

MURMULLOS

Año 3
Número 6
Enero-junio, 2014

Filosofía que descubre la voz de la verdad Filosóficos

¿Todo es un truco?
Juegos de sombras
que se proyectan
en el juego de tronos



El cáncer como
metáfora. Breaking
Bad y la noción
de transformación
en la ficción televisiva
norteamericana



Medalla Alfonso Caso
para docentes del CCH



La televisión
¿puede hacernos
mejores?



MURMULLOS

Filosofía que descubre la voz de la verdad **Filosóficos**

CONTENIDO

EDITORIAL	3
LA TELEVISIÓN ¿PUEDE HACERNOS MEJORES? Mario Alfredo Hernández Sánchez y Norma Hortensia Hernández García	4
Dossier	
<i>BREAKING BAD</i> : LA CONTINGENCIA DEL ORDEN SOCIAL Ernesto Cabrera García	7
¿TODO ES UN TRUCO? JUEGOS DE SOMBRAS QUE SE PROYECTAN EN <i>EL JUEGO DE TRONOS</i> Norma Hortensia Hernández García	19
TONY SOPRANO: UNA FIGURA DEL PODER TERGIVERSADO Pedro Javier Meza Hernández	33
EL CINESCOPIO QUE CHORREABA SANGRE Jorge Armando Reyes Escobar	45
EL CÁNCER COMO METÁFORA. <i>BREAKING BAD</i> Y LA NOCIÓN DE TRANSFORMACIÓN EN LA FICCIÓN TELEVISIVA NORTEAMERICANA Cristina Sánchez Mejía	53
De política y cotidianidad	
LA ENAJENACIÓN DE LA CLASE MEDIA EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA: BREVE ANÁLISIS MARXISTA DEL CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL APLICADO AL FACEBOOK Rodrigo Munguía Rodríguez	63
Poesis	
RACIONALIDAD, EXCELENCIA HUMANA, PHRÓNESIS Y BELLEZA EN LA ÉTICA ARISTOTÉLICA José Gerardo Valero Cano	76
Murmullros literarios	
LA FILOSOFÍA NO NACIÓ DEL HAMBRE Óscar Herrán Salvatti	89



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
RECTOR

Dr. Eduardo Bárzana García
SECRETARIO GENERAL

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dr. Francisco José Trigo Tavera
SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Enrique Balp Díaz
SECRETARIO DE SERVICIOS A LA COMUNIDAD

Lic. Luis Raúl González Pérez
ABOGADO GENERAL

Renato Dávalos López
DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

Dr. Jesús Salinas Herrera
DIRECTOR GENERAL

Ing. Miguel Ángel Rodríguez Chávez
SECRETARIO GENERAL

Dra. Rina Martínez Romero
SECRETARIA ACADÉMICA

Lic. Aurora Araceli Torres Escalera
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Lic. José Ruiz Reynoso
**SECRETARIO DE SERVICIOS
DE APOYO AL APRENDIZAJE**

Mtra. Beatriz Cuenca Aguilar
SECRETARIA DE PLANEACIÓN

C.D. Alejandro Falcón Vilchis
SECRETARIO ESTUDIANTIL

Dr. José Alberto Monzoy Vázquez
SECRETARIO DE PROGRAMAS INSTITUCIONALES

Mtro. Ernesto García Palacios
SECRETARIO DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL

M. en I. Juventino Ávila Ramos
SECRETARIO DE INFORMÁTICA

De Rebus Philosophiae

VOCACIÓN Y CABALIDAD
IN MEMORIAM: ÁNGEL HERNÁNDEZ MELÉNDEZ
Joel Hernández Otañez

Premios

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO POR LA ENTREGA
DE LA MEDALLA ALFONSO CASO
Paola María del Consuelo Cruz Sánchez

MEDALLA ALFONSO CASO
Reyna Rodríguez Roque y Susana Reyes

Reseñas

FILOSOFÍA Y VOCACIÓN. SEMINARIO
DE FILOSOFÍA MODERNA DE JOSÉ GAOS
Blanca Estela Aranda Juárez

