

ELISEO COLÓN*

PANEM ET CIRCENSES: TERAPIA
SENTIMENTAL Y CONTROL SOCIAL EN
TIEMPOS NEOLIBERALES

INTRODUCCIÓN

Vivir en una sociedad de riesgo y formar parte de una cultura de riesgo son ejes constitutivos de la sociedad contemporánea. Ulrich Beck (1999) y Anthony Giddens (1991) han provisto la reflexión más atinada de la noción de riesgo como categoría para entender las nuevas subjetividades producto de los cambios sociales y culturales en Occidente.

Giddens ha vinculado estrechamente su discusión al tema de la construcción del yo en el seno de las sociedades pertenecientes a lo que él define como la alta modernidad. La preocupación por la suerte y el destino constituye el soporte ontológico para que las personas se protejan del torbellino existencial en el que la especie humana deviene un *nosotros* ante un mundo que se percibe vacío (Giddens, 1991: 27). Para atenuar este principio de soledad, y como producto de la colonización del futuro (Giddens, 1991: 111), cobran importancia diversas narrativas y formaciones discursivas que fomentan la seguridad ontológica. Las mismas estructuran y conforman el repertorio actual de los géneros y textos de mayor circulación y recepción cultural. Películas, revistas, libros y manuales de autoayuda, novelas del género *best sellers* y toda la literatura consoladora, el repertorio musical

* Director de la Escuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico.

Grammy/MTV, informativos, *talk shows* y *reality shows* forman parte del muestrario terapéutico contemporáneo.

Las narrativas y formaciones discursivas terapéuticas que recorren el espacio cultural juegan un papel importante en los procesos de domesticación social. No hay que olvidar que, en gran medida, las alteraciones existenciales percibidas han sido generadas por las transformaciones del capitalismo durante los últimos 35 años. Así, el mercantilismo neoliberal se inserta en la zona de la cultura, y pretende proveer, mediante unos recursos ontológicos sentimentales, las soluciones a los dilemas de la vida contemporánea. La reorganización política, económica y social del proyecto neoliberal no hubiera podido darse sin apoyarse en unas narrativas y formaciones discursivas que estimulan la valoración, apropiación y legitimación de nociones como la productividad y la competitividad, entre otras.

Al igual que aquellas formaciones discursivas que la retórica judicial y deliberativa clásica denominaba *exemplum*, del que se extrae la regla para reconocer las virtudes *ejemplares* de un supuesto orden ético y moral que restaurará la cohesión social perdida, y mediante el cual se establecen las pautas generales para vivir la vida, estamos ante unas narrativas, formaciones narrativas e imágenes que influyen y organizan el tejido social, proveyendo los guiones que la construcción del orden social neoliberal exige.

A través de la elaboración de las relaciones entre la terapia y consejería para la reconstrucción emocional de hombres, mujeres, niños y niñas, intento analizar un corpus narrativo televisivo, cuyos dispositivos retóricos conforman los nuevos espacios simbólicos que promueven el control social en esta época neoliberal. Inicialmente, planteamos que la práctica discursiva de la terapia constituye una categoría propia de la actual reconstrucción emocional de los sujetos sociales. Luego se trabaja un corpus textual televisivo perteneciente al género del *talk show*, a partir de la noción de lo melodramático sentimental para recuperar la imbricación entre la reflexividad del yo psicológico de los proyectos de vida y el control social. Con esta perspectiva, deseo avanzar el estudio de las narrativas, formaciones discursivas e imágenes como un agente social, constructor simbólico de la realidad que opera como agente mediador entre las estructuras económicas y políticas del neoliberalismo y los sujetos sociales.

El reto de este trabajo radica en la manera en que nos acerquemos a las nuevas redes discursivas con sus circuitos de operación híbrida, que permiten la fluidez de nuevos escenarios, sin perder de vista el terreno de las negociaciones entre los sujetos sociales y las propias redes discursivas.

