

NEW LEFT REVIEW 99

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2016

ENTREVISTA

JULIA BUXTON Venezuela después de Chávez 7

ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN ¿Una era de progreso? 30

JOACHIM BECKER La otra periferia de Europa 42

MANALI DESAI Violencia de género en India 71

RODRIGO OCHIGAME Y

JAMES HOLSTON Filtrar la disidencia 90

SVEN LÜTTICKEN El arte y la crisis del valor 118

CRÍTICA

ECE TEMELKURAN El modelo turco 146

NICHOLAS DAMES Ficciones del capital 157

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

ts
td traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

Leigh Claire La Berge, *Scandals and Abstractions: Financial Fiction of the Long 1980s*, Nueva York, Oxford University Press, 2015, 230 pp.

NICHOLAS DAMES

FICCIONES DEL CAPITAL

Cuando ya han pasado más de treinta años, el inicio de la década de 1980 mantiene un oscuro atractivo mítico para los medios creativos occidentales. Una versión icónica memorable de aquella transición es la película *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson (1997), en la que un asesinato/suicidio en la fiesta de Año Nuevo coincide exactamente con el inicio de 1980; es el sangriento momento clave en la narración fílmica de la absorción y desmantelamiento de una industria artesanal –en este caso, la pornografía– por el capital excedente en busca de cualquier mercancía que pudiera transformar. El estandarte que se extiende hacia fuera de la escena («Adiós, años 70... Bienvenidos años 80») podría muy bien constituir una advertencia dantesca. Pero el tema no es sólo estadounidense, como atestigua Elena Ferrante en el lamento similar que ofrece en *Storia della bambina perduta*, el último volumen de su cuarteto napolitano denominado *L'amica geniale*:

Fueron años complicados. El orden del mundo en el que habíamos crecido se disolvía. Las antiguas aptitudes debidas al estudio prolongado y al conocimiento de la línea política correcta de pronto parecían una forma insensata de emplear el tiempo. Anarquista, marxista, gramsciano, comunista, leninista, trotskista, maoísta, obrerista, se estaban convirtiendo a toda velocidad en etiquetas obsoletas, o peor aún, en una marca de bestialidad. La explotación del hombre por el hombre y la lógica del máximo beneficio, antes consideradas una abominación, volvían a ser en todas partes las bases de la libertad y la democracia.

O pensemos en *Exodus* de Lars Iyer (2013), cuyo narrador ofrece estos amargados pensamientos sobre el valle del Támesis: «En Reading, la historia terminó en la década de 1980, dice W. Las viviendas de protección oficial se están vendiendo sin parar, mientras se construyen urbanizaciones y se abren nuevos campos de golf. Las empresas se trasladan continuamente de un lado a otro [...]». Éstas son las nostalgias, francas y sin complejos, con los efectos más útiles: hacer más vívidas las transiciones históricas reales.

