

**SOLO LOS HOMBRES
SON POLICÍAS: orden
público, violencias
heteronormadas y sus
reflejos en *The Wire***

ONLY MEN ARE COPS: public order, heteronormated violence and their reflexes in *The Wire*

SOMENTE POLICIAIS SÃO HOMENS: ordem pública, violências heteronormativas e seus reflexos na série *The Wire*

**Adrián Tárin Sanz¹
Meysis Carmenati González^{2, 3}**

RESUMEN

El artículo ofrece un análisis de marcos aplicado a los medios de comunicación, con el objetivo de presentar los encuadres centrales sobre los que se imagina la labor policial de las mujeres. Para ello, se utiliza como sujeto de estudio a la investigadora Shakima Greggs, detective y protagonista de la serie de televisión *The Wire*. El estudio concluye que el personaje refleja un imaginario social arraigado también fuera de la ficción que obliga a las mujeres policías a

¹ Doutor em Comunicação. Pesquisador do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Comunicação Política e Mudança Social (COMOPOLITICAS), da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Central do Equador. Email: artarin@uce.edu.ec.

² Doutora em Ciências Filosóficas pela Universidade de Havana, docente da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Central do Equador e da Faculdade Latinoamericana de Ciências Sociais. Email: mcarmenati@uce.edu.ec.

³ Endereço de contato com os autores (por correio): C/ Bolivia Oe7-132 y Eustorgio Salgado, Quito (Ecuador). CP/ 170521.



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 2, Abril-Junho. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n2p49>

“comportarse como hombres” para ser respetadas, y que vincula la homosexualidad a una inversión genérica.

PALABRAS CLAVE: género; marcos; serie de televisión; *The Wire*; masculinidad.

ABSTRACT

The paper offers a framework analysis applied to the media, with the aim of presenting the central frames on which women's police work is imagined. To do this, Shakima Greggs, a detective and star of the quality serial TV *The Wire*, is used as the subject of study. The study concludes that the character reflects a social imaginary rooted outside of fiction, that forces female police officers to "behave like men" to be respected, and that links homosexuality to a generic investment.

KEYWORDS: gender; framing; quality serial TV; *The Wire*; masculinity.

RESUMO

O artigo fornece uma análise das marcações dos meios de comunicação, com o objetivo de apresentar os enquadramentos centrais sobre o que se pensa ser o trabalho policial realizado pelas mulheres. Para isso, utiliza-se a análise da personagem Shakima Greggs, protagonista da série de televisão *The Wire*. O estudo conclui que o personagem reflete um arraigado imaginário social também fora da ficção que obriga as mulheres policiais a comportam-se "como homens, para que sejam respeitadas, vinculando também a homossexualidade a um investimento genérico.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; quadros; série de televisão; *The Wire*; masculinidade.

Recebido em: 02.05.2017. Aceito em: 30.11.2017. Publicado em: 01.04.2018.

Introducción

Cada vez es más frecuente encontrar estudios sobre la discriminación y violencia en medios o investigaciones que denuncien el estilo reduccionista, estereotipado y cargado de prejuicios que caracteriza el uso mediático de las representaciones. En específico, se puede decir que existe una base teórica y conceptual al interior de los estudios de género y las teorías feministas en contacto con ciertas concepciones críticas de la comunicación de masas. La exigencia de un enfoque de género en los medios y la ficción televisiva, la defensa de los derechos y las protestas ante su vulneración es recurrente en academias y organizaciones sociales. Hay innumerables eventos y marchas, los observatorios de medios adquieren protagonismo y las políticas públicas responden a las demandas del feminismo institucional.

Sin embargo, las demostraciones de violencia persisten, y adquieren masividad y legitimidad en los discursos mediáticos. El 2 de marzo del 2017 el Parlamento Europeo abrió una investigación contra el eurodiputado polaco Janusz Korwin-Mikke, debido a declaraciones misóginas expresadas en el pleno de la Eurocámara, donde afirmaba que las mujeres deben cobrar menos que los hombres porque son “más débiles, más pequeñas, menos inteligentes”. El suceso se hizo viral en instantes. La interconectividad celebró tanto la postura del candidato como el enfrentamiento a esta. Las redes sociales se hicieron eco del hecho como el espacio de una polémica que recuerda lo abierta que está la herida.

Si la misoginia puede formar parte de discursos al interior del Parlamento Europeo, no debería asombrar que se encuentre en el uso de representaciones discriminatorias en los medios. La pregunta, por tanto, sobrepasa la exigencia del derecho a una producción mediática inclusiva, plural no patriarcal. Se antepone una reflexión que permita analizar las condiciones

específicas de naturalización la violencia en el espacio público, y entonces, como consecuencia, su expresión en los medios y en otros discursos legitimados, aunque estos sean, en esencia, ilegítimos.

Por tanto, para analizar las condiciones de existencia de industrias de medios masivos que constantemente reproducen estereotipos discriminatorios sobre las mujeres, alrededor del mundo, hay que empezar por entender la relación entre las representaciones y las desigualdades de un sistema hegemónico patriarcal, que es en sí mismo un sistema de producción de valores y normas, de reproducción de una intersubjetividad social anclada en la tradición, la exclusión y el sentido común. Urge transitar hacia un análisis que perciba la violencia de género como un problema estructural, expresión de esa tensión histórica entre hegemonía y subalternidad (GRAMSCI, 1999), que ha conformado los roles, las definiciones, la articulación de identidades y el autoreconocimiento entre ambos géneros: una relación marcada por el antagonismo y el conflicto.

Es así que toda investigación sobre las violencias de género debe considerar las formas en que esta se naturaliza a través de prácticas discursivas propias del sentido común, que 'silenciosamente' legitiman un ethos de lo femenino al interior del espacio público y dentro de los imaginarios colectivos.

En concordancia, el presente texto analiza la relación orgánica entre las representaciones hegemónicas sobre las mujeres y los discursos mediáticos, en su función de reproducción y legitimación de un corpus con 'validez' institucionalizada. Para ello, en el artículo se usa como apoyo un análisis de marcos sobre las representaciones en la serie televisiva estadounidense *The Wire*. En concreto, sobre uno de los pocos personajes femeninos protagonistas, la investigadora Shakima "Kima" Greggs, una inteligente y fuerte agente que

para ganarse el respeto de sus compañeros debe adoptar una identidad masculina, por otra parte, presupuesta por su oficio y orientación homosexual.

Género y violencia en la esfera pública.

