



Jorge Lago
Pablo Bustinduy
Política y ficción

Las ideologías en un mundo sin futuro

PENÍNSULA

Jorge Lago
Pablo Bustinduy
Política y ficción

Las ideologías en un mundo sin futuro

© Jorge Lago Blasco, 2024
© Pablo Bustinduy Amador, 2024

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.
Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Primera edición: enero de 2024

© de esta edición: Edicions 62, S.A., 2024
Edicions Península,
Diagonal 662-664
08034 Barcelona
edicionespeninsula@planeta.es
www.edicionespeninsula.com

REALIZACIÓN PLANETA - fotocomposición
Impresión y encuadernación: Huertas Industrias Gráficas S. A.
Depósito legal: B. 21.272-2023
ISBN: 978-84-1100-219-6

Printed in Spain - Impreso en España



Índice

Introducción	9
1. Ficción y política	19
2. Ficciones modernas	47
3. La ficción liberal	69
4. La ficción socialdemócrata	101
5. El fantasma comunista	135
6. Populismo y ficción	167
Bibliografía	199

Ficción y política

Quizá una forma sencilla de abordar la relación entre política y ficción sea subrayar hasta qué punto algunos conceptos fundamentales de la teoría política moderna en realidad se originaron en el seno de la poética, es decir: son conceptos poéticos politizados. Un ejemplo es el de la *representación*: representar es ante todo un gesto narrativo que busca engarzar unos hechos concretos con un sentido, y para ello ordena un estado más o menos caótico de cosas dentro de un régimen estable de significación. Ese es precisamente el sentido que utiliza Thomas Hobbes, considerado el padre de la filosofía política moderna, para explicar el nacimiento del Estado. Utilizando una metáfora teatral, Hobbes presenta la creación del Estado como la relación entre el autor y el actor de una obra: el Estado actúa en nombre de la multitud de individuos que lo crearon, igual que un actor recita el texto compuesto por un autor que no está visible sobre el escenario. En el origen mismo de lo político, el gesto poético de la representación se con-

fundes con el de la ordenación de las cosas, hasta tal punto que resulta casi imposible distinguir uno de otro, separar la realidad y el relato, lo que se cuenta y lo que se hace con ello.

DEL RECURSO A LA FICCIÓN

En contra de lo que se ha seguido pensando hasta hace poco, el trabajo de la crítica de la ideología no consiste en lograr ese imposible. No se trata de separar lo que es ficción de lo que es política, o de desvelar la verdad que subyace tras las mistificaciones de los discursos políticos, sino de comprender que existen distintas maneras posibles de ficcionalizar la política, diversos conglomerados de hechos ficcionalizados o ficciones encarnadas en la realidad, y de intentar desentrañar los efectos políticos que produce cada uno de esos regímenes de ficcionalización. La premisa de ese trabajo podría entenderse de forma sencilla: el pensamiento no puede distinguirse a sí mismo de la realidad, pero sí puede aprender a conocerse a partir de sus propios efectos, de sus palabras y silencios, de sus potencialidades por desplegar o desplegadas de forma incompleta. Dicho de otra manera, no hay un «mundo» por descubrir debajo de nuestras ficciones: todo lo que podemos contemplar son nuestras observaciones y lo que hacemos con ellas.

Esto es lo que, a una escala modesta, vamos a intentar desarrollar en este libro atendiendo a algunas

de las narrativas políticas esenciales de la modernidad (de eso que, de manera a veces contradictoria pero no carente de significación, llamamos *modernidad*). Nuestro objetivo es esbozar una crítica de los grandes relatos políticos que dibujaron un origen y un horizonte para el Estado liberal y el mercado capitalista modernos, cuyos efectos siguen vigentes, aunque de forma quebrada o desgastada, en el laberinto de nuestra política contemporánea. Partimos, por tanto, de un convencimiento claro: que este es el escenario ideológico en el que se siguen librando batallas cruciales para cualquier política democrática, y que, así pues, sigue siendo relevante entender las razones tanto de su crisis como de su persistencia.

Sucede que, a menudo, uno quiere entender lo contemporáneo, pero empieza hablando de Aristóteles. Aquí es algo casi inevitable, porque su tratado sobre la *Poética* nos ofrece un punto de partida inmejorable para nuestra reflexión: una definición sencilla de la diferencia entre la historia (por ejemplo, la historia política de un pueblo) y la ficción. Como recuerda José Luis Pardo, para Aristóteles esa diferencia radica en que en la historia las cosas suceden unas *después* de las otras, mientras que en la ficción ocurren unas *a consecuencia* de otras. En la ficción hay una secuencia de acontecimientos que el autor ordena según un plan preconcebido: cada acontecimiento tiene sentido dentro de ese plan, y es a su vez causa y consecuencia de otros acontecimientos, unidos en

una misma cadena que los ubica en un tiempo y un lugar preciso del relato. Dentro de esa cadena, las acciones de los personajes no dependen en última instancia de su libre voluntad (¡son personajes!), sino de las razones generales de la narración.

