

LA ENSEÑANZA DE LA SOCIOLOGÍA CON LA SERIE “TREME”

Vicent Garcia Martínez¹ y Francesc J. Hernández Dobon²

¹ Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y ² Departamento de Sociología y Antropología Social. Universitat de València

Contacto: Francesc J. Hernández francesc.j.hernandez@uv.es

Palabras clave

Enseñanza de la sociología, series, Treme, Kracauer

Teaching sociology, Serials, Treme, Kracauer

RESUMEN

La comunicación se compone de tres partes. En la primera, se comentan las transformaciones recientes del ámbito cinematográfico, con la irrupción de una nueva ola de series televisivas de alta calidad. Estas realizaciones innovadoras, del estilo de las producidas por HBO (como “The Wire” y otras), responden a lo que podemos denominar el nuevo canon de película de 60 horas de duración. Se explica cómo las exigencias de la producción y, sobre todo, de la distribución de estos productos alentaron una vuelta a un cierto “neorrealismo” estético. En la segunda parte de la comunicación se expone y pondera una experiencia de enseñanza de la sociología desarrollada durante los dos últimos cursos en la Universidad de Valencia por los autores de la comunicación, utilizando la primera temporada de la serie “Treme”. La acción comienza tres meses después de la catástrofe del huracán Katrina. Los diez episodios de la primera temporada narran las consecuencias sociales y personales de la reconstrucción de los barrios afectados de Nueva Orleans, como el de Treme. Una galería de personajes van cruzando sus experiencias, siguiendo generalmente el hilo conductor de la música. El nexo entre reconstrucción y relaciones sociales permite repasar tanto los elementos de un curso clásico de sociología (estructura social, movilidad, subsistemas sociales, etc.), como otros relacionados con debates más actuales (riesgo, reconocimiento, etc.). En la tercera parte de la conferencia se pretende

ubicar esta experiencia en un marco sociológico firme, revisando las teorías de Kracauer a la luz de recientes relecturas de sus aportaciones a la comprensión de las relaciones entre cine y sociedad. Kracauer fue pionero en una hermenéutica social del cine, con su obra “De Caligari a Hitler”. Intentó equilibrar un cierto determinismo de esta obra con su también emblemática “Teoría del film”, criticada por acercarse al realismo ingenuo de Bazin y otros. Proponemos reinterpretar estos textos a partir de su libro póstumo sobre la historiografía y, sobre todo, con una revisión de sus textos de su primera etapa, del período de Weimar, y de la biografía de Offenbach, pieza clave, a nuestro entender, que permite pergeñar una teoría de los espectáculos populares (opereta, radio, cine, televisión) como lugartenientes de una realidad social deficiente y, por tanto, expresión de una pugna por el reconocimiento, en el sentido de A. Honneth. Siguiendo a Kracauer, por tanto, una experiencia hermenéutica, o incluso meramente didáctica, se convierte también en ocasión de teorización sociológica.

This paper consists of three parts. In the first, we discussed recent changes in the film industry, with the emergence of a new wave of high quality television serials. These innovative productions, the style of those made by HBO (like "The Wire" and others), respond to what we call the new film canon 60 hours. It explains how the requirements of production and especially distribution of these products encouraged a return to a "neo-realism" aesthetic. In the second part of the communication is exposed and ponders an experience teaching sociology developed during the last two years at the University of Valencia by the authors of the communication, using the first season of "Treme". The action begins three months after the disaster of Hurricane Katrina. The ten episodes of first season narrate the social and personal implications of the reconstruction of the affected neighborhoods of New Orleans, like Treme. A gallery of characters are crossing their experiences, usually following the thread of music. The link between reconstruction and social relations can review both classic elements of a sociology course (social structure , mobility, social subsystems, etc.) and other related with current debates (risk, recognition, etc.). In the third part of the paper is to locate this experience in a sociological framework, reviewing Kracauer 's theories in the light of recent re-readings of his contributions to the understanding of the relationship between cinema and society. Kracauer pioneered social hermeneutics of film with his "From Caligari to Hitler". He tried to balance some determinism of this work with its “Theory of film”, criticized by to be a naïve approach as realism of Bazin and others.

We propose to reinterpret these texts from his posthumous book on historiography and, above all , with a review of the texts of the first phase of the Weimar period , and the biography of Offenbach, a key in our view, that allows to establish a theory of popular shows (operetta, radio, cinema, television) as lieutenants of poor social reality and therefore expression of a struggle for recognition, in the sense of A. Honneth. Following Kracauer, an hermeneutic, or even merely learning experience, becomes an opportunity for sociological theorizing.