NORMAS EDITORIALES

94

96

99

101

108

DIRECTOR

Ángel Alonso Salas

EDITOR

Laura S. Román Palacios

SECRETARIO TÉCNICO

Mario Alfredo Hernández Sánchez

CONSEJO DE REDACCIÓN

en orden alfabético
Marco Antonio Camacho Crispín
Jonathan Caudillo Lozano
Maharba Annel González García
Francisco José Ochoa Cabrera
Alexandra Guadalupe Peralta Verdiguél

COMITÉ DICTAMINADOR

en orden alfabético
Aldana Arroyo (UNS, Argentina)
Roberto Arteaga Mac Kinney (CCH/FFyL-UNAM)
Javier Balladares Gómez (UAM-I)
José Francisco Barrón Tovar (FFyL-UNAM)
Margarita Belandria (ULA, Venezuela)
Vanessa Caballero de Carranza Ayala (UAH)
Marco Antonio Camacho Crispín (CCH-UNAM)
Marilú Cervantes Badillo (CCH, UNAM)
Francisco Javier Concha Leal (Colegio de Bachilleres)
Iyasú Cosío Ramírez (UAM-I),
Maximiliano Crespi (UNLP, Argentina)
Israel de Cuesta Zavala (CCH-UNAM)
Josefina Díaz Guerrero (CCH-UNAM)
Gisela Fabbian (UNQ, Argentina)
Abel Nicolás Fernández Herrera (CCH, UNAM)
Blanca Estela Figueroa Torres (CCH-UNAM)
Roberto Gandarilla Sánchez (CCH-UNAM)
Jorge Gardea Pichardo (CCH-UNAM)
Montserrat Lizeth González García (CCH-UNAM)
Norma Hortensia Hernández García (UAM-I)
Mario Alfredo Hernández Sánchez (UAM-I)
Joel Hernández Otañez (CCH, UNAM)
Renato Huarte Cuéllar (FFyL-UNAM)
Adriana Lamoso (UNS, Argentina)
Marco Antonio López Ávila (CCH-UNAM)
José Luis López Velázquez (CCH-UNAM)
Alberto Luis López (FES Acatlán-UNAM)
Karina Elizabeth Luna Islas (FFyL, UNAM)
Clara Martínez Molina (UAM-I)
María Laura Medina (UNQ, Argentina)
Pedro J. Meza Hernández (UACM)
Víctor Andrés Montero Cam (TELESUP, Perú)
Andrea Mora Martínez (FFyL-UNAM)
Fausto Antonio Moysén Lechuga (CCH-UNAM)
Jesús Nolasco Nájera (CCH-UNAM)
Nancy Núñez (UCV, Venezuela)
Francisco José Ochoa Cabrera (CCH, UNAM)
Alexandra Guadalupe Peralta Verdiguél (FFyL-UNAM)
Elia Soledad Pérez Neri (CCH, UNAM),++
Ausencio Pérez Olvera (IEMS, DF, CCH UNAM)
Arturo Ramos Argott (FES Acatlán, UNAM)
Jorge Armando Reyes Escobar (FFyL, UNAM)
Virginia Sánchez Rivera (CCH, UNAM)
Laura Severa Román Palacios (CCH, UNAM)
María Teresa Alicia Silva y Ortiz (FES Acatlán)
Ana María Valle Vázquez (FFyL, UNAM)
Gabriel Vargas Lozano (UAM-I)
Alfonso Vázquez Salazar (FFyL, UNAM)
Fabiola Vethencourt (UCV, Venezuela)
Carlos David Zafra Reyes (CECyT, IPN).

FOTOGRAFÍA

Jesús Ávila Ramírez

www.sxc.hu

DISEÑO Y FORMACIÓN

Ma. Elena Pigenutt Galindo

Jorge Flores Figueroa

Murmillos filosóficos. Año 3, número 6, enero-junio de 2014, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria Delegación Coyoacán, CP 04510, en México DF a través del Colegio de Ciencias y Humanidades, lateral de Insurgentes Sur esq. Circuito Escolar 2o. piso, Ciudad Universitaria, CP 04510, México DF, teléfono 5622-0025. Correo electrónico: murmullos.cch@gmail.com

Editor responsable **Laura S. Román Palacios** Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo: **04-2011-120910301100-102**, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

ISSN: 2007-7823. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 15931.

otorgado por por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Impresa en la Imprenta de la Dirección General del Colegio de Ciencias y Humanidades, Monrovia 1,002, Col. Portales, CP. 3300, Delegación Benito Juárez México DF, teléfono 5605-2357. Se utilizó papel bond de 90 g para los interiores y de 110 g para los forros. Distribución realizada por la Dirección General del CCH, lateral de Insurgentes Sur esq. Circuito Escolar 2o. piso, Ciudad Universitaria, CP 04510, Delegación Coyoacán, México DF, teléfono 5622-0025.

