Foucault, es decir, no un poder jurídico *de arriba abajo* sino como relación de fuerzas multidireccionales, lo cual no implica en ningún momento que no exista un poder institucional o de aparato de Estado, pero se trata de no considerar este poder como el único. El poder aquí no es simplemente represión, sino que es un poder omnipresente en el sentido en que se está produciendo en todo momento y situación (2006: 97-98). Un poder que no se tiene o cede, que no es soberanía o ley, sino dominación en todos los niveles y direcciones dentro de la sociedad (1992: 142). Esto implicaría que estamos sometidos a un poder constitutivo de manera continua y sin percibirlo, que cohabitamos un campo múltiple y móvil de

relaciones de fuerza que produce efectos globales (aunque nunca totalmente estables) (2006: 108), es decir, efectos constitutivos de nuestra subjetividad.

El segundo es la “liquidez” de la modernidad en la sociedad actual (un concepto desarrollado a lo largo de numerosas obras y textos por el sociólogo Zygmunt Bauman), según el cual la cada vez mayor fluidez del capital liviano y transnacional ha sobrepasado la esfera económica para pasar a la cotidianeidad y vida diaria del ser humano (2007-b) creando una serie de inestabilidades e inseguridades en la ciudadanía, que son impuestas al individuo aunque disfrazadas de libertad de elección (2007-a).

Por tanto, procederemos al análisis textual y discursivo (que, por cuestiones de extensión y para evitar repeticiones, será relativamente breve y centrado en los temas concretos a los que nos referimos) de cada una de las escenas seleccionadas al tiempo que en dichos comentarios se irán aplicando algunos de los diferentes matices y elementos que componen los dos conceptos antes mencionados, para finalmente establecer una serie de conclusiones sobre la representación de la sociedad contemporánea en *The Wire*.

2. Análisis de las secuencias seleccionadas

Al inicio de la primera escena en que aparece el anillo, en el tercer episodio de la cuarta temporada, la joya está en posesión de Andre (Alfonso Christian Lover), el dependiente de un pequeño estanco de barrio que además funciona como almacén de drogas. Omar Little (Michael K. Williams), que aparece en la serie como una versión muy libre de Robin Hood (roba sólo a los traficantes y no se integra en ninguna banda), atraca la tiendecilla precisamente con la intención de llevarse el paquete de narcóticos que acaban de depositar. El dependiente, sabiendo el valor que tiene el anillo, aprovecha un momento en que se ha agachado para girar la joya de manera que Omar no la vea y decida llevársela también.

Andre es visto en ese momento desde un ángulo alto, es decir, en picado, mientras que Omar aparece en contrapicado. Esto no sólo sirve como representación de los respectivos puntos de vista de los dos personajes de la escena en el plano contraplano en que se produce el breve intercambio de

palabras, sino que además señala claramente quién tiene en este caso el control. Más curioso resulta, para nuestro análisis del uso del anillo como recurso discursivo que en esta ocasión no coincida la persona que se lleva la joya con aquel que domina claramente la situación. Se trata al fin y al cabo de un objeto con una alta tradición simbólica y cargado de sentido, en general relacionado con la posesión o el poder. Sin embargo, aquí es Andre quien lo tiene y mantiene a pesar de ser el amenazado y perjudicado por el robo y las amenazas de Omar y su compañero Renaldo (Ramon Rodriguez). Recordemos, pues, que Foucault explica que el poder no sólo no es simplemente soberanía (que es con lo que primeramente asociaríamos una joya de este tipo), sino que no se posee ni se cede, sino que en cierta manera fluye continuamente (2006: 97). Que aquel que claramente controla la situación mediante la amenaza y la violencia no se lleve el objeto que históricamente se asocia al poder, nos sirve precisamente para obviar y menospreciar dicha concepción tradicional de poder.

En todo caso, resulta interesante que se haga uso de un plano detalle de las manos de Andre para señalar el momento justo en que el personaje oculta la joya. Es significativo precisamente por el poco uso que suele hacerse de este recurso en *The Wire*, ya que la serie no es prolífica en el uso de formatos o encuadres que sean llamativos o busquen la espectacularidad visual. El recurso al objeto indica por tanto que o bien el plano detalle es una manera sutil de indicar lo que está ocurriendo (que lo es, ya que representa la resignación de Andre en relación a la situación), o bien se trata de un elemento del que el espectador ha de estar pendiente o al menos tener en mente más adelante. El gesto es por supuesto simplemente un pequeño detalle en una escena de poco más de un minuto de duración en la que en realidad está ocurriendo una acción cuyo dramatismo es mucho mayor. Esto, como veremos, es una constante en las secuencias en que el anillo cambia de manos, ya que en ninguna de ellas es el intercambio el centro de la acción ni mucho menos. En medio del robo, que Andre oculte la sortija es anecdótico y casi insignificante al no afectar al desarrollo de la secuencia, con lo que de hecho