NARRATIVAS Y CONTROL SOCIAL: LIBERALISMO/NEOLIBERALISMO (PRIMERA PARTE)

Los espacios desde donde se ejerce el control social son lugares de alta porosidad. De ello da muestra la rica bibliografía sobre el tema, especialmente la que gira en torno al concepto de hegemonía, como en la obra de Gramsci, Laclau y Žizek. Antes de adentrarme en los escenarios culturales recientes, abordo instancias pasadas que me permiten ilustrar cómo convergen diversas narrativas en tanto agentes de control social.

El siglo XIX legó a la cultura occidental un conjunto de temas narrativos vinculados a los fracasos y desilusiones del proyecto liberal. Lo decadente, las masas urbanas, los imperios y los *revivals* góticos constituyeron temas que metaforizaron las tensiones al interior del liberalismo industrial y mercantil de la época. Estos temas sirvieron, además, para nominar prácticas de control social al articular en imágenes las jerarquías, normas de conducta y los roles que el proyecto liberal exigía de los nuevos sujetos sociales. Por ejemplo, Emile Zola elaboró en sus novelas dos de estos temas: lo decadente y las masas urbanas. Su naturalismo experimental lo llevó a construir una estética de la decadencia y una mirada ambigua ante el surgimiento de las masas urbanas, especialmente en París. Sin embargo, a pesar de esta visión antitética de la cultura de masas, en su novela de 1883, *El paraíso de las damas* (*Au bonheur des dames*), Zola proveyó algunas de las claves para entender las conductas sociales apropiadas de la clientela femenina en las grandes tiendas y almacenes comerciales. Entre 1852 y 1860, se inauguraron en París Le Bon Marché, Les Magasins du Louvre, Le Printemps, Le Belle Jardinière y La Samaritaine, sedes para la exhibición y circulación de los productos de la economía liberal. Al relatar las hazañas de sus personajes, Zola propuso ejemplos concretos y situados en lugares particulares que modelan alternativas correctas y exitosas de comportamiento para las damas cuando van de compras. El ejemplo narrativo que sigue proporciona instrucciones pragmáticas para las lectoras provenientes de la recién inaugurada condición laboral de dependiente de tienda:

–Hija mía, en ese vestido caben dos como usted. Habrá que estrecharlo... Y, además, no sabe usted arreglarse. Venga aquí, que la voy a retocar un poco.

Y la condujo ante uno de los altos espejos, que alternaban con las puertas macizas de los armarios en donde se guardaban las prendas de confección. Rodeaban la amplia estancia lunas y entrepaños de roble tallado, cubría el suelo una moqueta roja rameada, y parecía el trivial salón de un hotel por el que cruza un continuo desfile de presurosos viandantes. Ese parecido lo acentuaban las jóvenes de-

pendientes, reglamentariamente vestidas de seda, que paseaban por allí su mercantil cortesía sin sentarse en ninguna de las doce sillas reservadas exclusivamente para los clientes. Todas llevaban, como hincado en el pecho, prendido entre dos ojales del corpiño, un lapicero grande con la punta hacia fuera. Y, asomando a medias de un bolsillo, se veía la mancha blanca del talonario de ventas. Algunas se atrevían a lucir joyas: sortijas, broches, cadenas. Pero de lo que presumían sobre todo era de un lujo en el que rivalizaban y que les permitía salirse de la impuesta uniformidad del atuendo: todas tenían puesta su vanidad en el cabello, y se esmeraban en peinarlo y rizarlo, abultándolo con trenzas y moños cuando les parecía poco abundante (Zola, 1999: 140-141).

Zola construye los personajes femeninos que pululan por *El paraíso de las damas* alrededor de tres ejes que Anthony Giddens ha considerado como constitutivos del yo de la modernidad: ¿qué hago?, ¿cómo actúo?, ¿quién quiero ser?

Esta escena decimonónica no está muy distante de la articulación de reglas, códigos y comportamientos que se observa en los espacios de las tiendas temáticas de ropa, tan de moda en los mercados occidentales contemporáneos. Al caminar por los *malls*, producto de la renovación urbana de los antiguos centros obreros, lo que resalta son los mecanismos de estandarización. No es, sin embargo, la estandarización fordista que adviene al comenzar el siglo XX. En la actualidad, la repetición concierne *la estructura* misma de los productos, es decir, de la ropa, la comida, los actores, los sujetos sociales, las personas. Nos encontramos entre lo que puede percibirse como idéntico y lo que puede percibirse como diferente (Calabrese, 1989: 47). Así, al entrar a tiendas temáticas de ropa como *The Gap* o *Banana Republic* y sus clones a través de los mercados occidentales, no se nota el vestir del empleado/a como un uniforme, y este/a tampoco lo piensa así. Es un *leisurely style* cotidiano que forma parte de un estilo de vida.