La violencia posee historicidad. Al comienzo de la Modernidad, cuando las sociedades estaban abocadas hacia un nuevo orden, ya no basado en las relaciones de trascendencia feudales, se desarrolló una estructuración inédita hasta entonces. La articulación entre contrato social, capitalismo, propiedad y mercado fundó las bases de sentido de las nacientes sociedades modernas. Entre sus ejes fundamentales se destacó la relación, cargada de tensiones, entre lo público y lo privado.

Uno de los resultados de esta partición arbitraria del espacio social fue la institucionalización de una igualdad formal, que no identificó a todos los seres humanos, y en cambio redujo a un específico tipo de individuo, identificado con el “varón, blanco, de determinada clase social” (REVERTER BAÑÓN, 2003, p. 34), al que habría que añadir las categorías de heterosexual y “occidental”. En este contexto, la reducción del paradigma de los derechos a un modelo patriarcal constituyó uno de los grandes problemas del universalismo moral, que se limita a la existencia de un “otro generalizado” (BENHABIB, 1990) mientras anula a todos los grupos humanos que no cumplen ese perfil.

En la base misma de la distribución de oportunidades, acceso y reconocimiento de la civilidad moderna surgió una contradicción esencial: el contrato social, fundamento del derecho, termina justificando una privatización/exclusión de la experiencia de la mujer, y conduce a la justificación e invisibilización de la violencia con respecto a identidades concretas y modos de vida. El sistema género-sexo se reafirma como un modo específico de experimentar y organizar la sociedad (BENHABIB, 2006), que ha justificado

históricamente la opresión de la mujer, y la invisibilización, marginación y subsunción de las diversidades sexuales, frente a la heteronormatividad patriarcal.

He aquí uno de los más fuertes cuestionamientos al modelo habermasiano de esfera pública burguesa (1994), expuesto en su obra de 1962. La teoría política feminista denuncia que el autor alemán, en su demostración histórico-descriptiva de la vida pública moderna, no tomó en cuenta la marginación de las mujeres (PATEMAN, 2008), cuando esta exclusión no fue siquiera transversal, sino constitutiva de la noción misma de esfera pública. Se construyó la base histórica de identificación de lo público como el dominio de la razón y la universalidad, propia de los hombres, mientras las mujeres quedaron limitadas a la vida doméstica, área de la particularidad y lo superficial, donde no existe lugar para "lo justo": "La concepción liberal del yo esencialmente como persona pública ha entendido bien poco la constitución psicosexual del sujeto humano en tanto que yo generalizado, y es incapaz de ver el subtexto de género de nuestras sociedades" (BENHABIB; CORNELL, 1990, p. 23).

La concepción tradicional de esfera pública nunca logró (ni siquiera en la obra ya citada de Habermas), problematizar el modelo liberal ni desarrollar un nuevo modelo postburgués (FRASER, 1997). Lo cual, entre otras consecuencias, implica que el paradigma de vida pública de las sociedades modernas, que supuestamente debe defender la accesibilidad, la racionalidad y la suspensión de jerarquías, se despliegue "como estrategia de distinción" (FRASER, 1997, p. 103).

En resumen, el modelo liberal de lo público no se constituyó como el "lugar de todos en tanto iguales". Al contrario, asumiría la forma de una noción ideológica, el "vehículo institucional de una importante transformación histórica

de la naturaleza de la dominación política” (FRASER, 1997, p. 106). Su expresión concreta se centró en el dominio emergente de una clase, una cultura, una raza, y una concepción patriarcal y heteronormativa excluyente.

El Contrato Social será la base de una dominación “consensuada”, articulada al orden patriarcal, donde las relaciones jurídicas expuestas en el pacto terminan justificando la “pertenencia” de la mujer al ámbito de la esfera doméstica, de lo privado, mientras lo social y lo público, en cambio, se definen desde lo masculino (PATEMAN, 2008).

Las teorías contractuales permiten la instauración de relaciones de dominación y subordinación, desde una redistribución desigual de los derechos sobre la propiedad de la persona. La construcción de la diferencia entre los sexos no sólo marca una distancia entre libertad y sujeción. Va a estructurar la sociedad y la vida cotidiana, pues ambas “han incorporado la concepción patriarcal de la diferencia sexual” (PATEMAN, 2008, p.16). Esta racionalidad se traduce en la constitución de una esfera de la historia, la de la Justicia, en oposición al ámbito ahistórico de la naturaleza, identificado con el privado/doméstico, a donde quedan conferidas las mujeres.

Una vez que se ha efectuado el contrato originario, la dicotomía relevante se establece entre la esfera privada y la esfera pública civil – una dicotomía que refleja el orden de la diferencia sexual en la condición natural, que es también una diferencia política. (...) la antinomia privado/público es otra expresión de natural/civil y de mujeres/varones. La esfera (natural) privada y de las mujeres y la esfera (civil) pública y masculina se oponen pero adquieren su significado una de la otra, y el significado de la libertad civil de la vida pública se pone de relieve cuando se lo contrapone a la sujeción natural que caracteriza al reino privado (PATEMAN, 2008, p. 22).

Lo relativo al ámbito privado, en tanto ahistórico, es que está separado del orden civil, mientras la justicia, propia del espacio público, se convierte en el centro del debate moral.

En efecto, las violencias de género se constituyen como un problema estructural cuando los roles y representaciones de lo femenino se vinculan al ámbito privado doméstico. Este se identifica en contraposición al público, que es lugar de la racionalidad, la autonomía, los derechos, la justicia y la civilidad. Por tanto, doméstico y domesticidad tendrán en común su identificación con la irracionalidad, la propiedad (que implica objetualización), la reproducción de la vida, lo natural. La expresión de masculinidad corresponderá entonces al orden público y la privatización/exclusión será el espacio de constitución del ethos de lo femenino.

De esta forma, los roles típicamente masculinos tendrán una conexión directa con las funciones relativas al poder y control social, la impartición de justicia y la administración de lo común, junto a otras vinculadas a la racionalidad, como el trabajo intelectual. En estos órdenes de la vida pública no hay acceso para las mujeres, por lo que resulta incongruente la idea de una mujer en la política, en la ciencia o, como se explica en el análisis más adelante, en la policía. La narrativa de una agente de policía mujer necesitará adoptar las cualidades de la masculinidad hegemónica como sustento que haga creíble al personaje.

En breve, la hegemonía patriarcal está vinculada a la distinción histórica entre una esfera pública abierta a todos "por igual", y una esfera privada doméstica, donde se naturaliza la subordinación de la mujer, y se restringen las posibilidades de una existencia individual emancipada. La oposición entre un bien público común y unos intereses privados parciales va a definir la estructura

de las sociedades modernas, el sistema de valores, normas y representaciones intersubjetivas que configuran el pensamiento hegemónico patriarcal.

