

DO YOU KNOW WHAT IT MEANS TO MISS NEW ORLEANS?

*Ficción, polifonía y la ciudad
en la serie Treme de HBO*

MANUEL LOZANO

DIRECTOR DE PROYECTOS EN THINKSIGHT, BOGOTÁ, COLOMBIA

manuel_-lozano@hotmail.com

Resumen

Los límites trazados entre las ciencias sociales, las artes y la cultura popular pueden ser más borrosos de lo que se suele creer. En realidad, existen obras que evidencian cierto espacio de transgresión y mutua necesidad entre formas de expresión y conocimiento. *Treme* es una serie de televisión que, gracias a su estilo y estructura narrativa, logra recrear con sumo detalle los complejos flujos y tensiones sociales de la ciudad norteamericana moderna. Retomando la obra de Bakhtin y Latour, el presente artículo se enfoca en el discurso narrativo del primer episodio de la serie, con el fin de ilustrar los mecanismos que le permiten a esta obra de ficción transmitir cierta *visualización sociológica del mundo*.

PALABRAS CLAVE: socioficción, teoría actor-red, polifonía, realismo, *Treme*.

DO YOU KNOW WHAT IT MEANS TO MISS NEW ORLEANS? CITY, FICTION AND POLYPHONY IN TREME, HBO TELEVISION SERIES

Abstract

The dividing lines between social sciences, arts and popular culture are not as clear as it is commonly believed. Actually, some theoretical approaches reveal a constant overlapping of transgressions and influences between these fields of knowledge. *Treme* is a television production that recreates in great detail the complex social flows and tensions of the modern American city through its particular style and narrative structure. Drawing on Bakhtin and Latour's work, this article focuses on the first episode of the series and its narrative, in order to illustrate the mechanisms that allow this work of fiction to provide a certain sociological view of the world.

KEY WORDS: socio-fiction, actor-network theory, poliphony, realism, *Treme*.

There's a very fine line between the truth and what really happens.

William Gaddis

INTRODUCCIÓN

El primer episodio de *Treme* llegó a la televisión norteamericana en abril de 2010, tras un proceso de producción de casi dos años¹. Su creador, el periodista y escritor David Simon, había recibido el aplauso unánime de la crítica por *The Wire* (2002-2008, HBO), serie en la que acudió al género policiaco para dar una mirada sistemática y detallada al conjunto de instituciones públicas de la ciudad de Baltimore (Maryland).

Si bien *The Wire* nunca logró grandes niveles de audiencia, con el tiempo llegó a convertirse en fuente de los más diversos debates académicos y a servir como tema para seminarios universitarios², congresos y decenas de publicaciones que analizaron su aporte a los estudios urbanos (Catterall 2011; Parker 2010), sus descrip-

ciones “etnográficas” (Marshall y Potter 2009; Williams 2011), su fiel reconstrucción de la marginalidad urbana y la guerra contra las drogas en Baltimore (Chatterton 2007; Dreier y Atlas 2009) y su capacidad para incubar cierta “imaginación sociológica” en los espectadores asiduos (Atkinson y Beer 2010; Klein 2009; Penfold-Mounce, Beer y Burrows 2011; Toscano y Kinkle 2009).

La ciudad norteamericana ha sido el escenario de todo tipo de dramatizados y *reality shows*, pero *The Wire* fue la primera serie en lograr tal nivel de detalle y realismo³ en la descripción del gueto posindustrial norteamericano. Con *Treme* (2010-2013, también en HBO), Simon tenía en mente

1 La serie fue producida por el canal estadounidense por suscripción HBO, y debutó con un episodio piloto de ochenta minutos de duración que luego sería el primero de diez episodios de la primera temporada. El 22 de septiembre de 2012, HBO renovó la serie para una cuarta y última temporada.

2 En años recientes, gran número de artículos académicos, ensayos y reseñas en las mejores publicaciones han discutido la serie. Para 2010, algunas de las más prestigiosas universidades de Estados Unidos (Duke, Berkeley y Harvard, entre otras) dictaban cursos que se enfocaban no solo en la sofisticación de sus técnicas narrativas, sino también en su perspicacia sociológica y política.

3 Siguiendo al teórico de cine Torben Grodal, realismo no es simplemente una palabra usada para describir la relación que existe entre unas representaciones y la *realidad* física y social que es exterior a estas. El realismo no implica que la cosa que se muestra sea verdadera o *real* en todo sentido concebible, pues el término se puede aplicar tanto a representaciones ficcionales como no ficcionales. Simplemente, hablamos de realismo cuando la representación se asume como un recuento que es potencialmente verdadero (Grodal 2002, 67-69).

un proyecto similar, aunque esta vez su intención era recrear la compleja tensión entre tradiciones culturales y neoliberalismo en el periodo posterior a la llegada del huracán Katrina a Nueva Orleans. Por medio de diferentes recursos narrativos, los creadores de *Treme* demuestran que es posible abordar discusiones políticas y sociales relevantes partiendo de formas de entretenimiento masivo como el dramatizado de televisión. La relevancia de series como *The Wire* y *Treme* descansa, precisamente, en su desarrollo narrativo y temático, que trasciende los límites tradicionales entre las ciencias sociales, el arte y la cultura popular. Al tomar la televisión, quizá el medio de comunicación más subestimado como fuente de análisis social, quiero demostrar que incluso allí la ficción se convierte en una alternativa legítima para el análisis de una sociedad.

Al igual que *The Wire*, *Treme* parte de un modelo narrativo de *largo aliento* en el que numerosas historias de vida se desarrollan y entrecruzan en el curso de sucesivas temporadas, de modo que se reconstruye por acumulación el complejo entramado social de la ciudad de Nueva Orleans. Como argumentaré en las siguientes páginas, el principio relacional que da forma a la estructura dramática de *Treme* encierra cierta afinidad con el paradigma de la teoría actor-red (TAR), desarrollado desde la década de los ochenta por los sociólogos Bruno Latour (Latour 2005; Latour y Woolgar, 1986), Michel Callon (1986, 1998) y John Law (1986, 2004). Concebida en un comienzo como una teoría para el análisis sociológico de la producción científica y el desarrollo tecnológico, en años recientes la TAR ha comenzado a acercarse a otros ámbitos sociales y hoy existen numerosas discusiones en la comunidad académica acerca de su capacidad para transformar profunda y permanentemente la forma en que las ciencias sociales se acercan a sus objetos de investigación (Farías 2011; Lash 1999). Como señaló el propio Latour en un texto reciente (2009a), tal vez sería mejor entender la TAR más como un paradigma que como una teoría. La TAR no se verifica, demuestra o refuta en sus objetos de estudio, sino que otorga una posición ontológica sobre la cual fundar y a partir de la cual definir parámetros, no de verdad o veracidad, sino de plausibilidad de descripciones y observaciones.

A su vez, las creaciones de David Simon y sus colaboradores no solo parten de un riguroso trabajo de campo e investigación, sino que también ambicionan ensamblar imágenes de la ciudad y sus habitantes en la tradición de la gran novela realista, de

la misma forma en que Balzac y Zola escribieron sobre París, y Dickens y Thackeray lo hicieron sobre Londres. En estos casos, el poder descriptivo de la obra de ficción proviene de un trabajo previo de observación, documentación y análisis, al cual siguió un entrecruzamiento de distintos personajes y situaciones para recrear las fuerzas socioculturales, técnicas y naturales que configuran la ciudad. De igual manera, mientras la estructura dramática de *Treme* recrea la ciudad como una red compuesta por diversos actores sociales (que se teje a lo largo de diferentes líneas narrativas), el desarrollo narrativo encierra cierta densidad etnográfica a través de diferentes recursos visuales y referencias a prácticas culturales que sintetizan algunos de los rasgos más notorios de la vida en Nueva Orleans. Dicho tratamiento permite *pensar* la ciudad en su complejidad y multiplicidad, sin recurrir a las formas de escritura académica tradicionales, partiendo de la observación pero sin la intención de establecer generalizaciones teóricas. En otras palabras, la ciudad en *Treme* deja de ser un todo abstracto constituido por *poblaciones, subculturas o minorías* y pasa a ser una serie de acontecimientos múltiples y descentrados, un ensamblaje de redes híbridas y translocales que desafía cualquier distinción artificial entre lo global y lo local, lo micro y lo macro, estructura y situación.

