

BALTIMORE EN *THE WIRE* Y LOS ÁNGELES EN *THE SHIELD*: PAISAJES URBANOS EN LAS SERIES NOIR ESTADUNIDENSES

Alberto N. García*

The Shield (Fox 2002-2008) y *The Wire* (HBO 2002-2008) son dos de los programas de TV más aclamados por la crítica en la historia y ambos pueden ser vistos como las más refinadas propuestas de *film noir* producidas para la televisión. *The Wire* trasciende el género del *show* policiaco al ofrecer un retrato de múltiples capas de toda la ciudad de Baltimore: desde el trabajo policial hasta el tráfico de drogas, pasando por la corrupción del sindicato de estibadores, las marrullerías de la política local, los problemas del sistema escolar y algunas prácticas periodísticas sin ética. Por otra parte, *The Shield* es un programa policiaco que deja sin aliento, que presenta en primer plano la ambigüedad moral que caracteriza al género *noir*. Ambas series despliegan estrategias realistas complementarias (una estética neorrealista en *The Wire*; un pastiche *cinéma vérité* en *The Shield*) que subrayan la importancia del paisaje urbano en su narrativa. Baltimore y Los Ángeles son retratadas no sólo como lugares físicos peligrosos y arruinados, sino también atravesados por temas morales y políticos presentes en las ciudades contemporáneas tales como la cuestión racial, la clase, la corrupción política, la desintegración social, las disparidades económicas, las limitaciones del sistema de justicia, el fracaso del sueño estadounidense y más. La narrativa compleja y expandida de *The Wire* y *The Shield*, tal como Dimendberg ha escrito sobre el género del *film noir*, “permanece en sintonía con los espacios y los tiempos violentamente fragmentados del mundo moderno tardío” (2004: 6). Por lo tanto, este artículo se enfocará en cómo *The Wire* y *The Shield* (y algunos de sus herederos televisivos, tales como *Southland* y *Justified*) reflejan y renuevan diversos temas

* Universidad de Navarra, <albgarcia@unav.es>.

Agradezco a la revista y al autor su permiso para traducir y publicar nuevamente este artículo (García, 2017: 51-60) (n. de Nattie Golubov). La traducción estuvo a cargo de Hugo Gutiérrez Trejo.

relacionados con la ciudad en la tradición del *film noir*: los efectos sociopolíticos de exhibir las ruinas de la metrópolis industrial centrípeta, las implicaciones de filmar en localizaciones reales, la presencia dramática de lo que Augé (1995) denominó como “los no lugares”, la oposición bachelardiana entre el hogar y la ciudad, o las calles como una jungla urbana donde el peligro acecha en cada esquina.

The Shield y *The Wire* son, como dije, dos de los programas de TV más aclamados por la crítica jamás producidos y ambos ponen en primer plano la relevancia del paisaje urbano. Tienen muchas cosas en común: comparten, por ejemplo, a Clark Johnson como el director de los dos pilotos (donde se establece el modelo visual para cada *show*) y del final de ambas series; esto revela cuán importantes fueron las locaciones.

También las dos presentan una reflexión amarga del ocaso de lo heroico, que ha caracterizado la tercera era dorada de la televisión (Vaage, 2015; García, 2016). Jimmy McNulty y Vic Mackey son reflejos distorsionados del sistema legal; son antihéroes en búsqueda de una redención imposible. Como policías, son heterodoxos por necesidad, pues intentan mantener el orden mientras los poderes fácticos ocultan sus desmanes bajo las alfombras. Como algunos de los mejores ejemplos de TV de calidad, ambas series están deliberadamente revestidas de ambigüedad moral, donde las nociones de bien y mal devienen borrosas, y extraen fuerza dramática de sus contradicciones permanentes.

Para analizar cómo ambos programas representan el paisaje urbano, primero explicaremos cómo el “giro espacial” puede vincularse con los dramas televisivos contemporáneos más relevantes. Una vez que hayamos esbozado este contexto, nos centraremos en los programas motivos de este ensayo¹ y los efectos sociopolíticos de las maneras en que muestran las ruinas de dicha metrópolis industrial centrípeta.

El “giro espacial” y la tercera era dorada de la televisión

El tema de la geografía urbana ha cobrado un auge reciente en la academia. Incitado por los trabajos de autores como el filósofo Henri Lefebvre (*The Produc-*

¹ El reputado crítico de televisión Alan Sepinwall, por ejemplo, incluye tanto a *The Shield* como a *The Wire* entre los quince programas esenciales que revolucionaron la ficción televisiva, con lo que se generó la llamada “tercera era dorada” (2013; véase también Sepinwall y Zoller Seitz, 2016).

tion of Space, 1974), el teórico social Michel Foucault (*Discipline and Punish*, 1977) y el geógrafo Edward Soja (1989), en diversos campos de las humanidades y las ciencias sociales se ha descrito un llamado giro espacial en los últimos veinticinco años. Tal como Warf y Arias han explicado, esta tendencia asume que “la geografía importa, no sólo por la simple y muy recurrida razón de que todo sucede en el espacio, sino también porque *dónde* pasan las cosas es fundamental para saber *cómo* y *por qué* pasan” (2008: 1). Como era de esperarse, los estudios audiovisuales no han sido ajenos a esta atención cercana a la “espacialidad” (Shiel, 2001: 5). De hecho, los estudios fílmicos han concedido una considerable importancia a la relación entre la locación, la ubicación, los lugares y su representación cinematográfica (Clarke, 2005; Shiel y Fitzmaurice, 2001; Barber, 2002; Menzel, 2008); sin embargo, también es necesario resaltar cómo, tradicionalmente, algunos géneros o movimientos han estado especialmente interesados en alentar a los críticos y a los académicos por igual a estudiar la relación entre el espacio y el cine: el *western*, el cine *noir* estadounidense y el neorrealismo italiano son algunos de los ejemplos más prominentes.