1. INTRODUCCIÓN

Precisamente este año se cumple un siglo desde que Ricciotto Canudo, en *El Manifiesto de las Siete Artes* (1914) planteara el carácter artístico de las realizaciones fílmicas, cuyos artefactos de proyección habían sido patentados veinte años antes. Para Canudo, el cine era el arte de síntesis total. Gracias al cine podría alcanzarse finalmente «el arte total», esa *Gesamtkunswerk* acerca de cuya necesidad y posibilidades había reflexionado paradigmáticamente Richard Wagner (2007: 143). En dirección contraria se alzaron voces ya en los años veinte del siglo pasado que reclamaban una progresiva emancipación del «arte joven» del cine de aquellas otras artes que contaban muchos siglos de existencia y a las que éste superaba. Esto ya fue defendido por Marinetti y sus conmlitones filofascistas, solo dos años después de la publicación de la tesis de Canudo, en el manifiesto titulado *La cinematografía futurista*. Allí se ratificaban las esperanzas en el nuevo arte, pero no se entendía el cine como mera convergencia de las precedentes, cuantitativamente más rico en recursos, sino como «arte en sí mismo», cualitativamente distinto en sus posibilidades. Curiosamente, esta tesis fue reiterada en las declaraciones soviéticas. Dziga Vertov manifestaba: «La muerte de la “cinematografía” es indispensable para que viva el arte cinematográfico [...] Protestamos contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis [...] Se llegará a la síntesis *en el cenit* de los logros de cada arte y no antes». (para los manifiestos, cf. ROMAGUERA, ALSINA 1998: 18, 21 y 37-38). El tableteo de los proyectores se convertiría en el repique a muertos de las artes clásicas. De un modo semejante, Walter Benjamin considera el cine no como el *séptimo arte*, sino como la instancia técnica que pone en tela de juicio la vigencia del gran arte, del arte *aurático* en general. Para él, como para Kracauer, la idea de que la fotografía y el cine son artes se suele imponer a costa de la autonomía misma de la fotografía y el cine. Así pues, la pregunta por la índole artística del cine, que ahora cumple un siglo, se orienta a la cuestión por el cine mismo (LIANDRAT-GUIGES, LEUTRAT 2003: 14), que tal vez no incluya una promesa de respuesta, como advertía André Bazin (1990: 19-20).

Si la pregunta por el séptimo “arte” conduce a la cuestión sobre la esencia del cine, esta desvela pronto su escisión original. Es la dualidad que en los inicios del cinematógrafo asociamos con los hermanos Lumière y con Georges Méliès, respectivamente. Los primeros, de formación científica, creaban documentos en movimiento que tenían por

objeto registrar acontecimientos de la vida cotidiana, como la salida de una fábrica o la llegada de un tren a la estación. El segundo, procedente de los espectáculos de magia, innovaban en el uso de *efectos especiales* y filmando ficciones que exploraban en los géneros de la ciencia-ficción y el terror. A este respecto, explica Román Gubern (1987: 274-285):

“Es menester recordar que el cine nació en 1895 por obra de Lumière como género documental, estrechamente emparentado por ello con la práctica de la fotografía documental y monocroma de la época (paisajista, costumbrista, periodística, etnográfica, etc.). En cierto modo, la producción documental de Lumière puede considerarse como una prolongación cinética de la práctica fotográfica documental de finales del siglo XIX [...] La tradición historiográfica ha convertido a Méliès en fundador, maestro y modelo estilístico del llamado «teatro filmado» [...] Hombre de teatro y prestidigitador, el francés Georges Méliès ha pasado a la historia como el inventor del nuevo estatuto del cine inmediatamente posterior a Lumière, gracias a su triple invención: la puesta en escena, el cine narrativo, el cine concebido como espectáculo popular.”

Esta dualidad contenida en el genoma mismo del cine se hace visible en el doble sentido del término *representación cinematográfica*, según se refiera a la captación fílmica de una realidad (a su mera *re-presentación*) o a la proyección de una cinta ante un público (que es el equivalente a la *representación dramática*). En el primer caso, *revela* algo más allá de ella misma; en el segundo, *provoca* alguna cosa en sus destinatarios. Por eso, hablamos de *fidelidad y efectividad*, consignando este doble carácter que el cine parece heredar de la fotografía y del teatro. Y atendiendo también a una doble genealogía sónica que inscribe su procedencia como *huella* (ya que la fotografía y el cine están ligados a su referente mediante una prolongación física) y prescribe su despliegue como *símbolo* (o representación perceptible de una idea).

Cuando se trata del uso del cine en los procesos de aprendizaje generalmente se opera una reducción al primer sentido de la *representación*. El cine revela porque ilustra y el espectador, en este caso el estudiantado, puede adquirir un conocimiento porque resulta “documentado” por la visualización. Aunque se visualicen ficciones, por así decir, vencen los Lumière y pierde Méliès. La experiencia que presentamos, como explicaremos, pretende al menos reequilibrar esta dualidad, que en todo caso merece ser tematizada. Por ello, hemos dividido este texto en tres epígrafes más. En el primero, ofreceremos el fundamento teórico de lo realizado (epígrafe 2); después explicaremos la práctica con detalle (epígrafe 3) y, por último, aportaremos algunas reflexiones sobre la relación entre series y sociología, siguiendo la teoría crítica, esto es, volveremos sobre

el segundo concepto de “representación”, o si se prefiere la posibilidad de restaurar el símbolo o reivindicar a Méliès (epígrafe 4). De las afirmaciones de los epígrafes 2 y 4 hemos ofrecido versiones previas (cf. GARCÍA 2013; FERRER y HERNANDEZ, 2013), que aquí han sido revisadas.