De ahí la importancia de comparar la mirada “panorámica” de la ciudad que proponen las ficciones de Simon y el proyecto sociológico de la TAR, que define lo social no como un concepto estable y universal, sino como una creación relacional y situacional (Latour 2005). Por supuesto, resulta necesario aclarar que la TAR no es el primer enfoque relacional en la historia de la teoría social y cultural. Imposible olvidar el proyecto estructuralista francés, que difundió a mediados del siglo XX la tesis de que los fenómenos sociales podían entenderse como sistemas de signos o símbolos en los que cada elemento se constituye a partir de su posición en redes de relación más amplias. En su momento, la antropología estructuralista y la semiótica demostraron que mitos, normas, sistemas de parentesco, e intercambios simbólicos y materiales son constituidos relacionamente (Barthes 2003; Lévi-Strauss 1987). También es necesario mencionar la sociología de redes norteamericana, que por caminos diferentes quiso también demostrar que la identidad y el espectro de acción de individuos y grupos dependen en buena medida de la posición que estos ocupan en espacios relacionales (White 2008).

En consecuencia, lo que distingue a la TAR no es la perspectiva relacional, sino el carácter heterogéneo de las relaciones que estudia, es decir, que las redes de relaciones observadas comprenden y vinculan a actores provenientes de distintos ámbitos materiales e inmateriales (Farías 2011). La TAR propone un modelo de ecología urbana que sitúa las relaciones sociales en un entramado más amplio de sistemas técnicos, infraestructuras y naturalezas: lo social no se limita a un tipo de entidad o medio en términos de intención, significado o comunicación, sino que implica un espacio de interacciones y relaciones de fuerza entre todo tipo de entidades (cuerpos, objetos, fenómenos naturales, instituciones, discursos, tecnologías). Ahora, si bien es cierto que varios sociólogos e historiadores habían abordado con anterioridad a la ciudad como un sistema sociotécnico (Coutard 1999; Summer-ton 1994), y habían analizado cómo distintos grupos de actores modelan y negocian los sistemas y operaciones tecnológicas y su articulación en el tejido urbano, la TAR introdujo un importante ingrediente etnometodológico en los estudios urbanos y su influencia ha dado lugar a una serie de publicaciones de carácter interdisciplinar (Graham y Marvin 2001). En años recientes, es posible constatar un incremento en el número de antropólogos y sociólogos que dirigen su mirada hacia el papel que cumplen aquellos sistemas sociotécnicos en los procesos de deterioro y transformación urbana (Guggenheim 2009; Jacobs 2006; Slater y Ariztia 2009).

En comparación con *The Wire*, el proyecto en Nueva Orleans es de menor escala, las historias de vida son más íntimas y el análisis de las instituciones sociales es menos sistemático (*The Wire* dedicó varias temporadas a reconstruir el rol que juegan en Baltimore la prensa, el sistema educativo y el sector ejecutivo). Más inmersos en sus respectivas microesferas sociales, los personajes de *Treme* representan testimonios personales de resiliencia y solidaridad, con lo cual se recompone en conjunto el retrato de una ciudad que no solo ha sido devastada por uno de los peores desastres naturales en la historia reciente de los Estados Unidos, sino que también ha sido víctima de un prolongado descuido gubernamental. Sin perder cierta integridad estética y narrativa, el carácter descentrado y múltiple de la serie habla sobre la rica tradición cultural de la ciudad, mientras su discurso evita en lo posible simplificar temas complejos como la segregación racial

4 Mientras algunos autores como Thomas (2012) han criticado la forma en que *Treme* produce una especie de "turismo para televisión", al dar demasiado protagonismo al jazz y a la tradición musical de la ciudad y restar importancia a temas sensibles como los conflictos raciales o el alto nivel de injusticia social, otros sostienen (Gray 2012) que, aun cuando la serie ha sido a veces ingenua e insuficientemente crítica en su representación de Nueva Orleans, no puede desconocerse su rol activo en la emergencia de nuevas narrativas posdesastre.

5 En *Reassembling the Social* (2005, 122-128), Latour usa el verbo *ensamblar* para dar cuenta de cómo lo social es producido por medio de asociaciones entre entidades humanas y no humanas. Por ejemplo, como ciudad turística, Nueva Orleans emerge del ensamblaje de elementos altamente heterogéneos provenientes del entorno construido (edificios, monumentos, parques, museos, etc.), grandes infraestructuras y sistemas sociotécnicos (buses, autopistas, sistema de tranvías, etc.), redes de servicios de hospitalidad (hoteles, bares, restaurantes, etc.), instituciones culturales, etc. Ahora bien, siguiendo a Ignacio Fariás (2011, 30), sociólogo que ha venido implementando la TAR para estudiar diferentes ensamblajes urbanos, lo verdaderamente importante es comprender que ninguno de estos elementos se agota, estabiliza o consume en el ensamblaje turístico. En realidad, cada entidad participa en una multiplicidad de ensamblajes urbanos a mayor o menor escala, y la ciudad se constituye como un objeto múltiple que abarca diferentes tipos de actividad y acción colectiva.

pues considero que es adecuada para describir las características formales de *Treme* y hará más claro el vínculo entre ciencias sociales y ficción narrativa.

o la negligencia del Estado en temas sociales⁴. Para ilustrar la manera como el estilo realista de *Treme* renuncia sistemáticamente a ciertos lugares comunes, plantea dilemas morales sin resolver y presenta escenas vívidas de la gente que habita en esta ciudad, la segunda mitad de este artículo analizará el episodio piloto ("Do You Know What It Means?", estrenado en abril de 2010 en HBO), prestando especial atención a las estrategias narrativas que permitieron al equipo de escritores tejer una intrincada red de actores y temáticas.

Interesado en profundizar en las afinidades entre el *reensamblaje*⁵ social propuesto por los creadores de *Treme* y los principios propuestos por la TAR, he decidido reservar el siguiente apartado para una breve revisión teórica. Además, retomaré también la noción de *polifonía* propuesta por Mikhail Bakhtin,

TAR: SI UNA DESCRIPCIÓN REQUIERE DE EXPLICACIONES, ENTONCES ES UNA MALA DESCRIPCIÓN

Desde su nacimiento en la década de los ochenta, la TAR ha sufrido varios cambios en su forma, vocabulario e intereses de investigación, pues sus premisas analíticas y metodológicas se han ido alimentando de una serie de vertientes teóricas como

la ontología fluida de Gilles Deleuze y Felix Guattari (1987), la etnometodología de Harold Garfinkel (1968), la sociología de la imitación de Gabriel Tarde (1903) y la semiótica de Algirdas Greimas (Greimas y Courtes 1990). Sin embargo, la TAR ha optado por evitar cualquier camisa de fuerza teórica, pues su verdadero interés está en lograr descripciones precisas de flujos sociales, en oposición a las explicaciones “instantáneas”, que parten de lecturas irreflexivas y apresuradas de grandes constructos teóricos como el materialismo marxista, la teoría de campos de Bourdieu o el interaccionismo simbólico de Goffman. Con ello, Latour no propone restar valor al canon teórico de las ciencias sociales, sino criticar su aplicación mecánica pues, a su juicio, ninguna teoría basta por sí sola para describir las complejas articulaciones que tienen lugar en el entorno social. En busca de superar todos los conceptos que se refieren a hechos sociales fijos, cerrados o totalmente estables, el lenguaje de la TAR centra su mirada en las relaciones, asociaciones y flujos, traza las transformaciones que se originan a nivel local y desconfía de presuponer la configuración de estructuras y el rol de instituciones sociales (Latour 2009b, 149-150).