El método de Leigh Claire La Berge en *Scandals and Abstraction* consiste en explorar ese mito periodizador desde el momento de su inicio en las narraciones novelísticas y filmicas de la propia década de 1980; de paso sugiere que «la larga década de 1980 puede no haber acabado todavía». Aunque el ámbito del libro es modesto –*White Noise* (1985) de Don DeLillo, *The Bonfire of the Vanities* (1987) de Tom Wolfe, *Wall Street* (1987) de Oliver Stone, *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis, *Good Faith* (2001) de Jane Smiley (2001), y un puñado de autobiografías, incluyendo conspicuamente *The Art of the Deal* (1987) de Donald Trump–, La Berge pretende trazar los límites de un período de la historia económica que no puede entenderse adecuadamente sin las mediaciones estéticas que no sólo reflejan, sino que de hecho contribuyeron a su consolidación ideológica. Pese al ámbito probatorio cuidadosamente circunscrito y a un estilo de prosa que puede ser un tanto confuso y lo bastante descuidado como para sugerir que su editor ha renunciado a los servicios de un corrector de pruebas, es un intento interesante, a veces incluso atrevido, de periodización literaria. Como indica la propia La Berge, su objetivo era escribir «una historia literaria de lo que le sucede a la forma narrativa cuando circula a su alrededor demasiado dinero: cuando el capital, cada vez más liberado de cargas impuestas por el lado de la oferta como los costes fijos de fabricación y las regulaciones públicas, inunda los mercados. Varios momentos podrían competir, con toda justicia, por su reconocimiento como origen de la larga década de 1980, en particular el abandono en 1971 del patrón oro y los acuerdos de Bretton Woods, las crisis del petróleo registradas en 1973 y 1979, o la considerable alza de los tipos de interés promovida por Paul Volcker en octubre de 1979 para poner freno a los efectos inflacionarios de los precios del petróleo; por su parte, La Berge llama nuestra atención sobre la *Gran-St Germain Depository Institutions Act* de 1982, que sancionó la desregulación de las actividades de las cajas de ahorro [*savings & loan associations*] estadounidenses, inaugurando una nueva era de intrusión de los bancos comerciales en la especulación inmobiliaria y en las fusiones y absorciones altamente apalancadas, que posteriormente se convirtieron en emblema de las

actividades financieras de la década. Pero en términos más generales, el período que describe La Berge es el momento en que «la economía» se identificó totalmente con las finanzas, un acto de fusión retórica e ideológica, que no fue sólo descrito, sino aplaudido por la narrativa financiera del período.

Lo que La Berge nos ofrece aquí es una útil especie de periodización flexible, a la vez más amplia que las divisiones míticas y artificiales por décadas, y más precisa que las habituales invocaciones literario-teóricas del capitalismo tardío. En el núcleo de su exposición se sitúan dos relatos, la novela de Wolfe y la película de Stone, ambos presentados de un modo tradicional didáctico-melodramático, una especie de envoltorio periodístico realista que aborda directamente el tema de las finanzas contemporáneas y sus nuevos instrumentos en un Manhattan de última hora. Sin embargo, La Berge parte de ese núcleo para exponer a partir de él narraciones que registran la propagación de las finanzas hasta los mínimos resquicios de la vida de la clase media en el Medio Oeste, ya sea bajo la forma de la visión posmoderna de DeLillo de la banca personal o la prácticamente balzaciana de Smiley sobre la especulación inmobiliaria a raíz de la desregulación de las actividades de crédito y ahorro. Presenta el ejemplo de *American Psycho* como resumen y brillante desmantelamiento de lo que llama «la cultura financiera impresa», una astuta adaptación de la autobiografía de Trump que también empuja los melodramas de Wolfe y Stone a la parodia gótica; para La Berge, el relato deliberadamente desapasionado de Ellis sobre el ejecutivo de un banco de inversión, consumidor de productos de lujo, convertido en asesino en serie, es un paseo en la cuerda floja de la asimilación retórica.

La «cultura financiera impresa» es también un marco que encuadra toda una era de desregulación financiera, un cruce genérico de narraciones realistas y posmodernas de la financiarización, siendo además el momento álgido de la teoría posestructuralista en los estudios literarios académicos. La Berge sostiene que el momento en que las finanzas «cobraron altura», para usar la expresión de Arrighi, «despegándose» de la producción, fue también aquél en que la producción y los modelos marxistas de la historia literaria, que partían de la producción como su fundamento, fueron dejados de lado en la teoría literaria en favor de una concepción flotante y metonímica de las «economías» plurales. Los teóricos que cobraron relevancia en ese momento argumentaban que las categorías marxistas ortodoxas eran insuficientes para explicar las nuevas formas de actividad económica y, de hecho, el ambiente hiperespeculativo generado por el exceso de capital existente mostraba un llamativo parecido con las teorías posestructuralistas de la diferencia

surgidas en ese mismo momento. El determinismo económico y el lenguaje dual de base y superestructura cedieron el paso a un discurso de homologías, diferencias y metonimias, del mismo modo que, como nos recuerda insistentemente La Berge, el impulso desregulador daba pábulo a la desaparición de todo discernimiento de una «base» productiva de la actividad económica.

