

## “JUEGOS DE LENGUAJE” DEL GÉNERO NEGRO: NOVELA, CINE Y SERIES

Philippe Corcuff

Las series negras actuales pueden ser subsumidas en una configuración más global, tomando en cuenta sus relaciones con el género literario de la novela negra y del cine negro. La metodología de los “juegos de lenguaje”, tomada del segundo Wittgenstein, permite hacer traducciones entre el “juego de lenguaje” de la novela, el del cine de ficción y el de la serie, en diálogo con los “juegos de conocimiento” de la filosofía y de la sociología. Se realiza una crítica social radical, vinculada con una interrogación existencial y moral, en cada “juego de lenguaje” mediante analogías y tomando en cuenta las especificidades. Al examinar sucesivamente una novela (*Gone, Baby, Gone*, de Dennis Lehane), una película (*Dans la vallée d'Elah*, de Paul Haggis), y una serie (*The Killing*, en versión americana, de Vee-na Sud), se detectan ciertos desplazamientos producidos en estas traducciones. Emerge del análisis de estas tres obras una crítica de la trama narrativa conspiracionista, así como deslizamientos hacia una ética perfeccionista. Las investigaciones propuestas tienen un carácter exploratorio y programático. *Palabras clave: juegos de lenguaje; género negro; cine; series televisivas; diálogos transfronterizos.*

- \* Philippe Corcuff es Profesor de posgrado (*maître de conférences*) de ciencia política en el Instituto de Estudios Políticos de Lyon e investigador en el laboratorio de sociología CERLIS (Université Paris Descartes/CNRS, véase: <http://recherche.parisdescartes.fr/CERLIS/Equipe/Membres-statutaires/Corcuff-Philippe>). Además de sus compromisos altermundistas y libertarios, ha publicado en español los siguientes trabajos: “Lo colectivo en el desafío de lo singular: partiendo del habitus” (2005), “Sociología y compromiso: nuevas pistas epistemológicas después de 1995” (2008), “Condiciones humanas de la sociología y pluralismo teórico en las ciencias sociales” (2015), *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010* (2013), “La cuestión transfronteriza de la individualidad en las ciencias sociales: partiendo de Marx y Bourdieu” (2015), y una serie de artículos en esta misma revista ([www.culturayrs.org.mx](http://www.culturayrs.org.mx), números 4, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 18 y 20).
- \* El presente texto es la traducción del artículo “«Jeu de langage» du noir : roman, cinéma et séries”, publicado inicialmente en la revista *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir* (Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme), n° 88, sobre “Les séries, politique fiction” (coordinado por Antoine Faure et Emmanuel Täieb), otoño de 2015, pp. 21-33. Lo publicamos aquí con la autorización del autor y de la revista. La traducción ha sido realizada por Gilberto Giménez.



**Abstract: "Language games" of the black genre: fiction, film and television series**

Current black TV series can be included in a more global configuration by bearing in mind their relationships with the literary genre of black novel and black cinema. A methodology of "language games", borrowed from the second Wittgenstein, is used to carry out translations between the "language game" of the novel, the fiction film and the TV series, in a dialogue with the category of "knowledge games" coming from philosophy and sociology. A radical social criticism in connection to an existential and a moral cross-examination is carried out in every "language game" through analogies, but bearing in mind their specificities. Having examined successively a novel (*Gone, Baby Gone*, Dennis Lehane), a film (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis) and a series (*The Killing*, American version, *Vee-na Sud*), certain displacements produced in these translations were detected. A critique of the conspiracy narrative plot and of the displacements of a perfectionist ethics arises from the analysis of these three works. The researches carried out have an exploratory and programmatic nature. **Key words:** "games of language", black genre, cinema, TV series, borderline dialogues.

El presente artículo forma parte de una serie de trabajos que proponen diálogos transfronterizos entre filosofía, sociología y culturas ordinarias (relatos policiales, canciones, cine, series, etc.)<sup>1</sup> Hablamos de culturas ordinarias, y no de culturas populares, porque estos productos culturales no conciernen sólo a las clases populares, sino que también circulan por las redes de sociabilidad ordinaria.<sup>2</sup> Los diálogos transfronterizos se realizan a partir de la metodología de los "juegos de lenguaje", expresión tomada en préstamo del segundo Wittgenstein.<sup>3</sup>

Se esbozará aquí una exploración de las traducciones y desplazamientos operados a través de diferentes "juegos de lenguaje", dentro de los cuales se inscribe el género negro: la novela, el cine de ficción y las series. En cada caso nos apoyaremos en un ejemplo: *Gone, Baby, Gone*, de Dennis Lehane, para la novela; *Dans la vallée d'Elah*, de Paul Haggis, para el cine; y *The Killing*, (versión americana), para las series. Estas etapas sucesivas tratarán de situar una parte de las series actuales de mayor éxito entre el público y a los ojos de la crítica, las series policiales —las series negras—, dentro de un marco más amplio. El conjunto así obtenido tendrá un carácter principalmente programático, con toda una serie de "huecos" que tendrán que ser rellenados en investigaciones ulteriores.

