

La teleología de lo inútil: Crítica de *Succession* (Jesse Armstrong, 2018-2023)

Por Gastón Bernstein*

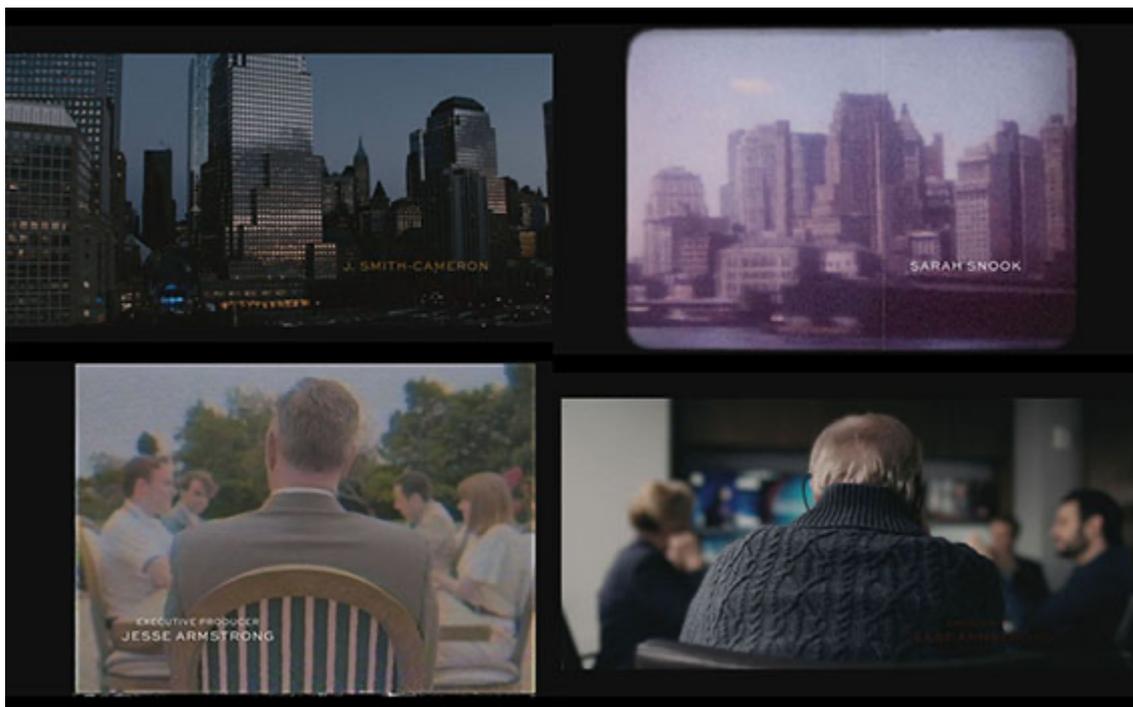


Afiche promocional de *Succession*

Succession es uno de los últimos hits de HBO, uno que felizmente se distancia de las temáticas de mayor recurrencia en los productos seriales de este tipo de plataformas. Para el siguiente análisis, nos concentraremos en la secuencia de apertura ya que, de alguna manera, resume las ideas principales de toda la serie, tanto los núcleos narrativos como la lectura ideológica que puede hacerse de los mismos. Así, se abrirá la reflexión sobre la temática del trabajo y el éxito financiero que cruza la serie en su totalidad.

Esta secuencia muestra imágenes de la familia protagonista en los años 80, donde vemos al padre, Logan Roy (Brian Cox), y sus hijos, Connor (Alan Ruck), Kendall (Jeremy Strong), Roman (Kieran Culkin) y Siobhan (Sarah Snook), en una finca familiar. Estos planos se intercalan con imágenes de New York, ochentosas y actuales, como también algunas tomas de la empresa