La Berge pone cuidado en evitar la nostalgia de la teoría marxista atacada por todos lados en la década de 1980, pero desea señalar, no obstante, la ceguera de las hipótesis que venían a sustituirla. En primer lugar, la insistencia en la «abstracción» de las finanzas, un término que se hacía eco de las sublimes aporías de la teoría posestructuralista en toda su solemnidad, se deslizaba baldíamente en una apreciación de las finanzas como «irrepresentables». La Berge muestra sagazmente cómo el agudo reconocimiento de las abstracciones de los flujos de capital desregulados se convirtió en una capitulación (estilizada, eso sí) ante el oscurantismo interesado de la economía financiarizada. La abstracción de las finanzas con respecto a la producción, cuando se entiende, con razón o sin ella, como una abstracción que siempre ha escapado a la definición –y no por casualidad, a la regulación–, se convierte en una especie de advertencia literario-teórica de que, de lo que no se puede hablar, lo mejor es callarse. Contra esta elisión de la abstracción y la irrepresentabilidad –parte de la historia intelectual de «la larga década de 1980»–, La Berge quiere recuperar una historia representativa particular de las abstracciones de las finanzas.

En ciertos aspectos su estudio de las ficciones financieras es similar a una *durée* más larga de la forma novelística que se remonta hasta sus primeros éxitos –representados emblemáticamente por *Genres of the Credit Economy* (2008), de Mary Poovey, o por el trabajo más reciente *Realizing Capital* (2013), de Anna Kornbluh–, aunque la semejanza permanezca implícita en el ensayo de La Berge. Al igual que en novelas como *Little Dorrit* (1855-1857), de Dickens, o *The Way We Live Now* (1874-1875), de Trollope, inspiradas ambas en burbujas especulativas más o menos análogas a la crisis de las cajas de ahorro estadounidenses o el crac bursátil de 1987, se combinan dos retóricas y diseños dramáticos: uno, que echa la culpa a un personaje virtuoso del fraude, carismático, mefistofélico y, a menudo, extranjero; y otro, que describe la especulación como una fuerza inexplicable, un virus o un desastre natural, más allá de la racionalidad de las causas y los efectos humanos. Lo que no se atribuye a la malevolencia puede entonces sublimarse como amenaza inefable o, para usar los términos de La Berge, como escándalo y abstracción o, como ella misma prefiere llamarlos en otro momento del libro, como criminalidad y complejidad, ambas ajenas al funcionamiento habitual del mercado, supuestamente comprensible y banal. El señor Merdle de Dickens y el misterioso

Melotte de Trollope son sustituidos por sus últimos avatares, ficticios e históricos por igual, aunque ahora más carismáticos e hipermasculinizados, como Ivan Boesky, Michael Milken o Gordon Gekko; a la ocultación de la responsabilidad personal en las instituciones de inversión del siglo XIX, antes y después de la formulación de la responsabilidad limitada, se añade la opacidad de las estructuras de acumulación tras la desregulación de principios de la década de 1980, impenetrables a la comprensión ordinaria y consagradas como categorías legales. ¿Hay algo verdaderamente único en las prácticas narrativas que La Berge describe aquí? ¿O es un caso más de un conjunto recurrente de arquetipos, disponible siempre que una economía entra en un período de liquidez peligrosamente excesiva? Cabría imaginar, quizá, una historia de la literatura según los ciclos de acumulación de Arrighi, donde las formas narrativas se reciclan a medida que los regímenes de capital se desplazan en sus previstas progresiones.