2. SERIES: NUEVO CINE Y NUEVA TELEVISIÓN

Se conocen ya muchas experiencias del uso de películas en las clases de sociología. solo por lo que se refiere a autores reputados de la historia de la sociología, nosotros mismos hemos hecho constar en diversas publicaciones la virtualidad de largometrajes no documentales como *Sleuth* (Mankiewicz, 1972) para explicar Marx, *Gangs of New York* (Scorsesse, 2002) para Dewey, *The Man Who Would Be King* (Huston, 1972) para Weber, *The Apartment* (Wilder, 1960) para Parsons, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jeunet, 2001) para Foucault, *La battaglia di Algeri* (Pontecorvo, 1966) para Bourdieu, *Sunset Blvd.* (Wilder, 1950) para Beck, *Copie conforme* (Kiarostami, 2010) para Bauman y *Gosford Park* (Altman, 2001) para Honneth. Dejaremos de lado los largometrajes de ficción e incluso los documentales para centrarnos en las posibilidades que ofrece una serie televisiva, una “teleserie”, y expondremos la experiencia de usar durante dos cursos una temporada completa de una serie televisiva, *Treme*, para favorecer el aprendizaje de la sociología.

A pesar de su índole cinematográfica, las series están asociadas a la televisión. Como sucedió con el cine, que fue tildado de no suficientemente elevado y representacional (RAY 2000: 43), durante décadas la televisión ha gozado de mala prensa entre la intelectualidad y la academia. Se ha criticado su superficialidad (hasta pedir su eliminación, p. ej., *Four Arguments for the Elimination of Television* de Jeff Mander, cit. MARTIN 2013), e incluso su conversión en un artilugio para no pensar, una especie de máquina-nirvana, como sostiene la hipótesis del “medio cero” de H. M. Enzensberger. Buena parte de las críticas a lo televisivo repetían la supuesta superioridad axiomática de lo literario sobre lo fílmico. Ahora bien, esta se basa, como afirma Stam (2000: 58), en tres prejuicios superpuestos: “la venerabilidad, la presuposición de que las artes más antiguas son necesariamente mejores artes; la iconofobia, el arraigado prejuicio cultural (rastreado hasta las prohibiciones judías, musulmanas y protestantes de “grabar imágenes” y el menosprecio platónico y

neoplatónico del mundo de las apariencias fenomenológicas) de que las artes visuales son necesariamente inferiores a las artes verbales; y la logofilia, es decir, el valor paralelo al anterior, característico de las “religiones del libro”, de la “palabra sagrada”, de los textos sagrados”. Además, añadimos nosotros, lo audiovisual carecería del *aura* benjaminiana, al tratarse siempre de copias, estaría determinado por factores económicos y divulgado entre amplias masas, lo que reforzaría la consideración inferior de lo fílmico y por extensión de lo televisivo, ya que, como explicó McLuhan (1964: vii), un medio de expresión nuevo siempre utiliza el contenido de un medio de expresión anterior.

Sin embargo, desde finales de los años 90 del siglo XX, la aparición de un buen número de series de televisión emblemáticas han alterado este juicio. La “televisión de las series” comienza a tener buena prensa en ámbitos intelectuales (p. ej. MARTÍNEZ 2008, VARGAS LLOSA 2011, MARCOS 2013). Incluso se afirma que el mejor cine actual son las series (GIMENO y AVENDAÑO 2010). Para el séptimo arte, estaríamos en el advenimiento de su tercera “edad de oro”. Nos referimos a producciones como: *Los Soprano* [HBO, 1998-2007], *A dos metros bajo tierra* [HBO, 2001-2005], *The Wire* [HBO, 2001-2008], *The Shield* [FX, 2001-2008], *Deadwood* [HBO, 2003-2006], *Mad Men* [AMC, 2006-2015], *Dexter* [Showtime, 2006-2013], *Breaking Bad* [AMC, 2007-2013], *Treme* [HBO, 2010-2013] y muchas otras.

En este florecimiento hay un desencadenante que merece la atención sociológica. Desde los orígenes mismos de la televisión, los anunciantes *dictaban* condiciones sobre los horarios de emisión de sus anuncios y sobre los programas y series en que se podían emitir para evitar choques con otros anunciantes o con la ideología que pretendían asociar a sus marcas. Por ejemplo, Toyota retiró sus anuncios durante la emisión de la serie de la productora AMC *Nip-Tuck* (2003-2008) por considerarla contraria a sus valores. El creador de *The Wire* y *Treme*, David Simon (2012: 10), explica con brevedad y sin tapujos el papel de la publicidad en la historia de la televisión:

“Hasta época reciente, la televisión no ha tenido otro objetivo que el de vender. No vender historias, por supuesto, sino las intermediaciones con dichas historias. Y por lo tanto, se ha emitido poca programación –y pocas cosas en forma de teleseries– que pudiera interferir con la misión de tranquilizar a los telespectadores respecto a su estatus, divinamente conferido, de consumidores agradecidos. Durante medio siglo, las cadenas de televisión han centrado sus programas alrededor de la publicidad, y no al revés, como podrían pensar algunos.”