Esta distribución se articula a la constitución de roles e identidades, al autoreconocimiento de los sujetos sociales en sus relaciones de pertenencia y a la formación de representaciones alrededor de lo que una mujer “es o debe ser”. No sólo atraviesa todos los fenómenos y espacios, sino que se va a reflejar también mediante la relación entre filosofía y pensamiento cotidiano, o lo que es lo mismo, entre pensamiento teórico y sentido común.

Amelia Valcárcel (2004: 22) explica que la misoginia está integrada en “nociones solidificadas” comunes, que se originan en la ilustración rousseauiana y se desarrollan en el romanticismo. En principio, un discurso misógino es “aquel en que se descalifica al colectivo completo de las mujeres a base de suponerle rasgos menospreciados generalizados”.

Cuando se desmantela la legitimación religiosa del predominio masculino, se hace cada vez más difícil argumentar que las mujeres carecen de derechos políticos; por tanto, la omisión de tales derechos se va a fundar en el naturalismo romántico. La justificación naturalista de la desigualdad entre hombres y mujeres no va a ser ética o política, sino natural, esencial (VALCÁRCEL, 2004) y una determinación innata que es imposible subvertir.

Entre las representaciones de la justificación naturalista sobresale el estereotipo de la esencialidad femenina precívica: la mujer como hembra. Este significaba, en materia de derechos fundamentales, la negación del principio de individuación. Las mujeres –“el continente de lo prepolítico, irracional, misterioso” (Ibídem: 25)- están obligadas a cumplir la más importante de las funciones domésticas: la reproducción; mientras el individuo dedicado a la vida cívica y política no sucumbe a una esencia “natural”. Igualmente, las mujeres deben usar la argucia y astucia, porque no poseen inteligencia ni virtud, al estar

conferidas al estado natural, y exentas de civilidad. Lo femenino empieza a caracterizarse como lo inconsciente y preindividual. Las mujeres pertenecen a la familia y, estrictamente, quedan fuera de la ciudadanía y los intereses universales. No poseen individualidad, por tanto: "son la madre, la hermana, la hija, la esposa... de alguien" (VALCÁRCEL, 2004, p. 30).

Es normal, entonces, que la mujer deba adscribirse a la ley de la familia y los hombres a las del Estado. Acciones como las de gobernar, imponer autoridad o juzgar están fuera de la esencia de lo femenino. Las mujeres pertenecen al terreno de lo particular. Exentas de lo universal, su actividad no puede alcanzar influencia o poder decisor en el ámbito público.

Es por ello que la reducción de los rasgos típicamente femeninos y su sustitución por una masculinidad hegemónica va a predominar en las narrativas alrededor de mujeres con poder o impacto en la esfera pública, como se aprecia con el personaje de Shakima Greggs en la serie *The Wire*. Una mujer que asume funciones de hombre, debe representar roles masculinos y, por tanto, debe "convertirse en hombre".

La representación de la mujer-madre, dejada para lo doméstico y particular, sin inclusión dentro de las virtudes universalistas, distingue otra antinomia. El verdadero abismo entre los sexos se debe a que el masculino es reflexivo, mientras el femenino solo es "inmediato", carente de desarrollo. Por tanto, el objetivo de lo femenino es la perpetuación, pero en la trascendencia en el otro. "La mujer es un ser cuya finalidad está en otro ser" (VALCÁRCEL, 2004, p. 42).

Dentro de esta lógica de las dicotomías misóginas del naturalismo se adscribe la jerarquía fuerte-débil. La identificación de la feminidad con la debilidad representa a las mujeres como subordinadas a los hombres porque, en esencia, ellos son la representación de la fuerza.

La adjudicación del atributo de fuerza a los hombres, como una cualidad innata que es parte de la naturaleza de lo masculino, se articula a través de la constitución de roles y, especialmente, en el conjunto de los imaginarios colectivos alrededor del género. Más allá de la subordinación y las expresiones más cruentas de la violencia explícita, esta caracterización se diluye y pasa desapercibida. A través de ella se llega a justificar, incluso, una específica distribución de funciones al interior del hogar, en los espacios públicos y en el orden de las capacidades, aptitudes y competencias. Una mujer debe dedicarse a la “cuestión doméstica” o a labores vinculadas a la educación y el cuidado porque, en esencia, no es apta para asumir actividades masculinas “sin perder su verdadera naturaleza”.

Esta esencia de lo femenino justifica el sometimiento a la fuerza del hombre y su función natural, que es la de servirle. Según Valcárcel (2004, p. 39), el mayor prejuicio se aplica a las excepciones: si alguna mujer no cumple los roles tradicionales de lo femenino, “no será una mujer-mujer como es debido”.

Desde la propia distinción entre género y sexo se evidencian los condicionamientos sociales e históricos de la subordinación de las mujeres, y se desmiente la visión de la naturalización del sexo que construye al género femenino como débil “por naturaleza”. Con el concepto de género la diferencia deja de entenderse como biológica y pasa a ser cultural y social (Reverter Bañón, 2003: 39).

Analizar el rol de las representaciones discriminatorias en el espacio público permite entrever estas condiciones de naturalización de la violencia estructural, e identificar las prácticas discursivas que expresan y reproducen la exclusión. Los rasgos adjudicados a lo femenino se naturalizan hasta conformar representaciones más o menos fijas del lugar de la mujer en la sociedad y los roles y atributos que debe cumplir. Así, las representaciones de lo femenino se

producen a partir de una visión naturalista y esencialista del género, que defiende la jerarquía patriarcal: la idea de que todos los varones son genéricamente superiores a todas las mujeres.

Es por ello que, en principio, se necesita transparentar un sistema de relaciones de poder integrado a la condición sexo-genérica. Los estereotipos y argumentos estandarizados sobre las mujeres, en medios masivos o en conversaciones espontáneas, expresan la relación orgánica entre los imaginarios cotidianos y las prácticas discursivas del sentido común patriarcal, donde la desigualdad y la subordinación se naturalizan a diario.

Análisis de marcos y representaciones de género en los medios

Cada vez que se interactúa se realizan esfuerzos por interpretar lo que el interlocutor trata de transmitir. Se construyen una serie de paquetes de sentido desde los que comprender la realidad. La búsqueda de estos parámetros, de encerramientos, que permiten dicha labor de decodificación activa es conocida desde los años cincuenta como *framing*. Este proceso puede ser definido como un conjunto de presupuestos que consienten interpretar, a través de la ocultación y el énfasis, diferentes acontecimientos (GOFFMAN, 1974).