En el orden económico neoliberal, el vestir se convierte en una narrativa del yo vinculado a unas prácticas de vida que se alinean a una supuesta seguridad ontológica como forma de control social. En este recorrido por dichas tiendas temáticas se observa que cada empleado es una réplica del otro. En la tienda hay variedad, pero no diversidad. Estos empleados asumen que existe una norma, sin embargo; esa norma es lo suficientemente flexible para permitirles situaciones variadas, siempre y cuando estén dentro de los confines de una norma establecida y utilicen los estilos de ropa que promueve la tienda.

Otra situación de este tipo de serialidad se da en restaurantes con ambientación temática, lugares de comida rápida que simulan restaurantes de cierto confort: *TGIF*, *Longhorn*, *VIP'S*, *Pizza*

Hut, Chili's y Denny's, entre otros tantos. La escena transcurre en un *Denny's* de Puerto Rico. Una señora se regocija ante el hecho de encontrar dentro del menú un papel indicándole que el restaurante tiene, además de su oferta regular, comida puertorriqueña como el plato típico de arroz con habichuelas. En efecto, existe variedad, pero el plato sigue unos estándares en serie y predeterminados por una norma de control que detiene toda posibilidad de diversidad, y que a la larga inciden para transformar el paladar de las personas conforme a la norma culinaria estándar. De esta manera, un plato como el arroz con habichuelas, que aparenta ser distinto, es idéntico a los demás platos de la oferta gastronómica del lugar. Calabrese nos recuerda que desde el punto de vista estético, la serialidad y estandarización juegan un papel importante para el control social: “La reducción a componentes elementales y atómicos garantiza, en efecto, el reconocimiento de los productos de ficción y la regulación pedagógica de los sistemas de valores respectivos” (Calabrese, 1989: 46).

Tanto la sociedad liberal descrita por Zola como los escenarios de la economía neoliberal propios del uso, disfrute y apropiación de los objetos en tiendas y restaurantes temáticos responden a unos estilos de vida propios del reordenamiento vital que promueve el control social. Queda claro que debemos ver las narrativas como lo propone Mumby: “no como un fenómeno de comunicación fijo y estable, sino más bien como parte de un terreno complejo y cambiante de sentido que constituye el mundo social” (Mumby, 1997: 14).

TERAPIA Y CONTROL INDIVIDUAL: EL YO DE LA MODERNIDAD TARDÍA

Anthony Giddens propone que la modernidad incorporó a los asuntos humanos un dinamismo primordial asociado con los cambios en los mecanismos de confianza y los ambientes de riesgo. De ahí que los sistemas abstractos de socialización ocupen un papel central en la formación y desarrollo de la personalidad: pediatría, educación y disciplinas académicas como la sociología y la psicología. Precisa Giddens que existe una conexión directa entre los sistemas abstractos de socialización y la personalidad y el surgimiento de diversos modos de terapias y consejerías. Más allá de pensarlas como respuesta al efecto extenuante que las instituciones modernas ejercen sobre la experiencia propia y las emociones, Giddens ve en la cultura de la terapia y la consejería una expresión del proyecto reflexivo del ego en la tardo-modernidad que establece un balance equitativo entre las oportunidades y las penurias. Si bien la terapia surge alrededor de la retórica de la enfermedad y la cura, es preciso que verla y evaluarla como una metodología para la planificación personal. Puede promover dependencia y pasividad; sin embargo, permite también empeño y reapropiación. Concluye

Giddens sus ideas sobre la terapia mostrando los vínculos entre esta y el control. El tratamiento terapéutico, nos dice, se lleva a cabo en el marco del secuestro de la experiencia y de los sistemas que provee la modernidad para lograr las referencias internas; no sorprende que muchas, no todas, las terapias estén orientadas hacia el control. Interpretan el proyecto reflexivo del ego en términos de autodeterminación, y así confirman, y hasta acentúan, la separación que existe entre nociones acerca de la duración de la vida y consideraciones morales extrínsecas (Giddens, 1991: 180).