Se terminó de imprimir en junio de 2014 con un tiraje de 500 ejemplares.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS, PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL INCLUYENDO CUALQUIER MEDIO ELECTRÓNICO O MAGNÉTICO PARA FINES COMERCIALES.

La temática que aborda el Dossier del presente número de la Revista Murmullos Filosóficos se refiere a la “Filosofía y la Televisión”, en donde diferentes autores comparten reflexiones interesantes y vigentes acerca de temáticas tales como la concepción del universo; las problemáticas sociales y económicas imperantes en nuestro tiempo; la ruptura con el orden; cuestiones sobre el crimen organizado y el poder político; las enfermedades como el cáncer y los estragos que éste tiene en la sociedad, etcétera, a partir de un análisis riguroso y detallado de series de televisión como *The Sopranos*, *Game of Thrones* y *Breaking Bad*, que en determinados momentos de nuestra reciente historia mediática han sido un referente para las generaciones jóvenes y para los consumidores de series televisivas.

En este sentido cabe preguntarse sobre la pertinencia de este número en nuestro Colegio. Como sabemos, el impacto que tienen los Mass Media en los adolescentes es una realidad y un fenómeno que debe analizarse con detalle, no sólo por los patrones, estereotipos, manipulación y alienación a la que muchas veces inducen los medios, sino por la cosmovisión cultural, ideológica y social que se encuentran en las producciones de cine, radio y televisión, que pueden y deben ser considerados como objetos de estudio para la formación de sujetos críticos de los fenómenos y acontecimientos sociales que se encuentran plasmados en dichas producciones y que permean el imaginario social de los consumidores de dichos productos. En este sentido, tomar una postura acerca de los contenidos que ofrecen dichas producciones posibilita el vislumbrar la utilidad y vigencia del pensamiento crítico, humanístico y científico que ha caracterizado a nuestro Colegio

desde hace más de cuatro décadas y que trasciende la reflexión en el interior del aula y busca una aplicación en la cotidianidad, mediante un análisis acerca de lo que consume en los Mass Media. Por tal motivo, este número parte del propósito de analizar una serie de televisión (que podría aplicarse a una caricatura, película, telenovela, canción, etcétera), desde la formación interdisciplinaria y desde el ámbito de lo filosófico, en donde los autores dialogan, se cuestionan, proponen y analizan desde diversas ópticas filosóficas ciertas escenas, capítulos o tramas de la historia de la temporada de una serie exitosa de televisión, para trascender el mero disfrute de la contemplación de una producción televisiva y ver qué contenidos pueden ser referentes para un análisis más detallados sobre ciertos cuestionamientos que aparecen en el transcurso de la historia, lo cual pretende generar una óptica y análisis crítico de parte del lector.

Además este número cuenta con otros artículos en las secciones fijas, en donde se menciona el asombro y fuerza con la que surge el quehacer filosófico, el papel de la enajenación de la clase media con las redes sociales -en especial el Facebook- y las nociones de belleza racionalidad y excelencia humana en Aristóteles. Dichos textos complementan lo expuesto en el Dossier. Finalmente, se hace una breve semblanza en memoria del profesor Ángel Hernández Meléndez del plantel Naucalpan, y un reconocimiento a los profesores Jorge Gardea y Paola Cruz (del plantel Sur y Naucalpan, respectivamente) por la distinción de ganar la Medalla Alfonso Caso. Confiamos que la lectura de los siguientes artículos promoverá el espíritu crítico que distingue y caracteriza a nuestro Colegio.

Ernesto García Palacios

LA TELEVISIÓN, ¿PUEDE HACERNOS MEJORES?

