

CAPITALISMO Y NARRACIÓN

(IT'S THE REAL THING WHAT THE WORLD WANTS TODAY)

Federico Brega¹

Resumen

En este texto discutimos las particularidades y contradicciones ideológicas de la forma narrativa en lo que describimos someramente como “realismo capitalista” y sus derivados. Con este propósito, realizamos una descripción sumaria de algunos de los productos más prominentes de la cultura de masas contemporánea –las series de la llamada “Segunda Edad Dorada” de la Televisión (y del streaming)–, y los analizamos desde la narratología y la crítica sociológica del arte y la cultura.

Palabras Clave: Realismo Literario – Capitalismo – Arte Posmoderno – Televisión – Narrativa

Abstract

In this text, we discuss some idiosyncrasies and contradictions of the narrative form in what we loosely define as “capitalist realism” and its derivatives. For this purpose, we summarize some of the most significant contemporary mass-culture phenomena –TV series from the “Second Golden Age” of television (and streaming)– and we analyze them in the light of narratology and the sociological critique of art and culture.

Keywords: *Literary Realism – Capitalism – Postmodern Art – Television – Narrative*

I

No nos planteamos aquí las preguntas fundamentales respecto de un “arte neoliberal” (¿En qué consiste ese concepto?, ¿es acaso posible –considerada la naturaleza puramente presencial, puramente inmediata del neoliberalismo? y si lo es, ¿Desde qué punto de vista y qué relevancia tiene?). Conocemos, o podríamos intuir sin equívoco, el derrotero marcado por las preguntas fundamentales. Si seguimos el argumento de Jameson de que el posmodernismo vendría a ser la “lógica cultural” propia del capitalismo tardío, estamos entonces frente a una nueva discusión,

¹ Federico Brega es archivero del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Actualmente desarrolla una tesis sobre las transformaciones en las instituciones artísticas chilenas entre 1972 y 1976, en el marco del Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

a saber, aquella sobre el presunto oxímoron implicado en la acusación de que una corriente intelectual “post-ideológica” podría estar produciendo una forma de hacer arte cuya idiosincrasia coincidiría con la ideología del capitalismo liberal. Naturalmente, la salida más lógica a este asunto sería decretar que la supuesta inmunidad del posmodernismo a los avatares de las “grandes ideologías” del primer siglo XX no es más que uno de los elementos constitutivos de la agenda ideológica neoliberal. Este argumento es característico del propio Jameson, y fundamental para Žižek: digamos que es un argumento popular entre los estetas “post-posmodernos”. Sin embargo, este enfoque, al que no le es extraña la paranoia psicoanalítica, apuesta constantemente a desenmascarar, a lo Barthes, una latencia siniestra en los productos culturales posmodernos, sobre los que pesa la acusación, probablemente cierta de todos modos, de querer velar, mitigar o desentenderse de su dependencia y su rol constructivo dentro de la *intelligentsia* tardocapitalista, occidental-democrática y liberal. Pero esta disposición hace de la crítica una disciplina policial en la que, en lugar de enfrentarse a la dimensión artística o, si se quiere, estética de la obra, la tarea primera consiste en no dejarse obnubilar por “artisticismos” para poder entrever la discursividad perversa, probablemente inconsciente, que le subyace.

Más que aquellas preguntas nos interesa presentar un tipo específico de obra cuyo contexto de producción y cuyo contenido son el capitalismo (neoliberal); un tipo de obra que produce asimismo un tipo específico de espectador, sociológicamente hablando, absolutamente contemporáneo y que sin embargo se resiste a las categorías analíticas posmodernas de la singularidad y el evento, que están en la base de la definición contemporánea del arte contemporáneo. Esto se parece más a un ejercicio de análisis estilístico que de deconstrucción.

Esta “crítica de arte” no pretende desenmascarar la inautenticidad del arte contemporáneo –se desentiende, de hecho, del asunto: se ocupa por el contrario de revisar las características de esas obras, en el rancio estilo de la crítica “plástica”, al margen de la tendencia que mancomuna a apologetas histéricos, alcahuetes mordaces y detractores enardecidos: la convicción de que algún arte neoliberal es antes una discusión ontológica que óptica, y antes epistemológica que plástica.

II

Lejos de esta discusión, cómodamente inserta entre la variada oferta de los mass media, prospera una nueva forma narrativa.

Esto no implica, naturalmente, que la hipótesis posmoderna sobre la inactualidad del arte representacional quede invalidada. Por lo demás, la narración ocupa un lugar relevante en la epistemología posmoderna, en particular en los estudios culturales y en la historiografía posmoderna, que oponen al enfoque estructural de la ciencia social moderna el interés por la dimensión testimonial de la historia y por el carácter prosaico y cotidiano del sustrato material sobre el que se fundan las

instituciones y las “superestructuras”. La narración, o mejor, las narraciones, como forma predominante del *discurso*, son para el enfoque posmoderno el sustrato último de lo real —siendo justamente esta consideración sobre las narraciones aquello que lo distingue de la pretendida universalidad de las metanarrativas modernas. Fredric Jameson, en su introducción al ya canónico texto de Lyotard, “La Condición Posmoderna”, sintetiza la forma en que opera la narrativa al interior de esta epistemología:

[the] revival of an essentially narrative view of “truth,” and the vitality of small narrative units at work everywhere locally in the present social system, are accompanied by something like a more global or totalizing “crisis” in the narrative function in general, since, as we have seen, the older master narratives of legitimation no longer function in the service of scientific research—nor, by implication, anywhere else (e.g., we no longer believe in political or historical teleologies, or in the great “actors” and “subjects” of history— the nation-state, the proletariat, the party, the West, etc.).(Jameson en Lyotard, 1984, pp. xi-xii)²

No obstante, hay en el *boom* de las superproducciones seriadas de la televisión norteamericana de la última década una especie de resurgimiento de la capacidad narrativa de las metanarrativas. Decimos “una especie” porque no se trata de una vuelta a los actores y sujetos identificados por Jameson: en su lugar, es el capital el sujeto narrador y el objeto del relato. Este resurgimiento no es meramente temático: tiene a su vez características formales y de escala que definen una poética que se divorcia tanto de la televisión tradicional como del arte posmoderno. Se trata, si hemos de arriesgar una hipótesis, de un momento de la representación artística que pone al posmodernismo en perspectiva, o mejor, en el recuerdo. El final de los tiempos y la arbitrariedad de los dioses son, como en *Fargo* (2014-) el elemento cómico del argumento.