La ruptura de esta inercia comercial y el tránsito de vender publicidad a vender contenidos se originó en una innovación tecnológica –en este caso un nuevo canal de distribución de contenidos: la televisión por cable, y en un nuevo modelo de negocio: el pago por visión– (cf. MARTIN 2013). Con la televisión por cable, el consumidor / espectador / cliente decide por qué canales quiere pagar, hecho que obligó a las corporaciones de televisión y de cine a especializarse: canales de deportes, de series, de cine, de cocina, de noticias, etc. Esta especialización condujo a la necesidad de generar más y más contenidos para ocupar la programación sin repetir continuamente, películas, series o programas. Y esta necesidad, a su vez, dio más libertad a los generadores de contenidos, es decir, a los guionistas. Además, con esta estrategia, las productoras y los publicistas buscan también llegar a un público tradicionalmente alejado del interés de la televisión: un espectador más sofisticado, *ergo* más educado, *ergo* más formado, *ergo* con un mejor trabajo y poder adquisitivo, *ergo* un potencial gran consumidor. Estas series son, pues, no son solo una inversión económica que espera un retorno en dinero, sino que también esperan un retorno en términos de *prestigio* que afiance la marca de la cadena o productora en el mercado audiovisual.

El mérito del canal / productora HBO –considerada el punto de origen de esta Tercera Edad de Oro de la Televisión– fue el de dar libertad creativa a sus guionistas y productores de series para introducir nuevas maneras de enfocar sus narraciones: temporadas más cortas (10-12 capítulos, en lugar de 22–24), pero de capítulos más largos (50–60 minutos reales), y sin cortes publicitarios (puesto que el espectador paga por la posibilidad de ver un canal porque le gusta ver la serie y por tanto, el canal no pone publicidad que interrumpa o distorsione la *unidad de impresión*). Se entiende así el dictum de David Simon: “*Fuck the average reader*”; es decir, “Que se joda el lector medio”.

Semejante principio básico –y además expresado de manera tan poco sutil– supone en la práctica que ya no se busca complacer al espectador, que ahora llega el tiempo en que los guionistas se expresan y cuentan las historias que quieren contar con total libertad en la elección de temas, el uso de lenguaje, y la estructuración de las historias. Una vuelta, pues, a la concepción romántica de expresión de la personalidad del *auteur*; un salto al vacío en el uso del *slang* y de las palabras malsonantes, para reflejar con mayor fidelidad la psicología de los personajes; un abandono de los episodios autoconclusivos de las series tradicionales, para potenciar la narrativa en mosaico, generalmente en la forma de tragedia catártica, sin concesiones. De este modo, la historia adquiere sentido

en la medida que cada temporada debe entenderse como una película de 10-12 horas y una serie de 5 o 6 temporadas como una gran narración de 60 o 70 horas. Para poder producir y gestionar estas series se sustituye el antiguo productor/guionista por un *showrunner*, que se podría definir como el *creador* de la serie –aquel que aporta la idea original que sirve de detonante a la historia y se responsabiliza de materializarla–, obtiene un alto grado de libertad para elegir equipos de trabajo, pero al tiempo comparte la paternidad de la obra con su equipo. Los guionistas trabajan en equipo en una misma habitación, en la que se exponen las ideas de guión para que el *showrunner* vaya decidiendo –más o menos colegiadamente según el estilo personal– el guión y la estructura general de capítulos, temporadas y series. Esta manera de proceder ha atraído el talento de directores de cine (p. ej., Martin Scorsese produce y gestiona *Boardwalk Empire* para HBO) y actores de cine que relanzan sus carreras (Jessica Lange, Steve Buscemi, Forrest Whitaker, Glenn Close).

Toda esta complejidad en forma de mosaico y de historia de aliento largo ha sido posible también por otro factor decisivo: la posibilidad de comercializar los productos no solo mediante canales de pago, sino también en ediciones de DVD, en plataformas digitales que permiten una reproducción demorada (como Tivo) o en portales de internet, lo que, en definitiva, amplía el mercado potencial.

Es preciso indicar cómo estas nuevas series neutralizarían algunas, no todas, de las líneas de crítica de Horkheimer y Adorno (1994: 165-212) a la “industria cultural”. Por citar algunos ejemplos, la tendencia a que los productos culturales “finalmente se revelan como lo mismo”, quedaría amortiguada precisamente por la capacidad de diversificación comentada; la “caricatura del estilo” también es minimizada en composiciones en mosaico, donde acaece menos lo que criticaban Horkheimer y Adorno, a saber, aquella reducción en la que “[l]os desarrollos deben surgir, en la medida de lo posible, de la situación inmediatamente anterior, y no de la idea del todo” (Horkheimer y Adorno 1994: 168, 174 y 182). Se puede eludir el esquematismo del género que imponía que los personajes fueran invariables en lo psicológico (“el malo” es malo). Por ello el lenguaje no profundizaba en la conciencia, sino que la blindaba en una especie de psicoanálisis invertido. Pero Tony Soprano ya no es el Doctor No.

3. “TREME” (PRIMERA TEMPORADA) Y LA SOCIOLOGÍA

Desde su misma formulación en los textos de Comte, la sociología ha pretendido dar cuenta del momento estático y del momento dinámico social, siguiendo una distinción habitual en la Física. Por ello, un curso introductorio, como el que hemos desarrollado, tiene que acometer, tanto el estudio de la estructura como el cambio social. Además, tiene que dar cabida a las elaboraciones más recientes que se consideren relevantes en la disciplina.

El argumento de la primera temporada de la serie *Treme*, producido por HBO, ofrece un material apropiado para considerar ambos momentos. Por una parte, nos presenta el mosaico de una sociedad diversa, la que habita el viejo barrio del Treme en Nueva Orleans; por otro, las metamorfosis originadas por la catástrofe del Katrina (finales de agosto de 2005). De hecho, la serie arranca con un rótulo donde se lee una datación precisa: tres meses después del paso del huracán.