En lo que respecta a la ficción televisiva, esta tercera era dorada también ha traído un renovado interés por analizar cómo el espacio en una serie influye en la narrativa y viceversa. Algunas de las series de TV de calidad más aclamadas por la crítica de los últimos quince años —*shows* tan geográfica y temáticamente diversos como, por nombrar sólo tres grandes éxitos, *The Sopranos* (1999-2007),² *Rescue Me* (2004-2011)³ o *Dexter* (2006-2013)⁴—

² *The Sopranos* propone imágenes bastante diferentes de la ciudad: es tan ambivalente que se hace eco de la vacilación moral de todo el planteamiento de la serie. Por una parte, ofrece una imagen negativa de Nueva Jersey al presentar el estereotipo de las geografías culturales italoamericanas. En gran medida a través de la atmósfera, “Sopranoland” muestra un paisaje urbano de sordidez, corrupción y violencia en lugares no tan glamurosos como el Satriale’s o el Bada Bing. Nueva York es la otra cara de la ilustración urbana ambivalente de la que *The Sopranos* se hace eco. Tal como Sadler y Haskins sostienen, allí la ciudad de Nueva York es un “telón de fondo constante del hilo argumental (incluso desde la entrada), una postal que contrasta con el mundo oscuro de Nueva Jersey del personaje principal” (2005: 210). Sólo eso: un escape del descarnado espacio descrito en Nueva Jersey, el Garden State (así se denomina, en inglés, al estado de Nueva Jersey).

³ En *Rescue Me* hay una imagen más oscura de la ciudad de Nueva York, todo lo contrario de la Gran Manzana reflejada en *The Sopranos*. Al ocuparse de los efectos del 11 de septiembre, dibuja un panorama gris: un horizonte amputado sin las Torres Gemelas es la primerísima escena de la serie. A la par del paisaje, los personajes —un grupo de bomberos— están también emocionalmente lisiados. Nueva York se retrata como un lugar atribulado que no puede sanar sus heridas físicas ni emocionales. Es por eso que, de tanto en tanto, vemos imágenes del corazón mismo de la tragedia.

⁴ En contrapartida a la paleta opaca del Nueva York de *Rescue Me*, *Dexter* se ubica en la fulgurante ciudad de Miami. La dualidad del antihéroe también se refleja en el paisaje urbano. Incluso desde

pueden estudiarse desde un enfoque espacial, reflexionando sobre cómo la ciudad se entrelaza con la narrativa y el desarrollo dramático.

Series policíacas y visiones de la ciudad

Dada su naturaleza nuclear como parte del género, el paisaje urbano y la locación han sido un campo de estudio muy fructífero de los dramas policíacos recientes. Como Roberts ha declarado:

Por la naturaleza topográfica y locativa de buena parte del drama procedimental televisivo —en los que el detective es esencialmente un sujeto *móvil*: una figura cuyas investigaciones procedimentales la llevan a ella o a él de y hacia puntos geográficos específicos, en la medida en que él o ella va intentando acomodar las piezas del rompecabezas narrativo—, es un género que tiene mucho que ofrecer para los propósitos del análisis espacial (2016: 370-371).

En concordancia, en una década en la que el *noir* nórdico ha alcanzado una influencia estética y un éxito de audiencia mundiales, es lógico que los estudiosos de la televisión escandinavos y británicos hayan prestado atención a la topografía urbana del crimen (Waade, 2011; Agger, 2013; 2016; Eichner y Waade, 2015; Peacock, 2015; Pheasant-Kelly, 2016). Se han publicado, también, algunos ensayos sugerentes enfocados en el equivalente británico: el “*noir* celta” (Cubitt, 2014; Roberts, 2016). Iría más allá del propósito de este artículo estudiar en profundidad cómo numerosas series policíacas describen las ciudades exhibiendo retratos dispares; sin embargo, dado que nos ocupamos de dos muy influyentes, sería beneficioso echar un vistazo más cercano a los hitos en el contexto de los programas policíacos estadounidenses de esta tercera era dorada. Podemos encontrar ideas sugerentes en las series televisivas que ofrecen visiones distintivas y complementarias de la ciudad

la secuencia inicial “*Dexter* deliberadamente subvierte cualquier sentido de una *mise-en-scène* gótica y en vez de eso ubica su narrativa de horror dentro de la incongruentemente brillante y soleada ubicación de Miami” (Brown y Abbott, 2010: 210). La ciudad es retratada como llena de vida, música y color, un lugar hermoso que exuda gozo y luz. Incluso los interiores del lado oscuro de Dexter —su departamento, su bote, los sitios en los que él lleva a cabo los asesinatos— son lugares pulcros, ordenados y esterilizados, muy similares a la ciudad que vemos en el programa. El paisaje, de esta forma, refuerza la ambigüedad moral del personaje principal, un tropo común en el *noir* y en el drama policíaco.

antes de sumergirnos en *The Wire* y *The Shield*. Analizaremos brevemente la política del espacio en tres populares programas porque la comparación puede mejorar el razonamiento posterior cuando, en las siguientes secciones, nos ocupemos de nuestros estudios de caso. Hemos escogido tres que difieren notablemente en su formato narrativo, el tono dramático y el tipo de ciudad que representan.

CSI: Crime Scene Investigation (2000-2015) —en lo subsecuente, referida como *CSI*— es una serie televisiva altamente episódica, un drama procedimental forense ambientado en la ciudad más grande de Nevada. *Justified* (2010-2015), un *noir neowestern* ambientado en Harlan County (Kentucky), ofrece un híbrido canónico del formato narrativo flexible de la serie/serial (Nelson, 2007). Finalmente, también hemos escogido *True Detective* (2014-) para este breve panorama comparativo porque constituye el ejemplo más popular de la así llamada serie de antología. Su primera temporada propone un drama criminal existencialista que ocurre en diversas locaciones de Luisiana.

CSI es ampliamente aceptada como la serie procedimental más relevante del siglo XXI. Las Vegas es un espacio de extremos paradójicos: las fuentes y los desiertos, las apuestas y la adicción, el entretenimiento y el vicio, la riqueza y la bancarrota, la realidad y la simulación, el fraude y la autenticidad; *CSI* juega, desde el principio mismo, con este dualismo constante. Si Las Vegas se ha construido sobre la especulación (Borchard, 2007: 81), la metódica trama de la serie televisiva es justamente lo contrario. Al enfrentar una ciudad llena de espejismos, ilusiones, pasiones y simulaciones, el equipo forense ofrece la verdad científica, la razón y la lógica. Por lo tanto, Las Vegas constituye la *mise-en-scène* de crímenes horribles pero, tal como Palatinus ha dicho, “las luces brillantes de la Strip se contraponen con el azul estéril sombrío de los cuartos de autopsia” (2009: 3).⁵ En consecuencia, el paisaje urbano de Las Vegas no es relevante dramática o políticamente como tal; es sólo el telón de fondo para las tramas criminales que Grissom y su equipo deben resolver. El verdadero escenario del crimen es el cuerpo humano: es un rastro, un “objeto de escrutinio científico y, en última instancia [...] una pieza de arte por derecho

⁵ De hecho, toda la franquicia de *CSI* despliega una estrategia global de “codificación visual de la ciudad”. El uso de paletas de color individuales diferencia las entregas de *CSI* entre sí: *CSI: Miami* (2002-2012) utiliza naranjas, rojos y blancos, mientras que el más psicológico *CSI: New York* (2004-2013) juega con los grises tenues y los azules pálidos (Allen, 2007: 66). Quiero agradecer a Tobias Steiner por señalarme esta idea.

propio” (Palatinus, 2009: 2). La ciudad de Las Vegas no es el escenario real: la superficie del cuerpo sí.