Esta televisión “post-posmoderna” poco tiene que ver con lo que uno supondría fue una buena negociación entre el arte posmoderno y la televisión comercial: la célebre *Twin Peaks*, de David Lynch. La diferencia es formal, ciertamente, y en poco se asemeja la nueva edad dorada de la televisión al carácter “posvanguardista” de *Twin Peaks* (1990-1991): una trama repleta de momentos “*deus ex machina*”, de interrupciones y discontinuidades argumentales deliberadas; una forma efectista de imponer el *thriller* en el que el tiempo y la luz son menos relevantes que el sonido y la interrupción (un “montaje de shock”); la ausencia de una narrativa con fundamentos lógicos o pragmáticos (en concreto, la ausencia de realismo); el carácter

2 Este resurgimiento de una noción de “verdad” esencialmente narrativa, y la vitalidad de las pequeñas unidades narrativas que operan localmente a todo lo largo del sistema social actual, vienen acompañados de algo así como una “crisis” más global o totalizadora de la función narrativa en general, puesto que, como observamos, las antiguas metanarrativas de legitimación no están ya a la base de la investigación científica—ni, por corolario, en ningún otro lado (i.e., ya no creemos en teleologías históricas o políticas, o en los grandes “actores” y “sujetos” de la historia—el Estado-Nación, el proletariado, el Partido, Occidente, etc.). La traducción es nuestra.

irónicamente arquetípico de los personajes y de los códigos del lenguaje televisivo. *Twin Peaks* es algo así como una adaptación del cine “de autor” a la temporalidad y a la periodicidad de la televisión.

Una primera distinción entre este modelo y el de las series del siglo XXI se juega precisamente en el papel del autor: manteniendo la unidad estilística y narrativa del relato, cada capítulo o par de capítulos está a cargo de un director distinto. *House of Cards*, por ejemplo, cuenta con 6 directores en su primera temporada, alrededor de dos capítulos dirigidos por cada uno. *The Wire*, 10 directores y 6 guionistas en una temporada de 13 episodios. No se trata aquí de un problema meramente administrativo de la producción, y en este entorno también circulan *auteurs* que le dan su impronta a cada capítulo: David Fincher, Jodie Foster, Steven Soderbergh, Martin Scorsese, Agnieszka Holland, Rian Johnson, Gus Van Sant, por dar algunos ejemplos prominentes.

Este fenómeno tiene apenas cierta originalidad para la industria del espectáculo, en la que el cine y la televisión estaban hace un par de décadas a cargo de comunidades de creativos y actores muy diferenciadas, no sólo en términos estilísticos, sino también de clase. El elemento de la novedad no es tanto del campo productivo como lo es del campo narrativo. A diferencia de las series de televisión tradicionales, en las que la intercambiabilidad de los productores está acompañada con la discontinuidad narrativa³ y con la replicación de franquicias⁴, las series del *boom* mantienen la unidad narrativa típica de un largometraje cinematográfico, pero distribuidas en numerosas temporadas y una cantidad ingente de episodios, con tiempos de visionado total de más de 50 horas: 72 horas (*Mad Men*), 60 horas (*The Wire*).

La duración monumental de estas series es más que un dato estadístico, que sería irrelevante ante, por ejemplo, las más de 200 horas de *video playback* de *The Simpsons* ya que nuestra relación con ese tipo de televisión está determinada por la estructura periódica de la televisión abierta: *The Simpsons* no dura en realidad 200 horas, sino 22 minutos una vez por semana en cualquier punto de sus ya 16 años de transmisión regular.

El modelo de distribución de las series contemporáneas es sólo en parte televisivo: el formato de consumo de estos “megametrajes” es cada vez más el de las temporadas completas post-hoc, que se distribuyen regularmente en DVDs para el visionado doméstico y con un ritmo y una frecuencia impuestas por el espectador. No nos referimos a un tipo patológico o puramente anecdótico de consumidor: Netflix, una distribuidora de contenidos audiovisuales por *streaming* (transmisión digital remota *online* por demanda) ha facilitado y estimulado un tipo de consumo

3 Especialmente en las *sitcoms*, en las que los personajes no se desarrollan y las posiciones simbólicas en el sistema de relaciones de los personajes son invariables.

4 Pienso aquí en las múltiples versiones, cada una adaptada a un cierto “color local” de series como CSI (2000-) en New York, Las Vegas o Miami; o a diversas temporalidades, como 24 (2001-2010 [2014]), con secuelas y “precuelas” del argumento central en las sucesivas licitaciones de la franquicia –reductible al personaje principal, Jack Bauer– de Imagine a Fox a Verizon).

televisivo específico: el *binge-watching* o consumo frenético (o maratónico). Mareike Jener explica dos aspectos relevantes del fenómeno:

The practice of binge-watching implies not only viewers' desire for autonomy in scheduling when they want to watch what, but also a wish for a 'pure' text (as Jacobs terms it) that is distinctively not part of the television flow. Another factor in binge-watching is the text itself. The kind of attention demanded by some series seems to make it necessary for viewers to consciously make a decision to focus entirely on the series, something only possible if viewers can schedule autonomously. (Jener, 2014, p.10)⁵