La premisa de la TAR no es dividir o segregar los diferentes campos de conocimiento o acción, sino seguir con detenimiento los puentes y conexiones que se tienden entre diversos actores que son, a su vez, continuamente redefinidos de acuerdo con la posición que ocupan en diferentes redes de relaciones. Adicionalmente, la TAR plantea un sistema semiótico en el que no se estudian meros objetos o relaciones sociales, sino redes de asociaciones entre dispositivos, discursos, humanos, objetos y procesos. Según Latour, no debemos contentarnos con describir agregados o fragmentos, sino que debemos ir más allá y reconocer cómo estos elementos heterogéneos se asocian en cadenas (sintagmas) que sufren transformaciones (paradigmas) (Latour 1998, 117). En su noción de red, las diferentes posiciones pueden ser ocupadas por objetos, aparatos, discursos, cuerpos y procesos, con la única condición de que cada elemento defina su significado y distintas características en relación con el todo, como resultado de su interacción con el resto de la red. Cada nueva asociación sintagmática implica transformaciones en el resto de los actores y, en consecuencia, la adición o sustracción de un actor puede cambiar por completo las características del sistema. Como los actores (o *actantes*) traducen, median y expanden la

geografía de la red, la TAR se propone trazar esas transformaciones y documentar cómo la red es conservada y reconfigurada (Lash 1999). No es suficiente decir que los actores se encuentran interconectados y son heterogéneos; lo más importante es reconocer el tipo de acción que fluye del uno al otro (Latour 2005, 227). Por consiguiente, lo social no es, en modo alguno, una condición preestablecida o estática, pues los sistemas se encuentran en constante movimiento y reestructuración; el complejo entramado en el que un actor encuentra su lugar será siempre afectado por las futuras innovaciones y alteraciones introducidas por cualquier otro actor.

Como su teorización parte de la observación cuidadosa de las prácticas, la TAR prefiere “buenas descripciones” antes que explicaciones de cualquier tipo (Latour 2005, 136). Toda la atención se enfoca en cómo los actores se desempeñan en lo cotidiano e infunden sentido, objetividad y familiaridad al mundo que los rodea. Partiendo de estos principios, en *París: ciudad invisible*, proyecto creado por Latour en compañía de Emilie Hermant (Latour y Hermant 1998), los autores combinan sociología y fotografía para reconstruir decenas de dinámicas anónimas que tienen lugar en la Ciudad de la Luz. El resultado

6 En gran parte de su producción académica, Bruno Latour ha estudiado las implicaciones de la relación entre tecnología, sociedad, poder y ordenamiento (véase Latour 1998).

final es una narración en forma de texto multimedia que recorre diversos sitios donde se produce y *actúa* la ciudad, y que describe la forma en que varios actores

(ingenieros, técnicos, tenderos) fluyen entre una serie de redes sociotécnicas⁶, económicas e institucionales.

Latour sostiene que cualquier proyección abstracta o elaboración teórica tiene la obligación de ser tan fiel como sea posible a la particularidad de los flujos sociales, partiendo de la observación empírica para reconstruir los sistemas de relaciones materiales y simbólicas que otorgan sentido a la vida en común. Al tomar la realidad objetiva de la sociedad como el producto de un conjunto de actividades que transcurren en la vida cotidiana, Latour rechaza explícitamente toda teoría que hable de grandes fuerzas sociales o parta de abstracciones causales (Latour 2009a, 38). De ahí que la TAR constituya un paradigma fundamental para entender los alcances de la ficción sociológica que quiero discutir. En su intento por recrear la complejidad urbana, la narrativa

polifónica de *Treme* es muy cercana a los principios de multiplicidad, relacionalidad y fluidez que defiende la TAR. Como se verá a continuación, el estilo polifónico de *Treme* también refleja cierta obsesión por el intrincado origen microsociedad de todo orden, escala y poder.

TELEVISIÓN, NARRATOLOGÍA Y DISCURSO POLIFÓNICO

Las teleseries han heredado de la literatura —en especial de las diferentes formas de novela realista— algunas de sus herramientas narrativas. En consecuencia, varios críticos y académicos han intentado incorporar en el análisis de aquel formato ciertos conceptos y metodologías provenientes de los estudios literarios. Cuando la televisión por cable norteamericana comenzó a experimentar con géneros y tropos en los años noventa⁷, el trasplante de modelos teóricos se hizo aún más generalizado (Allrath, Gymnich y Surkamp 2005, 4). Entre los conceptos tomados de los estudios literarios, la distinción establecida por Roland Barthes (2004) entre textos *legibles* y textos *escribibles* se convierte en una apropiación útil e ilustrativa para el presente estudio.

⁷ Algunas series de televisión contemporáneas (en especial en cadenas por suscripción como HBO y Showtime) hacen un uso cada vez más extenso de recursos narrativos como el *pastiche* y la intertextualidad (Olson 1987).

Lo que define a la novela clásica o *legible* es su sentido de cierre narrativo. De acuerdo con Barthes, el conflicto central tiende a ser resuelto, las diferentes piezas van cayendo en su lugar y lo que queda al final es una realidad investida de cierta teleología moral o emocional. En lo que el semiólogo francés llamó *función hermenéutica* del texto, los incidentes son ordenados con el fin de articular una pregunta central, desarrollando el conflicto y encadenando una sucesión de eventos que pueden funcionar como las piezas de un rompecabezas o bien postergar la solución final. En la novela moderna o *escribible* la función del discurso ya no es la de responder a grandes preguntas iniciales o resolver conflictos. En términos de Chatman, el texto escribible no busca resolver o desenredar una cadena de eventos, sino revelar o exponer un estado de las cosas (Chatman 1978, 48). Si en la novela legible el autor hace uso de la técnica para crear mundos narrativos

coherentes, ordenados y cargados de sentido, en la novela moderna el discurso deja de ser unitario y se convierte en un conjunto de fragmentos y detalles, de modo que se compone un vasto horizonte en el que los mensajes se sobreponen y confunden entre sí. La artificialidad del discurso de la novela legible se pone al descubierto y la técnica pasa al servicio de la multiplicidad.

Bakhtin llamó *novela polifónica* al tipo de narrativa intersubjetiva inaugurada por Dostoievski. En su ensayo *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bakhtin (1984) observa que no es suficiente con apilar material proveniente de diferentes contextos y fuentes para ensamblar una verdadera narración polifónica. La estructura de un texto de este tipo no puede estar subordinada a la unidad de un estilo o tono personal y el uso de diferentes fuentes resulta insuficiente si estas simplemente se reducen a una visión del mundo monolítica o son filtradas a través de una conciencia individual. La verdadera obra polifónica no solo combina diversos aspectos de la realidad material, sino también varias conciencias autónomas con sus respectivos campos de visión, lo cual da lugar a una especie de unidad de segundo grado (Bakhtin 1984, 68). El mundo existe para cada personaje en un aspecto particular, pero la narrativa no es lírica, pues cada punto de vista permanece independiente; las acciones fluyen simultáneamente, pero en esferas ontológicas diferentes (Bruns 2008, 190). Dostoievski no impone puntos de vista o realidades unidimensionales, de modo que niega con ello al lector la tentación de encuadrar eventos presentes en categorías prefabricadas. El discurso polifónico es dialógico (o *escribible*, en términos de Barthes), pues los lectores se convierten en participantes activos y sacan sus propias conclusiones a partir de un material contrastante, abierto e inacabado.