1 Véase particularmente Corcuff, 2002; 2004: 93-102; 2006: 71-84; 2012; 2013; 2010: 31-48.

2 Sobre este punto en particular, véase Laugier, 2012: 48-61.

3 Ver Corcuff, 2010 y 2014.

## Metodología de los “juegos de lenguaje”

Se requiere precisar, en primer lugar, el marco de los diálogos transfronterizos entre filosofía, sociología y culturas ordinarias. ¿Quiere decir esto que tratamos la filosofía, la sociología y las culturas ordinarias como si fueran formas indistintas? ¿Significa esto, por ejemplo, que la novela negra americana expresa directa e inmediatamente problemas filosóficos y sociológicos, o que incluso plantea tesis filosóficas y sociológicas? No. Nuestro análisis parte de la autonomía de los registros (filosofía, sociología, culturas ordinarias), para interesarnos sólo después en sus diálogos, en sus interacciones y en las traducciones recíprocas de sus problemas. Jacques Dubois ha aclarado suficientemente el problema de la relación entre los “novelistas de lo real” y la sociología: estos autores —los novelistas— hablan de las relaciones sociales conforme a un registro propio que no constituye un duplicado de las mismas. Dubois describe prudentemente “un gran laboratorio de ficción donde, en función de las múltiples experiencias de figuración, lo imaginario entra en disputa con lo real” (Dubois, 2000: 12). Esos creadores son considerados como “guionistas experimentales de lo social”, (*ibíd.*: 64) antes que como “comentaristas” de lo social.

En una perspectiva convergente, se considera la sociología, la filosofía y las culturas ordinarias como registros culturales autónomos, esto es, como “juegos de lenguaje” diferentes, en un sentido inspirado por Ludwig Wittgenstein. “La expresión ‘juego de lenguaje’ pone de relieve aquí que hablar un lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida”, escribe este autor en sus *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein, 2004: 39). Antes que referir, de manera clásicamente idealista, las formas culturales a ideas, este enfoque ofrece la ventaja de poner en claro sus relaciones, conforme a una lógica no determinista, con diferentes tipos de prácticas (“una actividad” o “una forma de vida”). Por consiguiente, pueden integrarse aquí las profesiones y los códigos profesionales sobre los cuales Stuart Hall, entre otros, ha llamado la atención (en Hall, 1994: 27-39). El biólogo Henri Atlan se apoyó en esta noción de “juego



de lenguaje” para forjar, a su vez, la de “juego de conocimiento” (Atlan, 1986: 271-293). Por consiguiente, consideraré aquí a los juegos de conocimiento de la filosofía y de la sociología y a los “juegos de lenguaje” de las culturas ordinarias, como registros autónomos que se apoyan en “formas de vida” y de “actividad” parcialmente propias, con diferencias que no excluyen zonas de intersecciones variables entre ellas.

Este marco metodológico nos encamina a detectar una productividad cognoscitiva de los préstamos y traducciones recíprocas, en la medida en que la transferencia de un problema o de una noción de un “juego de lenguaje” a otro comporta un desplazamiento del uso, en el marco de una forma de “actividad” distinta y, por lo tanto, un desplazamiento de la significación. Todo esto si es que seguimos al segundo Wittgenstein cuando afirma que el sentido viene dado por el uso. Entonces no serían exactamente “los mismos problemas” los que son planteados en el “juego de conocimiento” de la filosofía o de la sociología, y los planteados en los “juegos de lenguaje” de la cultura ordinaria, aunque estarían dotados de analogías al ser formulados dentro de marcos diferentes. La inspiración wittgensteiniana podría consolidarse mediante la utilería conceptual de la sociología de la traducción desarrollada por Michel Callon, para quien traducir implica justamente un desplazamiento; traducción y desplazamiento constituyen, por lo tanto, dos nociones cardinales en este enfoque (Véase Callon, 1986: 169-208). No se trata, por consiguiente, de considerar estos registros culturales como partes constitutivas de un gran “todo cultural” indistinto, en un gesto posmoderno, sino más bien de postular pasos transfronterizos entre ellos a partir del reconocimiento de sus especificidades y de su autonomía respectivas.

Por lo demás, se establece la hipótesis de que tales interferencias entre diferentes “juegos de lenguaje” son susceptibles de hacer brotar destellos de inteligibilidad que no podría haber generado una relación exclusivamente “interna” a cada uno de estos “juegos de lenguaje”. Por eso, si bien es cierto que los conceptos de la filosofía y de la sociología pueden echar luz sobre las culturas ordinarias, también es cierto que éstas pueden alimentar los análisis filosóficos

y sociológicos estimulando la imaginación filosófica y sociológica. No se trata de reducir las culturas ordinarias a meras ilustraciones de cuestiones filosóficas o sociológicas. El aporte cognoscitivo de los pasos transfronterizos también puede encontrar traducciones propiamente políticas, contribuyendo de este modo a lo que Sandra Laugier llama auspiciosamente una “política de lo ordinario” alimentada justamente por una vinculación a las culturas ordinarias insertas en sociabilidades ordinarias (Laugier, 2009: 198-200 y «*Vertus ordinaires des cultures populaires*», art. cit., p. 61).