En una consulta nacional solicitada en Estados Unidos por Netflix en 2013⁶, un 78% de encuestados de entre 19 y 29 años admite haber visto contenidos audiovisuales por demanda en sesiones prolongadas, y la cifra apenas varía en el público de entre 30 y 39 años: un 73%. Este factor no sólo afecta el comportamiento de la audiencia, sino también el de la producción y distribución: Netflix produce sus propios contenidos, entre los que destaca *House of Cards*, protagonizada por Kevin Spacey y con dirección de David Fincher en parte de la primera temporada. *House of Cards* no se distribuye en televisión, y sus capítulos no se distribuyen en un régimen semanal –el servicio web publica una temporada completa de la serie en línea por año, todos los capítulos al unísono: casi 13 horas de visionado continuo, tradicionalmente distribuidas a lo largo de un trimestre.

Esta forma de consumo parece estar en contradicción con el ritmo y la disponibilidad de tiempo libre, o mejor aún, con la ética del aprovechamiento del tiempo en las sociedades tardocapitalistas, cuya semana laboral y tiempos de traslado hacia hogares y puestos de trabajo son cada vez mayores, y en las que las jornadas laborales abreviadas y el subsidio gremial para viviendas de trabajadores ganadas por la izquierda y la socialdemocracia en los años 60 suenan remotas⁷. Por otra parte, la industria de la información y el entretenimiento digital reducen el volumen de sus contenidos y compartimentan la información en listas (“16 cosas que no sabías sobre los gatos”); la de las telecomunicaciones privilegia la legibilidad rápida de los mensajes: *tweets*, *memes*. Frente a todo esto la escala monumental de las

5 La práctica del *binge-watching* [darse “atracones” de series] implica no sólo el deseo de autonomía del televidente para organizar cuándo quiere ver qué, sino también el deseo de un texto “puro” (en términos de Jacobs) que está notoriamente excluido del flujo televisivo. El tipo de atención que demandan ciertas series parece requerir del espectador que este tome la decisión de concentrarse tan solo en la serie, algo que solo es posible si el televidente puede organizar la programación por sí mismo. La traducción es nuestra.

6 The Harris Poll #2028 de abril de 2013. Versión en línea disponible en

http://www.harrisinteractive.com/vault/Harris%20Poll%2020%20-%20Binge%20TV%20Viewing_4.8.13.pdf

7 O personifican el arcano de la desidia para una clase media primermundista que, tras casi una década de políticas de autoridad, ha cambiado el viejo estandarte del odio al judío, usurero por atributo natural, por el del periférico (hoy encarnados por el pueblo griego, el español o el irlandés), *freeloader* y holgazán por atributo natural.

series parece totalmente extemporánea, y el fenómeno de su consumo en porciones análogas porta el nombre de una patología: el binge-watching está asociado al binge-eating y al binge-drinking (comer y beber de forma compulsiva) que se diferencian de la gula, de la bulimia o del alcoholismo en tanto no son hábitos regulares sino episodios –breves períodos– de interrupción de una cotidianidad “normal” en las que ver televisión, comer o beber son una actividad exclusiva, desvinculada de la interacción con otros sujetos, objetos y rituales.

Por lo demás, podríamos considerar este factor formal –la narración en la escala del realismo decimonónico– como el principal componente *kitsch* de las series, que alternativamente son alabadas por la crítica pequeñoburguesa so mérito de sus guiones y su cinematografía mucho más elaborados e intelectualmente demandantes que los de la televisión vulgar. Un kitsch análogo al de fascinación de las clases medias universitarias por las carnicerías de barrio con balanzas mecánicas, las peluquerías con sillones de cuero giratorios o la música en discos de pasta: formas contemporáneas de nostalgia por formas sociales de producción y consumo propias de un pasado “*más auténtico*”.

Patológica o *kitsch* –no es este texto apologético de una pretendida autenticidad política de la televisión contemporánea–, esta modalidad es sin embargo elocuente. Pero dicha elocuencia –es decir: su capacidad de hablarnos desde una actualidad– no se debe a estas cualidades aisladas, imputables a tantas otras instancias de los *mass media* y de la industria audiovisual en particular. La larga duración y la unidad narrativa, legible incluso a través de las franquicias particulares⁸, están articuladas en torno a un tercer elemento que las hace retrospectivamente necesarias y significantes: una singular apropiación de la forma realista de la narración.

En la resaca del idealismo romántico del siglo XIX, la novela realista volvía su mirada sobre la trivialidad y la puerilidad de la vida cotidiana, en la que descubría un potencial desmitificador contemporáneo del secularismo filosófico radical de Feuerbach y de los primeros partidos políticos socialistas de Europa. En la estética realista ya nada queda del lirismo y la inquietud por lo fabuloso y lo sobrenatural que caracterizan al narrador benjaminiano⁹. El interés realista por la dimensión prosaica de la vida cotidiana y por la historicidad de sus sujetos lo asemejan más bien a la figura de la historiografía, que “representa el punto de indiferencia creativa entre todas las formas épicas” (Benjamin, 1991, p.122). Esta “indiferencia creativa” quiere

8 En efecto, podríamos configurar una “historia maximalista del capitalismo” que se desarrollaría a través de diversas series: *Boardwalk Empire* se ambienta en la Gran Depresión; *Mad Men*, en el boom de los años 60; *The Americans*, en la guerra fría tras la recesión de los 70; *Halt And Catch Fire* en la reactivación de la industria electrónica norteamericana en la segunda mitad de los 80; *The Wire* en el post “9/11”; *House Of Cards* en la poscrisis de la burbuja inmobiliaria de 2007, y así sucesivamente.