En la historia, en cambio, los acontecimientos y los sujetos no responden a planes preconcebidos o ya dados, pues algo así despojaría a los sujetos de la libertad de hacer y de actuar (eso negaría la política, que es el sustrato de la historia: esta es en última instancia la relación entre ambas). Cuando hablamos de historia o de política, dice Aristóteles, nos equivocamos si leemos los acontecimientos como simples causas o consecuencias de otros acontecimientos; el sentido y el orden de los hechos políticos no viene dado por una estructura narrativa previa. Acontecimientos unos después de otros, incluso unos *contra* otros, sin fin a la vista ni solución posible: esa es la naturaleza de la política y del relato histórico que sigue su transcurso.

En un primer momento, *ficcionalizar la política* quiere decir confundir esas dos esferas separadas, y llevar aquello que es propio de la política (la apertura radical de los acontecimientos y sus secuencias caóticas, imprevisibles, desligadas, conflictivas) al ámbito donde se narran historias cerradas, dotadas de un estilo, un ritmo, un tiempo y un fin. Ficcionalizar la política es llevar los acontecimientos a un marco en el que se convierten en señales de algo distinto, refe-

rencias de una trama previa que los engloba, los explica y les da sentido en relación con otra cosa que ellos mismos. Ficcionalizar la política, contra la advertencia de Aristóteles, es algo completamente inevitable: de lo que se trata es de discernir el tipo de efectos que produce cada forma concreta, cada régimen de política-ficción.

EL ORIGEN DEL MAL

Centrémonos ahora en uno de esos regímenes concretos: el de las ficciones resolutivas. *Resolver un conflicto en la ficción* quiere decir tomar una contradicción del presente (una disonancia, un choque de sentidos, un desequilibrio que exige ser tratado) y presentarla como un momento integrado en una trama, es decir, como parte de un relato general que la explica y que conduce hacia su solución. La contradicción se convierte así en un elemento necesario del relato: una vez amortiguada su urgencia, una vez enmarcada en el conjunto, la interferencia queda explicada, disuelta o cancelada. Ese es el principal efecto político de una ficción resolutive: neutralizar la carga disruptiva de un conflicto, darle una dirección y un sentido, hacer de su vivencia algo manejable.

Permitámonos comenzar con un ejemplo exagerado. A menudo se ha resaltado cómo muchas de las telenovelas que más éxito obtuvieron en los años

noventa en realidad reproducían la estructura narrativa de las novelas folletinescas del xix: mujer pobre y hombre rico (algunas veces viceversa) encuentran en el amor la forma de resolver aquello que los separa. El amor aparece así como una fuerza que está por encima del dinero, el poder y la política, capaz de imponerse sobre la insalvable diferencia social. En la peripecia de los enamorados, el conflicto de clase se percibe desde el principio como algo destinado a desaparecer, a ser superado no por medio de una transformación social, sino por la experiencia afectiva de los protagonistas. De hecho, cuando uno empatiza con los personajes, uno desea que esa diferencia social no se imponga sobre sus voluntades, que puedan hacer *como* si esa diferencia no importara o existiera, que los protagonistas sean más fuertes y pertinaces que ella. En el espacio de la ficción, el irresoluble conflicto de clases del capitalismo industrial se supera sin que tengamos que ocuparnos del origen de esa contradicción, de la violencia del conflicto y de sus causas, de ninguna razón que refiera a una carga estrictamente política.

La cosa adquiere un cariz diferente cuando, en lugar de una novela de amor, se trata de explicar una pandemia, el origen de una guerra, las causas del cambio climático o una gran crisis financiera. De QAnon a las mil variantes de las teorías de la conspiración que han proliferado en los círculos globales

de la extrema derecha, hoy en las redes sociales el arquetipo ficcional por antonomasia para explicar la realidad es el del complot o la conspiración: redes de poder ocultas, coordinadas en las sombras, que mueven los hilos de lo que sucede en función de una trama que debe ser desvelada a golpe de clic por un ejército de intrépidos internautas. Lo interesante es que, desde un punto de vista ideológico, las teorías de la conspiración no son tan diferentes del amor imposible entre siervos y señores.

Para las teorías del complot, el conflicto que se manifiesta en el presente (la crisis, la enfermedad, la desigualdad creciente, el miedo) remite necesariamente a un espacio narrativo donde las personas aparecen como personajes; las motivaciones, como oscuras intenciones prestablecidas, y los contextos políticos y sociales, como meros decorados. El tiempo histórico de la economía y las relaciones sociales, un tiempo siempre abierto y conflictivo, se sustituye entonces por un tiempo narrativo estático y cerrado. Las posiciones siempre están ya dadas: los personajes actúan con motivos fijos, desde un lugar invisible, en un espacio plano.