## Algunas características de la novela negra como género literario

Luego de haber diseñado una brújula metodológica, comenzaremos nuestro recorrido exploratorio —que trata de caracterizar las series negras contemporáneas insertándolas en un conjunto más vasto— por el punto de partida del género negro: la novela negra de tradición americana.

Benoît Tadié se ha ocupado de manera sistemática del nacimiento y desarrollo de la novela negra americana entre 1920 y los años 1960. Según este autor, esta rama del relato policial aporta formulaciones literarias críticas a los cuestionamientos relativos al sentido de la vida en las sociedades modernas occidentales desde comienzos del siglo XX. En efecto, el autor afirma que “el género policial constituye una respuesta pesimista a las crisis que sacuden al siglo XX” (Tadié, 2006:3). Y añade:

A través del prisma de la violencia criminal, el género policial nos habla de las derivas de Occidente, del devenir incontrolado de las sociedades industriales, de su desagregación moral, de la erosión de sus instituciones, del desmoronamiento de sus creencias —y de la soledad del hombre privado de puntos de referencia en un universo que ha sido abandonado por la justicia y la verdad—. El género policial pone en ecuación el mal y la modernidad, expresando un sentimiento de alienación individual y de dislocación colectiva (*ibíd.*)



Este tipo de relato literario expresaría entonces una imbricación entre un problema filosófico (el del mal), en sus componentes existenciales y morales, y una relación crítica con un contexto socio-histórico (“la modernidad”) abierta por el individualismo del Siglo de las Luces —el siglo XVIII—, la revolución industrial-capitalista del siglo XIX y el desarrollo del Estado-nación.

## Novela policial europea y novela negra americana

La comparación entre lo que Luc Boltanski denomina “novela policial original”, con sus dos polos constituidos por la novela policíaca británica con Sherlock Holmes, de Conan Doyle, y la novela policíaca francesa con Maigret, de Georges Simenon (Boltanski, 2012), puede ayudarnos a comprender mejor las especificidades de este género literario con su doble alcance existencial y crítico. Según Boltanski, “la novela policial original” tiene que ver principalmente con la cuestión del “enigma”. Este enigma “se presenta como una anomalía, es decir, como aquello que viene a trastornar un conjunto coherente de expectativas previsible” (*ibid*: 29), las expectativas propias de un orden socio-político dominante. En la “novela policial original”, sea la de Sherlock Holmes o la de Maigret, la resolución del enigma que cierra la pesquisa tiene entonces por objetivo “reducir la incertidumbre sobre lo que está pasando con lo que es” (*ibid*: 136). En el contexto socio-histórico del nacimiento de la literatura policial, el trastorno revelado por el enigma remitiría a aquello que escapa por un momento al control del Estado-nación, en los puntos de articulación y de tensión entre este Estado-nación y el capitalismo como forma social hegemónica. Dentro de este marco, “la novela policial original” se esfuerza en cierto modo por restablecer el orden bajo la autoridad del Estado-nación, mediante el gesto de resolución del enigma.

Es precisamente en este plano donde Jean-Patrick Manchette (1980) observa una gran diferencia entre la novela policial europea de enigmas y la novela negra americana:

En la novela criminal violenta y realista a la americana (novela negra), el orden del Derecho no es bueno; es más bien transitorio y en contradicción con sí mismo. Dicho de otro modo: el Mal domina históricamente. La dominación del Mal es social y política. El poder social y político es ejercido por los canallas (Manchette, 1980, 20 —30 diciembre 1976—).

El orden social no puede ser restablecido al final de la novela policial americana, porque el desorden es estructural, y la corrupción afecta al mismo Estado-nación (policía, justicia, políticos, etc.) Si la “novela policial original” parece más bien socialmente conservadora, la novela negra sería, por el contrario, portadora de una crítica social radical, impregnada de perfumes existenciales y éticos. Pero si Manchette considera que “el género policial negro es la gran literatura moral de nuestra época” (*ibid.*: 31 —enero 1978—), no se trataría de una moral pura y moralizadora, sino del intento más o menos desesperado de preservar un mínimo de integridad personal, en la lógica de una ética del mantenimiento de sí mismo, mientras que por otro lado se está obligado a meter las manos en el alquitrán grasiento de lo real. El antihéroe de la novela negra sería “la virtud de un mundo sin virtud”:

Es verdad que puede reparar algunos entuertos, pero no podrá reparar el entuerto general de este mundo, y él lo sabe; de aquí su amargura (*ibid.*: 21 —30 diciembre 1976—).

Se trataría entonces de un pesimismo profundamente moral, impregnado de crítica social. Sin embargo, la ética y la crítica social que transitan a través del género policial americano lo hacen a su manera, en el marco del “juego de lenguaje” de la novela negra. Y es esto lo que las distingue, entre otras cosas, de la importancia de los conceptos y de los textos de la tradición en el juego de conocimiento filosófico, así como del carácter central de la confrontación con lo real observable mediante la indagación empírica, en el juego de conocimiento de la sociología. La novela negra también trabaja sobre la verdad, pero según modalidades literarias y de ficción que



no constituyen los ejes principales de la filosofía y de la sociología, aun cuando puedan ser uno de sus componentes. A cada “juego de lenguaje” y a cada juego de conocimiento correspondería, por lo tanto, un registro de verdad propio.