La semejanza estructural entre las ficciones financieras de mediados del período victoriano y las de la larga década de 1980 oculta, sin embargo, una desemejanza tonal significativa, que La Berge se esfuerza en esclarecer. Su concepto clave es lo que llama «el imperativo descriptivo»: la necesidad de las finanzas, en su encarnación tras la supresión de régimen de Bretton Woods, de narrarse a sí mismas con el fin de propagarse. Las finanzas alcanzan su dominio sobre la economía mediante representaciones: presentando sus hazañas heroicas, consiguiendo un monopolio de la representación por encima de otras facetas de la economía, legitimando su encanto narrativo. El agente financiero, en otras palabras, necesita ser percibido como agente financiero para poder hacer más operaciones; la representación crea valor. Si las representaciones victorianas del financiero eran intencionalmente estigmatizadoras, aunque melodramáticas, incluyendo un elemento xenofobo y, en muchos casos, antisemita, en la década de 1980 tales estigmas habían desaparecido y cualquier representación se convertía en publicidad. En particular –y ésa una de las afirmaciones centrales de La Berge–, las descripciones del período realizaban una inversión retórica de las normas victorianas, convirtiendo en pasivo y afeminado el mundo anteriormente masculinizado de la producción, al tiempo que transfería una heroicidad masculina a las figuras emblemáticas de la especulación financiera. Ése es el reino que La Berge, siguiendo una larga y compleja tradición teórica, califica como «realismo capitalista»: la forma de realismo de que no puede dejar de actuar en connivencia con los objetos de su mirada ambivalente, para la que «la estructura de la acumulación financiera que describe subsume en última instancia bajo su propia forma a la novela».

Ésta es una descripción mucho más precisa que la más genérica y familiar de que una representación que proclama su fidelidad transparente inevitablemente cosifica lo que representa, al perder cualquier perspectiva crítica; o

la más trivial de que los novelistas y realizadores cinematográficos –en particular durante el período que estudia La Berge– producen mercancías que son comercializadas por el mismo tipo de multinacionales que las sometidas a investigación en las propias ficciones. Lo que La Berge estudia, en realidad, son los índices demóticos cotidianos de las finanzas presentes en esas narraciones, el campo referencial que tematiza la financiarización de la vida cotidiana. Esto la involucra en dos áreas: el nombre de la marca y el cajero automático, siendo este el resultado más visible de la «banca personal» y de su desarrollo durante la década de 1980, que recibe especial atención en los textos de DeLillo y Ellis. Ahí La Berge se concentra en su estatus ahora invisible como «narrador» [*teller*]: tanto en *White Noise* como en *American Psycho*, la confesión diaria del estado de cuentas, el recibo diario que confirma una intuición personal, equivalen a una externalización de la función narrativa desde una psique despersonalizada a una máquina personalizada.

En la cuestión de las marcas La Berge va más allá. Se ha trabajado mucho sobre su estatus en la ficción realista y la forma en que trascienden la distinción entre el «efecto de realidad» inerte de Roland Barthes, cuyo detalle silenciosamente cotidiano se resiste a cualquier figuración, y el detalle cargado de resonancias temáticas o simbólicas; las marcas, al mismo tiempo tenazmente ordinarias y, sin embargo, dotadas de valor –incluso de un valor de marca registrada– que alegoriza toda la cultura del consumidor, son los *qualia* del pensamiento capitalista contemporáneo. Esto no es tan sorprendente, aunque La Berge señale que, como argumento, esa característica de la marca es simplemente una especificación de la acusación más general de que una representación verosímil sigue siendo inmanente a su referente de un modo que sólo puede cosificar a este último. El interés de La Berge se dirige más hacia las formas en que la marca se hace moneda corriente en las novelas «posmodernas», más que las ficciones realistas que cabría ordinariamente presumir que se acomodarían mejor a ellas; es DeLillo y no Smiley quien hace referencia a MasterCard, Visa, Marriott, Freedent, etcétera, mientras que Ellis alude al Chase Manhattan, Saks o Barney's. Así, pues, el novelista posmoderno, al narrar las despersonalizaciones de las «finanzas personales», se hace literal, es tragado por la mecánica del realismo capitalista y como resultado termina encerrado en el callejón sin salida que creíamos privativo del realismo ingenuo. Ficciones realistas como la de Wolfe, señala La Berge, adoptan una delicadeza jurídica que es también castidad de representación: respeta la lógica de la marca comercial sustituyendo a menudo las más conocidas por otras imaginarias. En una época en que la escritura minimalista barata ha llegado a ser conocida como «realismo Kmart», es de hecho la ficción posmoderna la que sucumbe a la trampa por la que la representación se convierte en una capitulación frente a la lógica del valor financiero, que hace publicidad al tiempo que representa.