Si *Csi: Las Vegas* propone acercamiento “turístico” a sus espacios, *Justified* —uno de los dramas policiacos recientes más aclamados por la crítica— negocia su espacio desde una posición mucho más ambigua. La locación en *Justified* sirve a una función tanto simbólica como narrativa. Las aventuras de Raylan Givens están fuertemente vinculadas con Harlan County, Kentucky, donde él creció. Diversos rasgos reales del lugar son relevantes para la trama: las minas de carbón, el acento sureño, los alrededores rurales, la idiosincrasia de su herencia social y la presencia de los *hillbillies*.⁶ Se puede entender toda su narrativa como un intento de hacer las paces con ese lugar. Es una maldición —es decir, la razón por la cual el protagonista está tan conflictuado—, pero es también el único camino de salvación —es decir, Raylan Givens necesita corregir todos los errores *in situ* para poder liberarse de la carga de Harlan. En consecuencia, el retrato del poblado es afectuoso, nostálgico, gentil pero también peligroso y violento: una contradicción que espolea la energía dramática de la narrativa.

Por último, vale la pena hacer notar la política del espacio en la celebrada *True Detective*, en especial en su primera temporada, ubicada en Luisiana y protagonizada por Matthew McConaughey y Woody Harrelson. Brian Black resalta que esta puesta en escena se puede ver como una imagen del siniestro “paisaje sacrificial” (2000: 60), y, tal como Kelly ha sostenido, la aparición de la costa de Luisiana “aviva la imagen tóxica con el poder inferencial, o los *entimemas visuales*, que invitan a las audiencias a detectar las conexiones entre el trauma que se despliega a través de la acción narrativa y la omnipresencia de la iconografía tóxica” (2016: 41). El director de la primera temporada, Nic Pizzolatto, amplía esta idea de cómo los paisajes dañados refuerzan la representación de la gente dañada: “Estas almas perdidas habitan en una frontera exhausta, una línea costera fracturada asediada por la contaminación industrial y el desecho que se hunde lentamente en el golfo de México. Hay una sensación aquí de que el apocalipsis ya ocurrió” (Madrigal, 2014).

The Wire y *The Shield* no llevan su imagen de la ciudad tan lejos porque el paisaje urbano no es un lugar tan tóxico para vivir. Como veremos en las páginas siguientes, Baltimore y Los Ángeles aparecen como sitios rotos que

⁶ *Hillbilly* es un término utilizado para describir a una persona rural, blanca e inculta (N. del T.).

asemejan el contrato social dañado que se retrata mediante el relato. A diferencia de programas televisivos populares como la franquicia de *CSI*, *Law and Order* (1990-2010), *The Mentalist* (2008-2015) o *Lie to Me* (2009-2011) —donde dicho entorno aparece mayormente sólo como tomas aisladas— *The Wire* y *The Shield* realmente ilustran sobre el contexto urbano donde sus historias se desarrollan, pues lo llevan al primer plano de la narrativa.

Filmar en locación con los ojos bien abiertos

La preeminencia física de ese tipo de espacio ha sido favorecida desde la concepción misma de ambas series, tal como explica Clark Johnson, el director del episodio piloto de *The Shield*: “Los Ángeles, en especial el área donde estábamos filmando, en Boyle Heights, Rampart, el centro de L.A., realmente constituye un personaje” (2008: 1.01). David Simon ha sostenido que lo mismo es cierto en el caso de *The Wire*, que “fue filmado completamente en Baltimore con operarios y sindicatos de Baltimore” (2009: 1.01). Dado que es un equipo que conoce bien la ciudad, consiguieron imbuir las historias de vida de los personajes con los contrastes y las desigualdades del crudo escenario. Las calles, las casas abandonadas, el puerto, las viviendas de interés social, las fachadas de los edificios públicos, el horizonte del distrito financiero e incluso muchos de los interiores que marcan la serie son reales: el juzgado, la morgue y el Maryland Hospital.

En este intento de convertir a Baltimore en un personaje más y en otorgarle una significación simbólica y moral a sus espacios físicos, resalta la presencia constante de las imágenes provenientes de las cámaras de seguridad, como unos ojos que lo ven todo. *The Wire* hace alarde de sus pretensiones objetivistas de ser un testigo mudo al describir todos los rincones y puntos de vista de una ciudad dividida por raza y clase; la serie va incluso un paso más allá al dotar de sentido tantas perspectivas dispares. *The Wire*, al igual que las investigaciones policíacas en proceso (“Todas las piezas importan”, nos asegura el detective Freamon en el episodio seis —*The Wire*: 1.06—), reúne estos fragmentos difusos de Baltimore y los usa para dar a la ciudad la forma de un discurso coherente, “mientras apunta a la estructura de poder y a las desigualdades sociales inherentes a sus espacios” (Speidel, 2009: 1). Al incluir todas las áreas sociales, culturales y económicas —a la vez que evita darle

prioridad a alguna de ellas— *The Wire* presenta un Baltimore que esconde muchas ciudades distintas en su interior. De acuerdo con Soja, esto clarifica cómo “las relaciones de poder y la disciplina se inscriben dentro de la aparente espacialidad inocente de la vida social, cómo las geografías humanas devienen llenas de política e ideología” (1989: 6).

Para conseguir su propuesta ideológica, *The Wire* demuestra una sobriedad estilística que lo separa de otros *shows* policíacos. En contraste con la hipervisibilidad científica de *CSI* o el montaje acelerado de *24* (2001-2010), *The Wire* opta por una trama argumental con múltiples hilos y más de cien personajes, y mantiene un ritmo lento y anticlimático sin momentos de suspenso o énfasis formal —no hay una música extradiegética, por ejemplo, con la única excepción de los montajes finales para cada final de temporada. Para que las historias acentúen la descripción física de los escenarios donde la acción tiene lugar, se acostumbra presentar a los personajes en tomas de planos medios y generales, para que se los pueda ver interactuar con sus alrededores. Esta austeridad estética “evita el uso de efectos especiales” e insiste “en la frontalidad y ‘el estar ahí del sujeto” (Williams, 2008: 63). Por esto es tan significativo que el proceso de filmación se lleve a cabo en locaciones externas: en las esquinas del verdadero lado este de Baltimore, entre Fayette y Monroe y las avenidas Homer y Franklin; es decir, la serie se desarrolla en espacios reales.