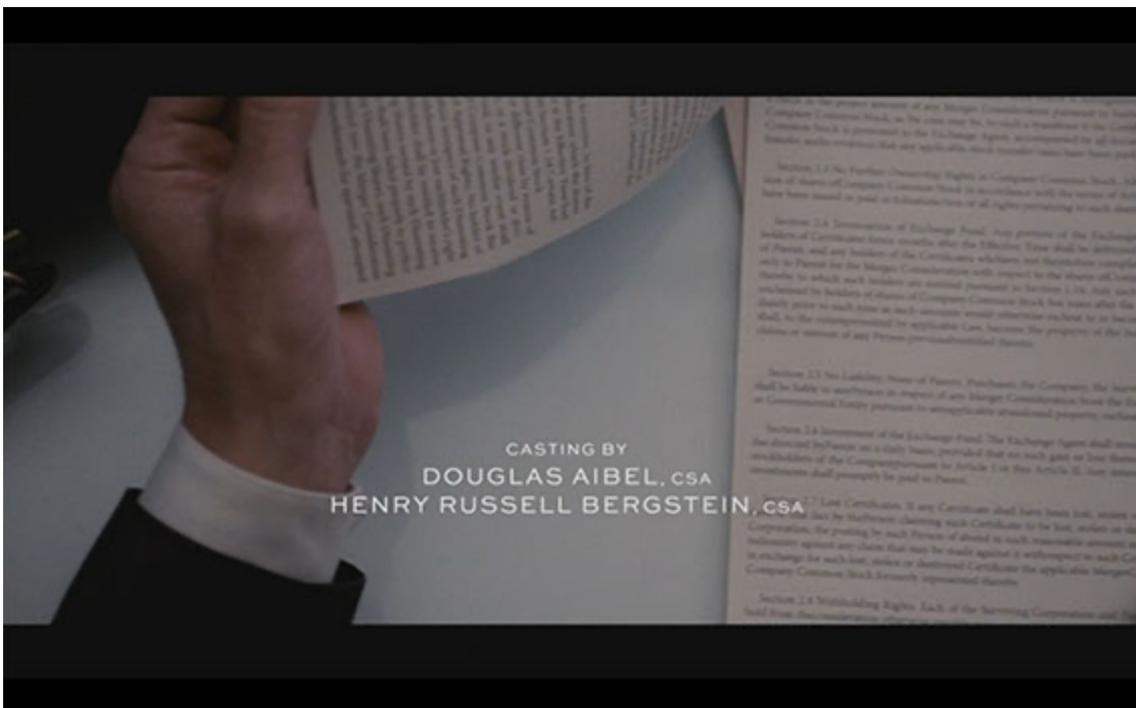
ficticia *Waystar Royco*. Creemos que la angustiante novela familiar de Logan y sus hijos, en la cual se basa el interés que esta serie despertó, está absolutamente atravesada por las ideas presentadas en la introducción.



Fotogramas de la secuencia de apertura de *Succession*

El trabajo y el ocio

En esta secuencia de apertura dos conceptos se mezclan, se emparentan, se confunden al punto de que son indistinguibles: la vida familiar y el trabajo. El corte de montaje entre el plato de comida y el contrato resume un poco lo que vemos en toda la introducción: Logan hace sus negocios en el mismo espacio en que sus hijos juegan, construyendo, antes que un negocio familiar, *una familia de negociantes*. Por eso en el primer episodio Logan decide que su hijo Kendall no está listo para dirigir la empresa: Kendall abandona una reunión de negocios para asistir al cumpleaños del propio Logan. Error: nada se debe anteponer al trabajo.



Fotogramas de la secuencia de apertura de *Succession*

Sin aspirar a una exhaustiva lectura sociológica, consideramos que la serie puede ser fácilmente emparentada con cierta óptica deudora del marxismo heterodoxo. Recordemos entonces la noción de que el Capital funciona como

equivalente general, es decir, que la totalidad de las mercancías en el sistema capitalista tienen su equivalente en dinero. Si bien esto continúa siendo cierto, en la fase actual del capitalismo, el dinero dista de ser un mero medio para conseguir cosas. Antes bien, y esto en *Succession* está muy claro, el dinero adquirió estatus teleológico convirtiéndose en un fin en sí mismo: queremos dinero aún si no tenemos nada en qué gastarlo, de ahí la práctica del ahorro; el Capital pasó de ser la brújula a constituirse en el Norte. Y lo mismo sucedió con el trabajo.