¿Pero sirve realmente de algo a este respecto la distinción entre los modos posmoderno y realista? Para los historiadores literarios, la percepción más sorprendente de La Berge podría ser que bajo la presión de la financiarización, ambos modos narrativos acaban confundándose en lugar de permanecer separados, produciendo un embrollado modo mixto para el que todavía no tenemos un nombre adecuado. Lo más parecido a una marca que tiene la literatura imaginativa, comenta La Berge, es el género, si los entendemos ambos como formas de gestionar un horizonte de espera; pero a medida que avanza su libro, queda claro que la cultura del dinero sobrea-bundante ha liquidado también la distinción entre la alta posmodernidad y el bajo realismo demótico; en la década de 1980, si no antes, la posmodernidad y el realismo intercambian características con una velocidad sorprendente. La «alta» posmodernidad se reduce a un experimentalismo pop, que no sólo queda disponible para las adaptaciones cinematográficas y una circulación mítica –como atestiguan *American Psycho* y la primera novela de Ellis, *Less Than Zero* (1985), así como la *Bildungsroman* cocainómana de Jay McInerney en *Bright Lights, Big City* (1984)–, sino que también se limita cada vez más a la familia y la carrera, los *topoi* más comunes de la vida de clase media; la ficción realista, por otra parte, se hace más taimada, más irónica en relación con su propia supuesta transparencia, en particular en las obras de los minimalistas posteriores a Carver, como Amy Hempel o Lorrie Moore.

Esto no es sólo una afirmación teórica. La Berge la mantiene en un estudio contextual de las circunstancias en las que vieron la luz esas diversas narraciones, entrelazadas en un grado casi ridículo. Consideremos la génesis de *The Bonfire of the Vanities* de Wolfe: como su modelo Dreiser, buscó experiencias de primera mano en el medio que le iba a servir de ambiente, para lo que pasó una temporada en 1984 en el mostrador de venta de bonos de la firma hoy absorbida Salomon Brothers, que en aquel momento des-collaba como ninguna otra. Pero no fue el único en realizar una inversión semejante en el reportaje realista; Michael Lewis, quien más tarde nos iba a ofrecer la crónica de su experiencia como meritorio y vendedor de bonos en *Liar's Poker* (1989), también trabajaba en aquel momento en Salomon Brothers, y más tarde recordaría la descomunal presencia de Wolfe, como si el novelista, ya muy conocido como figura del Nuevo Periodismo, se hubiera incorporado al aparato de autobombo de la venta de bonos que Lewis, el auténtico empleado, observaba con ironía; Lewis iba de hecho a citar *The Bonfire of the Vanities* en *Liar's Poker*, insertando así la ficción en la trama de los hechos. Poco después, Kenneth Lipper, antiguo director-gerente de Salomon Brothers, educado en Harvard, iba a ser contratado por Oliver Stone como asesor técnico para la filmación de *Wall Street*; Lipper también escribió la novelización de la película, publicada poco antes del estreno de ésta. Ficción realista, reportaje periodístico, película sensacionalista de

Hollywood y mercancías ficticias parasitarias se entrelazaron en un corto espacio de tiempo en la sede de Salomon Brothers en el edificio One New York Plaza del distrito financiero de la ciudad, en algo que era más un síntoma que una coincidencia. La superposición, la minucia incestuosa del mundo que produjo esas narraciones –de hecho, de las propias finanzas, por partidarias que se mostraran de contraer el sentido cultural de la economía para que se adecuara a sus estrechos dominios– se vio reflejada en la extraña similitud de los diversos tratamientos artísticos que inspiraba, como si el mundo del One New York Plaza (y su entorno) canalizara sin esfuerzo dispares enfoques estéticos hacia estilos similares y, en cierto sentido, equivalentes e incluso convertibles unos en otros.