Norma Hortensia Hernández García*
y Mario Alfredo Hernández Sánchez**

En el año 2008, el filósofo estadounidense Stanley Cavell se preguntaba –de manera simultáneamente ingenua y maliciosa como haría un buen pragmata– si la devoción que siente una pequeña élite hacia el cine de autor y el amor que profesa el gran público hacia las películas comerciales podía tener algún significado, más allá de la espontánea tendencia a ser seducidos por el canto de las sirenas que, sabemos, son ficticias. Al tratar de responder a la pregunta sobre si el cine puede hacernos mejores, Cavell apuntaba: “Ser humano es poseer esa capacidad de desear, o asumir el riesgo de poseerla; ser humano es desear, y en particular desear una identidad más completa que aquella que hemos adquirido hasta el presente; y un deseo así puede proyectar todo un mundo *contrario* al mundo que hasta el presente hemos compartido”.¹ Y él encontraba que ese mundo *contrafáctico* que, sin embargo, se localiza como un referente común que crea *sentido* y *sensación de comunidad* está dado, en nuestros días, por el cine.

Por supuesto, Cavell no se refiere a la –por así nombrarla– *consistencia* y *coherencia* del cine como producto cultural para situarlo por encima de la literatura

o la filosofía; más bien, él encuentra que cierto tipo de películas –los melodramas sobre mujeres o la comedia de enredos, por ejemplo– se han convertido en referentes para la educación sentimental de nosotros, habitantes de la modernidad tardía, situados en un horizonte secular y posmetafísico, necesitados de crear *sentido* en nuestras prácticas morales al tiempo que las proyectamos hacia *significados* comunes que nos permitan observarnos como comunidad. A fin de cuentas, el proyecto pragmata que Cavell trata de articular a lo largo de toda su obra –alimentado de Emerson, Wittgenstein o Derrida– tiene que ver con el análisis de las condiciones en que la discursividad moral que interpela a la primera persona puede convertirse en un medio para la creación de *sentidos* colectivos que nos hagan mejores personas, es decir, más demócratas, más aptos para el ejercicio de las libertades ciudadanas y mejor equipados para la defensa de un espacio público donde no haya narrativas o discursos censurados de antemano. Y esta *educación sentimental* posmetafísica –no ideológica ni ortopédica sino generadora de espacios de reflexión acerca la subjetividad y lo común– es la que Cavell pensaba que el cine podría proveernos.

Ahora bien, el referente de Cavell para hablar del cine como una herra-

* Doctora en filosofía moral y política por la UAM Iztapalapa. Su línea de investigación: Subjetividad y filosofía antigua. Correo electrónico: norma.hortensia@gmail.com

** Doctor en filosofía moral y política por la UAM Iztapalapa. Es coordinador del Centro de Investigación Aplicada en Derechos Humanos y No Discriminación del Municipio de Querétaro. Correo electrónico: fumador1717@hotmail.com

¹ Stanley Cavell, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz editores, 2008, p. 82.

mienta para fortalecer la subjetividad y el sentido de comunidad en una dirección potenciadora del *ethos* democrático, está dado por el cine clásico de Hollywood. Se trata de esa entidad plural que podemos situar –por comodidad heurística más que por conveniencia teórica– entre el surgimiento del cine sonoro y la muerte trágica de James Dean y Marilyn Monroe, que anidó tensiones creativas entre las películas de autor y el cine comercial, entre el sistema de estrellas y la incorporación de escritores como Truman Capote o Arthur Miller a la creación de guiones encargados por los grandes estudios. Esta época hoy no existe más, y no valdría mucho la pena hacer una comparación entre el cine de entonces y el de hoy. Lo que si podemos constatar es que aquél crisol discursivo que Cavell situaba en Hollywood hoy tiene lugar en la televisión –aunque la propia televisión diga que “no se trata de la televisión, sino de las producciones de la cadena HBO”.

El inicio de la década del 2000 estuvo marcado por el surgimiento de un racimo de series televisivas –*The sopranos*, *The Wire*, *Six Feet Under* o *The Shield*– que significaron la renovación tanto de las estructuras narrativas convencionales de este medio como de la confluencia de talentos histriónicos y de dramaturgia que hicieron suspender el escepticismo del gran público –incluidos los filósofos– hacia la televisión. Así como Cavell extrajo las líneas argumentales de los melodramas de Douglas Sirk o las comedias de Marilyn Monroe para mostrar que es posible una construcción de la subjetividad femenina que se aparte de los roles convencionales, hoy podemos usar las figuras de Walter White o Tony Soprano como ejemplo de antihéroes que han articulado