es muy probable que pase desapercibido a un espectador poco atento. Finalmente, Omar y Renaldo se hacen con la droga, saliéndose con la suya. Por supuesto, Andre no es sino un *peón* en un sistema de tráfico de drogas configurado como una gran empresa capitalista¹. Así, en realidad debe fidelidad (y por tanto explicaciones) a Marlo Stanfield (Jamie Hector), el frío y calculador delincuente que, tras la caída de los Barksdale al final de la tercera temporada, se presenta ahora como el principal narcotraficante del barrio. En una de las primeras escenas del cuarto episodio, Andre se encuentra con Marlo para tratar de explicar por qué lo ocurrido no es su culpa. El segundo escucha las vacías excusas del primero para finalmente exigirle calmadamente que se responsabilice del coste del material robado. En *La voluntad de saber*, Foucault habla de la desacralización del proceso de confesión a partir del siglo XVII y XVIII, siendo esta necesidad u obligación de hablar una práctica discursiva que según el contexto o circunstancias en que sea empleada establece unas relaciones de poder concreta entre el sujeto de la enunciación y el *confesor*, que es del lado del que siempre está la “instancia de dominación” (2006: 65-66). Es decir, al tener la necesidad de “poner en discurso” (justificándose) lo sucedido, Andre está claramente dominado por Marlo, sin que éste deba hacer uso de violencia, amenazas o armas, como había ocurrido durante el atraco de Omar. De hecho, se queda el anillo sin necesidad ni siquiera de alzar la voz y *pidiéndoselo* a Andre de manera bastante sutil. Cuando la conversación comienza, la importancia del personaje de Marlo y su control de la conversación queda señalada porque durante la misma Andre es encuadrado en un plano cercano que, por oposición al plano medio en que vemos a Marlo durante los primeros contraplanos, en el que su figura aparece centrada en pantalla. Una vez ha *convencido* a Andre de que le dé su joya sin nada a cambio, Marlo la muestra teatralmente a uno de sus subalternos que vigilaba la conversación desde el fondo de la estancia, que asiente varias

¹ Aunque no es pertinente para los temas concretos que aquí se quieren señalar, tampoco sobra decir que el mismo Foucault, en *Vigilar y castigar* señala la utilidad de los ilegalismos, no sólo en cuanto proporcionan enormes y directos beneficios sino porque además funcionan como mecanismo de normalización (1990: 283-284)

veces confirmando la tradicional simbología de poder del objeto del anillo, al menos para Marlo.

De ahí que sea de enorme relevancia que Marlo, también, pierda el anillo (siendo además el personaje que menos tiempo tiene el objeto). En uno de los momentos finales de este mismo episodio, Omar y Renaldo interrumpen una partida ilegal de póker en la que participa el narcotraficante para llevarse el dinero que se está jugando. La violenta entrada y la exagerada agresividad que muestra continuamente permite el control de la situación a Omar, que consigue paralizar a todos los personajes que ya estaban en la estancia. Así es como, amenazando a Marlo poniéndole una pistola en la barbilla, le es posible exigir el ya célebre anillo. Sin embargo, la cámara permanece en todo momento a la altura de la mesa, es decir, al nivel del punto de vista de Marlo y no de los atracadores, dándole así prioridad y prestancia al punto de vista del personaje que *cede*, cuando en realidad debería estar destacando el de Omar, que es quien parece *controlar* la situación. Marlo mantiene en todo momento su conocida actitud fría e impersonal, llegando incluso a hacer una amenaza disfrazada de recomendación a Omar (“*wear it in health*”) a la que el simpático ladrón responde con un guiño, pero que confirma que su venganza no se hará esperar.

Esto nos sirve para explicar cómo el poder funciona a modo de relaciones de fuerzas multidireccionales y amorfas según las diferentes prácticas que se empleen en las distintas situaciones, el poder es una red y no un vector, de manera que es posible que, en un mismo momento, varios personajes utilicen a la vez técnicas de poder disparejas (e incluso opuestas en lo que podríamos llamar su metodología: por un lado la histriónica violencia de Omar y por el otro la calmada agresividad de Marlo), indicando así que en realidad el poder se ejerce continuamente pero no lo tiene nadie.