## A propósito del estilo conductista

Según Manchette, una tendencia estilística particular permea al relato policial americano en tanto que género literario: el *behaviorismo* (o conductismo). La novela negra dejaría de lado los estados psicológicos de los personajes para concentrarse sobre la acción, utilizando para ello una escritura extremadamente sobria:

... hay que señalar que la gran novela negra tiene un estilo específico: una escritura “exterior”, no moralizante, anti-psicológica, esencialmente descriptiva, “cinematográfica”, *behaviorista*. (*Ibíd*: 271 —1982—).

Ejemplifican muy bien este estilo las primeras líneas de *La clé de verre*, novela de Dashiell Hammett, donde aparece su personaje principal, Ned Beaumont:

Lo dados rodaron sobre el tapete verde de la mesa, chocaron juntos contra el reborde y rebotaron. Uno de ellos se inmovilizó de inmediato mostrando seis puntos blancos ordenados en dos filas paralelas de tres en tres. El otro trastabilló hasta el centro antes de detenerse a su vez. Su cara superior mostraba sólo un punto blanco. Ned Beaumont lanzó un gruñido y los ganadores recogieron la postura (Hammett, 1998: 9).

Según Manchette, esta escritura estaría encastrada en un contenido ético y político:

El famoso estilo ‘*behaviorista*’ es el estilo de la desconfianza y de la desesperación tranquila ante la astucia de la razón. Sólo dice lo que aparece: deduce la realidad de las apariencias, y no de la interioridad dudosa de la gente (Manchette, *op. cit.*: 155 —16 agosto 1980—).



Manchette da cuenta aquí de un aspecto importante del estilo de la novela negra, pero puede ser que esté hablando más bien del estilo depurado que está a punto de inventar en tanto que novelista a partir de la tradición americana, antes que de una forma exclusiva que caracterizaría a la novela negra. Porque considerado en su conjunto, la novela negra aparece más contrastada y mestizada entre sequedad *behaviorista*, por una parte, y estados psicológicos e introspección, por otra, con proporciones variables entre los dos. Pero los últimos son aprehendidos con mayor frecuencia en el choque con la primera. Más bien radicaría en esto una de las marcas estilísticas transversales a la novela negra americana, incluso en uno de los autores más *behavioristas*, como Hammett. Otro pasaje de *La clé de verre* ilustra muy bien el encastramiento de una notación psicológica mínima en la descripción del comportamiento:

Él examinaba melancólicamente su pie calzado de negro y se mordía las uñas (Hammett, 1998: 220).

En otros autores, entre ellos el gran clásico que es Raymond Chandler, lo psicológico no es tan mínimo, pero, sin embargo, frecuentemente aparece en interacción con lo comportamental. Pese a todo, la parte *behaviorista* del relato policial americano —por aquello que Manchette llama una “escritura cinematográfica”—, lo preadapta a traducciones en el “juego de lenguaje” cinematográfico y en el de las series.

## Balada exploratoria y anti-conspiracionista entre una novela, una película y una serie

Esta tercera etapa de nuestro camino va a concentrarse sobre tres casos concretos actuales, captados en los “juegos de lenguaje” de la novela, del cine de ficción y de las series. Continuaremos focalizando sobre la doble relevancia existencial-ética y crítica de los mismos. Esto nos llevará a abordar la cuestión de la relación con la trama na-



rrativa conspiracionista, muy presente en nuestros días en la crítica social ordinaria como reductora de incertidumbres existenciales en el nivel individual y colectivo.<sup>4</sup> Entendemos aquí por conspiracionismo una manera estereotipada de narrar historias que giran en torno a la manipulación secreta por parte de individuos y grupos poderosos. Como lo ha puesto de manifiesto Boltanski —y este es otro terreno de sus investigaciones socio-históricas en su libro *Énigmes et complots*—, es en la novela de espionaje donde la narración conspiracionista ha sido inicialmente más trabajada, y siguiendo su derrotero, en las películas de espionaje. Ahora bien, se ha podido observar en *Polars, philosophie et critique sociale*, que cuando los complots son integrados como uno de los elementos de la intriga en la novela negra de tradición americana, éstos ya no constituyen frecuentemente su clave principal. Las teorías del complot, en tanto que construcciones narrativas centradas sobre complots, incluso son criticadas implícitamente en beneficio de relatos más polifónicos, convergiendo por otros caminos con las críticas propuestas por las ciencias sociales. Proporcionaremos a continuación, a título exploratorio, sólo algunas consideraciones parciales sobre tres obras seleccionadas, y sobre los desplazamientos operados por las traducciones de un “juego de lenguaje” a otro.

## Una novela negra: *Gone, Baby, Gone*, de Dennis Lehane (1998)

Dennis Lehane es una de las figuras actuales de la novela negra americana que ha sido frecuentemente adaptada al cine (*Mystic; River; Gone, baby, Gone; Shutter Island; Quand vient la nuit...*), y quien incluso participó en la escritura de algunos episodios de *The Wire* y de *Boardwalk Empire*.