Pero además de dar cuenta de aquellos momentos clásicos de la sociología que habitualmente se enfrentan con conceptos tales como, por un lado, sistema, clase o función, y, por otro, crisis, conflicto o revuelta, la primera temporada de la serie permite el tratamiento de tópicos sociológicos actuales, como “riesgo” (un asunto central, toda vez que los efectos del huracán se maximizaron por decisiones políticas, como las relativas a los diques o las emergencias) o “reconocimiento” (tanto de las personas afectadas como de las diversas minorías que convergen en Nueva Orleans, como paradigmáticamente la de los “indios” de carnaval).

Además, la acción está atravesada por los elementos culturales de Louisiana, desde la pluralidad lingüística, la cocina meridional y, como hilo conductor de la serie, la música. Como hemos señalado anteriormente a propósito de las series, *Treme* presenta también el aire trágico de otras producciones de calidad, lo que se relaciona con referencias míticas precisas: desde el diluvio universal hasta la figura de Antígona, encarnada por el personaje de Ladonna Batiste-Williams que, con la ayuda de la abogada Toni Bernette, intenta localizar a su hermano Daymo, probablemente muerto en la inundación, para darle sepultura.

A partir de estos elementos, hemos organizado la serie de temas de los que trata preferentemente cada capítulo en la serie: Episodio 1º.- El riesgo / Episodio 2º.- La familia / Episodio 3º.- El derecho / Episodio 4º.- La política / Episodio 5º.- El reconocimiento / Episodio 6º.- El trabajo / Episodio 7º.- La insumisión / Episodio 8º.- La fiesta / Episodio 9º.- La muerte / Episodio 10º.- La música.

Hemos compuesto una relación de los personajes (necesaria por la índole coral de las series), los correspondientes comentarios a cada capítulo, una presentación sobre Nueva Orleans, Louisiana, el Katrina y la serie, y un dossier de lecturas, centradas en uno de los tópicos analizados: la insumisión. Todo este material ha sido dispuesto en una página web: <http://www.uv.es/fjhernan/TREME> , por lo que economizaremos aquí entrar en el detalle del contenido “sociológico” de los diversos capítulos. El curso ha sido impartido durante dos semestres de cursos sucesivos en dos programas universitarios de personas mayores, los que se realizan en Valencia y en Gandia, ambos de la Universitat de València, a nuestro modo de ver con resultado óptimo.

En las dos horas (en el curso de Valencia) o dos horas y media (con un descanso, en el caso de Gandia), en ambos casos con una sesión semanal, la dinámica de la clase era la siguiente. Los estudiantes tenían acceso desde el principio del curso a los comentarios y a las lecturas de la página web. Durante una parte de la sesión se visionaba íntegramente y sin cortes un capítulo de la temporada; en la otra, se comentaba. Los diez episodios se han pasado en otras tantas sesiones. En algún caso, por la amplitud de los comentarios, se precisaron dos sesiones. Si se añade la presentación del proyecto y su conclusión y evaluación, el total viene a ocupar las 14 o 15 semanas del semestre. Hay que añadir que, al ser un curso que, en ambos casos, hemos realizado dos docentes, se han realizado sesiones individuales y conjuntas.

Ha sido relevante también en el curso la explicitación de las similitudes entre elementos presentes en la serie y circunstancias propias del estudiantado, en concreto, el recuerdo de las inundaciones propias (la riada de Valencia de 1957 o la “pantanada” de Tous de 1982), las fiestas de carnavales y San José, así como la afición generalizada por la música.

4. DE LA REVELACIÓN A LA REDENCIÓN

Como ya hemos defendido en otro lugar (FERRER y HERNANDEZ, 2013), el tratamiento clásico de la capacidad reveladora del cine, es decir, de su potencialidad como ilustración (lo que orientaría en definitiva la didáctica habitual), lo ofrece Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Según él, “pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas

tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933” (KRACAUER 1985: 11). El adjetivo «psicológico» no se ha de tomar al pie de la letra, puesto que no se refiere a la necesaria actividad mental que relaciona el sistema narrativo y el sistema estilístico de cada película (BORDWELL, THOMPSON 1995: 42). Lo psicológico se refiere aquí a un factor que va más allá de las explicaciones históricas en términos “de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas” (KRACAUER 1985: 19). Se trata de un factor que ya había sido buscado por otros investigadores de la Escuela de Fráncfort (él cita explícitamente a Franz Neumann y Erich Fromm) y que Kracauer formula apelando al “secreto”, como en el caso de su biografía de Offenbach, comentada más adelante, puesto que “existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán”. Por ello, “las películas de una nación reflejan su mentalidad”, y lo hacen de una manera más directa que otros medios artísticos por dos razones: primero, porque las películas son siempre una obra colectiva y, segundo, porque “se dirigen e interesan a la multitud anónima”, es decir, a la masa (KRACAUER 1985: 13).