Ante una realidad conflictiva, en demanda de solución, la lógica del complot ofrece entonces una herramienta poderosa. El yo herido, quebrado en su identidad, frustrado por la inviabilidad de sus expectativas sociales, logra mediante el relato hacerse fuerte de otro modo. Denunciar el complot le dota

de un poderoso lugar de enunciación, le hace pertenecer a una comunidad, le otorga una forma de poder que había perdido y que ahora puede proyectar sobre los demás. Su saber tiene algo de exclusivo: yo conozco las causas de lo que está pasando mientras el resto vive engañado. Es evidente que el relato del complot no resuelve el origen ni las razones de los males sociales que afectan a ese yo herido. Pero al desplazar las causas de la crisis hacia otro lugar, allí donde ese yo aparece como un héroe, ese relato intenta llenar el vacío que lo atraviesa como una falta insoportable.

La verdad del complot, de la trama oculta, de la gran conspiración, nunca está en la veracidad de los hechos, sino en la sensación de seguridad, de poder recobrado, que consigue ofrecer a sus creyentes. El complotismo expresa la revuelta contra un mundo que se ha hecho intolerable, pero también el anhelo de una certeza inquebrantable, de una explicación sin fisuras, de una razón última para explicar la realidad, es decir, precisamente de aquello que la política y los saberes técnicos y científicos han dejado de aportar. El complotismo del presente expresa una forma de nostalgia por aquellos tiempos de certezas morales y discursivas, por un mundo pasado en el que las cosas estaban en su sitio, pero con una salvedad importante: la rabia que inspira esa nostalgia no tiene ningún horizonte colectivo, ningún contexto económico y social, y por tanto no es capaz de con-

cebir futuro alguno, no apunta en realidad a ninguna otra parte.

Por eso en los relatos complotistas, como en las grandes sagas del cómic o en las películas de espionaje, nunca se termina de vencer al enemigo: aunque se le derrote, otros vendrán necesariamente a ocupar su sitio, porque el problema nunca reside en quienes ocupan ese lugar de poder, sino en la existencia del lugar mismo. Ante la pregunta por el origen del mal social, o por la mejor forma de combatirlo, la ficción complotista responde personificando la violencia y el conflicto, encarnándolos en personajes malvados, en intereses inconfesables, en conspiraciones cada vez más enrevesadas. ¿Cuál es el origen del mal social, y cuál es la mejor forma de combatirlo? No hay desigualdad, ni contradicciones sociales, ni conflicto de clase: hay personajes malvados, hay intrigas y conspiraciones, hay oscuros entramados de malas intenciones. Una vez resuelto ese origen, una vez desactivadas sus razones sociales y políticas, puede aparecer un ser extraordinario llamado a derrotar ese mal concreto e identificable. La solución está en camino; podemos confiar en que con la victoria sobre el mal se restaure la paz social y la normalidad de las cosas. Pero lo interesante es que antes de que llegue esta solución heroica, la ficción ya ha *resuelto* el conflicto al darle un origen, una causa, una explicación sencilla. El mal siempre viene de otra parte, y por tanto su origen se hace políticamente inaccesible.

Algo parecido sucedió con algunas de las explicaciones más exitosas que se dieron de la gran crisis financiera que marcó las primeras décadas del siglo XXI —presentada a menudo como una historia de villanos codiciosos que habían abusado de su inmenso poder poniendo en riesgo la estabilidad entera del sistema—. El problema de estos relatos de la crisis es que siempre acaban estancándose en un tiempo que no puede explicarse a sí mismo: la corrupción y el abuso de poder fueron el resultado, y no el origen, del problema. De hecho, hay una diferencia importante entre culpar de la crisis a los banqueros o a la banca, entre denunciar la corrupción de unas pocas personas o las estructuras políticas y económicas que hacen esa corrupción posible. Aquí el moralismo liberal funciona de forma parecida a las teorías de la conspiración: el relato de las manzanas podridas, como la construcción del enemigo imaginario, del adversario interno, del chivo expiatorio, siempre es una forma de ocultación política del conflicto. En estas formas narrativas, ese conflicto se deshace en una trama que siempre sucede y se resuelve en otra parte, alejada de un presente complejo, sin más contradicciones o alternativas que restablecer el curso inalterable de las cosas.

Esta reducción del mal a un suceso extraordinario, sin raíces ni explicaciones en el orden social, tiene una evidente carga política. En ocasiones no es necesario para ello que aparezca siquiera un villano con

nombre y apellido. Pensemos por ejemplo en todas las explicaciones que presentan las crisis económicas como fenómenos naturales. Aquí no se puede seguir siquiera las peripecias de un protagonista: la crisis sencillamente sucede, pasa, cae sobre nosotros con la inexorabilidad de un destino, como un terremoto o un ciclón ante el que no se puede hacer otra cosa que cobijarse. No hay lugar para ningún tipo de profundidad o de historia social: la crisis llega, acontece, como si viniera de la nada. Reducidos a la condición de espectadores, lo único que podemos hacer es ansiar que vuelva el tiempo de la normalidad (y mientras tanto, quizá, consolarnos con la picaresca romana, que sabe politizar hasta un día lluvioso: *piove, governo ladro!*).

