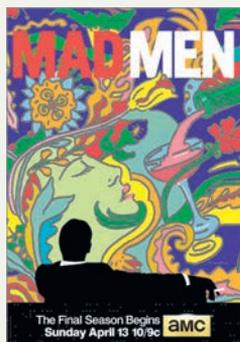


ADICTOS EN SERIE

Imanol Martínez González

La historia es conocida: en cuanto los anunciantes se dieron cuenta de que no era lo mismo dirigirse al mayor número de televidentes que a una franja muy específica de éstos —urbana, adulta, con poder adquisitivo—, las teleseries comenzaron a adoptar nuevos temas; se trataba de aquellos antes vetados debido al intento de revestir con un tono inocuo las ficciones televisivas para así llegar al mayor número de espectadores. De a poco —dos edades de oro y tres décadas mediante— los relatos adquirieron su estatus de culto y llegaron al cambio de siglo afianzados como lo que Robert Thompson denominó una “televisión de calidad”. La libertad creativa que supuso este cambio permitió que las drogas, antes obviadas, aparecieran en las teleseries, a veces mostrando a los personajes consumiéndolas, otras siendo el eje narrativo en torno al cual giraban y avanzaban los relatos que a su vez, en medio de un momento como el de la sobreabundancia de ficciones televisivas (la *peak TV*), comienzan a ser casi una adicción para sus compulsivos espectadores.



EUPHORIA. TELESERIES Y DROGAS

En *Mad Men* no pocos tratos son cerrados por Don Draper y compañía bebiendo en su oficina de la avenida Madison a pesar de que a través de la ventana el día apenas haya dejado de clarear. En *The Sopranos*, Tony, además de alcohol, acompaña el proceso de las visitas a la doctora Melfi con una buena cantidad de antidepresivos. Más recientemente, en *Succession* la esposa de Kendall Roy se convence de dejarlo el día en que descubre restos de cocaína en el iPad de su hijo. En *Love*, Mickey lidia con sus adicciones mientras descubre que a las situaciones dolorosas se vuelve porque son cómodas y conocidas. E incluso, en otro género, *sitcoms* populares como *How I Met Your Mother* mostraban a los adultos jóvenes que la protagonizaban fumando un porro —o, como lo llamaba Ted Mosby en el relato que le cuenta a sus hijos, “comiendo un sándwich”—. Aunque a veces se omita el discurso de la guerra contra las drogas, desde hace un tiempo las teleseries muestran que el consumo es algo habitual y generalizado entre los ciudadanos estadounidenses.

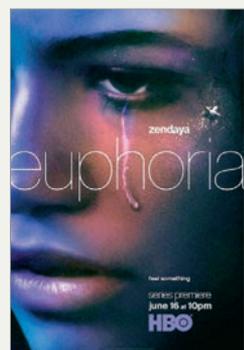
Hace unos años Saúl Zuno Sahagún examinaba el uso de drogas en la ficción televisiva y sus capas de significado distinto: la legitimación o penalización. El estudio se limitaba a *Suits*, una serie que no vendría a la cabeza de quien pensara en la relación entre drogas y televisión, pero hallaba su valor en la creación de un modelo que podía ser replicado. Con esos dos significados como parámetro de representación se podría mostrar qué personajes y en qué circunstancias —incluso en qué momento— tienden hacia uno u otro, evidenciando así que en la ficción televisiva hay escenificaciones diferenciadas del consumo.

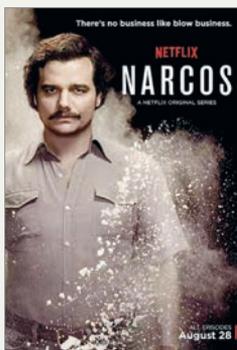
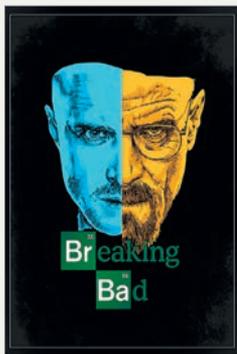
En el verano de 2019 *Euphoria* incomodó por su retrato de conductas extremas en los jóvenes, donde la sexualidad, la violencia entre parejas y el consumo de drogas eran moneda corriente. Durante la primera temporada acudimos a los esfuerzos de Rue, su protagonista, por controlar el consumo de ansiolíticos al tiempo en que, como cualquier adolescente, se enamora y lidia con los problemas de los círculos que la rodean. Sin embargo, como escribía Zachary Siegel en *Vulture*, el uso de drogas en ésta no se debe al hedonismo desenfrenado, sino a un esfuerzo por controlar el volumen de la ansiedad que había estado gritando dentro de ella desde que era niña.

Como hiciera *Breaking Bad* —donde Jesse se eleva sobre la cama tras probar heroína por primera vez—, en *Euphoria* se rompe la clave realista del relato para recrear los estados alterados con Rue intentando mantenerse en pie mientras el pasillo a su alrededor gira o, sobre todo, en el final de temporada, donde un acto musical opera como analogía de su recaída. La diferencia radica en que la serie de Sam Levinson, un ex adicto, no basaba su argumento, o no exclusivamente, en las drogas, como sí hace la de Vince Gilligan.