La apelación al “secreto” tiene que ver con una indisimulada invocación al psicoanálisis. Según Kracauer, algunas películas, y no necesariamente las que suponen éxitos de taquilla, reflejan los “estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente”. Un análisis de las mismas puede desvelar ese secreto, lo que permite explicar el pasado y entender el futuro de una manera más adecuada: “Tengo razones para creer –afirma Kracauer– que la utilización del cine en la presente obra como medio de investigación puede extenderse con provecho al estudio de la conducta de masas, tanto en Estados Unidos como en otros países” (KRACAUER 1985: 14). El cine se presenta pues como un fenómeno social. Pero no hay motivos para pensar que pueda transformar aquella mentalidad colectiva que refleja. No hay ninguna explicación sobre cómo el cine puede transformar la psicología de una nación más allá de la tesis clásica del psicoanálisis de la modificación que pueda suponer el desvelamiento de lo inconsciente. Dicho de otro modo, no se encuentra en esta obra una teoría equivalente a la del reconocimiento de la realidad que apuntaba en el libro sobre Offenbach y que será retomada en la *Teoría del film*.

Jacques Offenbach y el París de su tiempo (1937) es mucho más que una biografía del célebre compositor de operetas. Kracauer se mantiene fiel al proyecto de analizar la época mediante sus “discretas expresiones superficiales”, para descifrar “el secreto del Segundo Imperio” francés y, en este sentido, cumple con la propuesta de los *Pasajes* de

Benjamin de presentar “imágenes dialécticas” que fueran “cristalizaciones objetivas del movimiento histórico” (ADORNO 1995: 22-23). Por ejemplo, cuando comenta el primer gran éxito de Offenbach, su obra *Orfeo en los infiernos* (1858), de la que “fluyen las demás”, explica cómo la opereta, “como jugando, ponía al desnudo los fundamentos de la sociedad actual”. Y un poco más adelante: “*Orfeo* desbordó irrefrenablemente el marco de una pieza dramática para convertirse en el emblema de una época” (KRACAUER 2005: 184 y 190). En ese sentido, el libro sobre Offenbach cumplía con la metodología ensayada en los artículos sobre cine que había escrito como redactor del suplemento cultural del *Frankfurter Zeitung* durante la República de Weimar, que luego reelaboraría en *De Caligari a Hitler*. Adorno (2003: 381) la define así:

“Kracauer ha descifrado el cine como ideología. La hipótesis tácita ha conservado hoy toda su plausibilidad: si un medio que apetece y consume masas transmite una ideología unánime y consistente, cabe presumir que esta ideología se adapta tanto a las necesidades de los clientes como a la inversa modela progresivamente a estos.”

Lo “superficial” no solo se refiere a aquello que está en la superficie, sino también a aquella manifestación considerada menor, en tanto que carece de profundidad, como era el caso de la opereta y del cine. Podríamos pensar en una fenomenología del género menor como emblema y, por tanto, posibilidad de diagnóstico de la época, que pasaría por la ópera bufa italiana, la offenbachiada, la opereta vienesa, la zarzuela y el cine. (cf. FERRER 2013, JANIK, TOULMIN 1998).

Pero además, en su libro sobre Offenbach, Kracauer apuntaba a un asunto nuclear en el establecimiento de una Teoría Crítica y su concepto de praxis, a saber, la formulación de un mecanismo por el cual no solo se interpreta el orden social vigente, quedando en evidencia y patente su secreto, sino que también se explica su transformación (véase, por ejemplo, KRACAUER 2005: 286-287, donde se explica como la opereta,

“[e]n un tiempo en que la burguesía persistía en abstenerse y en que la izquierda estaba condenada a la impotencia, la opereta de Offenbach era la forma decisiva de la protesta revolucionaria. [...] Cuanto más se revelaba la irrealidad del régimen, más resplandecía la realidad de la Offenbachiada. Pero también se tornaba más superflua como instrumento político, pues con los retrocesos de la dictadura y los avances de la oposición de izquierda, las fuerzas sociales representadas hasta allí por la Offenbachiada volvían a entrar en juego. La capa protectora al abrigo de la cual había progresado la Offenbachiada, se hundía poco a poco y la realidad desplazaba a su lugarteniente, la opereta.”

Esta tesis de la opereta como lugarteniente (*Platzhalter*) de la realidad sociopolítica va más allá, sin duda, del análisis “superficial”; se dirige a lo que podríamos denominar el reconocimiento de los modos de ser sociales, entendiendo aquí *reconocimiento* como

algo agonístico, vinculado a una pugna o lucha a la manera de la teoría de Axel Honneth (2010). Sobre ello volveremos más adelante.