La novela polifónica representa una suerte de pensamiento sistemático que transmite la complejidad, ambivalencia e irreductible pluralidad de la vida urbana mediante narrativas cuidadosamente entretrejidas. Al hablar de Dostoievski, Bakhtin sostiene que el estilo polifónico es una forma artística análoga a la sociología, una suerte de *sociología de conciencias* (1984, 32). Las estructuras narrativas que describe Bakhtin y el modelo de sociología propuesto por Latour buscan ensamblar modelos sociales a partir de técnicas diferentes, pero no del todo excluyentes: por un lado, la ficción polifónica aspira a una verdad

social, que va más allá de la realidad aparente, condensando los modos de hacer y de pensar de determinada época y lugar en una serie limitada de situaciones y personajes; por el otro, la TAR elabora experimentos descriptivos que intentan dar cuenta de la diversidad y complejidad del mundo social (Latour 2005, 184). El potencial del discurso narrativo de *Treme* yace precisamente en esa inmersión en la cultura de Nueva Orleans que podríamos llamar “etnográfica”, y en su capacidad para transformar el gran volumen de hallazgos “de campo” en una obra de ficción genuinamente polifónica.

TREME: “DO YOU KNOW WHAT IT MEANS?”

La primera temporada de *Treme* tiene lugar a finales de 2005, tres meses después de la llegada del huracán Katrina al golfo de México. En la ciudad del jazz el paisaje es desolador: calles cubiertas de escombros, cuadras enteras abandonadas, carros desmantelados y apilados bajo los puentes. El proceso de reconstrucción es arduo y avanza lentamente. Las principales instituciones han colapsado y muchos de los sobrevivientes aún se encuentran viviendo como refugiados a lo largo del territorio norteamericano. Se rumora incluso que el Mardi Gras, aquel carnaval anual de origen religioso tan importante para la economía local, podría ser cancelado (Mitchell 2007). La destrucción es tan severa que algunos sectores del gobierno federal asumen la reconstrucción como una pérdida de dinero, pues la geografía de la ciudad garantiza futuras inundaciones (Woods 2005). Tal como lo documentó Spike Lee en su documental *When the Levees Broke* (2006), la llegada del huracán no solo dejó miles de damnificados y pérdidas materiales, sino que además inundó las pantallas de la nación y del mundo por aquellos días, lo cual dio un testimonio inédito de los altos niveles de desigualdad social y descuido estatal en los que se encuentra sumida la que David Simon llama *otra América* (Hornby 2007).

Las prácticas culturales por las cuales es famosa Nueva Orleans son producto de la coexistencia e hibridez de repertorios culturales europeos y africanos. De ahí la importancia de que la reconstrucción narrativa fuera descentrada e involucrara personajes con diferentes perfiles sociorraciales. En consecuencia,

si bien el vecindario de tradición negra que da su nombre a la serie juega un papel central en la historia, el contraste entre diferentes lugares y posiciones sociales es el que en verdad permite conocer el papel que cumplieron las prácticas culturales tradicionales (música, carnaval, gastronomía, etc.) en el afianzamiento del sentido de comunidad en los meses posteriores al huracán (Mitchell 2007). Desde luego, siguiendo al crítico Hal Foster, cualquier arte con pretensiones etnográficas no solo debe conocer la “estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia, como para narrarla” (2001, 206). En efecto, la serie logra coordinar ambos ejes en el desarrollo de sus personajes, que se encuentran vinculados con las tradiciones de diferentes maneras y desde diversas posiciones sociales. Sin dejar de exaltar la cultura local, el discurso de *Treme* también da lugar a un permanente interés por recrear la posición de ciertos grupos sociales y las relaciones asimétricas que han venido perpetuando la injusticia y la desigualdad en la ciudad. Para indagar en la relación existente entre sentido de comunidad y tradición cultural, la narrativa de *Treme* involucra un buen número de historias de vida paralelas, intercalando puntos de vista y roles sociales a veces antagónicos, a veces complementarios.

La serie también se plantea como problema el discurso neoliberal, encarnado en repetidas ocasiones por fenómenos como el turismo cultural y la gentrificación. Las diferentes calles del *faubourg* Tremé, al igual que las áreas circundantes, no solo funcionan como locaciones permanentes. Al señalar diversas conexiones entre el espectro de prácticas culturales que allí han tenido y continúan teniendo lugar, y al hacer que los personajes se desplacen entre diferentes esferas sociales, la serie transmite una fuerte densidad geográfica y una consciencia espacial poco común para un seriado de televisión. De hecho, las numerosas referencias a calles, barrios, bares y restaurantes cumplen un papel tan vital en la narración, que el espectador “no nativo” puede llegar a necesitar de otras fuentes de información para

8 *Treme* también ha sido celebrada por su uso de referencias a la cultura vernácula. El crítico Dave Walker del *Times-Picayune* (el diario más antiguo y respetado de Nueva Orleans) diseñó una columna titulada “Today in *Treme*”, como especie de “manual de uso” que devela los códigos locales y señala las numerosas referencias intertextuales de cada episodio.

tener una mejor idea del tipo de asociaciones intertextuales planteadas por la serie, pues muchas veces se trata de comentarios acerca de la cultura vernácula de Nueva Orleans⁸. En cuanto a los personajes, si bien la mayor parte

del elenco se compone de actores profesionales, algunos de los miembros del reparto son en realidad figuras destacadas de la comunidad local (músicos, activistas, artistas, etc.). Para estudiar los mecanismos narrativos que los escritores de *Treme*⁹ emplean al recrear las complejas redes sociales que componen la ciudad, he decidido tomar tres de los mediadores más importantes en el primer episodio: la segunda línea, el huracán Katrina y el gran jefe.

⁹ David Simon contrató desde un comienzo a los escritores Tom Piazza, autor del libro *Why New Orleans Matters*, y Lolis Eric Elie, antiguo columnista del *Times-Picayune* (y creador del filme *Faubourg Tremé: The Untold Story of Black New Orleans*), como guionistas permanentes.

¹⁰ La *segunda línea* es un desfile callejero típico de Nueva Orleans. Los participantes incluyen un club social que patrocina el evento, una banda de jazz que lo ameniza (la *línea principal*) y una caravana de vecinos que acompaña con bailes y cantos (a ellos se los conoce como *secondliners*, o *los de la segunda línea*).

La segunda línea

El episodio comienza con un montaje de fragmentos y primeros planos provenientes de una reunión callejera en un día soleado: disfraces de plumas, músicos puliendo y afinando sus instrumentos, bebidas, baile, celebración. En un ruinoso bar de barrio, unos músicos locales negocian sus honorarios con los encargados del evento, mientras afuera todo un contingente de policías mantiene los ojos fijos en la congregación, como esperando un orden para comenzar la redada. Desde que el huracán la golpeó, tres meses antes, este es el primer desfile de *segunda línea* que se organiza en la ciudad¹⁰. Por fin comienzan. Los músicos en frente tocan los trombones y trompetas mientras los vecinos les siguen el paso bailando y cantando en coro. A su paso, las calles arrasadas por el huracán, cubiertas aún de escombros y basura, tienen un aire posapocalíptico.