NARRATIVAS TELEVISIVAS DEL YO Y DRAMATIZACIÓN SENTIMENTAL

En la llamada neotelevisión, las narrativas del yo juegan un papel determinante para lograr un efecto de realidad. Narrativas como el testimonio, la autobiografía/biografía y las historias de vida tienen como rasgo característico el tiempo biográfico, que es totalmente realista. El recuento de la suerte o el fracaso, los trabajos y gestas, las confesiones de todo tipo y la heroización de cualquiera tienen como argumentos centrales los momentos típicos (muchas veces como supuestas desviaciones picarescas) de lo cotidiano: nacimientos, infancias, matrimonios, formas y estilos de vida, trabajos y logros. El tiempo biográfico sólo conoce como único cambio significativo la crisis o la regeneración de los personajes cuyas vidas se presentan como modelos ejemplares de virtud o del mal.

Estos lenguajes del yo que utiliza la neotelevisión apuntan hacia el aspecto relativo que ocupa la noción de verdad en nuestros días. La verdad se disuelve entre múltiples opciones que simultáneamente menoscaban la posibilidad de lo verdadero. La televisión escenifica la vida cotidiana como representación melodramática que simula lo auténtico. Aun cuando la inestabilidad y la transformación constituían los ejes de la vida diaria moderna, el yo de la modernidad se constituyó a partir de nociones estables de identidad. Este yo de la modernidad asumió la teatralidad de unas convenciones dramáticas que, como sugiere Raymond Williams, se elaboran y reelaboran en nuestras experiencias de vida (Williams, 1991: 18). Hago hincapié en la relación entre teatralidad y construcción del yo como manifestación del proyecto reflexivo del ego, ya que la dramatización de la vida en la neotelevisión realza la forma en que se crea y recrea teatralmente la identidad personal. En la medida en que se corroe la noción de una identidad como esencia del ser, nos damos cuenta de que la idea medieval del *theatrum mundi* es propia de cualquier época de rápida transformación social, ya que provee la flexibilidad y adaptación necesaria para la constitución del yo. No es por coincidencia que el siglo XIX, en el momento en que se implantan los mecanismos de una cultura capitalista y el mercado liberal, haya

sido el siglo primordial para el desarrollo de los géneros textuales más importantes para el impulso de la sensibilidad moderna: la novela, la biografía y el melodrama. Por otro lado, en estos momentos en que se recomponen los patrones de vida y el tejido social, el yo deja de definirse como una esencia en sí, y pasa a verse como el producto de múltiples contextos, construcciones y reconstrucciones.

Si estas narrativas del yo funcionan para que la neotelevisión construya su retórica de autenticidad es porque, mediante el dispositivo sentimental del melodrama, establecen los vínculos entre vida cotidiana y lo auténtico. Puesto que todos estamos invitados a participar de la neotelevisión, nada mejor que utilizar el sistema de estrellas de Hollywood como analogía para observar la relación entre melodrama y autenticidad. Christine Gledhill estudia los nexos entre el sistema de estrellas, vida cotidiana y el melodrama. Toda vez que la ficción melodramática exige una identidad claramente definida (el bueno/el malo), el sistema de estrellas provee un contingente de personas reales que encarnan de forma auténtica, y fuera de la ficción, el melodrama moral. La estrella de cine construye su vida privada de manera pública, aludiendo a categorías generales de tipificación social y a papeles cinematográficos. Gledhill sugiere que la internalización de lo social va acompañado de un proceso tras el cual los estados emocionales y cualidades morales se expresan como acciones propias de los lugares comunes de la dramatización melodramática (Gledhill, 1987).