Aunque el personaje de Omar sí aparece en varias ocasiones, en realidad no es hasta el sexto episodio de la temporada cuando el anillo vuelve a cambiar de manos. En esta escena, el ladrón, que está comprando tabaco en una tienda del barrio, descubre por casualidad que lo espera un coche de policía en la calle, de manera que deja la pistola que lleva escondida en una nevera.

Omar mantiene una actitud chulesca mientras el policía busca entre sus ropas, sabiendo que en realidad no ha cometido ningún delito. El momento en que el agente Walker (Jonnie Louis Brown) le cachea, sin embargo, es mostrado en pantalla a través de una sucesión muy rápida de planos muy cercanos, que anticipa el nerviosismo y agobio que sentirá Omar cuando sepa que va a ser detenido². Es en este instante cuando el policía le roba el anillo y lo guarda en el bolsillo, también con el uso de encuadres que buscan el detalle.

En principio y sin más explicación, podría parecer que se trata de un ejemplo más de represión por parte del poder institucional personificado por el agente de policía, que reprime violentamente el crimen contra el que la sociedad y el sistema intentan luchar. Pero en realidad esta situación es obra de Marlo, que ha conseguido culpar a Omar del asesinato de una repartidora que en realidad él no ha cometido (como sabemos, Omar sólo se enfrenta a narcotraficantes y otros delincuentes, gente que está “*in the game*”). De esta manera, la policía es sólo el *medio* por el que Marlo se venga por el robo en la partida de póker. El agente Walker tiene ahora la joya, sí, pero desconoce qué ha ocurrido realmente, lo que lo pone en una posición extraña: el policía ejerce el control y dominio físico de Omar, pero no sabe la *verdad*. Al fin y al cabo, “la verdad no está fuera del poder, ni sin poder” (Foucault, 1992: 187) y es también una construcción discursiva. En este caso, la *verdad* para Walker (y para todo el aparato de Estado que son los agentes de la ley y el orden) es que Omar ha cometido ese asesinato. Por supuesto, la verdad de la que habla Foucault tiene un sentido más *global* y *epistemológico* pero en cierta manera este ejemplo sí que nos sirve para ver cómo la verdad es bastante más compleja de lo que en principio parece y sobre todo que se construye, que está ligada circularmente a un sistema que la produce y mantiene, además de generar una serie de efectos (Foucault, 1992: 189).

² Por un lado es importante señalar que el agente Walker ya ha aparecido en la serie, fundamentalmente como un policía del barrio caracterizado por abusar de su poder, sobre todo en relación a los chavales y *corner boys* más jóvenes. Por otro, recordemos que ir a prisión supondría la inmediata muerte de Omar, dado que se dedica a robar y atracar a traficantes, muchos de los cuales están (o tienen influencia) en prisión.

Los casos de Marlo y Omar perdiendo el anillo y la sensación de inestabilidad que provoca en ambos personajes las situaciones que hemos visto (especialmente la detención del segundo) nos permite recuperar ciertos matices del concepto de modernidad líquida. Según Bauman, vivimos en un contexto caracterizado por la incertidumbre y el miedo constantes, una permanente insatisfacción del deseo que hace que nuestra sociedad se caracterice cada vez más por la velocidad e instantaneidad que por lo estable y fijo (2007-a: 171-172). Al mismo tiempo, sin embargo, el propio sistema busca su continuidad y perpetuidad. La única manera sería, pues, vender dicha inestabilidad como una *situación positiva*: multitud de posibilidades y capacidad de elección del ser humano (2007-a: 68). Se insiste así en la individualidad y la necesidad de auto-construirse una identidad definida y estable como la única seguridad en un mundo inconsistente, idea de la que tanto Marlo como Omar parecen ser esclavos. La tarea de autoidentificarse por estos medios, al ser individual, lleva a la competencia despiadada (2007-a: 97), a un egoísmo extremo y aislante que es precisamente lo que necesita el capitalismo contemporáneo (líquido o liviano, como lo denomina Bauman) para mantenerse como sistema. Sin embargo, no hay un ser humano auténtico y profundo debajo o en el origen de todo, por lo que hemos de recordar lo artificial y superficial de estas identidades (2007-a: 92-93), de manera que cualquier sensación de estabilidad en relación a la existencia de un yo fijo es falsa. El brillante anillo, que cambia de manos sin ningún criterio aparente y a pesar de que todos sus dueños confíen en mantenerlo, se presenta así como una excelente imagen de esta inestabilidad, ese continuo e imprevisible movimiento del capital (defendido como ideal a conseguir por su supuesta capacidad de autorregulación), porque además, el individuo es al mismo tiempo un efecto de poder y un elemento de conexión a través del cual el poder fluye: “el poder circula a través del sujeto que ha construido” (Foucault, 1992: 144).³