Todos estos relatos acaban generando un mismo efecto: aquello que interfiere con el orden social se queda sin causas, y desaparece por tanto como problema político. El conflicto no tiene raíces, no tiene explicaciones que nos afecten o nos enfrenten entre nosotros y, de hecho, solo está destinado a desaparecer, a desvanecerse en la inminente restauración de la normalidad. Es la misma estructura del milagro que para Carl Schmitt constituía la esencia de la decisión política: una intervención excepcional, que busca salvaguardar o reestablecer el orden amenazado. El origen de esa amenaza (el mal encarnado en un enemigo o un villano, una tormenta que es el destino mismo, la mala suerte o la cólera de Dios) se

hace en sí mismo impensable, no tiene origen o futuro, y por tanto da muy poco que hacer y casi nada que pensar.

LA FICCIÓN IGUALITARIA

Partamos, antes de adentrarnos en los bastidores ideológicos de la modernidad, de otro ejemplo contemporáneo de ficción resolutive. Desde la crisis financiera, la principal vía de acceso para entender la quiebra del contrato social keynesiano que sustentaba el estado de bienestar ha sido la denuncia del auge desmedido de la desigualdad. Cada año se suceden los informes, los estudios y las listas de nuevos multimillonarios, contrastadas a menudo con cifras impactantes de exclusión social y de pobreza. Es innegable que los efectos de la globalización neoliberal no han dejado de ensanchar las brechas de renta, riqueza y propiedad en el seno de las sociedades occidentales. Pero a menudo este tipo de denuncias oculta cómo funcionaba la idea misma de igualdad *antes* de que se impusieran los dogmas neoliberales del darwinismo fiscal, cuando la igualdad social servía, de manera casi incontestada, como horizonte de legitimación de la sociedad democrática moderna.

Incluso en los momentos de mayor redistribución social, las sociedades europeas no han sido nunca igualitarias en un sentido efectivo. La igualdad funciona-

ba precisamente como forma de horizonte, estableciéndose así como un objetivo hacia el que orientarse. Esa proyección desplaza las formas de desigualdad presente hacia un futuro en el que deberán ser corregidas: necesitamos crecer primero para poder redistribuir después; hay que ofrecer oportunidades hoy para que el mundo de mañana sea más igualitario. El hecho de vivir en una sociedad rígidamente jerarquizada en la que los salarios, la riqueza y las perspectivas de futuro están claramente diferenciados hace que la igualdad solo pueda estar vinculada al tiempo: un futuro posible que se imagina, se anticipa y tiene efectos políticos en el presente. Cuando esta proyección funciona, el futuro desactiva el conflicto del ahora: la desigualdad estructural de clases, posiciones, reconocimiento e identidades que es propia de las sociedades capitalistas queda parcialmente desactivada, y la vivencia de sus contradicciones inmediatas, pospuesta.

Esa proyección de un futuro igualitario se alimenta también de un doble mito que hoy se encuentra en horas bajas: el de la meritocracia y la movilidad social. Esta vez la metáfora es espacial aunque también necesite de tiempo. En la sociedad se puede subir y bajar como en los rascacielos de Nueva York, que servían como metáforas arquitectónicas del sueño norteamericano: uno puede empezar haciendo recados en la primera planta y acabar presidiendo la corporación desde la última, desafiando toda forma de sujeción y de lími-

te social a la existencia. Esta posibilidad de movilidad acompaña y sostiene la ilusión igualitaria; lo que importa no es de dónde vengo, sino a dónde voy, a dónde puedo llegar. La idea de que es posible llegar arriba, y llegar además por mis propios méritos, hace que el lugar en el que estoy ahora se diluya en una trayectoria imaginada. El tiempo proyectado sustituye a la realidad percibida; lo que guía nuestra acción no es la observación o la vivencia inmediata, sino un relato futurizado de lo que puede ser posible. El tiempo —un tiempo conjugado siempre en futuro— se convierte en la dimensión dominante de la experiencia social.