su visión del mundo desde una posición marginal que, sin embargo, nos resulta común e ineludible como motivo de reflexión filosófica. En este sentido, podríamos actualizar la pregunta de Cavell para indagar *acerca de si la televisión puede hacernos mejores* para responder, con él, que los argumentos y líneas discursivas que se están generando en la –llamada con desdén– *caja idiota* nos liberan de esa especie de *amnesia moral* en relación con nuestra posición en un mundo que es, de manera simultánea, motivo de atracción y repulsión; un mundo moral común que, sin embargo, tenemos que aprehender de manera crítica, reflexiva y distanciada de los lugares comunes –todos estos atributos de una filosofía que se comprometa con la democracia y el espacio público. Para Cavell, esa *amnesia moral* sería típica de un pensamiento filosófico que intenta “librarse del hecho de que todos tenemos reivindicaciones referidas a los demás, que contamos los unos para los otros, que somos importantes los unos para los otros, a veces incluso de manera dudosa”.²



² *Ibid.*, pp. 103-104.

Los ensayos que ofrecemos en este número de *Murmullos Filosóficos* toman en serio la perspectiva de Cavell –hacer de la ficción, en este caso televisiva, un genuino motivo de reflexión filosófica– para superar nuestra *amnesia moral* y mostrar que lo que está ocurriendo en la televisión nos devuelve una imagen de quiénes pensamos que somos y cómo nos observamos en relación con los problemas filosóficos más acuciantes. En el primero de los textos. Ernesto Cabrera asume, por ejemplo, que *Breaking Bad* muestra que no toda ruptura radical del orden social se reduce a la expresión de

una violencia cínica o irracional, sino que ésta puede estar motivada por una idea, ciertamente ilícita y quizás inmoral, de realización subjetiva; pero, precisamente por ello, el problema de fondo no es meramente individual sino que atañe a las condiciones sociales que promueven la insatisfacción subjetiva y el

deseo de transgredir las normas vigentes. Por otra parte, en su ensayo sobre *The Sopranos*, Pedro Meza se cuestiona acerca de la diferencia entre el poder del crimen organizado y el poder político, señalando que el poder mafioso nunca puede llegar a aceptarse como poder autorizado y su esfera de influencia no puede ser el espa-

cio público; en este sentido, *Los sopranos* es un ejemplo de esto, porque nos permite indagar por qué el enorme poder de Tony Soprano no puede ser transformado en un poder legítimo, localizando la pregunta en un universo oscuro donde los personajes necesitan explicar sus razones para actuar. A continuación, Cristina recupera, de nuevo, la serie protagonizada por Walter White, pero para poner en perspectiva los respiros, agonías y momentos cumbre de las series televisivas. Por su parte, Norma Hernández utiliza a *Game of Thrones* para reflexionar sobre una concepción del universo, con la intención didáctica de probar conceptos filosóficos. Finalmente, Jorge Armando Reyes, muestra lo inane de la intención de tomar a las series televisivas como didáctica de la filosofía. Como filósofo, logra transmitirnos que la experiencia de nuestra cultura se expresa en los contornos que tanto el objeto (televisión) como los contenidos de las series, impactan en la subjetividad de una conciencia incrustada en el mundo moderno.

Creemos que el cine y la televisión pueden hacernos mejores personas, porque nos permiten tenerlos como pretexto para iniciar una conversación filosófica que nos involucre de manera crítica y reflexiva, pero también lúdica y solidaria. No exageramos al decir que quienes han sido convocados en este número de *Murmullos Filosóficos* constituyen una muestra palpable de esto.

“
Tomar a las series
televisivas como
didáctica de la
filosofía”

Compiladores

Norma Hortensia
Hernández García
y Mario Alfredo
Hernández Sánchez

Recibido: 9-noviembre-2013

Aprobado: 20-enero-2014

BREAKING BAD: LA CONTINGENCIA DEL ORDEN SOCIAL

Ernesto Cabrera García*

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa

RESUMEN: En el presente texto se lleva a cabo un análisis de la serie televisiva *Breaking Bad*. En la primera parte planteo el problema filosófico que me inclinó a reflexionar sobre esta serie televisiva: la cuestión post-metafísica de la contingencia del orden social. En la segunda realizo una reconstrucción de la narrativa siguiendo la línea que me interesa analizar: el carácter trágico de la transgresión radical del orden social. Por último, avanzaré algunas conclusiones desde mi interpretación.