³ Ciertamente es que en numerosas ocasiones Foucault ha renegado de los análisis que él mismo define como economicistas, como podría parecer la idea de liquidez en relación con el capital transnacional que defiende Bauman. Al fin y al cabo, Foucault no concibe que se sostenga la idea (que él denomina marxista) de que las relaciones de poder sirvan en el fondo para mantener las relaciones de producción (1992: 134). Sin embargo, el

El anillo, de hecho, cambiará de dueño una vez más. Ya en el undécimo episodio, un grupo de adolescentes a los que la serie ha seguido desde el inicio de la cuarta temporada deciden vengarse del agente Walker. Como se mencionó anteriormente, este policía abusa continuamente de su posición de poder en relación con los jóvenes del barrio, llegando incluso a hacer daño a uno de ellos. Los chavales, a instancias sobre todo de Michael Lee (Tristan Wilds), planean una gamberrada consistente en atraer al agente a un callejón, amenazarle con una pistola y, una vez arrodillado, rociarle con un bote de pintura amarilla. Michael es un personaje que poco a poco ha ido integrándose cada vez más en la violencia vinculada al tráfico de drogas, precisamente con la intención de mantener su autonomía e independencia económica (es responsable directo de su hermano menor, su madre es drogadicta y su padrastro es ex-convicto y pederasta). Es él quien, por supuesto, lleva el arma y obliga al agente a ponerse a sus pies. El punto de vista bajo y la angulación en contrapicado permite mostrar a Michael engrandecido en relación al policía, lo que supone dar la vuelta a la relación habitual entre el agente Walker y estos jóvenes, que son normalmente ninguneados y empequeñecidos por casi todos los adultos que les rodean.

Es significativo además que a Michael le llame la atención el anillo del policía y que esto, de nuevo, se muestre a partir de un plano detalle del objeto, tanto mientras el agente se lo quita como el momento en que cambia de manos (y también que el adolescente lo mire extasiado mientras su compañero Namond (Julito McCullum) rocía a Walker de pintura amarilla). Que el objeto, con todo el significado que hasta ahora le hemos asociado en relación a cómo el poder fluye por toda la sociedad sin excepción, llegue ahora a manos de un joven nos confirma su irremediable inserción en el sistema. Al fin y al cabo, la idea que reina en toda la cuarta temporada de *The Wire*, que gira en torno al

propio Foucault establece en *La arqueología del saber* que las relaciones entre las formaciones discursivas y los dominios no discursivos (por ejemplo la economía) existen aunque no sean causales (1979: 272). Por ello, creemos que el empleo de términos como “líquido” o “fluidez” en Bauman en relación al funcionamiento de la sociedad tiene mucho en común con la concepción del poder en Foucault y, sin duda, ayudan a comprenderla, por lo que nos sigue pareciendo pertinente poner en relación ambas ideas.

funcionamiento del sistema educativo de Baltimore, es que no hay salida ni verdaderas oportunidades para aquellos que nacen y se crían en este entorno. En cierta manera, pues, el destino existe y se basa en la necesidad del sistema de perpetuarse a sí mismo: el gran mito americano de oportunidades para todos es la principal falacia de auto-mantenimiento del propio discurso capitalista.

La última aparición del anillo tiene lugar en el último episodio de la temporada. En este caso, y como ocurría al principio, el objeto no cambia de manos. Michael ha dejado el tóxico hogar familiar para pasar a vivir en una casa cedida por Marlo y su banda, quienes, en la escena que queremos analizar, le visitan para comprobar que se está adaptando y que es ahora un *soldado* fiel a la organización. En principio, al moverse Michael por el nuevo espacio e incluso al ver cómo todo el salón se encuentra ocupado por sus posesiones (en oposición a su situación en su anterior hogar, complicada y coercitiva) podemos considerar que el personaje es, por fin, libre. Sin embargo, en cuanto Marlo cruza el umbral, la cámara le sigue a él mientras deambula por la estancia, además de compartir constantemente su movimiento y posición, por ejemplo descendiendo levemente cuando él se sienta. De esta manera, se confirma que la independencia que siente Michael en su nueva posición como miembro de la banda de traficantes es en realidad una ilusión, ya que finalmente se ha convertido en un engranaje más de un enorme sistema de relaciones en red que es incapaz de percibir o comprender.