9 *El Narrador* es un texto muy diferente según se lo lea junto a *Experiencia y Pobreza* o junto a *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Por sí solo no es un texto melancólico ni prescriptivo: es una constatación del estatuto político y estético de la narración en la modernidad construida precisamente a partir de sus contradicciones.

decir aquí: la observación y el tratamiento de lo dado, y del mundo como algo dado, sobre el que pende una investigación de las causas y no una exégesis de los motivos.

Incluso en las series de fantasía, como *Game of Thrones*, el realismo secular determina formalmente los contenidos fantásticos. Los seres míticos, como los dragones del desierto o los “zombis” del extremo norte del reino son tratados como tecnología bélica o como insurgentes tercermundistas, respectivamente. A diferencia del aura mística de los elfos y de la magia oscura de los orcos de *El Señor de los Anillos*, en *Game of Thrones* lo fantástico no es, por así decirlo, sobrenatural. Dragones, bestias, humanos y similares son todos tratados en la narración como agentes en disputa por el control y las prebendas de un capital mundano: territorio, dinero, sexo, privilegios políticos, inmunidad judicial.

Atlas Shrugged, la pieza de propaganda neoliberal por excelencia, narra la historia de una conspiración de grandes empresarios para boicotear el gobierno federal, disolver un Estado ineficiente inspirado en el *new deal* de los años 1930 e instaurar un nuevo orden político basado en el “objetivismo”, una seudofilosofía política basada en principios económicos neoliberales y en principios morales del tipo “supervivencia del más apto”, entre los que se ensalza el egoísmo de los protagonistas como el motor de la creación de riqueza, empleo y orden social. El tratado filosófico es de hecho parte de la novela, y aparece bajo la forma de un discurso transmitido ilegalmente por radio por uno de los protagonistas, de 70 páginas de extensión. A pesar de fundarse en varios lugares comunes de la ideología norteamericana, *Atlas Shrugged* es una pieza de propaganda más bien “hayekiana”, en la que la defensa de las políticas macroeconómicas viene acompañada de una especie de filosofía del hombre.

Las series que nos ocupan carecen de estos decursos narrativos en los que los personajes exponen el marco metafísico que justifica el orden de lo cotidiano. La única metanarrativa es el capital, pero la serie como sistema de representación no necesita darle contexto. El capital es en las series contemporáneas *lo dado*, que se comporta de forma análoga al “plan divino de salvación, que es inescrutable” (Benjamin, 1991, p.123) y que desocupa al cronista medieval de “la carga que significa la explicación demostrable” de los acontecimientos del mundo.

III

Las series del *boom* encuentran en *The Wire* (2002-2007) su primera obra madura y consistente, su primer “clásico”.

The Wire es una serie extensa, dividida en 5 temporadas de 12 capítulos de unos 50 minutos cada uno. Podríamos ubicarla cerca del género del *police procedural*, pero se distingue de ese canon en algunos puntos cruciales. En primer lugar, no nos presenta un número limitado de personajes correspondientes a tipos alegóricos más o menos fijos que se desarrollan lentamente mientras asistimos en cada nuevo capítulo a un procedimiento policial distinto en el que las habilidades detectivescas y los valores

morales de los personajes se ven puestos a prueba en la resolución de crímenes. La narrativa se organiza en torno a unidad para crímenes especiales, cuyo personal se renueva en cada temporada (se incorporan nuevos personajes y rápidamente dejamos de ver con frecuencia a aquellos que han sido reasignados a otros departamentos policiales), pero que no es el único foco de atención. El otro eje narrativo, que en ocasiones diverge del de la policía, se articula en torno a los traficantes de drogas a pequeña y mediana escala en los barrios marginales de la ciudad. *The Wire* tiene una estructura, en ese sentido, *serial*, y no episódica. El recurso al *ensemble cast* —la circulación de “personajes secundarios”¹⁰ en lugar de un énfasis en protagonistas principales— desplaza el interés de la narración de la caracterización alegórica hacia el *entorno* en el que circulan los personajes; en términos heideggerianos, la *tierra* antes que el mundo¹¹. No obstante, no nos encontramos aquí ante una narrativa sin objeto, que funciona como pretexto para una especie de documental novelado sobre Baltimore. El “asunto” de la narración no es, por un lado, un retrato de los usos, las costumbres y el perfil psicológico de policías o traficantes; ni, por el otro, la ciudad misma como tema, ya sea como sitio específico —Baltimore— o como metáfora de la metrópolis moderna violenta y alienada.

La estrategia narrativa del realismo capitalista, a diferencia de la novela realista moderna, no sigue el derrotero de unos personajes a los que el dinero va movilizandolos a través de clases sociales, tipos culturales y geografías políticas. Por el contrario, sigue el derrotero del dinero, por mor del cual personajes, lugares, y entornos sociales son renunciados, intercambiados o forzosamente reconfigurados. Esto es: no se trata de una historia didascálica sobre *por qué y cómo* han sido renunciados. Se trata de una narración sobre el capital en la cual los agentes que lo generan y que por él son generados son sólo la *ocasión material* en la cual se manifiesta y por medio de la cual se desarrolla o, mejor, *circula*. La premisa de la serie, que es además el *motto* del personaje que encarna al “sabio”, el detective veterano Lester Freamon, es “*follow the money*”. “Si sigues la droga”, dice Lester, “pronto acabarás con algunos traficantes y algunas drogas, pero si sigues la pista del dinero... no sabes dónde puede llevarte”.

10 Cabe recordar que muchos de los protagonistas secundarios y una buena cantidad de los puramente ocasionales son en efecto representados en la serie por ciudadanos de Baltimore, incluyendo a microtraficantes representándose a sí mismos y políticos locales que participan en un sinnúmero de cameos. Esta escala “performativa” en la que la comunidad se “representa a sí misma” ha sido analizada con profundidad en el ensayo crítico de Fredric Jameson sobre la serie, titulado *Realism and Utopia in The Wire*.