HAMSTERDAM. TELESERIES SOBRE DROGAS

Existen series cuya premisa se construye en torno a las drogas. *Weeds*, por ejemplo, con una mujer que ante el repentino fallecimiento de su marido decide vender marihuana a sus vecinos y así asegurar para ella y sus hijos su nivel de vida suburbano. O su correlato fronterizo, *Breaking Bad*, donde un genio de la química devenido profesor aquejado por un cáncer halla una posibilidad de hacer dinero cocinando metanfetaminas. También series en las que la realidad se cuele y las nutre, como *Narcos* o la española *Fariña*, con las cuales la televisión construye relatos donde muestra cómo la industria de la droga se ha





edificado en las últimas décadas. Pero no es una serie que reconstruya hechos reales la que acaso con mayor precisión ha retratado la complejidad del asunto a pesar de no ser sobre la guerra contra las drogas (ni sobre política, ni sobre raza, sino sobre *la ciudad*).

En *The Wire* una red interconectada —la red policéntrica de la que habla Jorge Carrión en un espléndido ensayo sobre dicha serie— demuestra cómo el del narcotráfico es un problema sistemático: se evidencia en la calle, pero cruza las estaciones de policía, las redacciones de los periódicos, los sindicatos, las oficinas de la alcaldía, incluso las escuelas. De ahí que la línea argumental de las fuerzas policíacas interviniendo las comunicaciones de los narcotraficantes vaya avanzando alrededor de los diversos territorios que componen Baltimore pero que pueden extrapolarse, según ha dicho su creador, a cualquier ciudad estadounidense que se haya erigido sobre el mito de las ventajas del libre mercado. Como el fresco que es, emulando las novelas decimonónicas, *The Wire* aborda diversas historias —encarnadas en múltiples personajes— sin emitir un juicio, apostando por la omnisciencia antes que la subjetividad. Dos de ellas son notables para ejemplificar los callejones sin salida a los que llega la problemática de las drogas.

En la tercera temporada el comandante de policía Bunny Colvin intenta establecer un espacio de tolerancia dentro de unas cuantas cuartas deshabitadas de la ciudad, y lo hace no por un tema de salud pública —o no de inicio—, sino por una cuestión administrativa: si concentra el uso y venta de drogas en la bautizada Hamsterdam se reducirán los indicadores de delincuencia del resto de la ciudad. A veces, aunque maniatados por las reglas del juego que les tocó jugar, los personajes intentan ir más allá y superar sus problemas con ingenio: no sólo Colvin, también Stringer Bell. El segundo al mando en la organización narcotraficante, quien toma clases de economía y lee a Adam Smith, ilustra la ambición por hacer funcionar el negocio y dejar atrás las esquinas y las muertes que trae consigo el trapicheo. Al final, cuando Marlo —el nuevo príncipe de la droga— accede a ese espacio que tanto anheló Stringer, huye de vuelta a la esquina. No se le puede llamar “guerra contra las drogas”, dice en otro momento el sargento Ellis Carver, porque las guerras terminan.

UN PROBLEMA PARA EL SEINFELD DEL FUTURO. TELESERIES COMO DROGAS

Hace algunos años, en la antesala de la *peak TV*, varios medios hicieron eco de un estudio de Neuromarketing Labs según el cual ciertas series, como *The Walking Dead*, *Game of Thrones* o *Breaking Bad*, podían

llegar a originar síntomas físicos de adicción en el espectador —sudoración, aumento del pulso, descenso de la temperatura corporal— similares a los síntomas de la abstinencia. Pronto las emergentes plataformas de *streaming* como Netflix, en lugar de diluir estos síntomas, los capitalizaron. Como bien aprendió Stringer Bell en sus clases de macroeconomía, el principio básico sobre el que se sustenta la economía de mercado es la ley de oferta y demanda.

Netflix (y tras ella, otras plataformas) ha centrado su estrategia de negocio en promover una nueva manera de consumo en la que se alienta a los usuarios a ver episodios consecutivamente a través de periodos de visualización sucesivos, el *binge watching*. Si los espectadores experimentan síntomas físicos al terminar de ver un episodio, la industria de video bajo demanda otorga la posibilidad de saciar ese consumo de contenido en sesiones “compulsivas”, modificando los lanzamientos tradicionales e incluso las narrativas (con el *cliffhanger* como aliado).

Jerry Seinfeld lo ejemplificaba así en un especial de comedia: como los anuncios que prometen que un producto deberá pagarse hasta junio (como si junio nunca fuera a llegar), cuando vemos televisión decidimos ver otro programa y abrir otra bolsa de galletas a pesar de saber que al día siguiente habrá que levantarse temprano. Nos convencemos creyendo que el sujeto de mañana —nuestro yo futuro— se encargará; no hay reglas para el sujeto de la noche. A la mañana siguiente, al sonar la alarma, estamos cansados y nos preguntamos por qué lo hicimos. Te odio, yo de noche, decimos. Y es que el sujeto de la noche siempre arruina al de la mañana, al cual no le queda más que convertirse en un adicto al café. El cumplimiento de nuestros deseos descansa sobre la posibilidad de aparcar las consecuencias. A su manera, Andy Greenwald cargaba también contra las trece horas de “industrial-strenght television” haciendo énfasis en que la cantidad de horas afecta de tal forma la calidad del tiempo invertido que es necesario reconsiderarlo: sustituye la conversación por los clics solitarios y furtivos. **U**