El anillo, colgado de una cadena del cuello del chaval, insiste en esta falsedad de la auto-consideración de Michael como sujeto individual, estable y aislado. Michael lo lleva así porque lo considera un símbolo de su propia fuerza y poder, pero, sin embargo, no tiene ningún problema en ofrecerlo a Marlo en cuánto éste le pregunta dónde lo ha conseguido. Así, sin que el narcotraficante haga ningún comentario que dé a entender que quiere la joya, Michael enseguida dice "*Why? You want it?*". Al ceder tan fácilmente lo que para él es obviamente un signo de su constitución como sujeto independiente (tanto por la propia simbología intrínseca al anillo como por la situación en que el chaval lo ha obtenido) demuestra así que tal independencia es una construcción

discursiva y que Michael, como todos los demás, se integra en realidad en una compleja red de relaciones de poder sutiles y multidireccionales.

No podemos dejar de señalar la momentánea ruptura del plano contraplano entre ambos personajes que sirve para enfatizar cómo Marlo dirige una significativa mirada a su subalterno Chris Partlow (Gbenga Akinnagbe) cuando se da cuenta de que el anillo que tiene Michael es el que Omar le robó a él en el atraco a la partida de póker. Es importante destacar que Marlo desconoce que entre Omar y Michael (que de hecho no se conocen) ha existido el *paso previo* del agente Walker: el narcotraficante cree que el chaval le ha quitado la joya nada más y nada menos que al famoso *freelance* Omar. El resultado es que Marlo tiene ahora a Michael un mayor respeto y consideración del que tenía antes, de ahí probablemente que le permita quedarse el anillo, como si se *lo hubiera ganado*. Esto permite por una parte señalar lo difícil que puede llegar a ser comprender las complejas interrelaciones que componen nuestra sociedad y la infinitud de puntos por los que el poder efectivamente fluye sin que seamos conscientes de ello. Pero, por otra, insiste en algo que ya señalamos previamente que es cómo la *verdad* no es única ni un elemento profundo u originario que haya que *sacar a la luz* sino que “es de este mundo [y] está producida aquí gracias a múltiples imposiciones” (Foucault, 1992: 187).

3. Conclusiones

Aunque cada una de las escenas nos ha permitido realizar un análisis sobre cómo la complejidad de la sociedad contemporánea puede ser representada en una serie de televisión como *The Wire*, sin duda es de mayor interés considerar la subtrama (o sub-subtrama, si se prefiere) en su conjunto. Así, la totalidad de lo analizado muestra un *ir y venir* del anillo, su inesperado paso de unas manos a otras a muy diferentes niveles (desde un peón del narcotráfico a un *jefazo*, un ladrón independiente, un policía y un adolescente, personajes muchos de ellos que ni siquiera se han relacionado físicamente entre sí), siendo obtenido por diferentes medios según la situación y contando con significaciones diferentes para todos aquellos que lo poseen. Esto muestra por una parte que la sociedad se compone efectivamente como una red de complejas interrelaciones que son

muy difíciles de detectar a primera vista y que no somos, ni mucho menos, seres autónomos ni aislados sino eslabones en una enorme cadena cuya forma completa no podemos percibir. De hecho, Michel Foucault llega a preguntarse, en una entrevista con Gilles Deleuze recogida en *Microfísica del poder*, si precisamente la dificultad de lucha contra el poder no estará en que desconocemos en qué consiste éste realmente (1992: 75-85). En todo caso, como uno de los infinitos puntos por los que el poder fluiría, el sujeto se presenta como un medio de transmisión del poder, al tiempo que un efecto de las relaciones de fuerzas y disciplinas desarrolladas por el mismo. Por lo tanto, estas escenas en las que el anillo pasa de mano, afectando a los personajes que lo poseen pero *pasando a través de ellos* nos servirían para comprender en cierta manera lo sutiles que pueden ser las técnicas de poder y, sobre todo, su omnipresencia. El poder es una organización reticular; nunca está quieto, transita (Foucault, 1992: 144).