Como parte de lo que considero una narrativa polifónica, al ver *Treme* resulta difícil hacer distinciones claras entre personajes principales y satelitales. Antoine Batiste, un músico negro que se une al desfile en el último momento, no tiene más que un par de apariciones a lo largo del episodio, pero su interacción y mera coexistencia con el resto de actores es fundamental para la composición final. Al verlo bajar del taxi con su trombón en la mano, los otros músicos no dejan pasar la oportunidad de burlarse. Parece insólito ver al famoso trombonista amenizando un

desfile callejero por unos cuantos dólares. A través del personaje de Batiste, artista de prestigio obligado a aceptar trabajos menores por pura necesidad económica, *Treme* no solamente da testimonio del empobrecimiento crónico que sufren muchos de los músicos locales, sino que también escenifica la intrincada y estratificada naturaleza del circuito musical de la ciudad (George 2012, 229). En *Treme* la música está presente en todas partes porque es imposible entender la cultura de Nueva Orleans desde otro ángulo. Como menciona Raeburn, la ciudad conserva la antigua costumbre de usar la música como un medio para mitigar una existencia condenada a todo tipo de limitaciones materiales (Raeburn 2007, 817). El bello espectáculo de la *segunda línea* es, pues, una muestra

11 Como ha observado Woods, el jazz es una de las instituciones fundamentales en la historia afroamericana por la forma en que sirvió, desde sus inicios, para investigar y dar sentido a una realidad muchas veces despiadada e injusta. Se trata, en últimas, de un sistema de conocimiento folclórico utilizado por varias generaciones de afroamericanos para resguardar la memoria y crear *comunidades de conciencia* (Woods 2005, 1007).

de cómo a través de la alquimia del jazz los habitantes de Nueva Orleans transforman los hechos más traumáticos y dolorosos en poesía¹¹. A lo largo del episodio se evidencia que la música en Nueva Orleans tiene la importancia de lo que Mauss (1979) llamó un *hecho social total*, pues vincula

y envuelve todos los aspectos (economía, política, religión) de la ciudad como sistema social.

Los tipos sociales, arquetipos y estereotipos están destinados a ser el material esencial de toda representación, y *Treme* no es la excepción. Su nivel de originalidad e innovación depende precisamente de las revisiones que es capaz de introducir en estos niveles. Al conectar distintas trayectorias personales a partir de encuentros muchas veces fortuitos, la serie logra articular varios patrones socioculturales que son únicos de Nueva Orleans. Esta es precisamente la función narrativa de la *segunda línea*, aquella caravana de voces que, a su paso, va cambiando entre perspectivas, con el propósito de recrear un espacio social múltiple y contrastante que se demuestra irreductible a cualquier topología general.

De una de las casas de la sección gentrificada de Tremé emerge Davis McAlary, un DJ local obsesionado con la historia musical de la ciudad. Tal como Jackson Jr. lo describe, Davis es un burgués blanco, idealista e ingenuo, que lucha desde una estación de radio local por su versión romántica de la cultura negra (2011, 18). La

forma en que habla, sus gestos y su estilo de vida son un simulacro de autenticidad. Cumpliendo la función de *punto de entrada* para la audiencia blanca educada, que representa la mayor porción demográfica de HBO, Davis es el personaje más activo en términos de estructura narrativa y juega un rol hasta cierto punto transversal, pues frecuenta tanto los “círculos negros” como los “círculos blancos” de la ciudad: en escenas consecutivas, Davis visita una sesión de jazz en la turística Bourbon Street, departe con los músicos locales en las esquinas y visita el restaurante *gourmet* de su novia en el centro de la ciudad. La ubicuidad de Davis permite un fluido recorrido por diferentes esferas sociales.

Al asumir el rol de autoridad musical y cultural, Davis también personifica algunas de las contradicciones culturales más notorias de la ciudad. Si bien su visión de los humildes orígenes del jazz en Nueva Orleans tiende a ser idealizada e ingenua, nunca deja de lamentar la versión *empobrecida* y *estereotipada* de la cultura local que consumen los turistas. El personaje de Davis es una suerte de anfibio cultural, pues su origen social es blanco y burgués, pero vive hace años en el *faubourg* Tremé, lugar en el que se asentaron los primeros esclavos liberados en Norteamérica cuando Luisiana era todavía territorio francés (Crutcher 2010). Por eso resulta tan paradójico el desprecio que manifiesta por la pareja de vecinos blancos que vive junto a su casa, a quienes considera esnobs que trastornan con su estilo de vida burgués y sus *hobbies* típicamente suburbanos la integridad cultural del sector. Si bien es cierto que la composición demográfica de Nueva Orleans estaba cambiando, pues para comienzos de 2006 algunos sectores históricos, como Bywater y Tremé se habían convertido en verdaderos focos de gentrificación¹² —lo cual elevó los costos de renta y obligó a muchos de los residentes antiguos a buscar nuevos lugares de residencia—, la violencia de Davis hacia sus nuevos vecinos no puede ser interpretada como el rechazo de la población local a la intrusión de nuevos pobladores blancos y acomodados en un sector tradicionalmente negro y obrero, pues él mismo es, en última instancia, forastero. Así, mediante el discurso híbrido y muchas veces contradictorio de Davis, la serie logra articular de forma efectiva algunos de los matices sociales, culturales y raciales que caracterizan el proceso de transformación urbana que atraviesa Nueva Orleans.

12 Para una discusión sobre el patrón de gentrificación en Nueva Orleans ver Campanella (2013).

La *segunda línea* llega finalmente a su destino: un pequeño y semidestruido bar ubicado en un área residencial en el antiguo lado este de la ciudad. Los marchantes se dispersan y Batiste se reencontra con su exesposa, propietaria del local. Después de haber visitado una serie de lugares, parece secundario comprobar si las intersecciones y barrios coinciden con la geografía real de Nueva Orleans, pues para el televidente es más importante explorar la ciudad imaginada, mapear mentalmente sus territorios y familiarizarse con los establecimientos locales (las tabernas Gigi's y Poke's, el restaurante Desautel's, el Social Aid and Pleasure Club, etc.). La obsesión de la cámara por el detalle y el fragmento tiene un doble efecto: la descripción minuciosa de ciertos elementos de la cultura local hace que la narración se torne más auténtica o realista ante el televidente, pero también consigue articular elaborados esquemas de relaciones materiales. El recorrido de la *segunda línea* sirve como un primer barrido visual a una zona que será visitada una y otra vez en los futuros episodios —otro ejemplo de cómo los elementos formales forjan vínculos tanto dramáticos como audiovisuales entre diferentes personajes y lugares—. La estrategia encuentra su mejor expresión en una escena posterior. Ya es de noche y Davis todavía trabaja en la estación de radio, en frente de la consola, programando una selección de música local. Lo que suena al aire es el swing *Bou-na Sera*, de Louis Prima, y a su ritmo se comienzan a entretrejer distintas imágenes de la ciudad en una sucesión de planos fijos, alternando escenas domésticas y cotidianas con postales de edificios ruinosos y calles desoladas. Compuesta por una secuencia de saltos entre interiores y exteriores, esta escena se convierte en una suerte de interludio narrativo que abandona durante solo un momento el desarrollo dramático para poder expresar, por medio de un breve montaje musical, cierta experiencia vital común a todos los habitantes de la ciudad.

El episodio concluye con el funeral tradicional de un joven pandillero¹³. Al igual que en la secuencia inicial, Antoine llega

en el último momento para unirse al grupo de músicos que despiden el féretro. A través de este tropo, se establece cierta circularidad narrativa, abriendo el episodio con un renacimiento y cerrándolo

13 En una tradición conocida como *brass band funeral*, la caravana mortuoria es acompañada por una banda de jazz. El término *crack funeral* es una reciente variación que revela que muchas de las víctimas de la guerra local entre pandillas son enterradas usando este acompañamiento musical.

con un funeral. El resultado es de un gran nivel expresivo y presenta un elemento que podríamos llamar *ecológico*: la muerte y el renacimiento se reúnen en un ciclo infinito ritualizado en forma de música. Crutcher (2010) explica que este tipo de funerales, junto con los desfiles anuales, componen la centenaria tradición de la *segunda línea* en Nueva Orleans. Es por eso que no puede sorprender a nadie que la comunidad negra invierta tanto tiempo y dinero organizando desfiles y confeccionando elaborados trajes: bailando y marchando en comunidad se expresan tanto la alegría como el duelo. Como institución cultural, la *segunda línea* da sentido comunitario tanto a la vida como a la muerte.