PALABRAS CLAVE: Orden social, contingencia, transgresión, filosofía, post-metafísica.

Abstract: This paper is performed an analysis of the TV series *Breaking Bad*. In the first part I pose the philosophical problem that tipped me to reflect on this TV series: post-metaphysical contingency of the social order the issue. The second made a reconstruction of the narrative following the line that interests me analyze: the tragic nature of radical transgression of the social order. Finally, I will move forward some conclusions from my interpretation.

Keywords: Social order, contingency, transgression, philosophy, post-metaphysical.

La química es el estudio de la materia, pero yo prefiero verla como el estudio de los cambios. Los elementos se combinan y se transforman en compuestos. Ésa es la vida misma, ¿verdad? Es la constante, el ciclo: solución y disolución, una y otra vez. Es crecimiento, descomposición y luego transformación. Es realmente fascinante (Walter White).

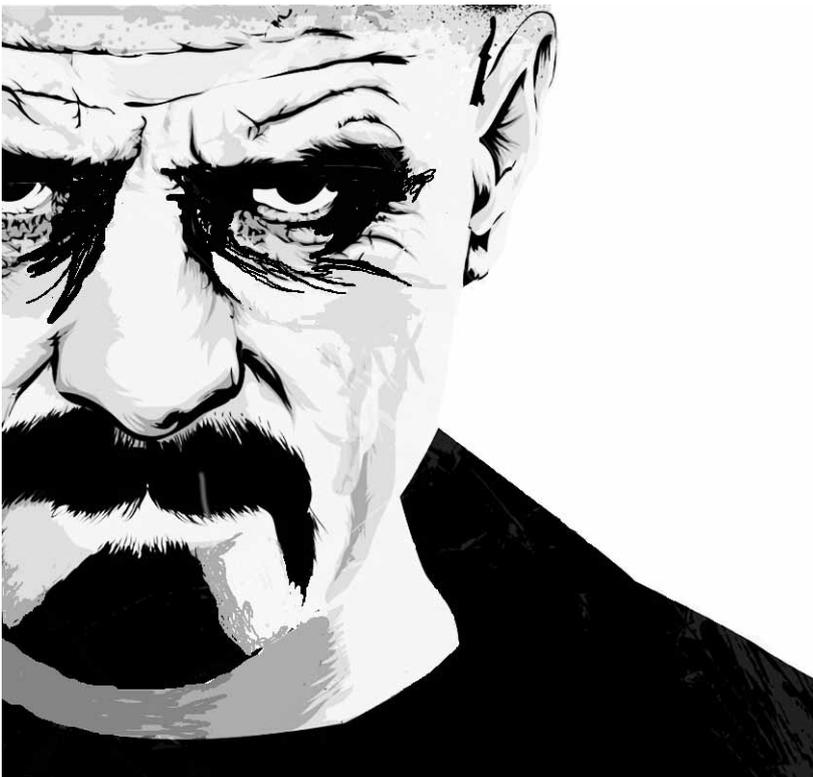
Breaking Bad es una tragedia televisiva sobre la crisis por la que atraviesa un hombre decente y honrado que, al ser diagnosticado con cáncer terminal, siente la necesidad de recuperar el control de sus acciones mediante el rechazo de las reglas y los principios que mantienen el orden de la sociedad. La narrativa

expone el deseo de transgresión que se gesta en un individuo agobiado por las exigencias y las restricciones impuestas por su entorno social. El protagonista es un sujeto profundamente insatisfecho que entabla una lucha con el orden social para tratar de conseguir lo que éste le ha negado sistemáticamente: la libertad, la

* Licenciado y Maestro en Filosofía por la UAM Iztapalapa

prosperidad y un sentido de autorrealización. Este conflicto lo lleva a seguir un camino de crimen y violencia que parece sólo poder terminar en la cárcel, el destierro o la muerte. Desde el principio, sus probabilidades de tener éxito son escasas, pues por un lado tendrá que enfrentarse a las fuerzas del orden social y, por otro, afrontar la amenaza que representan quienes han decidido, como él, colocarse al margen de las normas convencionales.