En la novela *Gone, Baby, Gone*, (Lehane, 2003) se trata de los detectives Patrick Kenzie y Angie Gennaro. Una niña pequeña, Amanda McCready, nacida en un medio popular, en el barrio obrero blan-

<sup>4</sup> Sobre la trama narrativa conspiracionista y su crítica desde el punto de vista de las ciencias sociales, véase particularmente: Corcuff, 2009 y Taïeb, 2010: 265-289.

co de Boston marcado por el racismo, ha sido secuestrada. Lehane, también oriundo de este mismo medio popular, orienta su crítica de modo comprensivo sobre las relaciones socio-raciales de dominación. Por ejemplo, Helena, madre soltera de Amanda, está

... persuadida de la existencia de un proyecto liberal secreto orientado a corromper a los ciudadanos americanos honestos — proyecto acerca del cual ella lo ignora todo, salvo que la privaba de la posibilidad de ser feliz y permitía a los Negros cobrar los seguros de desempleo— (*ibíd*: 46).

Por lo demás, ya está aquí presente una teoría del complot, no en la intriga, sino en las marcas discursivo-cognitivas de uno de los personajes.

En el curso de la investigación, se pone al descubierto las zonas negras de la condición humana, por ejemplo:

Gerry y Evandro despanzurraban a sus víctimas, las decapitaban, las destripaban y las crucificaban por placer o por crueldad, porque Gerry estaba resentido con Dios, justamente por eso (*ibíd*: 82).

Pero también se nos confronta con las zonas grises de todo el mundo, de cada hijo de vecino:

Todos somos seres incomprensibles, cuyos impulsos obedecen a fuerzas diversas y variadas, muchas de las cuales escapan a nuestro propio entendimiento (*ibíd*: 83).

Por lo tanto, las fragilidades existenciales y las fragilidades sociales interactúan.

El complot, las cuestiones sociales y los interrogantes morales van a anudarse de manera original al final de la novela, dejándola abierta a una duda melancólica. En primer lugar, el complot tiene la particularidad poco habitual de ser un complot para el bien, y por lo tanto no constituye un reductor de incertidumbres en el corazón de



la intriga, como en el caso de las tramas conspiracionistas, sino un activador de incertidumbres y de imperativos morales. Es así como Patrick y Angie se enteran que es un policía el que dirigió desde el comienzo la investigación sobre el secuestro, y que fueron su mujer, Jack y Tricia Doyle quienes secuestraron a la niña. Ellos secuestraron a Amanda para protegerla de una madre drogada, Helena, quien la pondría en peligro cotidianamente. Angie no quiere denunciarlos. “Ellos son amables con la niña” (*ibíd.*: 376), insiste. Y añade:

Helena es un veneno, Patrick. Es como el arsénico (...) Ella destruirá todo lo que haya de vivo en esta pequeña (*ibíd.*: 378).

Patrick contra-argumenta: “Esta niña no les pertenece, Angie (...) Ella pertenece a Helena”. Ambos se contraponen en un intercambio verbal en el que Patrick es el narrador:

- No nos toca a nosotros juzgar, continué diciendo. No es ...
- ¿Entonces quién?
- En todo caso, ellos no, respondí señalando la casa. Esas personas decidieron juzgar por su cuenta de la aptitud de los demás para educar a un niño. Pero ¿con qué derecho Doyle actúa de esta manera? (*ibíd.*)

La reflexividad moral de nuestras sociedades individualistas contemporáneas no procede solamente del foro interior de cada persona; el dispositivo narrativo seleccionado, que le confiere un sesgo dialógico, marca la pluralidad de voces en juego y en interacción.

Patrick entregará a Doyle a la policía y Amanda volverá a reunirse con su madre. Angie abandonará a Patrick. En el epílogo, él vuelve a ver a Amanda y a Helena, y se percata de que ésta última sigue ocupándose muy poco de su hija. De aquí la activación de dudas y de culpabilidad: “Un brusco sentimiento de dolorosa lasitud me oprimió el corazón” (*ibíd.*: 385). Las fragilidades éticas se nutren de las fragilidades sociales, sin poder resolver definitivamente los problemas y sin remordimientos. Lo que el filósofo americano contemporáneo Stanley Cavell concibe como la puesta en circulación de una ética perfeccionista, no puede alcanzar una perfección terminal

y vuelve a ponerse en juego en las diferentes experiencias a través de dudas y de inquietudes.<sup>5</sup> Para Cavell, el perfeccionismo no puede escapar de la confrontación con el escepticismo que atraviesa la vida ordinaria. Por lo demás, el orden social estructuralmente injusto no permite cerrar la historia de un modo satisfactorio para la sociedad como para los individuos. El complot, en esta configuración, no constituye el lugar principal de la explicación, sino un revelador de lógicas sociales que lo desbordan.

## Una película negra: *Dans la vallée*, de Paul Haggis (2007)

El cine de ficción propone un relato dotado de especificidades en relación con las novelas. Podemos sintetizarla por una cuádruple puesta en acción: puesta en imágenes, puesta en palabras, puesta en sonido y puesta en escena, a partir de una puesta en forma de relato literario más clásico (aunque tiene sus especificidades, porque anticipa la puesta en imagen): el escenario teatral. *Dans la vallée d'Elab* (*In the Valley of Elab*) es una película americana realizada por Paul Haggis, co-guionista con Mark Boal, que aparece en 2007. ¿Cuál es el punto de partida de la historia? Mike Deerfield, joven voluntario en Irak, acaba de regresar a su país, pero ha desaparecido misteriosamente. Hank (Tommy Lee Jones), su padre y antiguo miembro de la Policía Militar, parte en su búsqueda. Emily Sanders (Charlize Theron), policía soltero con un hijo, va a dirigir la pesquisa paralelamente a la iniciada por el padre, en medio de tensiones con la Policía Militar.