La flexibilidad laboral propia del tardocapitalismo no hace que trabajemos menos, sino más. David Graeber en su libro *Bullshit Jobs: A theory* (2018) nos refiere:

En el año 1930, John Maynard Keynes predijo que, hacia finales de siglo, la tecnología habría avanzado lo suficiente como para que países como Gran Bretaña o Estados Unidos hubieran alcanzado una semana laboral de quince horas. [...] En cambio, la tecnología se ha utilizado, en todo caso, para encontrar formas de hacer que todos trabajemos más. Para lograrlo, ha sido necesario crear empleos que, en la práctica, no tienen sentido (Graeber, 2018: 14).¹

La ética laboral protestante nos dice que tenemos que trabajar incluso si no lo necesitamos, más allá de la finalidad de conseguir dinero, que a su vez debería servir para comprar otras cosas. “El trabajo es un valor moral en sí mismo” (Graeber, 2018: 17), es su propio fin, es recursivo y esto en doble sentido. Por un lado, así como la sociedad gira en torno al dinero, nuestra vida gira en torno al trabajo: la pandemia de COVID-19 contribuyó a acentuar el borramiento de los límites entre el espacio-tiempo laboral y el no laboral. Hoy trabajamos desde el hogar, y si nos llega un mensaje de la empresa fuera de nuestro horario de trabajo, debemos responder de todas formas. El trabajo ha parasitado nuestra vida.

¹ Las traducciones son propias.

Pero, además, el trabajo debería tener un fin práctico, una utilidad: los arquitectos construyen edificios, los basureros recolectan la basura, los médicos curan personas. Sin embargo, hoy en día, el trabajo es su propio fin en sentido literal: asistimos a la aparición de miles de puestos de trabajo cuya función social no está para nada clara. Podemos coincidir en que la sociedad necesita basureros, médicos, arquitectos y científicos, pero no está tan claro qué pasaría si desaparecieran los gestores financieros, los supervisores, los lobistas, los telemarketers, los *data entry*. Graeber habla de *lacayos*, *esbirros*, *parcheadores*, *marca casillas* y *supervisores* como los cinco tipos principales de *bullshit jobs*,² esto es, trabajos innecesarios que no debieran existir: “los lacayos son aquellos que existen única o principalmente para hacer que otra persona parezca o se sienta importante” (Graeber, 2018: 28); los esbirros “existen sólo porque otras personas los emplean” (2018: 36); los parcheadores son “empleados cuyos trabajos existen sólo debido a una falla” (2018: 40); los marca casillas son “empleados que existen principalmente para permitir que una organización pueda afirmar que está haciendo algo que, de hecho, no está haciendo” (2018: 45); los supervisores son “superiores innecesarios” (2018: 51).

Son puestos de trabajo recursivos, cuyo fin es, en realidad, garantizar que la propia rueda laboral en la que están insertos funcione, como sucede en el segundo episodio de la primera temporada de *Black Mirror*, “15 million merits” (Charlie Brooker, 2011): quizás lo más interesante de este episodio no sea el tópico esperable del capitalismo vendiendo sin tapujos su propia crítica, sino que en un principio, las bicicletas donde el protagonista trabajaba pedaleando para generar energía eléctrica, servían para alimentar de energía ese mismo espacio donde los trabajadores pedaleaban.

Este es uno de los centros conceptuales de *Succession*: sus protagonistas no

² Algunas traducciones los llamaron “trabajos de mierda”, aunque más precisamente serían “trabajos de mentira”.