Aunque el *framing* también es un método de análisis aplicado en otras disciplinas sociales, como la psicología o la sociología, ha encontrado una especial adscripción en los estudios de comunicación, ya que el propio acto de transmitir una visión sobre las cosas implica encuadrar (HARTOG ; VERBURG, 1997). Es, por ello, que una de sus unidades de análisis preferentes en este ámbito es el texto, ya sea escrito, hablado o visual. De esta manera, encuadrar supone

to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation,

and/or treatment recommendation for the item described" (ENTMAN, 1993, p. 52).

La producción *The Wire* es un contenido originalmente audiovisual, englobada dentro de las llamadas *quality serial tv* -cuyas características principales se verán más adelante-. Por ello, en este trabajo se adopta una metodología orientada al estudio de los medios y, en concreto, a aquellos formatos que construyen los relatos visuales de nuestro tiempo. Desde este punto de vista, según Tankard (2001), encuadrar es la idea organizativa central de los productos comunicativos, cuyos emisores cumplen la función de orientar a las audiencias sobre los sentidos en los que deben ser interpretadas las representaciones mostradas. Y esto es, precisamente, lo que aquí ocupa: desentrañar los esquemas hermenéuticos propuestos en la serie respecto a la relación entre orden público y género.

El uso del *framing* como método para estudiar las representaciones de género tiene una profusa aplicación. Especialmente, ha sido utilizado con éxito para analizar los encuadres propuestos por la prensa respecto a la violencia física contra las mujeres y los abusos sexuales (WORTHINGTON, 2011; CHIKAFI-CHIPIRO, 2016); el relato mediático sobre los roles y conflictos de género (RWAFI, 2011); cómo refleja la prensa los discursos de mujeres líderes en política (WRIGHT e HOLLAND, 2014; SISCO e LUCAS, 2015); la cobertura noticiosa respecto a las mujeres que cometen crímenes políticos (LAVIE-DINUR, KARNIEL e AZRAN, 2015); el debate mediático sobre los padres solteros por elección (JOHNSON, 2015); y, también, respecto a las diferentes orientaciones sexuales (ZHANG e MIN, 2013; BAISLEY, 2015). En todas las circunstancias, los investigadores proponen marcos que conectan -en mayor o menor grado- con

los comentarios realizados anteriormente sobre género y violencia en la esfera pública.

Pero si hay un trabajo que, utilizando como método el *framing*, más se aproxima a esta propuesta, ese es el llevado a cabo por Howard III e Prividera (2008) acerca del encuadre presentado por los medios sobre la soldado Lynndie England, célebre por posar junto a decenas de presos torturados en la prisión de Abu Ghraib durante los primeros años de la invasión norteamericana de Iraq.

En este estudio se describe como uno de los marcos construidos por la prensa el juicio moral por su relación sentimental (extramatrimonial y con resultado de embarazo) con otro militar implicado en el escándalo, justificando así su "vergonzoso comportamiento" con los presos en tanto que también llevaba una "vergonzante" vida sexual. Un caso más en el que, como ya se había habíamos citado, la mujer existe en cuanto a su relación con un hombre (VALCÁRCEL, 2004).

Las *quality serial tv* como relato de nuestro tiempo

Durante décadas, la producción audiovisual por excelencia, aquella que constituía el canon de visualidad, fue el cine; no en vano es considerado como "el arte de masas público urbano más emblemático del siglo XX" (TORTEROLA e LOBO, 2012, p. 35). Otros formatos, como el documental o el cortometraje, más consumidos por un público minoritario y educado audiovisualmente, o la televisión, medio de menor prestigio, no lograron alcanzar la centralidad que sí disfrutó la película convencional. Sus características narrativas y artísticas - dirección de imagen, complejidad argumental, variedad de planos- otorgaron al

cine un rápido y sólido arraigo tanto como producto de entretenimiento como, al mismo tiempo, obra de arte.

Sin embargo, con el cambio de centuria esta lógica se ha alterado parcialmente, y el formato televisivo por excelencia, las series, parecen estar convirtiéndose en el relato de nuestro tiempo.⁴ Este fenómeno, enmarcado en "the third golden age of television" (MARTIN, 2013: 9), consiste, fundamentalmente, en adaptar con audacia las formas literarias y cinematográficas a las series, dando lugar a lo que en la cultura anglosajona se conoce como *quality serial tv* (SCHLÜTZ, 2015).⁵ En palabras de Klarer (2014):

In recent years, traditional television series have undergone considerable changes, particularly through new serial formats on premium television channels. While television held less prestige than film in the past, with famous actors and directors shying away from it, the last decade has seen a veritable flood of so-called 'quality television series', which greatly helped emancipate the medium.(p.203)

La característica narrativa fundamental de esta nueva forma de producir es su complejidad argumental (MITTELL, 2006). "*Quality TV is complex television: it is intricate, complicated and perplexing*" (BUCKLAND, 2009: 3). Es un lugar común, pero sirve de cabal ejemplo, reconocer lo habitual que es en series como *Game of Thrones*, *House of Cards* o *Homeland* que sus personajes

⁴ García Martínez (2014) realiza un logrado resumen de las causas de este renovado éxito de las series de televisión: nuevas formas de distribución, a través de paquetes de DVD, canales temáticos y plataformas digitales; ambición y recursos humanos (actores y técnicos) cinematográficos; diversidad y personalización temática; sofisticación de las tramas argumentales; y espectadores activos que comentan los avances de las series de manera multicanal -redes sociales- mientras las consumen.

⁵ La construcción *quality serial tv* no está exenta de debates, por lo que su uso no es unánimemente aceptado. No obstante, el centro de estas discusiones reside, precisamente, en un desacuerdo en torno a la noción de "calidad" y sus significados ideológicos, pero no se cuestiona el hecho de que las series de televisión hayan tomado en las últimas décadas una relevancia especial. Para profundizar en estas cuestiones, se recomienda la lectura de McCabe e Akass (2007).

y tramas proporcionen continuos giros argumentales que estimulan intelectualmente a las audiencias. De hecho, el propio formato prolongado y por capítulos favorece, frente al cine, la experimentación de intrincados guiones.

Esta complejidad es, además, la base para otra de las características clave de las *quality serial tv*: la autenticidad (SCHLÜTZ, 2015). La construcción de personajes con personalidades complejas, con difusa frontera entre el héroe y el villano, como Walter White (*Breaking Bad*) o Jackson Teller (*Sons of Anarchy*), rompen con la tradición formalista de los arquetipos y refleja con mayor fidelidad las contradicciones reales a las que nos enfrentamos los seres humanos. Pero también porque además de los requisitos formales que estamos mencionando, lo que transforma a la serie en un producto de calidad es que explora nuestras ansiedades contemporáneas (JOHNSON, 2005).