En 1960, Kracauer publicó su segundo gran ensayo sobre el cine, complementario en cierto sentido del anterior. Si en *De Caligari a Hitler* había utilizado el cine para descifrar el “secreto” que se escondía en los “estratos profundos” de la mentalidad alemana durante el período de entreguerras, ahora recorre el camino en sentido inverso, pero sin desdecirse de lo escrito anteriormente, porque continúa defendiendo que el cine “mantiene un vínculo bien definido con la era en que ha nacido” y “satisface nuestras necesidades más íntimas”. Sin embargo, en *Teoría del cine* se trata, como explicita el subtítulo del libro, de *la redención de la realidad física*. Aquí las películas ya no se reducen a meros fenómenos de la psicología colectiva, sino que pueden “penetrar en el mundo que tenemos ante nuestros ojos”. La premisa de Kracauer es que el cine es “una extensión de la fotografía”, y en tanto que tal heredero de su condición sígnica, por lo que “debe orientarse hacia el dominio de la realidad externa, hacia un mundo abierto e ilimitado”. Hacia la praxis, podríamos decir (citas KRACAUER 1989: 15, 13 y 14). El medio cinematográfico se presenta como una mixtura de temas y tratamientos, materia prima y técnica cinemática. Esta mezcla es única en el universo estético porque no crea un nuevo mundo artístico, sino que desciende al mundo físico, ya que el cine tiende a mostrar su material y presenta la vida como es (ANDREW 1978: 107-108). Frente a Balázs, Arnheim y Munsterberg, que intentaban probar por diversos caminos que el cine podía ser un arte, trascendiendo su material, la preocupación de Kracauer se centraba en la cuestión de cómo el cine “honra y sirve” a ese material, cómo lo redime (ANDREW 1978: 113). Tal es su perspectiva realista: el cine debe analizar las personas y las cosas, recuperando esos lazos que unían a las unas con las otras, y devolver la realidad de los hechos (CASSETTI 2005: 51). Es también su lugarteniente, como sucedía con la opereta. No se trata de una ontología fundamental, de un conocimiento, sino de un *reconocimiento*, porque el cine escenifica la cita con lo contingente, con el flujo impredecible y abierto a la experiencia cotidiana (STAM 2001: 100). El cine como lugarteniente de una realidad inextricablemente física y social. Una imagen que Kracauer (1989: 16) conservaba desde que vio por primera vez una película:

“Lo que tan profundamente me había emocionado era una vulgar calle de suburbio, llena de luces y sombras que la transfiguraban. Había varios árboles y, en primer término, un charco en el que se reflejaban las fachadas invisibles de las casas y un trozo de cielo. De pronto, una brisa agitaba las sombras, y las

fachadas y el cielo, allí abajo, empezaban a oscilar. El tembloroso mundo de arriba en el charco turbio.”

Las espejeantes aguas del charco reflejando un trémulo paisaje urbano (lo físico y lo social). Igual que en *De Caligari a Hitler* tenemos que ser cautos con el uso que hacía Kracauer del término “psicológico”, aquí también hemos de tomar precauciones para no incurrir en una lectura precipitada del carácter “fotográfico” del cine. No se trata solo de que las películas retraten la realidad, sino más bien que “se adhieren a la superficie de las cosas” (KRACAUER 1989: 15), al “tembloroso mundo de arriba en el charco turbio”. Mientras que la pintura, la literatura, el teatro, etc., “incluyen a la naturaleza”, el cine la representa de una manera que podríamos llamar “táctil”. En el trasfondo de lo expuesto en el libro hallamos esbozada una teoría sobre el “tacto”, que aparece explicitada en su libro póstumo.

Tres años después de la muerte de Kracauer apareció *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (1969), en edición preparada por Paul Oskar Kristeller. Kracauer abre esta obra inacabada enjuiciando su anterior *Teoría del cine* a partir de lo que hemos enunciado arriba como *reconocimiento* de la realidad. Se trata de una reivindicación del derecho a la visibilización de áreas hasta ahora no atendidas:

“Este libro, que siempre había concebido ni más ni menos que como una estética de los medios fotográficos, se me aparece, ahora que he penetrado el velo que envuelve nuestras iniciativas más íntimas, bajo su verdadera luz: como otra de mis tentativas por destacar el significado de áreas cuya demanda de ser reconocidas en su propio derecho no ha sido atendida aún.”

Y añade dando carácter culminante al nuevo texto:

“Digo “otra tentativa” porque esto es lo que procuré hacer a lo largo de toda mi vida: en *Los empleados*, quizá en *Ginster*, y ciertamente en el *Offenbach*. De modo que, finalmente, mis principales esfuerzos, tan incoherentes en la superficie, asumen una dirección determinada; todos han contribuido, y continúan contribuyendo, a un único propósito: la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente.” (KRACAUER 2010: 52)

Kracauer pretende cumplir ese objetivo mediante un análisis de la bibliografía historiográfica, lo que le lleva a amplias digresiones sobre la relación entre la historia, la filosofía, la literatura y la estética. Son múltiples los pasajes en los que considera la historia sirviéndose del símil cinematográfico. Por ejemplo: la tarea del historiador y la del cine no sería otra que ayudarnos “a pensar *a través* de las cosas, no por encima de ellas” (KRACAUER 2010: 220). La historiografía, en definitiva, no expresaría más que

ese juego especular, ese reflejo del “tembloroso mundo de arriba en el charco turbio”. Por ello, no hay que dejarse enredar en sus aparentes dualidades, históricas (perspectivas macro o micro) o filosóficas (lo atemporal o lo temporal), sino que éstas se deben resolver en una especie de teoría del “tacto”:

“Estamos forzados a asumir que los dos aspectos de las verdades existen lado a lado, relacionándose entre sí de un modo que considero teóricamente indefinible [...] La verdad general y sus concepciones concretas pertinentes pueden existir lado a lado, sin que su relación sea reductible al hecho de que lógicamente la abstracción implica su concreción. Se requiere “tacto” para definir esta relación en cada caso particular.”