11 Muchas críticas de la serie, en general positivas, interpretan ese entorno hacia el que tiende la narración como el espacio simbólico y cultural de la ciudad de Baltimore, su carácter de ícono, y es en efecto una hipótesis sólida si tenemos en cuenta que cada temporada de la serie nos sitúa en alguno de los más característicos ambientes de la ciudad: en la primera temporada nos muestra el microtráfico en los barrios pobres de la ciudad; la segunda a la cultura sindical de los trabajadores portuarios; la tercera a la cultura política del aparato gubernamental de la ciudad; la cuarta a la del sistema educativo y la quinta a la del universo social del periodismo profesional en el diario *Baltimore Sun*.

En su análisis de *The Wire*, Leigh Claire LaBerge se detiene en el estudio de la quinta temporada de la serie, en parte a propósito de su negativa recepción por los entusiastas del *efecto* de realismo clásico en las primeras cuatro partes. En éstas, el foco de la narración está puesto en la escala cotidiana y trivial de la reproducción de la miseria: las transas de drogas en las esquinas de los barrios pobres –y entre pobres– y la rudimentaria administración del negocio del tráfico; el contrabando de mercancías de escaso o mediano valor en el puerto de la ciudad; las coimas tamaño sueldo mínimo en los bajos departamentos del gobierno; escuelas públicas en completa bancarrota porque el gobierno metropolitano ha relocalizado el dinero fiscal destinado a su financiamiento en el departamento de policía, con vistas a bajar la estadísticas de crímenes violentos antes de las elecciones locales. Las instituciones más complejas de la *Baltimore* posindustrial (tráfico de drogas, comercio, salud y educación) están en la serie encarnadas por sus agentes más marginales. Los protagonistas, la puesta en escena y la escala pueril de los “acontecimientos” nos sitúan en un registro cuasi documental del mundo, de lo dado. La quinta temporada –que se focaliza en el funcionamiento del principal medio de prensa de la ciudad, el *Baltimore Sun* – invierte esta relación: Jimmy McNulty ha sido marginado adentro del ya marginal departamento de policía de la ciudad por su hábito de no resolver las investigaciones con cuerpos sino de perpetuarlas en busca del origen del dinero que produce esos cadáveres. En una revisión forense de rutina altera la escena de un crimen más cercano a una muerte por sobredosis que al homicidio y le inflige algunas heridas post-mortem al cuerpo, al que además le ata una cintita rosada a la muñeca. Repetido un par de veces el procedimiento llega a los titulares del *Sun*, que, a medida que sus oficinas de ultramar cierran y se reduce su plantel, ha decidido explotar abiertamente la prensa morbosa y el patetismo con la esperanza de vender más ejemplares para estabilizar sus finanzas. El “asesino serial de drogadictos sin techo”, diseñado por McNulty y narrado y construido por el *Sun*, rápidamente alcanza una notoriedad pública tal¹², que el gobierno de la ciudad decide recapitalizar al departamento de homicidios para obtener buena prensa con la captura de este ícono de artificio. Todo el nuevo capital inyectado en la investigación pasa por McNulty, que es el titular del caso, y que pronto empieza a administrar el superávit del departamento y a usarlo para financiar operaciones de seguimiento de la ruta del dinero de la droga hacia altos cargos del estado y del empresariado, que jamás habrían obtenido patrocinio fuera del “estado de excepción” generado por un crimen puramente especulativo. LaBerge dice al respecto que “el realismo de la serie pronto

12 LaBerge propone un excelente análisis de la autoconciencia de la serie respecto del carácter racial de la mistificación del criminal: nadie lo ha visto, pero se presume que es un hombre blanco, porque el *serial killer* mata como un fin en sí mismo y no para robar o defender terreno, como en el *black on black crime*. Irónicamente, la temporada también está protagonizada por Marlo Stanfield, un verdadero *serial killer* (en términos de estrategia y escala), pero son muertes relacionadas con el normal funcionamiento del mercado de la droga: el asesino serial es un arquetipo psicopatológico, cuyos móviles criminales provienen de su vida interna –y el crimen negro en la serie, como en la realidad, es tratado como un procedimiento puramente logístico.

empieza a ser vendido a cambio de dinero [...] el Realismo Capitalista se ocupa, pues, de la representación realista de la transformación del realismo en mercancía” (LaBerge, 2010, p.549)¹³.

El final de la serie es un retorno como farsa al principio: en el último capítulo, ya descubierta, punida y olvidada la intervención de McNulty, el capital vuelve a circular por los canales regulares –reinicia su ciclo. La excepción narrativa había acompañado una excepción en la forma de circulación del capital (y viceversa). Caída esa narración y consumada esa crisis del capital, arrastran consigo a todos sus agentes, de cuya historia personal nos apartamos¹⁴. El realismo con el que fueron tratados los avatares de la sociedad moderna en crisis –el tráfico de drogas, el contrabando, el pueril sistema de salud y la miseria de la educación pública– ha recedido. En su lugar, la forma narrativa hiperreal de la última temporada es la forma adecuada para representar un avatar que se mueve en la lógica de la pura sensación: la *percepción de la inseguridad*.

Algo similar puede decirse de *Mad Men* en relación con el género del drama televisivo. Ambientada en Manhattan en los años 1960, *Mad Men* cuenta la historia de una exitosa compañía publicitaria que es, por así decirlo, un “testigo privilegiado” y “co-autor” de la mitología que rodea y sostiene al *american way of life* forjado en los años 60: la creación de lazos afectivos con las mercancías más triviales, la asociación de la libertad personal con el consumo, la autenticación ética del legítimo derecho a ser explotado y a auto-explotarse como costo necesario de la construcción del yo-empresario. Pero *Mad Men* no tiene el tono severo del realismo “a lo Dickens” de *The Wire*. En primer lugar, porque el “género” en el que se inscribe desde un principio es el del drama televisivo, del que toma una distancia “cultura” al incluir elementos, en principio bastante serios, de novela psicológica.