Katrina

El intento más explícito por plantear las relaciones entre parte y todo, nodo y red, y ciudad y mundo es expresado a través del personaje de Creighton Bernette, un profesor de historia de la Universidad de Tulane. En su primera aparición, Bernette concede una entrevista justo al lado del río Mississippi. El periodista inglés plantea algunas preguntas que eran en realidad parte de una gran controversia internacional que sostuvieron los medios de comunicación en los meses que siguieron al huracán: ¿vale la pena reconstruir la ciudad?, ¿fueron los diques saboteados para que los barrios más pobres terminaran inundados?, ¿fue Katrina la perfecta excusa para reubicar a los “indeseables” de la ciudad? Bernette descarta estas teorías conspiratorias, e insiste en que la inundación que produjo Katrina fue causada en realidad por la simple negligencia del organismo estatal que construyó las barreras que protegían a la ciudad. El desastre fue de origen humano más que natural, producto de un prolongado abandono gubernamental. El temperamento volátil e irreverente de Bernette se convierte en activismo en un *vlog* (video blog) de YouTube, en el cual consigna todo tipo de diatribas y acusaciones en contra del Gobierno y las autoridades locales, con lo cual intenta expresar cómo todos los aspectos relacionados con el abandono y la galopante desigualdad social de la ciudad están orgánicamente interconectados. En suma, Bernette es una especie de híbrido entre académico e incendiario político que demanda una mayor presencia del Estado.

En otra entrevista, esta vez telefónica, Bernette critica a los medios por su total desconocimiento sobre las fallas técnicas y de planeación que ocasionaron la inundación de la ciudad y multiplicaron el número de víctimas. Al condenar en tono enérgico el prolongado fracaso en el que incurrieron tanto el Congreso como el Poder Ejecutivo al momento de tomar las medidas necesarias para proteger de huracanes e inundaciones a una ciudad construida sobre una depresión natural, Bernette no solo quiere demostrar que Katrina es consecuencia de una extensa historia de descuido estatal, sino también desmentir a aquel sector de la prensa que asocia el carácter *festivo y tercermundista* de Nueva Orleans con cierta deficiencia moral y cultural de su población que propició una reacción inadecuada ante la emergencia (Scott 2007, 728).

En los días de caos que siguieron al huracán, miles de familias se vieron separadas en el operativo de evacuación, pues varios sobrevivientes fueron enviados por las autoridades a diferentes ciudades en estados como Texas y Oklahoma, en donde muchas veces no tenían familiares o allegados (Taylor 2010, 488). A lo largo del episodio, algunos personajes regresan a Nueva Orleans después de meses de exilio en ciudades como Baton Rouge, Memphis y Houston. Tres meses después del huracán, muchas personas aún buscaban a miembros desaparecidos de su familia. Varios factores complicaban el proceso de búsqueda, entre ellos las serias deficiencias logísticas del operativo de reubicación de damnificados, la pérdida de todos los expedientes de la cárcel distrital a causa de la inundación y las dificultades para identificar los cuerpos de decenas de víctimas. En el primer episodio de *Treme*, Ladonna Batiste-Williams, propietaria del mismo bar donde concluyó la *segunda línea*, busca a su hermano desaparecido, un joven pandillero llamado Daymo. Por eso decide contratar los servicios de Toni Bernette (esposa de Creighton), una abogada con experiencia en episodios de brutalidad policíaca que opina que la desaparición del joven debe estar relacionada con la crisis carcelaria desatada por el huracán. En efecto, Daymo se encontraba detenido en la prisión distrital justo cuando los prisioneros tuvieron que ser evacuados y reubicados en la sección superior de la autopista interestatal, lugar alejado de las inundaciones. Al cabo de algunos días a la intemperie, todos los prisioneros fueron reasignados a cárceles en otros estados (Dessings, Gendrin y Hajjar 2012, 177), lo que complicó en

algunos casos su localización por parte de las familias. Después de intentar sin éxito que la policía local le diera algún tipo de información al respecto, Toni decide visitar las oficinas de *The Times-Picayune*, el principal diario de Nueva Orleans, para revisar el archivo fotográfico de los días del desastre. En una de las tomas aéreas de la interestatal, Toni encuentra entre la multitud de prisioneros el rostro del joven desaparecido. En este caso, *Treme* logra condensar en una sola línea narrativa la dramática separación por la que debieron pasar decenas de familias luego del huracán, y reconoce de paso actores centrales como la policía, la prensa local y los abogados *pro bono*.

Gran jefe

El subtexto es fundamental en *Treme*, pues toda consideración narrativa en lo que respecta al diálogo, la música y la ambientación es meticulosamente ensamblada para recrear determinados matices socioculturales. En una de las primeras escenas, Albert Lambreaux vuelve a la ciudad por primera vez desde la tormenta. Su plan es mudarse de nuevo a su antigua casa, ubicada en una de las zonas de Tremé que han sido más afectadas por la inundación. Lo que encuentra es una ciudad fantasma: restos de todo tipo apilados en las calles, techos destruidos y casas imposibles de habitar. Tras abrirse paso entre los escombros, Lambreaux logra entrar a su propiedad y se enfrenta con lo inevitable: todas sus posesiones, fotos y artículos familiares están enterrados bajo una densa capa de lodo. El mundo que conocía ya no existe, todo se ha ido. Como líder local, Lambreaux representa a aquellos que regresaron a reconstruir la ciudad con sus propias manos y sin ayuda del Gobierno.

Entre las diferentes tradiciones locales, las organizaciones barriales conocidas como *tribus indias* de Mardi Gras ocupan un lugar destacado en la narración de *Treme*. A lo largo del año, los miembros de estos clubes masculinos invierten largas jornadas en la confección de complicados y coloridos trajes de plumas y abalorios para vestir en el carnaval (Crutcher 2010, 16). Toda tribu tiene un líder conocido como *gran jefe*, que es quien diseña el motivo general del vestuario cada año. Los miembros se reúnen periódicamente en algún bar del vecindario para practicar los

cantos y bailes para el desfile. Cuando el Mardi Gras por fin llega, las calles se convierten en los campos de una batalla simbólica en la que los jefes indios compiten entre sí para ver quién tiene el traje más bello.

En un ensayo sobre *The Wire*, Jameson (2010) analiza la estructura narrativa de la serie y destaca su *utopismo*, esto es, su capacidad de generar pequeñas grietas en la superficie realista del relato mediante la materialización de fantasías y utopías locales que, claro está, nunca perduran. En su calidad de gran jefe, Lambreaux tiene un proyecto que podría ser llamado *utópico*, pues cree fervientemente que es posible reformar su antigua tribu india antes de Mardi Gras y reconstruir a partir de allí el resto de la comunidad. Por eso se dirige al antiguo lugar de reunión, la ruinoso taberna *Poke's*, y pasa horas limpiando y preparando todo para la llegada de los demás, sin saber que ellos también han sido evacuados de la ciudad. Pronto llega la noche y Lambreaux, agotado después de barrer y remover escombros durante horas, desempaca su enorme traje de carnaval. El siguiente plano lo muestra saliendo del bar, bajo las plumas rojas y doradas de aquel atuendo, mientras canta su llamado de gran jefe en la penumbra. Sin duda, la escena transmite un tono emocional de profundo sentido social. Con esta exhibición solitaria, en medio de la destrucción material, Lambreaux acude a su autoridad tradicional con el único propósito de llamar a la unidad. Ante la realidad insostenible, él opta por un lugar familiar que ahora solo existe en su memoria. Más que una utopía, lo que tenemos es el germen de aquello que Foucault llamó *heterotopía del territorio*, esto es, un espacio *absolutamente otro* que refleja, neutraliza y contradice su entorno (1984, 46). En efecto, aquella *performance* le permite a Lambreaux reasumir públicamente su rol como autoridad tradicional, de tal modo que motiva a los pobladores a que trabajen juntos en la reconstrucción del vecindario y la comunidad. Mediante este proyecto heterotópico, Lambreaux parece actuar en contradicción con un paisaje general de alienación y desesperanza. *Treme* expone una realidad absolutamente cruda, pero no deja de reconocer la capacidad de los habitantes del gueto para transformar y recomponer su entorno.