Algo similar se puede afirmar de *The Shield*, creada por Shawn Ryan. Filmado en 16 mm con iluminación natural, numerosos *zooms*, cámara en mano y tomas con cambios constantes de encuadre, *The Shield* imita un estilo *cinéma vérité* que se centra en los barrios donde los disturbios raciales van de la mano con el crimen.⁷ Por medio de una estética que remeda el documental directo de los sesenta, la ciudad le da forma a la serie desde el mismo proceso de producción. Scott Brazil, uno de los productores ejecutivos, se refiere al ritmo frenético de filmación que caracteriza a *The Shield* —un episodio terminado cada siete días— como “cine a la desesperada” (“Detrás de *The Shield*

⁷ *Southland* (2009-2013), el heredero más honorable estéticamente de *The Shield*, trabaja el espacio de manera similar. El drama de Ann Biderman ubicado en un Los Ángeles contemporáneo exhibe una ciudad abrasadora, un panorama lúgubre implacable en el que los personajes patrullan una ciudad herida, rebotante de dementes, pervertidos y criminales. En una de sus intervenciones más memorables el narrador declara: “Se supone que los policías cuidan la línea entre el caos y la sociedad civilizada. De vez en cuando, el caos gana la partida” (“Chaos”, 5.09). Para poder retratar esta ciudad confusa, *Southland* utiliza la cruda energía de la cámara en mano, que refleja un espacio implacable donde la violencia puede asaltarte de repente sin advertencia alguna.

material adicional”, DVD temporada 1). El equipo de filmación tuvo que aprovechar los edificios y las tiendas con toda su estructura auténtica en vez de construir sets de rodaje. Además, la filmación se hizo con “los ojos bien abiertos” (“Detrás de *The Shield* material adicional”, DVD temporada 1), lo cual permitió que lo incidental y lo espontáneo se volvieran parte de la narración. Un caso paradigmático de la relación entre la metrópolis real y la presentada en la serie tuvo lugar durante la filmación de la cuarta temporada. El equipo de grabación fue a filmar una iglesia en la Calle 77 (al norte de Watts, enclavada entre South Los Ángeles y Huntington Park).⁸ Varios días antes, se cometió un homicidio en el área, que “le pertenecía” a una pandilla conocida como los “Swan Crips” y, lógicamente, había preocupación por la seguridad del equipo. En la historia, la capitana Monica Rawlings, interpretada por Glenn Close, explica las medidas que piensa tomar para controlar el crimen en la zona, frente a doscientos extras que de hecho eran residentes del distrito. Tal como recuerda el actor Jay Karnes: “Ella estaba hablándole a esa gente sobre problemas reales en su vecindario” (documental “Under the Skin”, DVD temporada 4).

La ambigüedad del espacio antropológico

Esta anécdota ilustra —tal como Shiel (2012) explicó al analizar la fragilidad de la urbe neorrealista— la forma en la que *The Wire* y *The Shield* exploran los mecanismos del documental. Revela cómo los *shows* televisivos de ficción también pueden darle prioridad al efecto referencial al colocar a los personajes e ideas del mundo ficticio en un universo real, uno geográfica y temporalmente definido a la perfección, como el Baltimore y Los Ángeles de principios del siglo XXI, en vez de la ciudad italiana de posguerra. De esta manera, en *The Wire* y *The Shield* se acierta al utilizar una estrategia representacional basada en el realismo para reproducir “la ambigüedad temática y visual y la alienación metafísica” (Shiel, 2012: 103-104) de la realidad, es

⁸ Esta locación también es significativa porque fue el foco de los sucesos de 1992 en Los Ángeles (también conocidos como “los disturbios de South Central”) tras las exoneraciones de los oficiales involucrados en la paliza a Rodney King en abril-mayo de 1992. Los hechos ocasionaron que South Central fuera rebautizada como South Los Angeles en un intento por “limpiar” la imagen del área. Quiero agradecer a Elliott Logan por indicarme este detalle.

decir, del espacio y del tiempo, mediante una “narración fragmentada”: un mosaico de historias, espacios, personajes y puntos de vista. Tal como en el *film noir*, el relato “permanece en sintonía con los espacios y los tiempos violentamente fragmentados del mundo moderno tardío” (Dimendberg, 2004: 6).

Estos espacios fragmentados constituyen las ciudades en las que los personajes de ambas series se desplazan. Dado que el trabajo de un investigador policiaco es nómada, su identidad profesional se define en gran medida por las esferas —amorfas, abstractas y desordenadas— en las que se está moviendo constantemente mientras intenta imponer el orden. Aunque las escenas incluyen persecuciones callejeras, búsquedas en edificaciones peligrosas y operaciones de vigilancia en parques, todos los caminos conducen al final al mismo sitio: los cuarteles policiacos. Es el espacio antropológico que le da sentido al peligroso viaje cotidiano en la lucha contra el crimen porque, como Augé escribe, “el lugar se convierte en un refugio para los habituados a los no lugares” (1995: 107). La estación de policía es, como resultado, el hogar profesional dado que provee seguridad, un sitio donde el anonimato —un número de placa o un sospechoso sin nombre— adquieren una identidad personal: tanto los policías como los criminales asumen nombres personales, una identidad específica sobre y por encima de las profesionales sin denominación.

No obstante, la originalidad dramática de ambas series yace en la subversión de esta idea: tanto los cuarteles de policía de Baltimore como Farmington (la comisaría de *The Shield*) pierden su condición como lugares antropológicos, dado que se han convertido en un lugar indefinido que, para citar a Augé, no tiene sentido “para la gente que vive en él” ni tampoco resulta “inteligible para la persona que lo observa” (1995: 52). La estación de policía tanto para *The Wire* como para *The Shield* son lugares inseguros e incómodos para sus personajes, por lo tanto, los individuos en ambas series se ven forzados a buscar espacios alternativos. McNulty es un entremetido que no confía en sus superiores y que cuestiona al sistema policiaco y, como resultado, termina confinado en un cuarto mortecino en el sótano (a toda la unidad especial de la temporada 1 se le asigna este cuchitril de oficina) y más tarde en un barco patrulla en los muelles (donde, en la temporada 2, él trabaja completamente solo). Tal como McMillan explica: “El mecanismo disciplinario de progreso en la jerarquía puede servir igualmente como castigo. La insubordinación y las maquinaciones políticas como las de McNulty demuestran ser los únicos caminos para conseguir algo valioso en una institución tan descompuesta

como el BDP [Baltimore Police Department]" (2009: 55). Instituciones rotas en línea con un espacio roto.