La última de las particularidades que señala Schlütz (2015) es la singularidad de estilo. Las nuevas series recogen el acervo de las variadas (y complejas) técnicas cinematográficas y las ponen en práctica con solvencia; de hecho, el preciosismo artístico de los *openings* de algunas series se ha convertido ya en una de las señas de identidad de la televisión de calidad. Se exige aquí, por tanto, una estética ambiciosa y atractiva para las audiencias, convirtiéndose, de este modo y de manera simultánea, en arte y mercancía (BIGNELL, 2007).

Por todo ello, podría decirse que las *quality serial tv* son, en realidad, "hiperlargometrajes" que, por su longitud, deben trocearse. Consecutivamente, el propio formato produce una narrativa distinta, que obliga a iniciar y terminar algunas de las tramas en cada capítulo, como una película que fuera abriendo y

cerrando historias constantemente⁶, a construir tramas muy estables, o a diseñar giros constantes de guion para mantener la expectación de la audiencia, como en *Lost*.

Además, tanto su carácter episódico como las nuevas plataformas digitales de consumo, han inaugurado en sí mismas una nueva forma de entender la televisión. La piratería masiva a través de repositorios de películas y series, descargadas tanto por enlaces directos como desde programas p2p, ha transformado el uso de la televisión "from flow to files" (MITTELL, 2010: p. 442). Del mismo modo, servicios como *Netflix*, *HBO* o *Amazon* han dejado obsoleta la espera semanal al siguiente capítulo, y permiten su visión en bloque o repetidamente (BRUNSDON, 2010).

En definitiva, este tipo de series se han independizado del tiempo y del espacio, en tanto que pueden reproducirse en una multitud de aparatos -no sólo en el televisor, sino también en los teléfonos móviles, tabletas, ordenadores personales y portátiles- y quiebran las parrillas de programación formales: "from appointment televisión to engagement televisión" (JENKINS, 2008, p.121). En este mismo sentido, no finalizan su consumo en la mera producción audiovisual, sino que también se completan desde otros medios: la popularidad de *Game of Thrones* ha multiplicado la venta de sus libros, y algo similar ocurre con los comics de *The Walking Dead*; decenas de espectadores migran hacia estos otros medios en busca de tramas y personajes que no aparecen en la versión televisada (CLARKE, 2013).

A pesar de que todas estas características contribuyen notablemente al renovado éxito de las series de televisión, lo que las ha transformado en el relato de nuestro tiempo es el carácter simbólico y comunal que otorgan a

⁶ Se hace referencia a aquellas series de calidad (no *sitcom* tradicionales) con tramas autoconclusivas, como ocurre en *Black Mirror*.

quienes las consumen. “Quality TV as a logo today marks a specific cultural status of television content” (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 21). En primer lugar porque -salvo que se pirateen- muchas de estas series se emiten en plataformas de pago, por lo que su capital cultural sólo puede adquirirse legalmente a través de suscripciones con cuotas no aptas para las capas más populares (Santo, 2008). Pero también porque, aunque sigue siendo un producto de masas, la complejidad comentada supone un ejercicio intelectual que, indirectamente, ofrece un beneficio de distinción (SCHLÜTZ, 2015). Así, para autores como Martin (2013, p. 271), las *quality serial tv* “fit no discernible genre at all—except quality”, o lo que es lo mismo, pueden llegar a ser consideradas “meta-género” (SCHLÜTZ, 2015), cuya particularidad fundamental ha pasado de ser un medio, a un fin.

***The Wire*: no es televisión, es HBO.**

La productora de contenidos audiovisuales y plataforma digital de emisión HBO representa uno de los casos más paradigmáticos para comprender el fenómeno de las *quality serial tv*. Su propio lema refleja aquella idea respecto a cómo su consumo otorga el capital cultural del buen gusto, frente a la televisión tradicional: “It’s not TV. It’s HBO”. Su protagonismo, recientemente amenazado por *Netflix*, está basado en cuestiones que ya hemos comentado anteriormente: la participación de autores consagrados en el cine, la inclusión de contenidos tabú pero contemporáneos, y sus renovadas fórmulas narrativas y genéricas (Casajosa Virino, 2006). Y, al menos, las dos últimas particularidades descritas se cumplen en la serie *The Wire*: una trama alabada

por escritores de la talla de Vargas Llosa, y la elección de temáticas controvertidas.⁷

Desde que se popularizara y adquiriera el prestigio que ostenta actualmente –a pesar de que su estreno estuviese marcado por una crítica negativa y bajos índices de audiencia–, la serie de ficción norteamericana *The Wire* (SIMON; BURNS, 2002-2008) ha despertado un enorme interés en la Academia (SOLDANO, 2008; SHEEHAN e SWEENEY, 2009; ATKINSON e BEER, 2010; PARKER, 2010; ATCHO, 2011; SABIN, 2011; LASIERRA PINTO, 2012; NILSSON, 2013; MATTSON, 2014; HAYNES, 2016; BACQUÉ e FLAMAND, 2017; PAINTER, 2017). No obstante, y a pesar de la profusa producción científica que inspira la obra de Simon, se echan de menos estudios que aborden su análisis desde la perspectiva de género.⁸ Más aún cuando el propio guionista de la serie, Rafael Álvarez (2013), reconoció su importancia en la trama, llamando la atención sobre las particularidades de los personajes femeninos protagonista. En especial, el interpretado por Sonja Sohn (Shakima “Kima” Greggs), agente de narcóticos en la comisaría de Baltimore, mujer, lesbiana y afroamericana. Precisamente, Greggs es el sujeto de estudio, dado que es la única mujer que ejerce un papel protagonista durante sus cinco temporadas.⁹

⁷ En este sentido, cabe a colación recordar las palabras de Fuller e Driscoll (2015: 258) sobre las series HBO: “HBO drama has become a benchmark for quality of this kind. Striving to avoid comfortable integration among available television texts, HBO quality series seek discomfort, both by hybridizing disparate genres and by producing ‘edgy’ controversy. They thus necessarily foreground some of the most telling myths of a moment”.

⁸ A excepción del trabajo de DeClue (2011), que aborda problemáticas similares a las que aquí se presentan.

⁹ Quedan fuera, pues, de este análisis, los demás personajes femeninos relevantes, ya que ninguno tuvo continuidad durante toda la serie. Aun así, estos personajes, también se distribuyen coherentemente con la perspectiva aquí adoptada sobre el asunto. De este modo, Felicia “Snoop” Pearson, una sicario de una de las mafias que aparecen en *The Wire*, está caracterizada de manera hipermasculina –para su labor criminal sólo “puede ser hombre”–, mientras que Beadie Russell, una policía portuaria, destaca más por su relación sentimental con el protagonista Jimmy McNulty y su vida familiar, que por sus destrezas resolviendo casos.