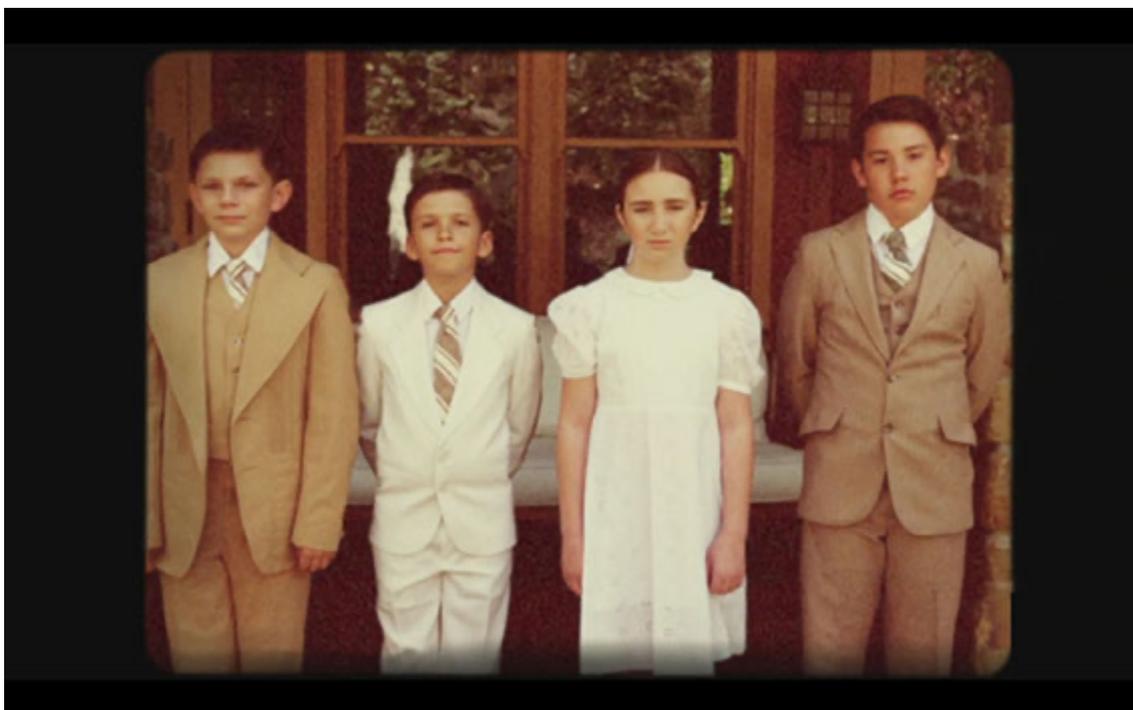
necesitan más dinero, no obstante, sólo piensan en ganar más. No necesitan trabajar, y sin embargo es lo único que hacen. Pero, además, el trabajo en esta serie es inútil, no sirve para nada. En general, no está claro qué es lo que hacen los personajes, y cuando lo está generalmente caen en las categorías propuestas por Graeber. Lo único seguro es que se encargan de ganar mucho dinero haciendo “negocios”. Es un ciclo recursivo, los negocios tratan sobre negocios, el dinero genera más dinero, no hay nada que quede fuera del circuito laboral y no hay vida después o más allá del trabajo: “En la medida en que un empleado no está trabajando, está robando algo por lo que el empleador pagó un buen dinero [...]. El ocio es un robo” (Graeber, 2018: 88).

El trabajo/dinero es el único objetivo de los personajes. Todo en su vida gira en torno a los negocios, y como estos son vacíos y recursivos, terminan siendo insignificantes y con ellos la vida entera. De hecho, si pensamos en las divertidas metáforas que los personajes usan a lo largo de la serie para referirse a lo que les sucede, podemos entenderlas como formas de engrandecer lo que en verdad son trivialidades: evidentemente no cuelgan traidores en la plaza pública, no son los nazis invadiendo Polonia, no es Guantánamo ni nada eso. Son metáforas que agrandan lo que en el fondo es una riña familiar corporativa. Al verse inmersos en un trabajo inútil que les hace ganar millones, los personajes no son capaces tampoco de trabajar de otra cosa: nada les dará tanto dinero con tan poco esfuerzo —aunque paradójicamente sacrifiquen su vida en ello—. El único personaje realmente capaz, el único con verdadero poder, es Logan, el patriarca, que como el Amo de Bataille (2001) termina siendo impotente, ya que cualquier alteración en su mundo haría peligrar su omnipotencia.

De ahí también que los personajes se relacionen únicamente mediante el abuso: Logan manipula y abusa de sus hijos, Shiv manipula y abusa de Tom (Matthew Macfadyen), que a su vez hace lo mismo con Greg (Nicholas Braun). Al no poder salir de este círculo, tampoco pueden formar lazos afectivos que no

dependan de la lógica poder/dinero/trabajo. En otra serie de HBO que trata sobre el poder, *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2018), los políticos también velan únicamente por sus intereses y lo que queda fuera de campo es el pueblo. Sin embargo, como el protagonista nos habla a los espectadores, mirando de frente a la cámara, finalmente sí estamos incluidos: estamos literalmente fuera de campo, pero estamos. En *Succession* no hay ninguna escapatoria de este tipo.