HACIA UNA NARRATIVA DE LA CIUDAD MÚLTIPLE

La técnica polifónica de *Treme* logra concentrar un amplio espectro de personajes y temas en un mismo tiempo y lugar, entrelazando varias líneas narrativas en una historia que no es lineal o unívoca, sino múltiple y diversa. Por eso, su discurso narrativo resulta análogo a lo que Latour llama *movimiento de reensamblaje* (2005, 122-128), pues su descripción de las interacciones entre diferentes tipos de actores no intenta reducir la sociedad a la simple suma de los atributos de sus partes, sino resaltar la multiplicidad de campos y niveles de acción que pueden encontrarse en una ciudad. Como señalé en el presente artículo, desde el primer episodio de esta serie es posible reconocer la proliferación de una multiplicidad de voces disonantes, pues los diferentes acontecimientos y situaciones gravitan hacia el campo de visión que es específico de cada personaje. Es necesario aclarar que *Treme* no es sociológica en un sentido académico, pues su intención no es hacer generalizaciones o explicaciones de tipo alguno; por el contrario, se trata más de una *visualización sociológica del mundo*, esto es, una narrativa plural que busca dar cuenta de la complejidad de los flujos y energías sociales.

En síntesis, *Treme* logra dar a cada una de las voces su propia perspectiva, su propia validez y su propio peso narrativo. David Simon y sus colaboradores no imponen sus opiniones, sino que permiten a los personajes habitar una zona de ambigüedad moral en la que las grandes verdades dejan de existir. En eso también se asemeja a la polifonía bakhtiniana, que por definición se constituye como un gran diálogo entre varias perspectivas que no favorece una sola posición moral o política. En vez de establecer un mundo objetivo cerrado y monolítico, los artificios narrativos de *Treme* dan lugar a la multiplicidad, pues el espectador no recibe una sola realidad representada por un solo autor, sino la realidad subjetiva de un repertorio de personajes. A diferencia del texto legible, que usa una narrativa lineal para explicar y hacer comprender, el carácter fragmentario de las imágenes de *Treme* parece más cercano a la experiencia irreductible del verdadero descubrimiento social. Es esta reunión de versiones disímiles, y muchas veces contradictorias, la que permite al espectador tomar posición y asumir un rol activo en la asignación de sentidos.

Algunos han criticado el tono ligero de *Treme*, y señalan que sus creadores no tienen voluntad alguna de proponer un debate amplio sobre las estructuras de poder que controlan la ciudad. Por ejemplo, Rathke (2012) observa que el estilo microsocioal de la serie refuerza la idea general de que el *poder* tiene más que ver con sobornos y trampas ocasionales que con la ausencia estructural de ciertas garantías democráticas y tradiciones gubernamentales que son normales en el resto de Norteamérica. Desde su perspectiva, al dejar de cuestionar el rol de la burocracia gubernamental en el empobrecimiento y deterioro de Nueva Orleans, *Treme* se convierte en el peor tipo de entretenimiento, una suerte de guía turística para entusiastas del jazz. Si bien es verdad que la serie poco habla del mundo de la política, estas críticas pierden de vista el simple hecho de que *Treme*, al ser un dramatizado de televisión, jamás promete al espectador un análisis estructural de los vicios gubernamentales. Por el contrario, la verdadera intención de la serie consiste en mostrar las diferentes formas en que las decisiones tomadas en las altas esferas pueden llegar a afectar la vida cotidiana de los ciudadanos. Tienen razón los críticos al afirmar que la versión un tanto romántica que la serie ofrece de la cultura local suele oscurecer algunas problemáticas sociales (como la guerra entre pandillas o los altos niveles de corrupción). Pero, insisto, la mayor contribución de *Treme* es su modelo narrativo, que permite pensar la ciudad en su irreductible diversidad. Trazando trayectorias individuales que componen una fluida red de interacciones, su formato genera un complejo modelo social que es mucho más que la suma de sus partes y trasciende la dicotomía micro/macro que tantas veces se asume al hablar de lo social.

La ficción sociológica de *Treme* constituye un desafío para nuestra tradición disciplinaria. Por un lado, su discurso polifónico logra conjugar geografías, retratos, prácticas, sonidos y gestos para ilustrar, de la mejor manera, entramados socioculturales complejos; por el otro, su continuo juego entre imagen y palabra genera una elocuencia ambigua que resulta impensable para las formas académicas ortodoxas. Aun cuando la sociología ha producido modelos teóricos que, como el de Latour, dan cuenta de la fluidez de las estructuras sociales, solo la ficción parece capaz de llevar tales ideas a un lenguaje cercano al público general. Desde luego, la ciudad ha sido el escenario natural para todo tipo de seriados en televisión, pero son pocos los que han contado con los argumentos necesarios para discutir y esclarecer

las dinámicas propias de los centros urbanos. Marc Augé señaló en los setenta que una de nuestras tareas más urgentes era volver a aprender a viajar a las regiones más cercanas a nosotros, “a fin de aprender nuevamente a ver” (2010, 16). Como respuesta, la ficción sociológica puede convertirse en un dispositivo capaz de estimular cierto nivel de reflexividad, pues el televidente se ve obligado a lidiar con diferentes versiones y actitudes ante una misma realidad social.

Desde luego, la televisión no es el único canal para difundir este tipo de narrativas. Más allá de los medios tradicionales, las nuevas tecnologías de la información se convierten en un desafío para las ciencias sociales, que deberán trabajar en el desarrollo de nuevas estrategias multimedia si es que quieren difundir estas y otras inquietudes propias de la academia en foros de discusión más amplios.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Andrés Salcedo-Fidalgo y al equipo editorial de la *RCA* por sus sugerencias a este texto.

REFERENCIAS

- ALLRATH, GABY, MARION GYMNICH Y CAROLA SURKAMP. 2005. “Introduction: Towards a Narratology of TV Series”. En *Narrative Strategies in Television Series*, editado por Gaby Allrath y Marion Gymnich, 1-43. Londres: Palgrave Macmillan.
- ATKINSON, ROWLAND Y DAVID BEER. 2010. “The Ivory Tower in the City: Engaging Urban Studies After *The Wire*”. *City* 14 (5): 529-544.
- AUGÉ, MARC. 2010. *El viaje imposible*. Barcelona: Gedisa.
- BAKHTIN, MIKHAIL. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARTHES, ROLAND. 2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2004. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BRUNS, JOSH. 2008. “The Polyphonic Film”. *New Review of Film and Television Studies* 6 (2): 189-212.