Vic Mackey, por su parte, hace de la oficina del Grupo de Asalto su hogar, el sitio donde los miembros del equipo se sienten realmente seguros, como una familia. La oficina explícitamente excluye a quienes no pertenecen al equipo, con el siguiente mensaje para los intrusos escrito a mano en la puerta: "¡ÚNICAMENTE GRUPO DE ASALTO! (¡Eso va para ti, pendejo!)". El resto de Farmington es un territorio hostil, donde ellos se encuentran constantemente bajo sospecha y tienen que probar su inocencia a Aceveda y al Departamento de Asuntos Internos; sin embargo, justo cuando la narrativa alcanza su final agónico, cualquier familiaridad o seguridad desaparece para Mackey en la estación de policía de Farmington. Cuando el Grupo de Asalto es desmantelado, son expulsados de su entorno privado e incluso Mackey y Gardocki terminan alienados de la estación de policía.

Esta *desubicación* también influye en otros escenarios relevantes, más neutrales, como el cuarto de interrogatorios. En un programa televisivo lleno de mentiras, intereses ocultos y engaños, esa habitación, tal como Howard ha analizado, "es uno de los pocos lugares donde la *reflexión* es realmente posible, donde los cómo y los porqués pueden ser discutidos abiertamente, donde algunos guiños inusuales hacia la espiritualidad ocurren y donde se hace algún intento, de ambos lados de la mesa, para un entendimiento reflexivo" (2012: 118).

En consecuencia, no es una coincidencia que Mackey arranque salvajemente el monitor cuando se enfrenta a la verdad en el final de la serie. Arrinconado por una irónica y feroz Claudette Wymys, aquél es forzado a mirar las fotografías de la familia de Shane, el legado espantoso que "el héroe [Mackey mismo] dejó en su camino de salida hacia la puerta" ("Family Meeting": 7.13). Al destrozarse el cuarto de interrogatorios, está simbólicamente negando su significado como un lugar para la verdad, la redención y la absolución.

El fracaso de los no lugares domesticados

Desde un punto de vista antropológico, es interesante observar el diálogo entre el espacio y la narración: las grandes crisis narrativas de los personajes se reflejan en su correspondiente crisis espacial. En *The Shield*, las muertes

tanto de Lemansky como de Shane ocurren mientras están huyendo, sin tener ni un lugar profesional ni personal al cual regresar. Vic Mackey termina lejos de su hogar, en una oficina fría que le parece intolerable, una prisión burocrática para el superpolicía intrépido de antaño que dominaba la ciudad al grito de “¡mis calles, mis reglas!” (“Slipknot”: 3.09). Por otra parte, aunque no son grandes crisis narrativas, en *The Wire*, las juergas étlicas de McNulty, Bunk y Kima terminan “desubicadas” y se llevan a cabo cerca de las vías del tren, algún estacionamiento oscuro o algún otro no lugar.

Al mismo tiempo, hay muchos personajes que viven fuera del orden social que desean desesperadamente convertir el no lugar en un territorio habitado. Augé caracteriza el no lugar como un espacio que “no puede ser definido como relacional, histórico o involucrado con la identidad” (1995: 77-78). *The Wire*, dada su naturaleza sistemática, es más pródigo en esta domesticación de los no lugares. Durante la primera temporada, un patio arruinado se convierte en “itinerario, encrucijada y centro” (Augé, 1995: 72) que completa la identidad individual, social e incluso laboral de Bodie, Poot y los otros muchachos en la pandilla Barksdale, amontonados alrededor de un sofá naranja que actúa como una sala de estar. La identidad espacial de esta casa al aire libre deviene tan importante que Wallace, el centro emocional de la primera temporada, no soporta vivir en el campo con su abuela y regresa a los “proyectos”, sólo para terminar encontrando una trágica muerte.

La misma creación del sentido espacial puede aplicarse a la “zona libre” de Hamsterdam, donde un vecindario de casas abandonadas se convierte en un mercado y en un refugio para cientos de drogadictos. Algo similar puede decirse de las calles frecuentadas por los niños de la cuarta temporada, la casa real para muchos de ellos, dadas sus malas experiencias con sus familias y/o con sus hogares temporales; sin embargo, en cada uno de estos casos estos “no espacios territorializados” terminan siendo un fracaso; como diría De Certeau, estos ciudadanos marginados del orden social “habitan un sistema textual —la ciudad— que ellos no han creado” (Fielder, 2001: 272). Por esta razón D’Angelo en *The Wire* puede decir que se siente más en casa en la cárcel que en las calles. Parece que el no lugar nunca puede convertirse en un hogar en estas ciudades modernas, donde el peligro acecha en cada esquina y del cual no hay posibilidad de escapatoria.

También es la causa por la que Bubbles, el drogadicto nómada y *flâneur* de los arrabales, termina finalmente redimiéndose cuando tiene la oportu-

nidad de mudarse del sótano de su hermana a la parte superior de la casa; por eso también el detective McNulty invoca el regreso a su verdadero hogar para clausurar su aventura investigativa en las calles. “Vamos a casa,” le dice a Larry en el episodio final de la serie, un vagabundo para quien de hecho las calles de Baltimore son su único hogar. Y, no por coincidencia, McNulty expresa este último deseo mientras está en la autopista, el prototipo del “no lugar” por excelencia. Bachelard escribió: “Todo lugar realmente habitado está impregnado por la esencia de la noción del hogar” (1994: 5). Es decir, ante un Baltimore desmantelado e inhabitable, McNulty y Bubbles no escapan sino que más bien regresan a aquellas “virtudes de protección y resistencia” (Bachelard, 1994: 46) que Bachelard le atribuye a la casa. Estos valores contrastan con los de Marlo Stanfield, el nuevo emperador del mundo de las drogas, quien, en una metáfora visual, termina abandonando un hotel lujoso lleno de abogados, políticos y financieros para regresar a su “hogar”: las calles oscuras, sucias, donde él se siente protegido —algo similar le ocurrió a los chicos de “los corners” que protagonizan la cuarta temporada: ellos están más a gusto en las calles que en sus desestructurados hogares familiares. Tal como Clandfield señala, este final de Marlo Stanfield vincula, aunque de manera muy simplista, las políticas urbanas con el capitalismo “precisamente porque él [Marlo] parece carecer del deseo de Stringer de legitimación, su posible implicación con los bienes raíces subraya la crítica que *The Wire* hace del rediseño urbano como una industria impulsada por la búsqueda amoral de la ganancia, más que por principios” (Clandfield, 2009: 48).