Para empezar, la ficción posmoderna –que había diseñado, desde sus ambiciosas alturas, redes de intercambio y poder imposibles de entender dentro de marcos personales o psicológicos–, se hizo doméstica, en un intento de comprender fenómenos como la «banca personal». *White Noise* es el ejemplo crucial de La Berge como instancia ahora canónica de lo posmoderno. La Berge atribuye esa canonicidad a su transparencia familiar, cotidiana; las nuevas tecnologías de la banca personal exigen un envoltorio menor, más íntimo, por muy despersonalizado que resulte lo «personal» de la banca personal. Mientras tanto, *The Bonfire of the Vanities* de Wolfe, que difícilmente podría haber sido más victoriana en su concepción –apareció por capítulos en *Rolling Stone* en un guiño explícito a Dickens y Thackeray–, se convirtió como consecuencia en una especie de pastiche posmoderno, sin dejar de ser un acto de homenaje y retrato histórico del turbulento presente. *American Psycho*, que La Berge entiende como una parodia de Wolfe, es también, cuando se lee junto a las repetitivas fanfarronadas en la autobiografía de gigantes de la economía como Ivan Boesky, Donald Trump o T. Boone Pickens, más precisa y descriptiva o, dicho de otro modo, paradójicamente más realista. El final de la fase culminante de la posmodernidad, la recuperación del realismo tradicional por el uso selectivo del pastiche posmoderno, y la difuminación de sus límites en una especie de consenso confuso, caracterizan la corriente principal de la producción literaria durante la década de 1980: éste es, como demuestra La Berge, uno de los muchos efectos, culturales y de otro tipo, de la financiarización.

Tal vez sintomáticamente, teniendo en cuenta su interés por la desaparición de la «producción» de los discursos económicos y de la teoría literaria de la década de 1980, el estudio de La Berge se orienta permanentemente hacia los productores: los planes de investigación de Wolfe, la presencia de Oliver Stone en su propia película, la lectura por parte de Ellis de autobiografías financieras; juntos, aunque con frecuencia inconscientemente, esos varios productores artísticos construyen un género que mitifica una economía financiarizada que parecía hacer obsoleta toda esa producción. ¿Qué hay

de su recepción, no obstante? ¿Fue realmente eficaz ese género en cuanto a la comunicación, evocación o encarnación de las nuevas desmaterializaciones y precariedades de las finanzas? Los placeres que podían obtenerse, ¿estaban necesariamente relacionados con el mundo financierizado, por muy forzados que fueran? A ese respecto La Berge permanece notablemente silente, pero su libro ofrece algunas posibles vías para la reflexión. Un punto de partida puede ser su capítulo sobre Wolfe, Stone y la narrativa realista en torno a la crisis bursátil de octubre de 1987, en el que alude a dos elementos afectivos comunes a esos textos: el interés por una especie de emoción pura como tal –adrenalina, excitación, ansiedad, toda la panoplia de sensaciones ofrecidas por los cracs financieros, grandes y pequeños– y el melodrama, el arco moralizante común a *The Bonfire of the Vanities* de Wolfe y el *Wall Street* de Stone, que ofrece un confort tranquilizador para suavizar los agudos bordes de los subidones de adrenalina que ambos también pretenden. Tanto la excitación como el melodrama, empero, están al servicio de la *información*: la elucidación de opacos procesos financieros como las absorciones apalancadas, transacciones de bonos complejamente estructurados, las estrategias de cobertura, etcétera.