La serie se focaliza en la carrera de ascenso social y económico de Don Draper, un “creativo” publicitario sin escrúpulos (muy a la manera de los egoístas objetivistas de Ayn Rand en *Atlas Shrugged*¹⁵). Don es un personaje deshumanizado, no sólo en

13 “The series’ realism begins to be sold for money [...] Capitalist Realism, then, addresses itself to the realistic representation of the commodification of realism”. LaBerge, Leigh Claire: *Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of The Wire*, en *Criticism* 52:3–4, 2010, (pp. 547–567), p. 549.

14 En la última escena, nuevos actores (literal y figuradamente) ocupan los roles de McNulty, de los chicos de las esquinas, de Lester Freamon, de los gánsters habituales, de los tráfugos del puerto: un retrato realista, nuevamente, de los sujetos a los que el capital pone en movimiento. Después de esa escena prolongada y maximalista, en la que asistimos al reinicio de operaciones de todas las instituciones que la serie había visto desmantelarse o entrar en crisis, pasan los créditos.

15 La referencia no es casual: Bertram Cooper, el principal propietario de la compañía publicitaria y padrino empresarial de Don, le recomienda la lectura del libro y reconoce que su carácter es digno de uno de los personajes de la novela.

términos de carecer de principios éticos y motivaciones afectivas, sino también en el propio sentido “randiano”: triunfa y acumula y distribuye capital a lo largo de toda la serie, pero no tiene una relación “libidinal” con su propio éxito: no es un “lobo de Wall Street”. Don es algo así como un mecanismo narrativo para seguir el flujo del dinero y del capital simbólico desde los hombres blancos anglosajones (todos libidinales y perversos), que es de donde “mana”, hacia las grandes corporaciones pero fundamentalmente hacia sus sucesivas esposas, la viuda de un soldado en la guerra de Corea, su secretaria negra, sus trabajadores subordinados (todos, nuevamente, libidinales). Don es el sistema de *chorreo* del capital.

El inicio vemos a Don consiguiendo el contrato de la campaña publicitaria de los cigarrillos *Lucky Strike*, que inyecta una cantidad inusitada de capital en la empresa y da así inicio a la carrera de ascenso del protagonista. Mientras el personaje de Don avanza en su recorrido vertical, la serie se puebla de retratos psicológicos de los beneficiarios del “chorreo” (su mujer, su secretaria –que aspira a ser una publicista reconocida). Todos aquellos que no tienen control directo sobre el capital, y que son antes producidos por él que productores, son personajes melancólicos, y la novela psicológica de la serie se resuelve en torno a este temple anímico de angustia. Ese temple anímico viene en ocasiones acompañado formalmente por un recurso narrativo según el cual la cámara permanece en la escena una vez que los personajes se han retirado, y somos testigos de una suerte de “exposición crítica” del correlato material de la melancolía: la polución en los espacios verdes tras un picnic familiar; decenas de botellas vacías y cigarrillos consumidos durante el día y sobre todo las noches de trabajo; el abandono de un recién nacido para evitar que obstruya una carrera profesional.

Pero hacia el final de la cuarta temporada, cuando su vertiginoso ascenso ha acabado por derribar todas las instituciones que lo vinculaban al mundo (matrimonio, familia y trabajo), Don acude a un recurso desesperado para darle un espaldarazo a su carrera, tras perder la contratación de las tabacaleras: en un capítulo narrado en buena parte por su voz en off, un recurso no usado hasta entonces en la serie, Don publica en el diario, a página completa, una declaración de principios en la que admite la falta de ética en la que había incurrido su empresa al publicitar cigarrillos a sabiendas de que eran nocivos para la salud, y admite que la avaricia ha corrompido al gremio; anuncia, en el tono de una revelación, que dejará de fumar y que está dispuesto a inmolarse políticamente antes de seguir formando parte de la farsa publicitaria. Acto seguido, la confesión de su corrupción lo restituye a la cima, cuando el ministerio de salud estadounidense decide contratar a su empresa, de la que estaba a punto de ser expulsado, para conducir una campaña nacional de disuasión de fumadores. Su reincorporación rápidamente le restituye el mundo perdido: consigue una nueva esposa, recupera la confianza de sus hijos y la aprobación de sus colegas. En este momento la serie se reinicia, esta vez como farsa: los personajes secundarios no son ya melancólicos, sino maniáticos, y el pathos de la represión y la culpa es, a partir de la quinta temporada, reemplazado por el de la exteriorización de la demanda de

acceso al capital. La narración abandona el registro del realismo psicológico, que confería un tono “crítico”, y en su lugar adopta el estilo de un “drama capitalista”.

Al interior de los mecanismos formales de la narración es como si el gesto histórico de “desnudar la farsa” del sistema, asumido por Don, autorizara a todos los protagonistas a pensar y obrar cínicamente. A partir de este punto la serie ya no se distancia del eje narrativo para participarnos de la vida interior de los protagonistas. Los personajes se vuelven “posmodernos”: la exposición de la farsa resulta más profitable que la farsa misma. Don ya no seduce a sus amantes, sino que les indica cuándo y cómo deben tener sexo. Los *partners* de la corporación no urden ya planes de boicot, sino que se estafan unos a otros en reuniones públicas con votaciones consensuadas. Las esposas¹⁶ y las familias de Don no apelan a la persuasión o a la seducción con motivos velados, sino que presentan abiertamente sus demandas de dinero o acomodo político. Al tiempo que deja de atender la psicología de los “marginados” —una psicología que no necesitan ahora que tienen una *voz*—, la serie abraza un cierto decadentismo. Con este giro desaparecen de la cinematografía de la serie decursos silenciosos y severos de la narración en los que emergía “lo real” —la mugre, las colillas.