Este “tacto” es el que permite superar los dualismos:

“El principio “lado-a-lado” que he propuesto aquí se aplicará entonces tanto a las relaciones entre lo atemporal y lo temporal como a aquellas entre lo general y lo particular.” (KRACAUER 2010: 227)

En las últimas páginas de su libro póstumo, Kracauer se esfuerza por definir más este “tacto”, el principio “lado-a-lado”, y apela curiosamente a la interpretación que de la figura de Sancho Panza hace Kafka en *La muralla china*. Don Quijote no sería más que el demonio, compuesto por las novelas de caballerías que Sancho ha leído y aparta de sí, y al que sigue como hombre libre. Concluye Kracauer:

La definición que Kafka da aquí de Sancho Panza como un *hombre libre* tiene un carácter utópico. Apunta a una utopía del entre-medio –una *terra incógnita* en los huecos entre las tierras que conocemos. (KRACAUER 2010: 242)

Lo superficial adopta, por tanto, un tercer sentido, no solo es lo que aparece en la superficie o lo trivial difundido entre las masas, sino también lo epidérmico que permite, de manera táctil, el reconocimiento de lo real. Es el azogue y el reflejo.

La teoría del cine como lugarteniente de la realidad físico-social y la apelación al “tacto” como orientación hermenéutica constituyen elementos del pensamiento de Kracauer que, desconsiderados en los comentarios que le adscriben un realismo ingenuo, pueden ser útiles ampliar el uso sociológico del cine.

En el caso que nos ocupa, una didáctica introductoria a la sociología con la serie *Treme*, no se trataría solo de encontrar una ilustración que *revele* un caso de estructura y cambio social que pueda ser tematizada en las clases, sino ir más allá y comprender cómo las metamorfosis de la “industria cultural” permiten también que la serie sea un *Platzhalter* de una realidad deficiente: la sociedad de Nueva Orleans asolada por el Katrina, como antes la miseria en todas sus formas en la Baltimore de *The Wire*,

resplandecen en la misma medida en que se revela “la irrealidad del régimen”, como decía Kracauer a propósito de la *Offenbachiada*. Si triunfa la cuarta temporada de *The Wire*, dedicada precisamente a la educación, es porque se erosiona nuestro sistema educativo. Si nos identificamos con los personajes de *Treme* es no solo porque nos entretenga contemplar enredos remotos, sino porque hemos sido víctimas de nuestro Katrina particular. La “pugna por el reconocimiento” (HONNETH 1992) de los personajes es la nuestra y, por ello, algunas series permitirían, en cierto modo, no sólo una gramática cinematográfica, sino también una “gramática moral” (cf. NANCY 2008).

Así pues, el uso de las series puede permitir no solo un aprendizaje de la sociología, sino un aprendizaje sociológico. Detrás de la ilusión, late la utopía, del mismo modo que el reflejo nunca puede emanciparse del azogue o que el espejo (y la pantalla) nos invita siempre a atravesarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. (1995): *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- ADORNO, T. W. (2003): *Notas sobre literatura: “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”*. Madrid: Akal.
- ANDREW, J.D. (1978): *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós: Barcelona.
- CASSETTI, F. (2005): *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- FERRER, A. (2013): *La Querrela de los Bufones*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- FERRER, Anacleto y HERNANDEZ, Francesc J. (2013): “A través del espejo. Mirando el cine con Siegfried Kracauer”, *Archivo del Arte Valenciano*, XCIV, pp. 407-419, disponible en: http://www.realacademiasancarlos.com/admin/pdfs/archivos/1394389345_Archivo_202013.pdf

- GARCIA, Vicent (2013): “Cine y series de televisión: un nuevo canon de película de 60 horas de duración”, *Archivo del Arte Valenciano*, XCIV, pp. 393-406, disponible en: http://www.realacademiasancarlos.com/admin/pdfs/archivos/1394389345_Archivo_202013.pdf
- GIMENO, S. y AVENDAÑO, T. C. (2010): “Series ‘cum laude’” en *El País*, 10/04/2010, disponible en http://elpais.com/diario/2010/04/10/tendencias/1270850402_850215.html
- GUBERN, Román (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GUBERN, Román (2012): “El malestar en la cultura de la imagen” [2005, inédito], en *Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011*. Madrid, Cátedra.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. (1994): *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- HONNETH, A. (1992): *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica.
- HONNETH, A. (2010): *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.
- JANIK, A. y TOULMIN, S. (1998): *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus.
- KRACAUER, S. (2005): *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (Werke VIII)*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S (2010): *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- LIANDRAT-GUIGES, S. y LEUTRAT, J.-L. (2003): *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra.
- MARCOS, Natalia (2012): “Si Shakespeare viviese hoy, escribiría para HBO” en *El País*, 03/12/2012, disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/11/02/actualidad/1351882349_528064.html

- MARTIN, Brett (2013): *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Londres, Faber and Faber.
- MARTÍNEZ, Alex (2008): “La caja tonta es más lista” en *El País*, 05/10/2008, disponible en http://elpais.com/diario/2008/10/05/eps/1223188013_850215.html.
- MCLUHAN, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill.
- NANCY, J. L. (2008): *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae.
- RAY, Robert B. (2000): The field of “Literature and Film”, en NAREMORE, James (ed. e introd.): *Film Adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- SIMON, David (2010): “Introducción”, en VARIA: *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*. 2ª ed. Madrid, Errata Naturae.
- STAM, Robert (2000): “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en NAREMORE, James (ed. e introd.): *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press.
- VARGAS LLOSA, Mario (2011): “Dioses indiferentes” en *El País*, 23/10/2011, disponible en http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320811_850215.html.
- WAGNER, R. (2007): *La obra de arte del futuro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.