The Shield juega con la misma dicotomía “hogar/ciudad” desde una perspectiva diferente, profundizando en la incertidumbre moral que caracteriza a la serie. Esta idea puede condensarse en la secuencia final del episodio piloto, donde “la esfera doméstica como un lugar de seguridad y el mundo exterior como un lugar de peligro” (Chopra-Gant, 2007: 667) son opuestos gráficamente el uno contra el otro. Esta secuencia final resume la vida de cada personaje y juega con una confrontación maquiavélica: para poder tener la seguridad de un hogar (o de un partido de los Dodgers) tiene que haber “Mackeys” allá afuera que impongan reglas en la jungla de asfalto. Es como si la narrativa estuviera aseverando que aquél y sus secuaces son manzanas podridas, que la sociedad civilizada desprecia sus métodos, que es obligatorio defender el imperio de la ley... pero que la gente necesita del Grupo de Asalto para garantizar que la persona que llama a nuestra puerta a las cinco de la mañana

sea sólo el chico que reparte los diarios. En otras palabras, para asegurar, de acuerdo con Bachelard, que cuando “se enfrentan a la hostilidad bestial de la tormenta y al huracán, las virtudes de protección y resistencia de la casa devienen virtudes humanas” (1994: 46).

Conclusión: los paisajes como críticas sociopolíticas

Los paisajes de Baltimore y Los Ángeles se revelan como lugares arbitrarios y peligrosos, donde la muerte puede llegar en cualquier momento. Siguiendo la tradición elegíaca del género, *The Shield* y *The Wire* muestran gráficamente las ruinas de la metrópolis industrial centripeta, espejo de la decadencia moral de la sociedad y sus instituciones. La imagen de ambas está definida por la misma deshumanización espacial que Sert descubrió en las urbes postindustriales: “El marco natural del hombre ha sido destruido en las grandes ciudades [...] Éstas se han quedado cortas respecto de su objetivo principal, fomentar y facilitar el contacto humano para elevar el nivel cultural de sus poblaciones. Para cumplir con esta función social deberían ser estructuras sociales orgánicas (1944: 395).

Los Ángeles es una extensa y diversa ciudad de numerosos vecindarios muy diferentes entre sí. *The Shield* se centra en sus áreas más ocultas y escuálidas: el patio trasero de Hollywood y Rodeo Drive, donde las palmeras de Beverly Hills y el glamur de Venice Beach son reemplazados por la sangre de las pandillas de inmigrantes en Pico-Union. *The Wire*, por su parte, lleva esta deshumanización al extremo al dibujar un retrato no sólo de las áreas más deprimentes y desalentadoras sino también al convertir, literalmente, la ciudad en un cementerio donde los cadáveres se entierran en casas abandonadas, con la ola de asesinatos de la cuarta temporada.

Según las observaciones de Krutnik sobre los escenarios *noir*, la visión de *The Wire* y *The Shield* “de la ciudad abismal hace alarde de las ambivalencias sobre la relación entre el individuo y la comunidad” (1997: 88), al presentar a la ciudad moderna como una amenaza a la comunidad estadounidense. Esta idea, en contraposición con la construcción épica del género *western*, reafirma la “evaporación de las lealtades sociales” (Krutnik, 1997: 99) como características de estos *shows* policíacos con mensajes políticos y sociales. La ciudad —violenta, criminal, trágica en el sentido griego de la palabra— es retratada

como “un crisol de elementos que no se pueden fusionar entre sí” (Gibb y Sabin, 2009: 6). El sistema está podrido, la ciudad fracturada y las razas y las clases, en conflicto entre sí. El sistema de justicia es ineficaz y un “diferente tipo de policía”, un “Al Capone con placa” —como Vic Mackey es presentado al principio (*The Shield*, “Piloto”, 1.01)— es indispensable.

Mediante una descripción realista del paisaje urbano como una amenaza cotidiana, las dos series disparan una crítica social. En primer lugar, *The Wire*, tal como Ethridge ha escrito, cuestiona dos mitos estadounidenses entretreídos: uno económico y el otro sociopolítico. El primero es el del Sueño americano, en el que el trabajo duro conduce a la riqueza, y el otro es el de los Estados Unidos como un lugar de inclusión donde existe “un lugar para ti” (Ethridge, 2008: 154). Con respecto al primer mito, aunque *The Wire* no ofrece ninguna solución a la crisis, sí identifica claramente la raíz del problema: “El capitalismo es el dios supremo en *The Wire*. El capitalismo es Zeus” (Ducker, 2006). Mediante su retrato naturalista y su narrativa expandida y compleja, la idea que surge una y otra vez en la serie es que el capitalismo ha destruido el tejido social —la idea de comunidad— extendiendo la degradación y una mentalidad de cada-quien-para-sí-mismo. Por lo que respecta al mito de Estados Unidos como un lugar inclusivo, *The Wire* ofrece una historia que arroja luz sobre “los otros Estados Unidos”, el lado oscuro del sueño estadounidense, un “juego amañado” —como se queja Bodie ante McNulty en “Final Grades” (4.13). Ya la primera anécdota de la serie (la de Snot Boogie) expresa que todos están forzados a jugar. Tal como Sheehan y Sweeney han escrito: “Subyacente al arco de la historia de *The Wire* está la convicción de que la exclusión social y la corrupción no existen a pesar del sistema sino debido a éste” (2009). La corrupción permea el deprimente, olvidado y violento paisaje urbano que *The Wire* exhibe (Lerner, 2012: 213).

En sentido contrario, en *The Shield*, el sistema no falla, sino la gente. Su creador, Shawn Ryan, ha declarado que la serie buscaba ocuparse de la siguiente pregunta: “Nosotros, como sociedad, ¿qué estamos dispuestos a tolerar, en términos de derechos civiles, para incrementar nuestra seguridad personal?” (DVD temporada 1). Por lo tanto, el programa retrata una ciudad agitada racialmente, tan incómoda para sus habitantes como el estilo visual que pone delante del espectador. Es un Los Ángeles dominado por el asesinato y la corrupción, donde el multiculturalismo y la integración representan un verdadero problema. En este ambiente, parece que ni la ley ni la moral pública son suficientes

para combatir el crimen. Chopra-Gant ha sostenido que la serie desliza el mensaje de que una suerte de justicia natural —a saber, las soluciones heterodoxas de Vic Mackey— es “una precondition esencial para la existencia de un orden social” (2012: 133); sin embargo, tal como lo despliega su vibrante, trágico final, se hace justicia, todos pagan un precio muy alto por sus pecados, y el bien —con todos sus matices en una narrativa tan moralmente ambigua— triunfa sobre el mal. Bellafante escribió: “En una perspectiva radicalmente opuesta a la posición de *The Wire* sobre la corrupción urbana, *The Shield* planteó que las instituciones podían salvarse de haber gente decente desempeñándose competentemente en ellas” (2008). En otras palabras, es posible mantener una organización social que podemos llamar la ciudad. Nunca antes un drama policiaco había retratado una jungla urbana salvaje tan hábilmente como *The Shield* o *The Wire*.