Shakima Greggs: la masculinidad necesaria de la mujer policía

En el seno de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado existe un arraigado imaginario -compartido de igual forma por los integrantes de las sociedades patriarcales en las que se desenvuelven- que vinculan la masculinidad y sus expectativas de comportamiento al buen hacer laboral (Tarín Sanz, 2013). Para ser una buena soldado o una buena policía se hace necesario "comportarse como un hombre", circunstancia retratada con insistencia en la ficción mediática. En un estudio realizado en torno a la construcción del perfil colectivo de las mujeres policías en la teleserie española *El Comisario* (1999-2009), Galán Fajardo (2007: 120) definió a las agentes como

muy fuertes psicológicamente, intentan hacer un trabajo tradicionalmente masculino para demostrar su capacidad y, para ello, se liberan de cualquier atisbo de sentimentalismo o sensibilidad o, al menos, lo ocultan bajo una máscara de frivolidad. A pesar de ser femeninas en su manera de vestir, adoptan un rol masculino en su manera de pensar o percibir la realidad.

Como ya se ha mencionado, en el imaginario social masculino hegemónico, uno de los aspectos más preciados es la virilidad, entendida a modo de fuerza bruta o de habilidad luchadora por encima de otros valores, tal que la astucia (AGUILERA CARRASCO, 2007). Esta masculinidad no desprecia el intelecto, pero prestigia la vigorosidad por ser una característica (considerada) biológica del hombre. La detective Shakima Greggs, aunque combina ambas destrezas, se ha ganado el respeto de sus compañeros hombres gracias, sobre todo, a su dominio a la hora de emplear la violencia física. Sirva como ejemplo su reacción ante una agresión sufrida por un compañero: durante una de las

redadas de la unidad en El Hoyo (SIMON e BURNS, 2002-2008, temp. 1, cap. 3), un barrio de Baltimore en el que se distribuye droga, Preston "Bodie" Boadus, un traficante novato, tumba de un duro golpe a un viejo agente que se encontraba engrilletándole. A pesar de que Ellis Carver y Thomas "Herc" Hauk, dos de los policías menos resolutivos y más agresivos de *The Wire*, comienzan a propinarle una paliza al detenido y "controlan" la situación, Greggs, que lo observa todo desde la lejanía, abandona sus labores en la redada y, con urgencia, acude hasta la zona para sumarse al altercado, golpeando al traficante con numerosas patadas mientras le recrimina haber agredido a su colega. Su rudeza en el lenguaje y su masculinidad vistiendo completan una imagen de fortaleza preciada en el ámbito policial.

En este contexto laboral donde se prestigia la masculinidad, puede entenderse que se ridiculice, por oposición, la feminidad, ya que "se entiende que, desde esa perspectiva, que vincula sexualidad y poder, la peor humillación para un hombre consiste en verse convertido en mujer" (Bourdieu, 2007: 36). De esta manera, más avanzada la trama, Greggs sufre graves heridas en el transcurso del seguimiento a un sospechoso. Tras la intervención quirúrgica, promete a su pareja abandonar las patrullas callejeras y continuar su labor policial desde los despachos.

Después de varios capítulos en esta dependencia, sus compañeros hombres la humillan utilizando el apelativo de "calzonazos" (SIMON Y BURNS, 2002-2008, temp. 2, cap. 14), usualmente empleado para insultar a aquellos varones que "no logran dominar" a sus compañeras sentimentales. Greggs, anteriormente tan varonil como sus colegas hombres, había traicionado su masculinidad cediendo ante su pareja -cosa que, como se ve en la serie, le avergüenza profundamente-. "Si fueras un hombre -y en cierto sentido eres mejor hombre que muchos de los hombres que conozco-, un amigo te llevaría a

un bar a tomar una cerveza y te diría la verdad”, le interpela el agente Herc en el citado capítulo, al conocer su “cesión” a las peticiones de su pareja.

Amén de la agresividad o la aversión a la feminidad, Shakima Greggs personifica otro de los estereotipos que suelen representar a la mujer triunfadora en la era posfeminista (CLARK, 2014): la mujer emprendedora que se aleja de sus “responsabilidades naturales” como esposa o madre y es estigmatizada por ello en su ambiente doméstico (GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, 2011). Durante la tercera temporada, la detective se refugia en su trabajo y en el alcohol para evitar sus compromisos conyugales, acercándose al personaje de Jimmy McNulty, un autodestructivo policía de homicidios, sexista y alcohólico. Habitualmente, “la mujer emprendedora” se redime cuando acepta la división sexual del trabajo y vuelve a ocupar un rol más familiar, circunstancia que no acontece en *The Wire*.

El efecto buscado en el espectador se consigue aunque no haya redención, ya que Simon logra que la audiencia rechace el comportamiento de Greggs y sancione su falta de consideración hacia su pareja. He aquí una clara manifestación de esa autenticidad y complejidad propias de las *quality serial tv* a la hora de construir a los protagonistas, con todas sus contradicciones, heroicidades y villanías. Las expectativas que se poseen sobre cómo debe actuar una mujer en el ámbito laboral y familiar trascienden los medios de comunicación, convirtiéndose en meros altavoces de los imaginarios colectivos sostenidos desde el tejido social.

Homosexualidad policial, roles e identidad de género en *The Wire*.

Las esperanzas colectivas de comportamiento –o roles- atribuidas a lo masculino y lo femenino, y compartidas por los segmentos centrales de la sociedad, son en ocasiones reproducidas como un acto natural y aprendido, e

imaginados como una circunstancia biológica inevitable y patrimonio de cada género. Hombres y mujeres adquieren algunos roles de género que reproducimos de forma irreflexiva, imbuidos por los valores e imaginarios sociales hegemónicos. Por tanto, estas conceptualizaciones sociales sobre cómo se debe ser y actuar no se dan en el vacío, sino que actúan en el marco de “un sistema de relaciones sociales sexo-políticas” instituido “por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva oprimen a las mujeres” y “se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, ya sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia” (Fontenla, 2008). Este sistema cultural, denominado heteropatriarcado, determina el material simbólico al que se recurre para establecer la identidad y los roles de género.¹⁰