La movilidad social y la meritocracia son lógicas de ilusión igualitaria, porque es imposible generalizarlas de forma efectiva: si toda la base de una pirámide se desplazara hacia arriba, sería la pirámide misma la que se habría desplazado. La idea de ascenso social implica paradójicamente mantener la desigualdad como lógica social: la movilidad fluye sin alterar las jerarquías, y de hecho solo se explica en relación con ellas; una persona que asciende socialmente puede llegar a ocupar un escalón superior a aquel en el que estaba, pero la escalera como tal queda intacta. Esos movimientos, además, no dejan de ser tan asimétricos como extraordinarios. Cuando Obama fue elegido presidente de Estados Unidos hubo quien leyó en su victoria una confirmación de la superación simbólica del racismo como problema

político en el país, una tesis que hoy resulta risible e inverosímil. Entonces hubo también quien dijo exactamente lo contrario: el día que los votantes estadounidenses elijan presidente a un afroamericano exalcohólico como George W. Bush, o a un ignorante impúdico como Donald J. Trump, quizá se pueda hablar de la porosidad igualitaria del sistema de selección de élites norteamericano. Algo parecido sucede con los techos de cristal que pesan sobre las mujeres en todos los ámbitos profesionales. La medida del progreso siempre reside en el éxito de mujeres extraordinarias que se abren paso incluso en los espacios más hostiles o improbables, y no en la cantidad de hombres mediocres que ocupan esos mismos espacios con toda normalidad y sin generar ningún tipo de atención social. Lo que debiera importarnos no es solo quién llega a cierto lugar social, sino quiénes están ya allí, y por qué razones y supuestos méritos lo están.

De nuevo, Estados Unidos presenta un ejemplo de los efectos de esta ilusión meritocrática. Muchos de quienes se oponen con ahínco a las propuestas de reformar el sistema fiscal para que los ricos paguen más impuestos son parte de la clase media (e incluso media baja: el partido republicano ha mantenido importantes feudos electorales en algunas de las circunscripciones más pobres del país), no porque la reforma les vaya a afectar *hoy*, sino porque les afectará mañana, cuando sean ricos: no vayan a tocar mi

dinero *entonces*. Ese es el motor mismo del sueño americano, en el que a menudo creen con mayor fervor los que están abajo que los que están arriba (quienes tienen, por supuesto, más información sobre las reglas del juego). Para quien cree en el sueño americano, la fuente de sentido de toda trayectoria, aquello que justifica sus esfuerzos, no está en el presente, sino en el «no todavía», en la meta, cuando el éxito económico, simbólico y social de mañana dote de sentido el sufrimiento actual. Poco importa que en la práctica el ascenso meteórico sea una excepción y no la regla. La creencia en la movilidad hace que el espacio social quede prácticamente inalterado y sus jerarquías sean aceptadas; la proyección hacia el futuro las justifica y hace manejable su vivencia en el presente.

Esa capacidad de proyección resolutiva tiene un correlato en el mito del crecimiento como fuente de progreso colectivo. Aquí la idea no remite tanto al salto hacia otras clases sociales como a asegurar una tendencia de mejora social permanente y para todos. Por asimétrico que sea el reparto de la riqueza, por duro o injusto que sea el presente para quienes no la poseen, el crecimiento dibuja el futuro como un proceso de mejora general, y por tanto también de *mis* oportunidades y posibilidades por venir. Albert Hirschman sintetizó esta lógica con la metáfora de un atasco: al ver moverse a los coches cercanos anticipamos nuestro propio movimiento, aunque nues-

tro carril siga completamente parado. Algo parecido sucede con la idea del crecimiento como progreso. El tiempo colectivo se impone al de las trayectorias y las condiciones de vida individuales; un futuro en proceso constante de mejora hace que el presente sea esperanzador, y por tanto más habitable. Pese a todos sus conflictos, lo actual es solo un momento de aquello que está por venir. Proyectándose hacia el futuro, el presente se convierte en poco más que un prolegómeno, y queda esencialmente despolitizado.

FUTUROS PASADOS

Prefiero los sueños de un futuro mejor a la historia del pasado.

THOMAS JEFFERSON

En la Exposición Mundial de Nueva York de 1939, una atracción sobresalió en el favor del público por encima de todas las demás. Futurama, un sistema de convoyes automatizados diseñado por Norman Bel Geddes y financiado por la General Motors, paseaba a los visitantes por una maqueta a tamaño real que representaba Estados Unidos veinte años después. Futurama mostraba el mundo que estaba por venir: un

sistema de autopistas inteligentes, nuevas tecnologías, cultivos artificiales y máquinas voladoras, donde la abundancia coexistía con la máxima eficiencia y racionalidad, y donde, en palabras de su creador, la libre circulación de bienes y personas garantizaba la prosperidad y el confort de una vida ultramoderna. Eso era lo que la gente disfrutaba de Futurama: poder circular por una utopía de la tecnología y el libre mercado, anticipar un futuro de desarrollo, riqueza y *pax capitalista* que permitía renovar la fe en el modelo de vida norteamericano.