Tal tarea estética parece tan pesada como cualquier otra. ¿Tuvo éxito? A este respecto la propia La Berge se cubre las espaldas: «El lector o espectador puede haberse visto hasta entonces seducido por el poder, el dinero, la excitación y la rápida edición de la película, que ahora parecen elementos necesarios como preparación para esa información sin forma ni contexto sobre las causas y efectos del presente financiero en el que habita». La Berge parece a punto de decir que eso es lo que hace en realidad *Wall Street*; ella prefiere trabajar en el mundo de las intenciones, ya sean las de los autores o la intención implícita de la forma narrativa. Su vacilación aquí es probable que responda, al menos en parte, a las críticas negativas que han recibido prácticamente todos sus ejemplos importantes: con independencia de lo que pretendieran sus autores, no todo el mundo creía que habían logrado sus propósitos. De hecho, si hay algún éxito en el libro de La Berge, es el puro éxito de la propia representación: al describir las finanzas, cualesquiera que fueran los efectos –o afectos– colaterales de esas representaciones, sus textos contribuyeron a cimentar la sustitución metonímica de la economía por las finanzas, que constituyó el gran cambio cognitivo de la larga década de 1980.

Pero podríamos tener buenas razones para reflexionar largo rato sobre el tema de los posibles fracasos de esos textos, llegando incluso a sospechar que el fracaso puede haber sido su mayor éxito estético. Los críticos de la película *Wall Street* insistieron mucho en la torpeza del propio melodrama que La Berge examina; en particular, en la desgraciada escena en que Bud Fox, el ingenuo a punto de ser seducido por el gran financiero Gordon Gekko, pasea al amanecer por la terraza de su recién adquirido ático

en el Upper East Side y se pregunta: «¿Quién soy yo?». Como comentaba Vincent Canby, entonces crítico cinematográfico en *The New York Times*: «Desde las últimas filas del cine podían llegar respuestas muy groseras». Yo mismo recuerdo las carcajadas que se oían en ese momento; si bien la información financiera estaba bien presentada en otros pasajes, el melodrama que la acompañaba y el coqueteo de la película con la *Bildungsroman* constituían un fracaso deplorable. ¿Pero qué pasaría si consideráramos el *bathos*¹ como característica emocional de este género? Los melodramas fallidos de este tipo generan incredulidad: la sensación de no haber sido engañado, de no haber caído en la trampa destinada a cazar incautos. Ya se trate de los climaxes deliberadamente abortados en *Ruido de fondo*, de los actos de Gran Guinóil destinados a despertar la risa en *American Psycho*, o de las ridículas incongruencias en los momentos de introspección de *Wall Street*, las ficciones financieras seleccionadas por La Berge parecen inspirar un divertido distanciamiento crítico, que puede considerarse prácticamente brechtiano, aunque este no sea deliberado.

Una estética de la información –que, al explicar o describir la abstracción constituida por las finanzas, acaba por naturalizarlas– suscita irremediablemente una suspicacia reflexiva frente a todas las abstracciones no financieras. Las proclamaciones de personalidad provocan una incredulidad desdeñosa o divertida. Los momentos más simples y más tensos son intrínsecamente ridículos. La complejidad, por otro lado –la sublimidad de sistemas que se sitúan al borde de nuestra comprensión–, parece intuitivamente cierta, convincente. Ésta es la solución, tal vez, que alcanza la narrativa financiera de la década de 1980 en el esfuerzo por representar la realidad escindida del capital, «muy abstracto y terriblemente concreto al mismo tiempo», como decía Lefebvre. El *bathos* es su seña emocional; nos hace elevar la guardia a fin de relajarla en otro lugar. Quizá, entonces, los fracasos tonales y fallos emocionales de lo que La Berge llama «forma financiera» sean nuestra mejor guía para su obra cultural: convertir lo complejo y abstracto en un efecto de realidad barthesiano. Sólo cuando la abstracción deje de hablar en nombre de «lo real» podrá acabar verdaderamente la larga década de 1980.

¹ Profundidad; término literario acuñado por Alexander Pope en 1762 para designar irónicamente los intentos fallidos de sublimidad [N. del T.]