En el caso de Shakima Greggs, su identidad y rol se encuentran mediados y atravesados por su orientación sexual: es lesbiana. Habitualmente, el arquetipo homosexual consiste en una inversión de su identidad de género: el hombre homosexual debe ser femenino, y la mujer debe ser masculina. Esta trasposición, por supuesto, conlleva asociadas las respectivas expectativas de comportamiento. Es por ello por lo que la homosexualidad de Greggs, “rather than ostracizing her, situates her as a member of the old boys club in Baltimore Police Department” (DECLUE, 2011: 56). El cliché de la agente de policía lesbiana, masculina, resolutiva y respetada –por ser lo más cercano a un hombre– es tan evidente que a Álvarez (2013: 55), guionista de *The Wire*, no le queda más remedio que ironizar sobre ello:

¹⁰ Ambos conceptos se encuentran relacionados: La identidad de género está constituida por una numerosa gama de concepciones e interacciones materiales y simbólicas, por “un conjunto de acuerdos tácitos o explícitos elaborados por una comunidad y que influye en los procesos de enseñanza-aprendizaje”, generando una “asignación social de funciones y actividades a las mujeres y a los hombres” (RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, MATUD AZNAR; ESPINOSA, 2008: 577). A esa asignación, la denominamos roles de género.

Shakima Greggs, la detective de narcóticos interpretada por Sonja Sohn, la mujer más destacada del mundo de *The Wire*. Inteligente, dura y trabajadora, Greggs parecía casi demasiado admirable al principio: ¿Es un pájaro? ¿Es un avión? ¡No, es superlesbiana!

La relación entre masculinidad y lesbianismo, así como su vínculo con el buen hacer policial, también se pone de manifiesto durante un diálogo de la teleserie. En una escena al inicio de la trama, los protagonistas Jimmy McNulty, detective de homicidios, y Shakima Greggs, conversan amistosamente en la sala de operaciones, momento que “Kima” aprovecha para confesarle su homosexualidad, algo conocido por todo el departamento de narcóticos. Aunque decepcionado –intentaba flirtear con ella-, McNulty admite que “debería haberlo sabido”, ya que en su mejor experiencia trabajando con una atractiva mujer policía ésta también resultó ser lesbiana. El comentario pretende ser un halago, al vincular su buen hacer policial a la masculinidad que atribuye a su orientación sexual (SIMON Y BURNS, 2002-2008, temp. 1, cap. 3).

Consideraciones finales

La teleserie *The Wire*, a través de Shakima Greggs, visibiliza la existencia de unos determinados roles de género asociados a personajes policiales. Parece no ser casualidad el hecho de que la protagonista con más peso en la trama y que con mayor destreza se desempeña, posea unos atributos marcadamente masculinos, así como que haya sido caracterizada como lesbiana.

No obstante, la producción de David Simon no ha construido dicho estereotipo, ni lo ha reproducido con fines ideologizantes. Más bien, en aras de desarrollar la autenticidad característica del meta-género *quality serial tv*, no

hace más que mostrar una idea compartida socialmente respecto a las expectativas de comportamiento que poseemos acerca de los hombres y mujeres policías. No inventa nada, sino que imita una normalidad aceptada hegemonícamente (TARÍN SANZ, 2013).

Esta apariencia de normalidad es una producción histórica y cultural que se ha naturalizado al articularse a un específico sistema de valores y normas, en las condiciones concretas del capitalismo. No es extraño que las narrativas contemplen aspectos extremos de un esencialismo de género. Las mujeres limitadas a los estereotipos femeninos tienen que trasmutarse hacia cualidades masculinas si quieren cumplir funciones de hombre.

Una mirada tan dicotómica y reduccionista de la heteronormatividad y el género sugiere que todas las mujeres son iguales y todos los hombres son lo mismo. Hay dos caminos y, si no se adoptan tranquilamente, deben escogerse "saltando" el cerco. Shakima Greggs expresa su decisión al ejercer los roles de hombre que le permiten asumir las funciones masculinas necesarias para mantener el orden en la esfera pública.

Esta simplificación -aunque real- pierde de vista la cuestión de la autonomía sexual e identitaria, de hacer y ser más allá de estipulaciones y limitaciones de la moralidad tradicional. También desoye la problemática central del sistema género-sexo: una hegemonía patriarcal y heteronormativa que subyuga la posibilidad de escoger y vivir con libertad, de expresarse más allá de las cárceles de los estereotipos sociales naturalizados, donde toda orientación sexual se asuma con dignidad, sin padecer la vulneración en medios o en el espacio público de su derecho a la diversidad.

Referencias

ÁLVAREZ, R. **The Wire**: Toda la verdad. Barcelona: Principal de los libros, 2013.

AGUILERA CARRASCO, P. El cine, una representación patriarcal del mundo. In: PLAZA, J.F.; DELGADO, C. (Ed.). **Género y comunicación**. Madrid: Fundamentos, 2007.

ATCHO, A. Wired for Destruction? Understanding the Implications of Michael Lee's Degeneration, American Individualism, and the Institution of the Hood in HBO'S "The Wire. In: PÉREZ GÓMEZ, M. A. (Coord.). **Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión**. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

ATKINSON, R.; BEER, D. The ivory tower in the city: Engaging urban studies after The Wire. **City: Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action**, 14(5), 529-544, 2010.

BACQUÉ, M. H.; FLAMAND, A.. The Wire as seen from France. *City: Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 1-18, 2017.

BAISLEY, E. Framing the Ghanaian LGBT rights debate: competing decolonisation and human rights frames. **Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines**, 49(2), 383-402, 2015.

BENHABID, S.; CORNELL, D. **Teoría Feminista y Teoría Crítica**. Valencia: Alfons el Magnànim., 1990.

BENHABIB, S. *El ser y el otro en la ética contemporánea*. Madrid: Gedisa, 2006.

BIGNELL, J. Seeing and knowing: Reflexivity and quality. In: MCCABE, J.; AKASS, K. (Eds.). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. New York: IB Taurus, 2007.

BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 2007.

BRUNSDON, C. Bingeing on box sets: The national and the digital in television crime drama. In: GRIPSRUD, J. (Ed.). **Relocating television: Television in the digital context**. London: Routledge, 2010.

BUCKLAND, W. Introduction: Puzzle plots. In: Buckland, W. (Ed.). **Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema**. Malden: Wiley Blackwell, 2009.

CASCAJOSA VIRINO, C. C. No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. **Zer**, 21, 23-33, 2006.

CHIKAFACHIPIRO, R. Discoursing women, Christianity and security: The framing of women in the Gumbura case in Zimbabwean media. **Agenda: Empowering women for gender equality**, 30(3), 60-69, 2016.

CLARK, J. S. Postfeminist masculinity and the complex politics of time: contemporary quality television imagines a prefeminist world. **New Review of Film and Television Studies**, 12(4), 445-462, 2014.