Fuentes

AGGER, GUNHILD

2016 “Nordic Noir-Location, Identity and Emotion”, en Alberto N. García, ed., *Emotions in Contemporary TV Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 134-152.

2013 “The Killing: Urban Topographies of a Crime”, *The Journal of Popular Television* 1, no. 2: 235-241, en <https://doi.org/10.1386/jptv.1.2.235_1>.

ALLEN, MICHAEL

2007 “So Many Different Ways to Tell It: Multi-Platform Storytelling in CSI”, en Michael Allen, ed., *CSI: Television under the Microscope*. Nueva York: I. B. Tauris, 57-72.

AUGÉ, MARC

1995 *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Nueva York: Verso.

BACHELARD, GASTON

1994 *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

BARBER, STEPHEN

2002 *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. Londres: Reaktion Books.

BELLAFANTE, GINIA

2008 “*The Shield* Wraps Up, All the Bills Coming Due”, *The New York Times*, 25 de noviembre, en <http://www.nytimes.com/2008/11/26/arts/television/26shie.html?_r=1>, consultada el 25 de abril de 2014.

BLACK, BRIAN

2000 *Petrolia: The Landscape of America's First Oil Boom*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

BORCHARD, KURT

2007 “Las Vegas Mon Amour”, *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 7, no. 1 (febrero): 74-96.

BROWN, SIMON y STACEY ABBOTT

2010 “The Art of Sp(l)atter: Body Horror in *Dexter*”, en Douglas L. Howard, ed., *Dexter: Investigating Cutting Edge Television*. Nueva York: I.B. Tauris, 205-220.

BYERS, MICHELE

2010 “Neoliberal Dexter?”, en Douglas L. Howard, ed., *Dexter: Investigating Cutting Edge Television*. Nueva York: I. B. Tauris, 143-156.

CHOPRA-GANT, MIKE

2012 “‘You Want Me to Lick Your Balls, Daddy?’ Masculinity, Race, and Power in *The Shield*”, en Nicholas Ray, ed., *Interrogating The Shield*. Nueva York: Syracuse University Press, 124-144.

2007 “The Law of the Father, the Law of the Land: Power, Gender, and Race in *The Shield*”, *Journal of American Studies* 41, no. 3 (diciembre): 659-673.

CLANDFIELD, PETER

2009 “‘We Ain’t Got No Yard’: Crime, Development, and Urban Environment”, en Tiffany Potter y C. W. Marshall, eds., *The Wire: Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum, 37-49.

CLARKE, DAVID, ed.

2005 *The Cinematic City*. Londres: Routledge.

CUBITT, SEAN

2014 “The Rise of Celtic Noir”, en *The Conversation*, 27 de mayo, en <<http://theconversation.com/the-rise-of-the-celtic-noir-27253>>, consultada el 20 de agosto de 2016.

DIMENDBERG, EDWARD

2004 *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.

DUCKER, ERIC

2006 “The Left Behind. Inside *The Wire*’s World of Alienation and Asshole Gods”, en *The Fader*, 8 de diciembre, en <<http://www.thefader.com/2006/12/08/listening-in-part-iv/>>, consultada el 25 de enero de 2010.

EICHNER, SUSANNE y ANNE MARIT WAADE

2015 “Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron/Broen”, *Global Media Journal* 5, no. 1: 1-20.

ETHRIDGE, BLAKE D.

2008 “Baltimore on *The Wire*: The Tragic Moralism of David Simon”, in Marc Leverette, Brian L. Ott y Cara Louise Buckley, eds., *It’s Not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. Nueva York: Routledge, 152-164.

FIELDER, ADRIAN

2001 “Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French Banlieue Films”, en Mark Shiel and Tony Fitzmaurice, eds., *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Malden, Mass.: Blackwell, 270-281.

GARCÍA, ALBERTO N.

2017 “Baltimore in *The Wire* and Los Angeles in *The Shield*: Urban Landscapes in American Drama Series”, *Series: International Journal of TV*

- Serial Narratives* III, no. 2 (primavera): 51-60, en <<https://series.uni-bo.it/article/view/7144/6912>>, DOI: 10.6092/issn.2421-454X/7144.
- 2016 “Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance”, en *Emotions in Contemporary TV Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 52-70.

GIBB, JANE y ROGER SABIN

- 2009 “‘Who Loves Ya, David Simon?’ Notes towards Placing *The Wire*’s Depiction of African-Americans in the Context of American TV Crime Drama”, en *Dark Matter*, 29 de mayo, en <<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/who-loves-ya-david-simon/>>, consultada el 27 de enero de 2010.

HOWARD, DOUGLAS L.

- 2012 “Scenes from the Interrogation Room: Power, Character, Truth, and Justice in *The Shield*”, en Nicholas Ray, ed., *Interrogating The Shield*. Nueva York: Syracuse University Press, 105-123.

JOHNSON, CLARK

- 2008 “Piloto”, comentario en el DVD *The Shield: Al margen de la ley: Primera temporada completa*, creada por Shawn Ryan. Sony Pictures, DVD, 1.01.

KELLY, CASEY RYAN

- 2016 “The Toxic Screen: Visions of Petrochemical America in HBO’s True Detective (2014)”, *Communication, Culture & Critique* 10, no. 1 (marzo): 39-57, en DOI: 10.1111/cccr.12148.

KRUTNIK, FRANK

- 1997 “Something More than Night: Tales of the Noir City”, en David B. Clarke, ed., *The Cinematic City*. Nueva York: Routledge, 83-109.

LERNER, DAVID

- 2012 “Way Down in the Hole: Baltimore as Location and Representation in *The Wire*”, *Quarterly Review of Film and Video* 29, no. 3 (abril): 213-224, en DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/10509200903120062>.