Este proceso describe la manera en que aparecen en la neotelevisión, entre otros, los siguientes tipos: el/la reportero/a policía, la reportera madre, el reportero padre, el/la reportero/a comediante, los/as divorciados/as, los/as enamorados/as, los sátiros, las prostitutas, las mujeres golpeadas por sus maridos, los/as desaparecidos/as, los/as buscadores/as de familiares perdidos, el/la asesino/a, el/la drogadicto/a. En definitiva, asistimos a la personalización de toda una tipología humana, producto de las presiones sociales y la construcción propia de la manipulación televisiva. Es el espectáculo de la neotelevisión, sus rituales, lo que permite que todos articulen su yo, en la medida en que todos los personajes se relacionan entre sí. Aunque es cierto que mi testimonio, tu testimonio, su testimonio constituyen las marcas de lo verdaderamente auténtico en la neotelevisión, también es verdad que el papel de cada uno de los participantes, el de ser partícipes de un espectáculo que eclipsa el ámbito personal, los lleva a encarnar un yo determinado, apoyado y sustentado por los demás. Con las narrativas televisivas de la neotelevisión nos encontramos entre el psicodrama o la terapia de grupo, en la búsqueda del yo. Peter Brooks afirma que en la actualidad la psicología se ha exteriorizado, se ha hecho accesible e inmediata a través del completo convencimiento de sus posibilidades melodramáticas (Brooks, 1984: 204).

TERAPIA SENTIMENTAL Y CONTROL SOCIAL

Las tribulaciones de las dramatizaciones sentimentales propias de la neotelevisión, cuyos dispositivos discursivos corresponden a los de la terapia, permiten que establezcamos los vínculos entre el yo psicológico de los proyectos de vida, el discurso terapéutico y las narrativas televisivas actuales. Son muchas las demostraciones que la televisión nos ofrece diariamente de la introspección autobiográfica, organizada mediante algún tipo de terapia sentimental. La emisión del *talk show* “Laura en América”, el 26 de enero de 2001 en Puerto Rico, nos provee algunos ejemplos. El tema de la emisión es “Me obligan a casarme porque estoy embarazada”.

Presentación de la primera panelista.	A ver, ¿qué edad tienes?
Toma de plano medio. Laura aparece sentada junto a la panelista.	Tengo 17.
Viviana Núñez –panelista.	¿Con quién convives? ¡Cuéntame! ¿Vives con el padre de la criatura?
Primer plano de Viviana. Texto sobreimpuesto que dice: “Mi pareja me pide llorando que lo tenga”.	Ahorita no vivo con él. Estamos peleados.
Plano medio de Laura.	¿Por qué no quieres tener al bebé?
Primer plano de Viviana. Texto sobreimpuesto que dice: “Cuando nazca lo voy a regalar”.	Porque no lo quiero. Estoy muy chiquilla para tener hijos y además me gustan las fiestas.
Campo total del público. Rumor del público. Plano medio de Laura.	Pero un momentito, eres muy chiquilla para tener bebés, y entonces, ¿por qué sales embarazada?
Plano medio de Viviana.	Porque no me cuidé.
Plano medio de Laura. Le alza la voz a Viviana.	Porque no te cuidaste. ¿Acaso no sabías que si te metes a la cama con un hombre vas a salir embarazada?
Primer plano de Viviana.	Yo no sabía que iba a quedar embarazada.
Plano medio de Laura.	Perdón, perdón, ¿cómo vienen los niños, Viviana? No sabías que al convivir con un chico podías quedar embarazada. Porque tú convivías con un chico.
Primer plano de Viviana.	Sí, convivía, pero yo tenía un problema que la doctora me dijo que no podía tener hijos. Por eso yo convivía con él y no me cuidaba.