CLARKE, M. J. **Transmedia Television: New trends in network serial production**. New York: Bloomsbury, 2013.

DECLUE, J. Lesbian Cop, Queer Killer: Leveraging Black Queer Women's Sexuality on HBO's *The Wire*. **Spectator: Race, Sexuality and Television**, 31, 53-62, 2011.

ENTMAN, R.. Framing: Toward a clarification of a fractured paradigm. **Journal of Communication**, 43(4), 51-58, 1993.

HAYNES, J. Race on *The Wire*: a metacritical account. **Journal for Cultural Research**, 20(2), 157-170, 2016.

FONTENLA, M. ¿Qué es el patriarcado? In: S. GAMBA, S. (Ed.). **Diccionario de estudios de género y feminismos**. Buenos Aires: Biblos, 2008.

FRASER, N. (1997). **Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"**. Bogotá: Siglo del Hombre, 1997.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. In: FUSTER, E. (Coord.). **La figura del padre nella serialità televisiva**. Roma: Pontificia Università della Santa Croce, 2014.

GOFFMAN, E. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**. Harvard: Harvard University Press, 1994.

GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, F. J. **La opresión y la representación de la mujer vista por la historia del cine**. Granada: Cacitel, 2011.

GRAMSCI, A. **Cuadernos de la cárcel**. México DF: Era, 1999.

HABERMAS, J.. **Historia y crítica de la opinión pública**. La transformación estructural de la vida pública. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

HARTOG, D. N. D; VERBURG, R. M. Charisma and rhetoric: Communicative techniques of international business leaders. **The Leadership Quarterly**, 8, 355–391, 1997.

JENKINS, H.. **Convergence culture: Where old and new media collide**. New York: New York University Press, 2008.

JOHNSON, C. Quality/Cult Television: The X-Files and Television History. En M. HAMMOND, M.; MAZDON, L. (Coords.). **The Contemporary Television Series** (pp. 57–71). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

JOHNSON, K. M. Single, straight, wants kids: media framing of single, heterosexual fatherhood via assisted reproduction. **Journal of Gender Studies**, 1-15, 2015.

KLARER, M.. Putting television 'aside': novel narration in House of Cards. **New Review of Film and Television Studies**, 12(2), 203-220, 2014.

LASIERRA Pinto, I. Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: The Wire (HBO, 2002-2008). **Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales**, 10, 150-163, 2012.

LAVIE-DINUR, A.; Karniel, Y.; Azran, T. 'Bad girls': the use of gendered media frames in the Israeli media's coverage of Israeli female political criminals. **Journal of Gender Studies**, 24(3), 326-346, 2015.

MARTIN, B. **Difficult men**. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad: Behind the scenes of a creative revolution. London: Faber and Faber, 2013.

MATTSON, C. E.. From Wimsey to The Wire: Distracting Discourse and Attentional Practice. **Quarterly Journal of Speech**, 100(1), 31-52, 2014.

MCCABE, J. ;AKASS, K. **Quality TV**: Contemporary American Television and Beyond. New York: IB Taurus, 2007.

MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Light Trap**, 58(1), 29-40, 2006.

_____. **Television and American culture**. New York: Oxford University Press, 2000.

NEWMAN, M. Z.; LEVINE, E. **Legitimizing television**: Media convergence and cultural status. New York: Routledge, 2012.

NILSSON, J. Toward a New Conceptualization of The Wire as a Media Object.. **Journal of Aesthetics Culture**, 5(1), 2013.

PAINTER, C. (2017). All in the game: Communitarianism in The Wire. **Journalism Studies**, 18(1), 11-27, 2017.

PARKER, S. From soft eyes to street lives: The Wire and jargons of authenticity. *City. Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 14(5), 545-557, 2010.

PATEMAN, C. **El contrato sexual**. México: Anthropos, 2008.

REVERTER BAÑÓN, S. La perspectiva de género en la Filosofía. **Feminismo/s**, 1, 33-50, 2003.

RWAFU, J. Media and development: The politics of framing gender struggles in the postcolonial zimbabwean shona films. **Journal of literary studies**, 27(3), 39-55, 2011.

RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, C.; MATUD AZNAR, P.; ESPINOSA, I. (2008). Roles de género en la prensa diaria nacional. **Estudios sobre el mensaje periodístico**, 14, 575-580, 2008.

SABIN, R. (2011). The Wire: Dramatising the crisis of journalism. **Journalism Studies**, 12(2), 139-155, 2011.

SANTO, A.. Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO. En M. LEVERETTE, B. L. OTT; C. L. BUCKLEY (Eds.). **It's not TV: Watching HBO in the post-television era** (pp. 19–45). London: Routledge., 2008.

SCHAUB, J. C. The Wire: Big Brother Is Not Watching You in Body-more, Murdaland. **Journal of Popular Film and Television**, 38(3), 122-132, 2010.

SCHLÜTZ, D. M. Contemporary Quality TV: The Entertainment Experience of Complex Serial Narratives. **Annals of the International Communication Association**, 40(1), 95-124, 2015.

SHEEHAN, H.; SWEENEY, S. The Wire and the World: narrative and metanarrative. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, 51, 2009.

SISCO, T.; LUCAS, J. 'Flawed Vessels': Media framing of feminism in the 2008 presidential election. **Feminist Media Studies**, 15(3), 492-507, 2015.

SOLDANO, T. M. **All the Pieces Matter: A Critical Analysis of HBO's "The Wire"**. New Jersey: ProQuest, 2008.

TANKARD, J. W. The empirical approach to the study of media framing. In: REESE, S.; GANDY, O.; GRANT, A. (Eds.). **Framing public life. Perspectives on media and our understanding of the social world**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

TARÍN SANZ, A. La masculinidad como propaganda de autodefensa estatal en la sociedad patriarcal. **Pangea**, 4, 149-160, 2013.

TORTEROLA, E.; LOBO, A. L.. El cine en la cultura digital: reconfiguración del séptimo arte. **Telos 93**, 34-45, 2012.

VALCÁRCEL, A.. **La política de las mujeres**. Madrid: Cátedra, 2004.

WORTHINGTON, N. Gender discourse and ubuntu media philosophy: News framing of rape in Sowetan Online. **Journalism Studies**, 12(5), 608-623, 2011.

WRIGHT, K. A. M.; HOLLAND, J. Leadership and the media: Gendered framings of Julia Gillard's 'sexism and misogyny' speech. **Australian Journal of Political Science**, 49(3), 2014.

ZHANG, L.; MIN, Y. Effects of entertainment media framing on support for gay rights in China: Mechanisms of attribution and value framing. **Asian Journal of Communication**, 23(3), 248-267, 2013.