Hacia el final de la serie asistimos al desmoronamiento moral y psicológico de Don, que es el compás de la “decadencia espiritual” de los años sesenta, ilustrado en la historia económica y social por el ocaso de la década de oro del capitalismo norteamericano, la guerra de Vietnam, el desmantelamiento del sustrato radical en el movimiento afronorteamericano por los derechos civiles, las sucesivas crisis del petróleo, el inicio de una gran recesión económica, financiera y política a escala mundial; el momento inaugural de una década negra para los movimientos sociales en todo el mundo.

Al tocar fondo, Don va a parar a un campamento *hippie* que es a la vez una “colonia espiritual”, a la cual llega por error. Después de oponer cierta resistencia, todavía fiel a su origen de *self-made man* de la clase media americana, se admite en su desgracia y se entrega a la terapia y a la guía de un gurú. En la escena final de la serie, asistimos a una sesión de meditación en la cual el gurú encomienda al grupo de meditación de Don la tarea de “reinventarse” (“...*new projects, a new You*”). La toma se va a negro con un retrato en primerísimo primer plano de un Don que alcanza el *nirvana*, y luego vemos una toma de archivo: una publicidad —real— de Coca Cola, el que se supone debía ser el próximo “proyecto de Don”. El coro de la canción (cuyo original, aquí adaptado, es “I’d like to teach the world to sing”, de Ray Coniff) reza: “*It’s the real thing what the world wants today*”. Cuando *el real* ha sucumbido por completo unas tres docenas de adolescentes multiétnicos corean “Es la cosa real lo que el mundo quiere hoy”. Tras esta pequeña muerte Don renace junto a la iconografía del mercado globalizado y del *punchline* de la vulgata ideológica neoliberal, indicando el final de la serie y de la “era dorada” de la posguerra.

¹⁶ Cabe aquí aclarar que el show pone mucho énfasis en el machismo estructural de la época y el entorno de trabajo.

Tanto en *The Wire* como en *Mad Men* es una transformación en los mecanismos de creación o reproducción del capital lo que subordina la forma general de la narración y el sustrato simbólico de la reinauguración del ciclo narrativo. Cuestión que, por cierto, también podemos ver en *Breaking Bad*¹⁷. En todas estas series es la caída del mito –la “autodenuncia profitable”– y la liberalización del mercado del capital acumulado por el protagonista lo que rompe con el modelo de la novela psicológica y devuelve a la serie a una apropiación irónica de los géneros televisivos clásicos¹⁸.

IV

Podríamos pasar estos ejemplos a teoría de la siguiente forma: entre las series del siglo XXI la narración monumental (y maximalista, como en el realismo literario del siglo XIX) marca una cierta unidad de estilo. Esta transformación no es sólo “de lenguaje”: elabora asimismo a un espectador dedicado y específico, cuyos hábitos de consumo artístico o estético difieren tanto de los del telespectador tradicional como de los del espectador de cine o de arte. No se trata de un “agotamiento epocal” del espectador distraído de *La obra de arte en la época...*, pues emerge al mismo tiempo que el más distraído y fragmentario de los espectadores, y al cual denominar espectador es menos preciso que llamarlo doblemente consumidor/productor: el internauta. Frente a este internauta, su contemporáneo, y frente al “participante” del arte posmoderno, el espectador seriéfilo nos resulta extemporáneo en relación con un mundo –con un “zeitgeist”– fragmentario, nómada y acelerado.

Esta aparente contradicción no lo sería para una buena indagación sociológica. Pero eso no ha de intimidarnos para explotarla desde un punto de vista estético. La incorrección entre la escala de representación y el sujeto de la representación es análoga a la incorrección entre la forma de la representación, la narrativa, y su objeto: el capital, al cual el humanismo de la representación realista queda subordinado.

¿De qué forma es esta una forma *neoliberal*, y no simplemente un anacronismo o un decadentismo de la industria cinematográfica y televisiva?

17 Esta es la historia de un profesor de química enfermo de un cáncer cuyo tratamiento está por completo fuera del alcance de su seguro social de salud, y que se ve obligado (o “se decide”) a usar sus saberes como químico para elaborar y vender metanfetaminas, con el objeto de reunir un capitalito para su familia ante la eventualidad de que el cáncer no retroceda. Pero no es el profesor el protagonista, diremos, sino el capital: el que falta, el que luego es generado por la venta directa y luego por la distribución de metanfetaminas. La “cultura laboral” de la producción y venta de drogas rápidamente produce un cisma en su familia, severo primero, por el secretismo, y radical después, por la confesión. Pero hay un tercer momento: en cuanto la desgraciada esposa del profesor accede a participar del ciclo del capital, la narración vuelve a integrarla como co-protagonista.

18 Thriller de acción en *Braking Bad*, drama televisivo en *Mad Men*, realismo televisivo en *The Wire*.

Para admitirla como tal, no podremos considerar al neoliberalismo como una doctrina basada en presupuestos teóricos, “ideología” en su sentido convencional. No podemos homologarlo aquí con, por ejemplo, un “hayekianismo”. Bajo ese marco, la forma neoliberal se asemejaría más al “posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío” de Jameson, en el sentido de que ambos fundan su metafísica en torno a la ausencia de cualquier metafísica.