Más allá de sus dimensiones quijotescas (las cifras hablan de 5.000 edificios diseñados y construidos uno por uno para la maqueta; de más de un millón de árboles plantados; de 50.000 vehículos circulando por el sistema), lo más singular de Futurama son sus fechas. No solo porque la Expo llegara a coincidir en el tiempo con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, sino porque su planificación había comenzado cuatro años antes, allá por 1935. En plena Gran Depresión, cuando el optimismo adolescente de la potencia norteamericana había quedado hecho añicos tras su primera gran crisis capitalista, la Expo apareció como una inmensa maquinaria de futurización del conflicto social estadounidense: no es *aquí*, en este presente hecho pedazos, donde está la verdad de nuestro modelo; es *allí*, entre los 50.000 vehículos de la maqueta, en esa imagen deslumbrante de lo que seremos. De ahí viene el sentido de nuestros empe-

ños y la prueba de que caminamos a paso firme hacia un lugar próspero y mejor.

Hoy en día Futurama ya no inspira la rabia que movió a toda la generación de la contracultura a rebelarse contra ese falso edén hecho de plástico y acero; como mucho nos hace sonreír, porque solo vemos su aspecto utópico, a la vez delirante y sofisticado. Pero desde esta distancia es difícil imaginar la fuerza política de lo que representaba ese deseo, la solidez y las raíces que llegó a tener ese futuro en el pasado. No se trataba solo de la plasmación de un relato; no era simplemente propaganda. Futurama era el reverso de otra figura ficcional que analizaremos en este libro, el New Deal con el que Roosevelt sentó las bases del gran salto hacia delante norteamericano. Del cine a la publicidad, de Broadway a Hollywood o Detroit, una inmensa maquinaria ficcional se esforzó en darle a ese proyecto un horizonte, el espejo de un futuro idealizado, una promesa que empujara su cuerpo social hacia el futuro. Claro que no se trataba de meras figuraciones: había buenas razones para querer verse reflejado en ese espejo.

Con la guerra, el capitalismo norteamericano despegó como un cohete. Los beneficios de su nueva hegemonía en el mundo atlántico se dejaron notar casi de inmediato en una mejora considerable de las condiciones de vida para un sector mayoritario de su población. En esa mejora estaba la prueba de que aquellos relatos fantasiosos se apoyaban firmemente en la

realidad. El crecimiento económico impulsaba las trayectorias personales, y esas mismas trayectorias reforzaban la creencia en el progreso general y en el esfuerzo que era necesario para hacerlo posible. Esa es la dinámica exacta del utopismo norteamericano, la savia de ese mito que el escritor James Truslow Adams había definido (en un libro de 1931 cuyo título, *The Epic of America*, dejaba claras desde el principio sus intenciones) como

el sueño de una tierra donde la vida sea mejor, más rica y más plena para todos los hombres, con oportunidades para todos en función de sus capacidades o sus logros... No es simplemente un sueño de autopistas y vehículos a motor, sino de un orden social en el que cada hombre y cada mujer pueda alcanzar lo mejor de sí mismo, todo aquello de lo que sea capaz, y donde los demás les reconozcan por lo que son, y no por las circunstancias fortuitas de su nacimiento o su posición social.

Pero ¿qué pasa cuando el tiempo de la historia deja de asegurar esa progresión más o menos constante de las trayectorias de vida, cuando se hace imposible mantener la ilusión de movilidad y de ascenso individual y colectivo, cuando el mito del progreso colapsa y se vuelve contra sí mismo? En momentos así, en los que el futuro deja de aparecer como horizonte resolutivo, como *el sueño de una tierra donde la vida sea mejor*, el

presente se revela como el reverso exacto de la utopía progresista: un estado de cosas desigual, injusto, absurdo. Evidentemente todas esas cosas ya estaban ahí antes de la crisis; lejos de resolver sus causas, estas se habían simplemente proyectado hacia delante. Lo que no se quería ver estalla entonces, de forma clamorosa, como algo inaceptable. Para eso servía la futurización del sentido: para hacer habitable ese presente, para aplazar sus contradicciones y hacerlas más o menos manejables.

Algo así sucedió en la década de los setenta. La crisis del petróleo puso fin a la era del crecimiento y la redistribución, y con ello al horizonte de optimismo keynesiano («No Future», cantaron entonces los Sex Pistols, poniéndole música a la época). Claro que la máquina había empezado a chirriar bastante tiempo antes. El espíritu de las luchas políticas de los sesenta se nutrió precisamente de todo lo que no aparecía en Futurama: la explotación de clase, el racismo y el machismo de Estado, la segregación urbana, el aplanamiento cultural. Para una masa de estadounidenses jóvenes, todo aquello estaba detrás de las lluvias de napalm y de las imágenes de niños corriendo aterrorizados por la jungla de Vietnam. «*Bring the war home*», decía uno de los eslóganes más radicales de la época: no se trataba solo de hacer la revolución, sino de dinamitar la apariencia utópica y pacificada de ese presente imaginado, de mostrar lo que había *detrás* de una existencia banal e idiota, de lograr un

despertar social tan centrado en lo material como en lo imaginario. Aquel planteamiento, sin embargo, tenía un problema previo. La guerra en casa también estaba hecha de ficciones.