La película constituye una de las primeras manifestaciones para el “gran público” del vuelco de Hollywood contra la guerra en Irak. Se desarrolla en ella dos modalidades clásicas que siguen activas en la cultura americana: una crítica social interpretativa y un perfeccionismo ético y democrático; crítica social interpretativa en el sentido que le ha dado a esta expresión Michael Walzer (1990), y que también podría llamarse crítica hermenéutica, es decir, una crítica a partir de

<sup>5</sup> Véase particularmente Cavell, 1993.



valores compartidos por una colectividad determinada; y perfeccionismo, tal como Cavell categorizó al individualismo democrático de Ralph Waldo Emerson y de Henry David Thoreau, suponiendo un doble movimiento de perfeccionamiento de sí mismo y de mejora de la colectividad democrática (véase Laugier, 2004; y Corcuff y Laughier, 2010).

El personaje principal, actuado por Tommy Lee Jones, va a efectuar de este modo, a través de incertidumbres y dudas, una travesía perfeccionista activadora de una crítica hermenéutica. Al comienzo de la narración, él encarna cierta rigidez militar en relación con el patriotismo americano, pero después va a ser llevado a un desplazamiento radical. Esto queda abalizado simbólicamente por dos escenas centradas sobre la bandera americana, situadas al comienzo y hacia el final de la película. Al partir en búsqueda de su hijo, él va a exigir orgullosamente que la bandera de su pequeña ciudad, que un emigrado latino ha colocado al revés, sea colocada de nuevo al derecho, como debe ser. Él le advierte que una bandera izada al revés es señal de que el país se halla desamparado en el ámbito internacional: “Estamos metidos en la mierda, sabe usted”. Pero a su retorno va a cambiar la bandera habitual por una bandera desgarrada, procedente de Irak, que su hijo le había enviado antes de ser asesinado, y él la monta deliberadamente al revés. Estas escenas economizan las palabras y encarnan, por eso mismo, una especificidad de la puesta en imagen en relación con el relato literario.

La pesquisa sobre la desaparición de Mike y luego sobre su asesinato, encuentra una explicación conspiracionista, la cual está presente como clave narrativa en numerosas películas hollywoodienses de acción emparentadas entre sí. Tanto Hank como Emily van a seguir por un momento una pista rutinizada: un complot del Pentágono para enmascarar oscuros intereses. Pero después se va a descubrir que esa pista es errónea. La explicación final se revela más simple y a la vez más complicada. Ella asocia lo aleatorio a las características de la condición humana en situación de guerra: el hábito de la violencia y las técnicas de sobrevivencia frente a la posibilidad cotidiana de la muerte desarrollan un salvajismo ordinario y en cier-

to modo tranquilo entre los soldados. La teoría del complot aparece entonces como una equivocación narrativa que enmascara los males más profundos del orden social y político.

### Una serie negra: *The Killing* (versión americana, de Veena Sud, temporadas 1 y 2, 2011-2012)

La puesta en forma de relato efectuada por las series tiene fuertes interconexiones con la del cine de ficción. Encontramos también en ella la cuádruple puesta en imágenes, puesta en palabras, puesta en sonido y puesta en escena, a partir de la puesta en forma de relato literario del escenario teatral clásico. Sin embargo, hay diferencias importantes, entre las cuales podemos señalar las siguientes: 1) justamente, la puesta en serie a través del encadenamiento de episodios e incluso de temporadas que abren un espacio narrativo específico en relación con el cine, así como nuevas posibilidades del lado de la recepción; y 2) a nivel de su fabricación, el lugar central ocupado por el *showrunner* (o autor-productor) de la serie y una frecuente movilidad de los realizadores y de los guionistas que trabajan para la serie.

*The Killing* es una serie americana televisada, creada por Veena Sud y adaptada de la serie danesa *Forbrydelsen* (también llamada *The Killing* en Francia). Esta serie se ha desarrollado en cuatro temporadas entre 2011 y 2014. Fue producida primero por Fox Television Studios para ser difundida a través de la cadena cableada AMC. La tercera temporada fue objeto de un acuerdo entre Fox Television Studios y Netflix, una plataforma de videos a pedido; y la última temporada ha corrido enteramente a cargo de Netflix. Nos limitaremos aquí a formular algunas consideraciones en cuanto a las dos primeras sesiones, que retoman, aunque modificando significativamente la intriga, elementos de la primera sesión danesa. ¿Cuál es el punto de partida de la historia? Dos policías, Sarah Kubdeb (Mireille Enos) y Stephen Holder (Joel Kinnaman) investigan sobre la desaparición, y luego sobre la muerte de una adolescente, Rosie Larsen, en Seattle.