Plano medio de Laura.	¿Qué pasó cuando quedaste embarazada? ¿Qué sentiste?
Plano medio de Viviana.	No lo quería. Sentí cólera. Cólera porque me iba a privar de muchas cosas.
Plano medio de Laura.	¿De qué cosas te vas a privar?
Primer plano de Viviana.	De ir a las fiestas. Me gustan las fiestas para ir a tomar con mis amigos, me gustan las bohemias.
Plano medio de Laura.	Te gusta amanecerte. No estudias tampoco.
Plano medio de Viviana.	No.
Plano medio de Laura.	Tú eres de la vida fácil. Otra de la vida fácil, de la vida loca. ¿Qué te dijo tu pareja cuando supo que estabas embarazada?
Plano medio de Viviana.	Ah, él estaba muy contento.
Plano medio de Laura.	¿Qué te ruega Edgar?
Primer plano de Viviana.	Él me pide que lo tenga, que no me baje, que lo quiere tener.
Plano medio de Laura.	¿Tú querías abortar? ¿Qué has hecho para abortar?
Primer plano de Viviana.	He querido abortar bastantes veces. He tomado yerbas, he tomado... Cuando voy con mis amigas a los columpios me caigo a propósito para que se me venga.
Plano medio de Laura.	¡Ay, madre mía! Bien, ¿tu esposo te llora?

La interlocutora de los actos comunicativos de Viviana es la presentadora Laura Bozo. Las cámaras nos muestran cómo ambas compiten por un espacio narrativo propio: Laura como psicóloga-juez y Viviana como paciente-acusada. La escena es una especie de travestismo de lo que pudiera ser el gabinete de una sesión de terapia psicológica o la sala de un juzgado. La toma inicial que muestra a Laura junto a Viviana representa, de cierta manera, el diálogo entre analista y paciente. No obstante, a medida que continúa la narración, la disposición de las tomas de cámara ayuda a promover la relación entre un juez y una acusada. Se desdibujan las fronteras entre lo que podría ser la terapia mediante el testimonio, la autobiografía o la historia de vida y la acusación moral.

Tradicionalmente, la terapia intenta proveer los mecanismos para lograr la confianza de las personas en sí mismas, otorgándoles un sentido de bienestar. Laura ofrece a Viviana una terapia. Por lo general, quien que brinda un testimonio tiene la intención de dar fe o testificar acerca de algo; en otras palabras, la intencionalidad del narrador, en este caso de Viviana, es importante. Viviana narra su autobiografía a partir del interrogatorio de Laura. Podríamos pensar que esta chica de 17 años construye un yo centrado sobre sí mismo, que se opone a la multiplicidad de voces que proveen continuidad a su existencia: el novio, las amistades, el estado, la iglesia, etc. Por otro lado, su historia de vida es recopilada por la presentadora del programa, Laura. Vemos que la intención de narrar no es de Viviana. Es Laura quien quiere que ella narre su vida. El dispositivo narrativo de Laura, el melodrama, es lo que permite intentar recuperar el orden social y moral perdido. Viviana quebró la moral, quedó embarazada siendo soltera. Peor aún, quiere abortar. No quiere casarse. En fin, se dedica a la vida loca.

Por otro lado, Viviana aspira a ser filmada ante la pantalla. Walter Benjamin señalaba un proceso parecido, a mediados de la década del treinta del siglo XX¹. La aparición del público en la pantalla televisiva simula autenticidad y proximidad, a la vez que crea una relación de solidaridad e identificación entre el público que asiste desde su casa a la emisión y quien narra su historia². Laura no intenta ayudar a Viviana. Con sus dispositivos retóricos de culpa, miedo y ansiedad utiliza unos recursos ontológicos sentimentales

1 En su obra *Discursos interrumpidos I*, Walter Benjamin afirmaba: “Es propio de la técnica del cine, igual que de la del deporte, que cada quisque asista a sus exhibiciones como un medio especialista. Bastaría con haber escuchado discutir los resultados de una carrera ciclista a un grupo de repartidores de periódicos, recostados sobre sus bicicletas, para entender semejante estado de la cuestión [...] Los noticiarios, por ejemplo, abren para todos la perspectiva de ascender de transeúntes a comparsas en la pantalla. De este modo puede en ciertos casos hasta verse incluido en una obra de arte [...] Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje” (Benjamin, 1973: 39-40). El autor continúa diciendo que, para finales del siglo XIX, “con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, ocasionalmente, del lado de los que escriben. La cosa empezó al abrirles su buzón la prensa diaria; hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático” (1973: 39-40).