MADRIGAL, ALEXIS

2014 “The Sacrificial Landscape of True Detective”, *The Atlantic*, 7 de marzo, en <<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/03/the-sacrificial-landscape-of-em-true-detective-em/284302/>>, consultada el 9 de septiembre de 2016.

McMILLAN, ALASDAIR

2009 “Heroism, Institutions, and the Police Procedural”, en Tiffany Potter and C. W. Marshall, eds., *The Wire: Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum, 50-63.

MENNEL, BARBARA

2008 *Cities and Cinema*. Londres: Routledge.

NELSON, ROBIN

2007 *State of Play: Contemporary “High-End” TV Drama*. Manchester: Manchester University Press.

PALATINUS, DAVID LEVENTE

2009 “The Aesthetics of Violence: Crime as Urban Spectacle in *CSI: Crime Scene Investigation*”, ponencia en la 8th Global Conference Inter-Disciplinary, Budapest (del 4 al 7 de mayo).

PEACOCK, STEVEN

2015 *Swedish Crime Fiction: Novel, Film, Television*. Oxford: Oxford University Press.

PHEASANT-KELLY, FRAN

2016 “Abject Spaces in *The Bridge* and *The Killing*: The Post-9/11 City of Nordic Noir”, en Keith Wilhite, ed., *The City Since 9/11: Literature, Film, Television*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 211-228.

ROBERTS, LES

2016 “Landscapes in the Frame: Exploring the Hinterlands of the British Procedural Drama”, *New Review of Film and Television Studies* 14, no. 3 (mayo): 1-22.

SADLER, WILLIAM J. y EKATERINA V. HASKINS

- 2005 “Metonymy and the Metropolis: Television Show Settings and the Image of New York City”, *Journal of Communication Inquiry* 29, no. 3 (julio): 195-216.

SEPINWALL, ALAN

- 2013 *The Revolution was Televised: The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. Nueva York: Touchstone.

SEPINWALL, ALAN y MATT ZOLLER SEITZ

- 2016 *TV (The Book). Two Experts Pick the Greatest American Shows of All Time*. Nueva York: Grand Central.

SERT, JOSE LUIS

- 1944 “The Human Scale in City Planning”, en Paul Zucker, ed., *New Architecture and City Planning: A Symposium*. Nueva York: Philosophical Library, 392-412.

SHEEHAN, HELENA y SHEAMUS SWEENEY

- 2009 “*The Wire* and the World: Narrative and Metanarrative”, *Jump Cut* no. 51 (primavera), en <<http://doras.dcu.ie/2459/>>, consultada el 20 de enero de 2010.

SHIEL, MARK

- 2012 *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Nueva York: Columbia University Press.
- 2001 “Cinema and the City in History and Theory”, en Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, eds., *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Malden, Mass.: Blackwell, 1-18.

SHIEL, MARK y TONY FITZMAURICE, eds.

- 2001 *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Malden, Mass.: Blackwell.

SIMON, DAVID

- 2009 “The Target”, comentario en el DVD *The Wire, La primera temporada completa*, creada por David Simon. Warner Home Video, 1.01.

SOJA, EDWARD W.

1989 *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso.

SPEIDEL, LINDA

2009 "Thin Line 'Tween Heaven and Here' (Bubbles): Real and Imagined Space in *The Wire*", *Dark Matter* no. 4, en <<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/thin-line-tween-heaven-and-here-bubbles-real-and-imagined-space-in-the-wire/>>, consultada el 25 de enero de 2010.

STRATE, LANCE

2002 "No(rth Jersey) Sense of Place: The Cultural Geography (and Media Ecology) of *The Sopranos*", en David Lavery, ed., *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*. Londres: Wallflower Press, 178-194.

VAAGE, MARGRETHE BRUUN

2015 *The Antihero in American Television*. Nueva York: Routledge.

WAADE, ANNE MARIT

2011 "Crime Scenes: Conceptualizing Ystad as Location in the Swedish and the British *Wallander* TV Crime Series", *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook* 9, no. 1 (julio): 9-25.

WARF, BARNEY y SANTA ARIAS, eds.

2008 *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Nueva York: Routledge.

WILLIAMS, JAMES S.

2008 "The Lost Boys of Baltimore: Beauty and Desire in the Hood", *Film Quarterly* 62, no. 2 (diciembre): 58-63.

Filmografía

24. Varios directores. Estados Unidos: 20th Century Fox TV, Imagine Entertainment / varios productores, 2001-2010.

CSI: Crime Scene Investigation. Varios directores. Estados Unidos / Canadá: CBS Paramount Network TV / CBS Productions / Alliance Atlantis Communications / Jerry Bruckheimer TV, productores, 2000-2015.

CSI: Crime Scene Investigation Miami. Varios directores. Estados Unidos: Alliance / CBS Paramount Network TV / CBS Productions / CBS TV Studios / The American Travellers / Jerry Bruckheimer TV / varios productores, 2002- 2012.

CSI NY: CSI New York. Varios directores. Estados Unidos / Canadá: Alliance / Clayton Entertainment / Jerry Bruckheimer Television / varios productores, 2004-2013.

Dexter. Varios directores. Estados Unidos: Showtime Networks / varios productores, 2006-2013.

Justified. Varios directores. Estados Unidos: Sony Pictures TV / FX Productions / varios productores, 2010-2015.

Law & Order (La ley y el orden). Varios directores. Estados Unidos: NBC / Universal TV Studios / USA TV / Universal Network TV / varios productores, 1990-2010.

Lie to Me (Miénteme). Varios directores. Estados Unidos: 20th Century Fox TV / Imagine TV / varios productores, 2009-2011.

Mentalist (The). Varios directores. Estados Unidos: Warner Bros. TV / Primrose Hill / varios productores, 2008-2015.

Rescue Me. Varios directores. Estados Unidos: FX Networks / varios productores, 2004-2011.

The Shield (Al margen de la ley). Varios directores. Estados Unidos: Fox TV Network / Sony Pictures TV / 20th Century Fox TV / Columbia TriStar TV / MiddKid Productions / The Barn / varios productores, 2002-2008.

Sopranos (The) (Los Soprano). Varios directores. Estados Unidos: HBO, Brillstein Entertainment Partners, The Park Entertainment / varios productores, 1999-2007.

Southland. Varios directores. Estados Unidos: Warner Bros. TV / John Wells Productions / varios productores, 2009-2013.

True Detective. Varios directores. Estados Unidos: HBO Entertainment / Passenger, Anonymous Content / varios productores, 2014-.

Wire (The): 2009, La primera temporada completa, creada por David Simon. Warner Home Video, DVD, 2002-2008.