FORWARD?

Es tentador entender el trabajo de la ficción como el de un opiáceo masivo, y construir así la imagen de un consumidor anestesiado, ciego ante su propia experiencia. Las ficciones, sin embargo, nunca creen del todo por nosotros. Su fuerza deriva precisamente de lo contrario: hay que esforzarse por creer en ellas, porque las ficciones recompensan, porque ordenan la experiencia. Lejos de reflejar la satisfacción de un sujeto contento de su propio deseo, ese esfuerzo por creer en la ficción suele responder de hecho a un instinto de supervivencia que pelea, en condiciones a menudo frágiles o adversas, por mantener el sentido, la entereza, la idea misma de posibilidad.

Hay un personaje norteamericano, típicamente feminizado, que cristaliza bien esa tensión que habita las ficciones y amenaza constantemente con su quiebra. Todo el género cinematográfico del *suburban angst* proyecta desde hace décadas en las mujeres de los barrios residenciales de la clase media estadounidense la enorme ansiedad que generaba aquel horizonte de existencia keynesiana. Sola, devaneando en

la cocina de una casa enorme con jardín, esa mujer que lo tiene todo se ha quedado sin nada que hacer. Lejos de estar escondido, el vacío de una existencia alienada es por el contrario *demasiado visible*, se encarna en los objetos y las horas muertas, acecha al personaje en su soledad y solo da tregua con grandes dosis de ansiolíticos o contraviniendo con escándalo alguna norma social.

Esa ambivalencia oscura es también la clave del éxito de *Mad Men*, que retrata a la vez la juventud dorada del capitalismo norteamericano y lo profundamente traumático de su experiencia, incluso desde sus posiciones más privilegiadas. *Mad Men* es una genealogía de las profundas contradicciones de las que se nutre la sociedad de consumo estadounidense: no hay incompatibilidad entre la voluntad de poder, la creatividad desbocada y la desmedida confianza en sí mismo, y la profunda infelicidad que asalta de pronto, el vacío que vuelve, la desesperación que genera buscarse permanentemente y no encontrarse en ninguna parte. Don Draper, el antihéroe de este retrato trágico, encarna esa permanente huida hacia delante (una huida, en su caso, más literal que metafórica, pues su personaje está escapando de una identidad y una historia pasada que, como los fantasmas de la modernidad, lo acechan allí donde va, le recuerdan constantemente la violencia en la que se origina su presente, comprometen su voluntad de olvidar y de inventarse a sí mismo). Draper es un adicto asediado

por el conflicto que vuelve, un ser atrapado en una espiral de insatisfacción y deseo que busca en el éxito la forma de llegar al sosiego, pero es incapaz de resolver su inquietud y sus contradicciones.

Hay algo poderoso en la fragilidad de toda huida hacia delante. Algo nos interpela en esa mezcla de conciencia e inconsciencia, optimismo y ansiedad, deseo y dolor. El conflicto nunca está completamente escondido; al contrario, el conflicto es el motor que lo proyecta todo hacia el futuro. El conflicto se sufre, se absorbe, se intenta transformar en otra cosa, en una idea de mejora que vendrá a solucionar las contradicciones del presente. Paradójicamente, sin embargo, esa proyección depende de no abordar nunca el origen opaco y traumático de esas contradicciones, de dejarlas ahí, siempre contenidas, siempre cerca de desbordarse, de hacer como si no existieran. En una escena de la tercera temporada, Draper acuna en sus brazos al hijo recién nacido mientras discute con su mujer, Betty, el estereotipo mismo del *suburban angst* norteamericano. Betty quiere ponerle al niño el nombre de su difunto abuelo, como una forma de mantener viva su memoria. A Draper le horroriza que su hijo lleve un nombre heredado. Instantes más tarde dice: «No sabemos aún quién es, ni cómo será, y esa idea es maravillosa».

La «idea maravillosa» de Don Draper es el sueño de una vida libre de memoria, de pasado, de orígenes

o de ataduras. Es la proyección de la libertad como un futuro sin huellas, sin herencias ni testamentos, y es también la idea de Estados Unidos que expresa en la serie el personaje de Conrad Hilton, encarnación del gran magnate capitalista, quien, conversando con Draper sobre sus planes para la cadena de hoteles que lleva su nombre, le confiesa en tono excitado: «Mi propósito en la vida es llevar América al mundo entero [...] América está allá donde miramos, *allá donde vayamos a estar...* hasta en la luna misma» (más tarde, Hilton se enfadará con Draper por no haber incluido la imagen de la luna en la campaña publicitaria pensada para sus hoteles: «Cuando digo que quiero la luna, lo que espero encontrarme es la luna»). *América*, como Draper, no es otra cosa que el nombre traumático de ese desplazamiento o aplazamiento de sí misma, de la necesidad de seguir avanzando, siempre hacia delante, sin tener un lugar al que regresar, so pena de caer bajo el peso de sus propias contradicciones.