A lo largo de los episodios, las dos primeras temporadas siguen diferentes pistas que posteriormente se revelan falsas, para desembocar finalmente en una explicación final, con tonalidades pluri-factoriales cercanas a las investigaciones en ciencias sociales. Las pistas seguidas se ajustan a una serie de prejuicios presentes en la sociedad norteamericana como expectativas estereotipadas, con tonalidades más o menos conspiracionistas, de los espectadores: los ricos, los políticos, los inmigrados recientes (asociados al terrorismo islamita), la mafia... Del lado de los profesionales de la política, el consejero municipal Darren Richmond, candidato al puesto de alcalde, con un perfil moral y social; después, Lesley Adams, el Alcalde, más cínico; y finalmente, de nuevo Richmond, serán sentados en el banquillo. Del lado de los ricos, está el ex novio de Rosie, hijo de un hombre de negocios importante de la ciudad; luego, la regente poco escrupulosa de un casino administrado por la comunidad india que vive en una isla situada frente a Seattle. En lo que concierne a los inmigrados recientes, está uno de los profesores de Rosie, Bennet Ahmed, figura de la comunidad musulmana oriunda de Somalia; y luego, a través del mismo, una conexión posible con el terrorismo fundamentalista. Por lo demás, las sospechas difundidas por los medios de comunicación desencadenan actos islamófobos en la ciudad. La mafia polaca, de la que formó parte el padre de Rosie en su juventud, también fue puesta en causa en un momento dado. Y así otros más... Sarah incluso va a sospechar que hay relaciones turbias de parte de su compañero de equipo Stephen, quien se revela finalmente como participante regular de la agrupación Drogados Anónimos.

En el marco de una serie como ésta, las falsas pistas pueden ser exploradas más detenidamente que en el cine, dadas las pausas intercaladas entre los episodios y las temporadas. Episodio tras episodio, son los espectadores los que de cierta manera pueden dirigir la pesquisa sobre sus propios prejuicios, los de sus allegados o los que ellos atribuyen a la sociedad donde viven. Estas pesquisas sucesivas pueden compartirse en las redes de sociabilidad. Los rebotes en el seno de las diferentes pistas seguidas y entre otras pistas son alimentados frecuentemente por efectos no intencionales de la ac-



ción, que son familiares en los análisis de las ciencias sociales. Los fines de episodio hacen emerger la tensión dramática, abriendo un espacio de interrogantes e incluso de debates contradictorios entre los espectadores.

Ciertamente, con los nuevos usos de la serie —tele descarga ilegal o plataforma como Netflix—, la escansión principal de la serie no es necesariamente el episodio para el espectador, ya que varios otros episodios pueden ser vistos consecutivamente. Como lo ha analizado desde hace mucho tiempo uno de los pioneros de los estudios de recepción, Stuart Hall, pueden existir desfases entre las condiciones de decodificación por parte los espectadores y la codificación prevista por las industrias culturales para sus productos. Sin embargo, se deja un lugar en este caso y en otros para usos dependientes de una verdadera educación socio-política de tipo perfeccionista, con componentes críticos y éticos, basada en los vaivenes entre una ficción dotada de cierta duración y dividida en episodios y temporadas, y experiencias de la vida ordinaria. También esta educación socio-política es susceptible de ser compartida y discutida con allegados, colegas de trabajo, e incluso con gente más lejana mediante redes sociales y foros en Internet.

El lance imprevisto con que termina la temporada 2 y que aclara el enigma, asocia lógicas sociales estructurales (el peso del campo económico y sus interacciones con los intereses propios del campo político), un complot (las acciones encubiertas y manipulatorias entre los ricos y los políticos en vista de una operación “jugosa” para ambas partes) y un azar (la presencia inopinada de Rosie en el lugar de un encuentro secreto). Pero esto no es todo: el actor final del asesinato lo cometió por una razón no directamente ligada a ese complot y, por lo demás, no sabe que de este modo mató alguien cercano. Ciertamente “el asunto” ha sido resuelto, pero la corrupción del orden social y político permanece. Los primeros gestos de Richmond como Alcalde lo sitúan en las huellas de corrupción de sus predecesores. El epílogo del episodio 13 y de la temporada termina con algunas expresiones de desengaño de Stephen y de Sarah, que luego se refleja sobre el rostro de esta última. En conclusión, se



rechazan las teorías del complot, pero los complots son integrados en un tipo de narración pluri-dimensional que impregna de perfume existencial a una crítica social radical.

Hemos partido del género literario de la novela negra para desplazarnos, mediante traducciones de contenidos narrativos análogos, hacia el “juego de lenguaje” del cine, y luego hacia el de las series, en diálogo con los juegos de conocimiento de la sociología y de la filosofía. Se trataba sólo de un ejercicio exploratorio y programático que nos ha permitido comenzar a situar las series negras actuales dentro de una configuración más global, aunque ello requiere investigaciones más profundas.