En su *Making of Global Capitalism*, Leo Panitch y Sam Gindin toman distancia de la idea de que el neoliberalismo factual se sostenga sobre la filosofía política del neoclasicismo económico. Si tal fuese el caso, las contradicciones entre el comportamiento del mercado y el modelo teórico del mismo en la economía neoclásica serían motivo de escándalo entre sus propios agentes. Para Panitch y Gindin, la actuación de la Federal Reserve norteamericana ante la crisis financiera del 2007-2008 deja en evidencia que los agentes a cargo de la reproducción y de la expansión del sistema neoliberal no suscriben a la ontología hayekiana. El distanciamiento había empezado en los 90:

The US Treasury was in the forefront of advancing the rules of law for allowing global financial markets to flourish, and the constantly chaotic and intermittently crisis-prone nature of these markets increased the scope, and the demand, for global discretionary intervention on its part. The Treasury’s structural position in global capitalism was largely based on the unique capability it demonstrated not only to directly intervene itself so as to limit the contagion of financial crisis, but also to orchestrate supplemental interventions by the international financial institutions and other states – and, as we shall see, by private bankers as well at particularly crucial moments. The central theme of the main study the Treasury sponsored in the 1990s on the strengths and weaknesses of the US financial system was that the key role of the state needed to be of ‘failure containment’ rather than ‘failure prevention. (Panitch y Gindin, 2014, p. 782)¹⁹

La “Fed” no solo rescató a cuantas entidades financieras estratégicas pudo, sino que además inyectó una cantidad inusitada de liquidez en el Estado destinada a gasto público en infraestructura no vista desde el *New Deal*. La Fed estaba preparada para financiar un Estado keynesiano que asegurase que el sistema mundial no

¹⁹ *El Departamento del Tesoro de los Estados Unidos (US Treasury) estaba a la vanguardia de la aceleración de legislación que permitiese a los mercados financieros globales florecer, y la naturaleza constantemente caótica e intermitentemente propensa a la crisis de estos mercados incrementó el alcance y la demanda de la intervención a escala global [del US Treasury]. Su posición estructural en el capitalismo global estaba en gran parte fundada en la exclusiva capacidad que había demostrado no solo para intervenir directamente a sí mismo de forma tal de limitar la propagación de las crisis financieras, sino también por su capacidad para orquestar intervenciones suplementarias de instituciones financieras internacionales y de otros estados –y, como se verá, también de banqueros privados en algunos momentos cruciales. El concepto central del estudio que el US Treasury patrocinaba en los años 1990 sobre las fortalezas y debilidades del sistema financiero de los Estados Unidos era que el rol esencial del estado debía ser el de la “contención de las fallas”, antes que el de la “prevención de las fallas. La traducción es nuestra*

colapsara. “What has been far too little appreciated in this respect is how pragmatic about this were the key figures at the head of the Treasury and Federal Reserve. They were under no illusions, in contrast to neoclassical economists, that globalization’s “extension of capitalism to world markets” only involved a movement from “one state of equilibrium to another” (Panitch y Gindin, 2012, p. 247)²⁰.

Si podemos considerar la forma serial contemporánea como “neoliberal” es precisamente a propósito de esta noción del neoliberalismo como la praxis de la “contención” (la buena administración) de las crisis provocadas por el libre mercado internacional, como pura óptica capitalista, y no como una *ontología* del mercado.

La forma serial es análoga a la *praxis* neoliberal, antes que al discurso de la economía neoclásica: La temporalidad circular de la serie, como la de las crisis, se da en ciclos, que se reinician por medio de una transfiguración de los recursos narrativos. Para preservar la continuidad narrativa del capital, frente a cuya escala de “sublime matemático” queda anulada la capacidad de comprensión, la práctica de narrar y la forma de hacerlo deben ir a la zaga de ese capital: *follow the money*. Su espectador no es el *participante* entusiasta del arte posmoderno: es el ciudadano del estado neoliberal, que no vive en el tiempo lineal moderno ni en el tiempo absoluto posmoderno, está cautivo en los ciclos “naturales” de las crisis globales. De ahí su identificación, sintomática si se quiere, con una forma narrativa que se comporta como los ciclos del capital.

A casi ocho años de la última gran crisis global del capitalismo, la épica escatológica neoliberal, la real y la narrada, tiene la forma de un realismo temporal y prosaico: un realismo post-humanista –un realismo de las instituciones que lo reproducen, en el que la narración consiste en inscribir los sucesos del mundo en “el gran curso inescrutable”²¹ del capital.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1991) *El Narrador*, en “Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)”, Madrid: Taurus
- Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Jameson, Frederic (2010) *Realism and Utopia in The Wire*, en *Criticism* 52:3–4, 2010, 359-372

²⁰ Lo que ha sido muy poco destacado en este respecto es cuán pragmáticas eran con este asunto las figuras centrales a la cabeza del Departamento del Tesoro y de la Federal Reserve. No estaban bajo ninguna ilusión, en contraste con los economistas neoclásicos, de que la “expansión del capitalismo a los mercados globales” de la globalización era un movimiento “de un estado de equilibrio hacia otro estado de equilibrio. La traducción es nuestra

²¹ V. supra la referencia al cronista de Benjamin.

- Jener, Mareike (2014) *Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching*, en *New Media and Society*, 7 de Julio de 2014, I-17
- LaBerge, Leigh Claire (2010) *Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of The Wire*, en *Criticism* 52:3-4, 2010, 547-567.
- Liotard, Jean-François (1984) *The postmodern condition: a report on knowledge*, Manchester: Manchester University Press
- Pantich, Leo & Gindin, Sam (2012) *The Making of Global Capitalism*. Londres / New York: Verso Books.
- Pantich, Leo & Gindin, Sam (2014) *Prelude to the Crisis: The US Treasury, Financial Markets and 'Failure Containment'*. en *Critical Sociology* 40 n° 5, Septiembre 2014, 781-793.
- The Harris Poll #2028 de abril de 2013. Versión en línea disponible en http://www.harrisinteractive.com/vault/Harris%20Poll%2020%20-%20Binge%20TV%20Viewing_4.8.13.pdf