2 En su artículo “La televisión hiperrealista”, Gonzalo Abril describe la creciente participación del público en la televisión de la siguiente manera: “Nuevas formas de espectáculo como el *karaoke* confirman la culminación de una extendida tendencia al disfrute del estrellato, efímero y no profesional (los quince minutos de celebridad para todo el mundo que auguraba A. Warhol), durante los primeros años noventa. Y hablan de una sensibilidad o disposición del público sin la cual los solos factores emisivos (como una enardecida competencia comercial entre las cadenas) no explican, como es obvio, el éxito de las fórmulas de teledad” (Abril, 1995: 93).

como supuesta solución a los dilemas de la vida contemporánea. Es en este momento cuando opera el control social. No hay tal terapia. No hay ninguna biografía o historia de vida. Se muestra una historia mediante dispositivos sentimentales, como una supuesta desviación del curso normal y típico de la vida, que sirve de ejemplo moralizante para lograr el control social.

NARRATIVAS Y CONTROL SOCIAL: LIBERALISMO/NEOLIBERALISMO (SEGUNDA PARTE)

CONCLUSIÓN

En estos momentos y a manera de conclusión cabe preguntarse, ¿corresponde la terapia sentimental del *talk show* que acabamos de analizar a la experiencia terapéutica que estudia Giddens? La respuesta es ambigua: sí y no. Al comienzo señalé que el reto de este trabajo radica en la manera en que nos acercamos a las nuevas redes discursivas con sus circuitos de operación híbrida, que permiten la fluidez de nuevos escenarios, sin perder de vista el terreno de las negociaciones entre los sujetos sociales y las propias redes discursivas. Giddens estudia dos tipos de terapia, la de los manuales de autoayuda y la que provee un psicólogo. En oposición, la que provee la televisión es gratuita, forma parte de un espectáculo y no se asume a sí misma como terapia. La programación de la neotelevisión queda arropada por una terapia sentimental que opera mediante una especie de travestismo cultural en donde se invierten y deconstruyen las categorías oficiales de los sistemas que permitirían organizar los diversos proyectos de vida, tal como aquellos sistemas que se refieren, entre otros, a la vida íntima, la sexualidad, la ética y el cuerpo. Podríamos pensar, en una primera instancia, que no existe contradicción entre esta suerte de inversión y deconstrucción de la experiencia terapéutica de la oferta sentimental de la neotelevisión y las ideas de Giddens sobre la terapia. Sin embargo, a diferencia de la propuesta del sociólogo inglés, la terapia sentimental de la neotelevisión propone soluciones éticas y morales, mediante el recurso retórico del *exemplum*.

Ir de compras, trabajar como dependiente en una tienda, participar de un *talk show*, como muchas otras acciones de la cotidianeidad contemporánea, son acciones que en esta época de tardo-modernidad se vinculan a través de la teatralidad terapéutica sentimental al control social. Operan como agentes mediadores entre las estructuras económicas y políticas del neoliberalismo y los sujetos sociales. La estrategia política de Juvenal para el bienestar de la sociedad romana, *panem et circenses*, envuelta en una carga terapéutica sentimental, conforma para el neoliberalismo una estrategia que muestra las pautas para la construcción del orden social neoliberal.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Gonzalo 1995 “La televisión hiperrealista” en *Cuadernos de información y comunicación*, Nº 1.
- Beck, Ulrich 1999 *World risk society* (Cambridge: Polity Press).
- Benjamin, Walter 1973 (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus).
- Brooks Peter 1984 *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess* (Nueva York: Columbia University Press).
- Calabrese, Omar 1989 *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra).
- Giddens, Anthony 1991 *Modernity and self identity: self and society in the Late Modern Age* (California: Stanford University Press).
- Gledhill, Christine 1987 “The melodrama field: an investigation” en Gledhill, Christine (comp.) *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film* (Londres: British Film Institute).
- Mumby, Dennis 1997 *Narrativa y control social: perspectivas críticas* (Buenos Aires: Amorrortu).
- Williams, Raymond 1991 “Drama in a dramatized society” en *Writings in society* (Londres: Verso).
- Zola, Émile 1999 (1883) *El paraíso de las damas* (Barcelona: Alba).