Por otro lado, esta imprevisible y en cierta manera imparable circulación del objeto por una gran variedad de personajes (de nuevo sin que ellos sean conscientes de ello) funcionaría también como una adecuada representación gráfica de lo que Bauman define como flujo de los nuevos poderes globales (2007-a: 17) y que identifica con el capital transnacional, explicando, por ejemplo, cómo los gobiernos estatales se ven cada vez más obligados a *permitir* su paso y ponerle el menor número de trabas posibles a su movimiento constante y fluido (2007-a: 160). Esto ayudaría al espectador a percibir a su alrededor esa liquidez e inestabilidad que dominan la sociedad contemporánea pero que continuamente trata de ocultarse tras la libertad que ofrecerían una falsa multiplicidad de posibilidades de elección (2007-a: 68-69). La subjetividad (entendida como autoafirmación del sujeto) se entiende así como un proceso de toma de decisiones individuales que en teoría deberían llevar a la comprensión de uno mismo como sujeto. Y es así como funciona la sociedad de consumo, a partir de lo que Bauman denomina el “fetichismo de la individualidad” (2007-b: 28).

Nuestra concepción de la realidad hoy es que ahora las pautas y configuraciones de la misma ya no están predeterminadas sino que son

privadas y su constitución *pesa* sobre los hombros del individuo (y son además líquidas, es decir, amorfas e inestables) (Bauman, 2007-b: 13), es decir, es ahora nuestra responsabilidad el auto-constituírnos como individuos. ¿Y cómo intenta el ser humano contemporáneo construirse a sí mismo dicha identidad? Mediante los objetos. Éstos se componen ahora como símbolos de nuestra subjetividad, de una manera similar a lo explicado por Baudrillard en *La sociedad de consumo*, refiriéndose a cómo los objetos ya no tienen un valor de uso sino que se consumen en cuanto a su valor como símbolos (según Baudrillard, de estatus social) (1974: 92). Y es aquí donde entra de nuevo el anillo cuyo movimiento hemos seguido a través de la cuarta temporada de *The Wire*. Todos los personajes que en algún momento lo tienen lo emplean como un símbolo que les ayuda a definirse como independientes, sujetos aislados, individuos, ya sea como señal del control que ejerce Marlo sobre sus subalternos o como indicador de capacidad y fuerza para el adolescente Michael. Sin embargo, el objeto no permanece, fluye, variando incluso de significado según quien lo tenga, confirmando así que la identidad que se nos insta a construir a partir de objetos empleados como signos es inestable e irreal.

No está de más recordar también que en todas las secuencias aquí señaladas, el anillo y lo que le ocurre es un detalle relativamente sutil. Es decir, no es lo más relevante, ni mucho menos, en ninguna de estas escenas, pues en ellas siempre está sucediendo algo de mayor dramatismo o importancia para alguna de las múltiples tramas de la serie. No detectar este elemento no afecta a la comprensión narrativa de las historias de Marlo, Michael u Omar, lo que lo presenta casi como una curiosidad anecdótica, un pequeño placer para el espectador especialmente atento. Esto, una vez más, nos confirma su utilidad como metáfora de la sutileza y omnipresencia del poder, expresando cómo se trata de unas relaciones de fuerza que no solemos percibir, al estar pendientes sobre todo del poder que se presenta como ley, derecho, represión o soberanía, siendo ésta una imagen del poder simplista e ingenua de la que deberíamos desembarazarnos cuanto antes (Foucault, 2006: 86-87).

Para finalizar, y por todo lo anterior, es necesario reiterar la enorme complejidad de *The Wire* en cuanto producto audiovisual compuesto por numerosas capas y niveles de visionado (además de detalles y pormenores que requieren un espectador especialmente atento), pero también las múltiples posibilidades de lectura que ofrece, desde muy diferentes puntos de vista. Así, consideramos pues que la serie se presenta como una de las obras culturales del contexto actual que, a pesar de centrarse aparentemente en un área y tema reducidos (Baltimore y el tráfico de drogas), mejor consiguen expresar cómo se estructura el conjunto de la sociedad contemporánea, llevando a la audiencia a cuestionarse sobre el funcionamiento y esquema de las interrelaciones que conforman su contexto, además de desvelar cómo se construye discursivamente la realidad.

4. Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1974), *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Bauman, Z. (2007-a), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007-b), *Vida de consumo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1979), *La arqueología del saber*, México: siglo XXI.
- Foucault, M. (1990), *Vigilar y castigar*, Madrid: siglo XXI.
- Foucault, M. (1992), *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (2006), *Historia de la sexualidad 1, la voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- Sennet, R. (2006), *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.