## Referencias

- Atlan, H. (1986). *À tort ou à raison. Inter critique de la science et du mythe*, Paris, Le Seuil.
- Boltanski, L. (2012). *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard.
- Callon, M. (1986). « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », en *L'Année sociologique*, n° 36, Paris, p. 169-208.
- Cavell, S. (1993). *Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionisme moral émersonien* (1<sup>e</sup> éd: 1990), trad. franç. de C. Fournier et S. Laugier, Combas, Éditions de l'éclat.
- Corcuff, P. (2015) “La cuestión transfronteriza de la individualidad en las ciencias sociales: partiendo de Marx y Bourdieu”, en Arturo Argueta Villamar y Guillermo A. Peimbert Frías (eds.), *La ruptura de las fronteras imaginarias o de la multi a la transdisciplina*. México, Siglo XXI Editores y UNAM
- (2014). “Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas”, *Cultura y Representaciones Sociales*, año 8, número 16, marzo, [<http://www.culturayrs.org.mx/revista/num16/Corcuff2014.pdf>].
- (2013). *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, “Sociología y política”, serie “Rumbos teóricos”.

- Corcuff, P. (2013). *Polars, philosophie et critique sociale, avec des dessins de Charb*, Paris, Textuel.
- (2012). “Condiciones humanas de la sociología y pluralismo teórico en las ciencias sociales”, *Bajo el Volcán* (revista semestral de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Puebla, México), año 11, número 18, marzo-agosto.
- (2012). *Où est passée la critique sociale ? Penser le global au croisement des savoirs*, Paris, La Découverte, collection « Bibliothèque du MAUSS »
- (2010). “Libre homenaje a Daniel Bensaïd (1946-2010): travesías melancólicas de «juegos de lenguaje» diversificados”, *Cultura y Representaciones Sociales*, año 5, número 9, septiembre de 2010, [[http://www.culturayrs.org.mx/revista/num9/Corcuff\\_10.pdf](http://www.culturayrs.org.mx/revista/num9/Corcuff_10.pdf)].
- (2009) « “Le complot” ou les mésaventures tragi-comiques de “la critique” », en site Mediapart, Paris, 19 juin, [<http://blogs.mediapart.fr/blog/philippe-corcuff/190609/le-complot-ou-les-mesaventures-tragi-comiques-de-la-critique>]
- (2008). “Sociología y compromiso: nuevas pistas epistemológicas después de 1995”, en Bernard Lahire (dir.), *¿Para qué sirve la sociología?* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, colección “Sociología y política”.
- (2008). *Los grandes pensadores de la política. Vías críticas en filosofía política* (Madrid, Alianza Editorial, colección “Ciencia política”).
- (2006). « De l’imaginaire utopique dans les cultures ordinaires. Pistes à partir d’une enquête sur la série télévisée Ally McBeal », en C. Gautier et S. Laugier (éds.), *L’ordinaire et le politique*, Paris, PUF, collection CURAPP, 2006, p. 71-84
- (2005). “Lo colectivo en el desafío de lo singular: partiendo del habitus”, en Bernard Lahire (dir.), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, colección “Metamorfoses”.
- (2004). « Le cimetière des éléphants. La philosophie sauvage d’Eddy Mitchell », en *Cités. Philosophie Politique Histoire*, n° 19, Paris, 2004/3, p. 93-102
- (2002). *La société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, Armand Colin.



- Corcuff, P. y S. Laugier (2010). « Perfectionnisme démocratique et cinéma : pistes exploratoires », en *Raisons Politiques. Études de pensée politique*, n°38, Paris, maoy, p. 31-48.
- Dubois, J. (2000). *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Le Seuil, collection « Points Essais », p. 12.
- Hall, S. (1994). « Codage/décodage » (texto de 1973), trad. franc. de M. Albaret et M.-C. Gamberini, en *Réseaux*, vol. 12, n° 68, Paris, novembre-décembre, p. 27-39.
- Hammett, D. (1998). *La clé de verre (The Glass Key)*, 1<sup>e</sup> éd. : 1931), trad. franç. de P. J. Herr et al., Paris, Gallimard, collection « Folio Policier ».
- Laugier, S. (2012). Laugier, « Vertus ordinaires des cultures populaires », en *Critique*, n° 776-777, Paris, janvier-février.
- (2009). « Le sujet du care : vulnérabilité et expression ordinaire », en P. Molinier, P. Paperman et S. Laugier (éds.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 198-200.
- (2004). *Une autre pensée politique américaine. La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*, Paris, Michel Houdiard Éditeur.
- Lehane, D. (2003). *Gone, Baby, Gone* (1<sup>e</sup> éd. : 1998), trad. franc. de I. Maillet, Paris; Rivages/Thriller.
- Manchette, Jean-Patrick (1980), *Trois hommes à abattre* [Le Petit Bleu de la côte ouest, 1976], Paris, Gallimard, collection « Carré noir ».
- Tadié, Benoît (2006). *Le polar américain, la modernité et le mal*, Paris, PUF.
- Taïeb (2010). « Logiques politiques du conspirationnisme », in *Sociologie et Sociétés*, vol. 42, n° 2, Montréal, automne 2010, p. 265-289.
- Walzer, M. (1990). *Critique et sens commun. Essai sur la critique sociale et son interprétation* (1<sup>e</sup> ed: 1987), trad. franç. de J. Roman, Paris, La Découverte.
- Wittgenstein, L. (2004). *Recherches philosophiques* (manuscrito de 1936-1949), trad. franc.. de F. Dastur et al., Paris, Gallimard, partie 1, § 23, p. 39.