- CALLON, MICHEL. 1986. "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St-Brieuc Bay". En *Power, Action, and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, editado por John Law, 196-233. Londres: Routledge.
- _____. 1998. *The Laws of the Markets*. Oxford: Blackwell Publishers/Sociological Review.
- CAMPANELLA, RICHARD. 2013. "Gentrification and its Discontents: Notes from New Orleans". En *New Geography*, 3 de enero. Consultado el 26 de agosto de 2013. <http://www.newgeography.com/content/003526-gentrification-and-its-discontents-notes-new-orleans>
- CATTERALL, BOB. 2011. "Is it all Coming Together? Thoughts on Urban Studies and the Present Crisis: (21) Work and Action: from *The Wire* to *Hamlet*". *City* 15 (1): 126-132.
- CHATMAN, SEYMOUR. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHATTERTON, PAUL. 2007. "Banlieues, the Hyperghetto and Advanced Marginality: A Symposium on Loïc Wacquant's Urban Outcasts". *City* 11 (3): 357-363.
- COUTARD, OLIVIER. 1999. *The Governance of Large Technical Systems*. Londres; Nueva York: Routledge.
- CRUTCHER, MICHAEL E. 2010. *Treme: Race and Place in a New Orleans Neighborhood*. Athens: University of Georgia Press.
- DELEUZE, GILLES Y FELIX GUATTARI. 1987. *A Thousands Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DESSINGES, CATHERINE, DOMINIQUE GENDRIN Y WENDY HAJJAR. 2012. "Fiction and Reality in HBO's *Treme*: A Narrative Alchemy at the Service of Political Truth". *TV/Series* 1: 163-186.
- DREIER, PETER Y JOHN ATLAS. 2009. "*The Wire*: Bush-Era Fable about America's Urban Poor?". *City & Community* 8 (3): 329-340.
- FARIAS, IGNACIO. 2011. "Ensamblajes urbanos: la TAR y el examen de la ciudad". *Athenea Digital* 11 (1): 15-40. Consultado en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/826>
- FOSTER, HAL. 2001. "El artista como etnógrafo". En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, MICHEL. 1984. "Des espaces autres". *Architecture, Mouvement, Continuité* 5: 46-49.
- GARFINKEL, HAROLD. 2006. *Estudios en etnometodología*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- GEORGE, COURTNEY. 2012. "Keeping it 'Reals': Narratives of New Orleans Jazz History as Represented in HBO's *Treme*". *Television & New Media* 13 (3): 225-234.
- GRAHAM, STEPHEN Y SIMON MARVIN. 2001. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities, and the Urban Condition*. Londres; Nueva York: Routledge.
- GRAY, HERMAN. 2012. "Recovered, Reinvented, Reimagined *Treme*, Television Studies and Writing New Orleans". *Television & New Media* 13 (3): 213-224.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. Y JOSEPH COURTES. 1990. "Actante". En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GRODAL, TORBEN. 2002. "The Experience of Realism in Audiovisual Representation". En *Realism and Reality in Film and Media*, editado por Anne Jerslev, 67-92. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- GUGGENHEIM, MICHAEL. 2009. "Building Memory: Architecture, Networks and Users". *Memory Studies* 2 (1): 39-53.
- HORNBY, NICK. 2007. "Interview with David Simon". *The Believer Magazine*, agosto. Consultado el 28 de agosto de 2012. http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon
- JACKSON JR., JOHN L. 2011. "HBO's Utopian Realism: Down in the Treme". *Transforming Anthropology* 19 (1): 17-20.
- JACOBS, JANE M. 2006. "A Geography of Big Things". *Cultural Geographies* 13 (1): 1-27.
- JAMESON, FREDERIC. 2010. "Realism and Utopia in *The Wire*". *Criticism* 52 (3-4): 359-372.
- KLEIN, AMANDA ANN. 2009. "'The Dickensian Aspect': Melodrama, Viewer Engagement and the Socially Conscious Text". En *The Wire: Urban Decay and American Television*, editado por T. Potter y C. W. Marshall, 177-189. Londres: Continuum.
- LASH, SCOTT. 1999. "Objects that Judge: Latour's Parliament of Things". *European Institute for Progressive Cultural Policies*. Consultado el 28 de agosto de 2012. <http://eipcp.net/transversal/0107/lash/en>
- LATOUR, BRUNO. 1998. "La tecnología es la sociedad hecha para que dure". En *Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*, editado por Miquel Doménech y Francisco Tirado, 109-142. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2009a. "Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization". *Harvard Design Magazine* 30 (Spring/Summer): 138-144.

- _____. 2009b. "Tarde's Idea of Quantification". En *The Social After Gabriel Tarde: Debates and Assessments*, editado por Mattei Candea, 145-162. Londres: Routledge.
- LATOUR, BRUNO Y EMILIE HERMANT. 1998. *París: ciudad invisible*. Consultado el 28 de agosto de 2012. <http://www.bruno-latour.fr/virtual/CAST/index.html>
- LATOUR, BRUNO Y STEVE WOOLGAR. 1986. *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- LAW, JOHN. 1986. "On the Methods of Long-Distance Control: Vessels, Navigation and the Portuguese Route to India". En *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge*, editado por John Law, 234-263. Londres: Routledge.
- _____. 2004. *After Method: Mess in Social Science Research*. Londres: Routledge.
- LEE, SPIKE. 2006. *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*. HBO, 255 minutos, dos episodios.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- MARSHALL, C. W. Y TIFFANY POTTER. 2009. "‘I Am the American Dream’: Modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction". En *The Wire: Urban Decay and American Television*, editado por T. Potter y C. W. Marshall, 1-14. Londres: Continuum.
- MAUSS, MARCEL. 1979. "Ensayo sobre los dones, motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas". En *Sociología y antropología*, 165-268. Madrid: Tecnos.
- MITCHELL, REID. 2007. "Carnival and Katrina". *Journal of American History* 94: 789-794.
- OLSON, SCOTT R. 1987. "Meta-television: Popular Postmodernism". *Critical Studies in Mass Communication* 4: 284-300.
- PARKER, SIMON. 2010. "Introduction: Welcome to the Urban Desert of the Real". *City* 14 (5): 491-496.
- PENFOLD-MOUNCE, RUTH, DAVID BEER Y ROGER BURROWS. 2011. "The Wire as Social Science-Fiction?". *Sociology* 45 (1): 152-167.
- RAEBURN, BRUCE B. 2007. "‘They’re Tryin’ to Wash Us Away’: New Orleans Musicians Surviving Katrina". *Journal of American History* 94: 812-819.
- RATHKE, WADE. 2012. "Treme for Tourists: The Music of the City without the Power". *Television & New Media* 13 (3): 261-267.
- SCOTT, REBECCA J. 2007. "The Atlantic World and the Road to Plessy v. Ferguson". *Journal of American History* 94: 726-733.

- SLATER, DON Y TOMAS ARIZTIA. 2009. "Assembling Asturias: Scaling Devices and Cultural Leverage". En *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, editado por Ignacio Fariás y Thomas Bender, 91-108. Londres: Routledge.
- SUMMERTON, JANE. 1994. *Changing Large Technical Systems*. Oxford: Westview Press.
- TARDE, GABRIEL. 1903. *The Laws of Imitation*. Nueva York: Henry Holt.
- TAYLOR, HELEN. 2010. "After the Deluge: The Post-Katrina Cultural Revival of New Orleans". *Journal of American Studies* 44 (edición especial 3): 483-501.
- THOMAS, LYNNELL L. 2012. "'People Want to See What Happened': *Treme*, Televisual Tourism, and the Racial Remapping of Post-Katrina New Orleans". *Television & New Media* 13 (3): 213-224.
- TOSCANO, ALBERTO Y JEFF KINKLE. 2009. "Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in *The Wire*". *Dossier Journal*. Consultado el 28 de agosto de 2012. <http://dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-and-capitalism-in-the-wire/>
- WHITE, HARRISON. 2008. *Identity & Control. How Do Social Formations Emerge*. Princeton: Princeton University Press.
- WILLIAMS, LINDA. 2011. "Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of *The Wire*". *Critical Inquiry* 38 (1): 208-219.
- WOODS, CLYDE. 2005. "Do You Know What It Means to Miss New Orleans?: Katrina, Trap Economics, and the Rebirth of the Blues". *American Quarterly* 57 (4): 1005-1018.