Lo viejo y lo nuevo



Fotogramas de la secuencia de apertura de *Succession*

Volviendo a los créditos de apertura: acompañando las imágenes suena el tema principal compuesto por Nicholas Britell, el cual consiste en una pieza para piano de estilo clásico acompañada de un *beat* de batería en 4/4 binario, al estilo hip-hop. Lo viejo y lo nuevo, o quizás lo viejo disfrazado de lo nuevo, o también lo nuevo permitiendo la entrada de lo viejo. Las imágenes de New York oscilan entre *vintage* y actuales; vemos filmaciones en Super-8 contrastadas luego con nuevas pantallas; vemos también a los pequeños

Roy, retratados como pequeños adultos, que juegan a fumar, manejar autos y vestir de traje, siendo la idea de pequeños-adultos una fusión de lo viejo y lo nuevo en sí misma.

Lo nuevo, lo viejo, la permanencia de lo mismo. Algo que parece cambiar, pero se mantiene idéntico, o disfrazado, como la música clásica vestida de hip-hop moderno. Para Mark Fisher, nuestro presente “no se siente como el futuro. O, alternativamente, no se siente como si el propio siglo XXI hubiera comenzado. Permanecemos atrapados en el siglo XX” (Fisher, 2017: 32). La descripción de Fisher acaso coincide con lo que nos sucede al escuchar el *Main Title Theme*: si bien las baterías indican actualidad, el piano se siente atrapado en el pasado.

Siendo que en múltiples ocasiones la serie remarca que Waystar es un imperio en decadencia, ya que los medios de comunicación tradicionales perdieron algo de su monopolio ante la tecnología de las redes sociales, el *opening* nos permite trazar una continuidad entre eso nuevo que llega y eso viejo que se va: precisamente los medios son distintos, pero los fines permanecen —el trabajo inútil y el capital—. La acumulación obscena de riqueza de la familia Roy no desaparece por más que su imperio tambalee, y el viejo Logan no deja de tener presencia aún después de haber muerto. Lo nuevo viene para garantizar la permanencia de lo que se va.

Es interesante el tipo de hauntología que dibuja *Succession*. Derrida sugiere que los fantasmas marxistas del comunismo siguen acechando, porque acaso el comunismo siempre fue el fantasma de ese futuro prometido que nunca llegó, “aquello de lo cual era el espectro, el comunismo (*das Gespenst des Kommunismus*), aquello, por definición, no estaba ahí” (Derrida 1998: 51). En *Succession* el fantasma no es el futuro comunista sino la promesa capitalista del éxito: “La hauntología puede ser construida entonces como un duelo fallido. Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o —lo que a veces es lo mismo— de

la negación del fantasma a abandonarnos” (Fisher, 2017: 49). De alguna manera, en la sociedad del trabajo permanente, vivimos asediados por el fantasma de aquel éxito prometido que nunca llegó ni llegará. Según Fisher la hauntología tiene dos direcciones: “la primera remite a lo que ya *no es más* pero permanece [...] como la traumática “compulsión a repetir” un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha ocurrido* actualmente, pero que ya es efectivo virtualmente” (Fisher 2017: 45). Sin embargo, esta segunda acepción también se comporta como un trauma, ya que esa virtualidad, cuya amenazante llegada actúa a pesar de aún no existir físicamente, nunca llega a actualizarse, nunca “existirá”, no obstante, tampoco dejará de actuar.

La vuelta de lo *viejo*, incluso de *lo peor de lo viejo*, como las ideas fascistas del candidato Mencken (Justin Kirk), vestido de *nuevo*, está evidentemente emparentado con este ciclo hauntológico traumático: la era de los gigantes como Logan ensombrece nuestro presente bajo la promesa de un éxito financiero inalcanzable, cuya búsqueda infinita e inapelable se lleva puesta la posibilidad vincular entre los seres humanos y toda praxis vital.

Bibliografía

- Bataille, Georges (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Derrida, Jaques (1998). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Fisher, Mark (2017). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Graeber, David (2018). *Bulshit Jobs: A theory*. UK: Allen Lane Publisher.

*Gastón Bernstein es Estudiante de Artes Audiovisuales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado investigaciones en revistas académicas internacionales, como también participado en publicaciones con la Universidad Iberoamericana de México y la Universidad Panamericana de Guadalajara (MX). Es Docente en escuelas secundarias, se dedica a la investigación del audiovisual contemporáneo y es Músico profesional. E-mail: gastonbernstein@gmail.com