«*Forward!*», decía el eslogan para la reelección de Obama en 2012. Es curioso que la fórmula se acompañara de ese punto de exclamación, que la convertía casi en una orden. El registro de su primera campaña («*Hope*», «*Change we can believe in*»: todo refería explícitamente a la voluntad de creer) se había desvanecido junto con las promesas de regenerar el contrato social norteamericano tras las sacudidas de la crisis financiera. Algo se había agotado en esos cuatro años,

en sus promesas no cumplidas, en las expectativas frustradas: cualquier apelación a la esperanza habría generado entonces descrédito o indiferencia. Cuatro años más tarde, de hecho, el público dejó claro que no tenía ninguna intención de mirar hacia delante, sino en todo caso hacia atrás: quería hacer «*America Great Again*» («grande de nuevo», el lema de campaña de Trump), quería «*Take Back Control*» («recuperar el control», el lema de la campaña del Brexit). Retomar, volver atrás. A un pasado que no existe, pero que aparece como algo preferible a un presente desordenado, sin origen al que agarrarse ni futuro alguno que ofrecer.

En los países occidentales, la inestabilidad política de la última década tiene tanto que ver con las contradicciones profundas de su economía política como con el colapso del futuro como horizonte de progreso y proyección de una vida mejor. Mientras el capitalismo era capaz de garantizar un cierto dinamismo de los espacios y los tiempos sociales, mientras seguía asegurando mal que bien la reproducción de trayectorias de vida, la futurización del conflicto social siguió funcionando como un marco ideológico al que agarrarse. El colapso de 2008, la espiral de recesiones económicas y retracciones ideológicas que nos ha enredado desde entonces, y la crisis abierta de la globalización han hecho que ese futuro, en crisis desde hace ya décadas, se haya vuelto del todo inverosímil, que hoy sea imposible confiar en el tiempo

por venir como fuente de sentido y de solución a los problemas.

Las fuerzas de ultraderecha intentan sustituir ese porvenir inaccesible por una imagen idealizada del pasado, pero la politización de la nostalgia tiene sus propios límites, y un recorrido más bien corto en tiempos de turbulencia. En simetría con Obama, de hecho, Donald Trump también tuvo problemas con el eslogan de su reelección: era difícil hacer *America Great Again, again*. Algo parecido pasó con los apóstoles del Brexit: un virus desatado, la población confinada y las colas en las gasolineras eran difíciles de cuadrar con la idealización de ese «control» que en teoría se había recuperado. Tanto en un caso como en otro, ni el futuro ni el pasado parecían tener agarre sobre un presente que exigía concentrar la atención sobre sí mismo. Todo lo que quedaba alrededor era una realidad de conflictos, desequilibrios y agravios permanentes que ya no se podía desplazar a ninguna parte, con los que no se podía hacer prácticamente nada.

De esa realidad se deduce una serie de preguntas incómodas. ¿En qué se puede creer tras el doble colapso capitalista de 2008 y 2020? ¿No han perdido las ficciones dominantes su capacidad de aportar solidez, de disolver en el horizonte los conflictos de la experiencia vivida? ¿No se han hundido todos los futuros en que proyectar las tensiones de lo presente? ¿Y en qué podemos creer en su lugar? ¿Qué herramientas tenemos

para articular una alternativa política al estado de cosas existente? ¿No es el momento de doblar la pregunta del *¿qué hacer?* con otras igualmente difíciles de contestar? ¿Qué pensar, qué decir, qué creer hoy desde una posición alternativa, democrática, antagonista? ¿Qué horizonte de realidad es posible proyectar en la hora del colapso ecológico, cuando el futuro solo aparece bajo forma de catástrofe, cuando el tiempo ha dejado de resolver nuestras contradicciones? ¿Cómo hacer política en un presente que se percibe como peligroso, incierto e inestable?

Con el fin de abordar estas preguntas, en los capítulos siguientes vamos a intentar reconstruir las coordenadas de la gran crisis ideológica que a nuestro parecer define el momento presente. Para ello vamos a profundizar primero en el origen histórico y político de lo que hemos llamado una *ficción resolutive*: se trata de entender por qué en las sociedades modernas tenemos esa necesidad de proyectar que hoy parece haberse vuelto en nuestra contra. A continuación, analizaremos algunas de las principales ideologías políticas que nos ha legado la modernidad —el liberalismo y el neoliberalismo, la socialdemocracia, el comunismo y el populismo— desde una perspectiva muy concreta: para cada una de ellas intentaremos identificar el tipo de mecanismos resolutivos que sostienen sus propuestas, así como las razones por las que hoy esos mecanismos han dejado de funcionar.