El título de esta tragedia carece de traducción literal en castellano, no obstante podemos entenderlo como la acción de romper un molde, salir de la norma o, simplemente, corromperse. En el contexto del análisis que aquí intentaré llevar a cabo, lo interpreto como la ruptura radical del orden social en el marco de una cultura post-metafísica que expresa el desencanto de la idea de alcanzar la unidad y la reconciliación.



El texto que presento está dividido en tres partes. En la primera parte planteo el problema filosófico que me inclinó a reflexionar sobre esta serie televisiva: la cuestión post-metafísica de la contingencia del orden social. En la segunda realizo una reconstrucción de la narrativa siguiendo la línea que me interesa analizar: el carácter trágico de la transgresión radical del orden social. Por último, avanzaré algunas conclusiones desde mi interpretación.

La transgresión del orden en clave post-metafísica

Se requiere coraje para abandonar toda decencia humana, Walt. No olvides eso. Mientras otros están servilmente adheridos a normas anticuadas, tú estás afuera aprovechando las oportunidades y haciéndolo a tu modo. Bien por ti, Walt. Bien por ti. Sólo no llesves toda la carga del mundo sobre tus hombros. No eres el único psicópata ahí afuera (Tennis, 2013, la traducción es mía).

El proyecto ético-político del pensamiento metafísico clásico puede entenderse como la determinación racional de un fundamento absoluto, universal y necesario, que permita integrar la diversidad y la pluralidad humana dentro de un marco social bien ordenado. Este afán fundacionalista está inscrito en la metafísica clásica y se expresa, por ejemplo, en la forma de un orden natural, un orden teológico o una racionalidad inmanente al devenir histórico.¹ Desde el punto de

¹ Por cierto que toda metafísica es fundacionalista, pero no todo fundacionalismo es metafísico. Podríamos señalar algunas versiones no

vista metafísico, el orden racional de la pluralidad humana debe sostenerse sobre un fundamento último que haga posible la armonía, la unidad o la reconciliación de lo diferente. Así, una sociedad bien ordenada sólo podrá ser aquella que esté construida sobre esta clase de cimientos.

El problema es, entonces, que cuando reconocemos que los fundamentos últimos han colapsado el orden social que deberían salvaguardar sólo puede revelarse como algo precario y vulnerable. La contingencia del orden social se expresa en la falta de acuerdo acerca del modo en que debería instituirse, pero también en la aparición interna de los acontecimientos que lo amenazan continuamente. Un pensamiento post-metafísico tiene que asumir la posibilidad de la transgresión del orden social como un fenómeno que no puede ser suprimido ni resuelto por una dialéctica de la reconciliación. Desde mi perspectiva, la serie de televisión *Breaking Bad* refleja el carácter trágico de esta posibilidad en el marco de un orden social post-metafísico.

De este modo, veo en *Breaking Bad* una representación de la ruptura radical que enfrenta a un sujeto con el carácter contingente del orden que da sentido o certidumbre a su existencia social. La transgresión que lleva a cabo Walter White no sólo revela la crisis existencial de un ser humano que se confronta con la inminencia de su muerte, sino sobre todo revela la fragilidad de su entorno. Por ello, mi principal punto de interés no es la crisis existencial del protagonista, sino las condiciones sociales que la inducen.

El trágico rompimiento del orden social

Mi esposa tiene siete meses de embarazo de un bebé que no deseábamos, mi hijo de quince años padece parálisis cerebral, yo estoy extremadamente sobrecalificado para ser un simple profesor de química, cuando puedo trabajar gano 43,700 dólares al año, he visto a todos mis colegas y amigos superarme en todos los modos posibles, y en 18 meses estaré muerto. ¿Y usted pregunta por qué escapé? (Walter White)

En mi lectura, *Breaking Bad* puede interpretarse como una narrativa acerca de la ruptura que surge del enfrentamiento de un individuo con un orden social en el que no ve reconocidas sus expectativas de autorrealización. Walter Hartwell White (interpretado por Bryan Cranston) es un individuo que rompe el estatus vigente movido por una profunda insatisfacción existencial. La costumbre y la ley no son capaces de contenerlo, por el contrario, el principio que lo motiva es un vibrante deseo de quebrantarlas. Pero la crisis por la que atraviesa Walter no sólo revela un caso particular de desencanto o frustración, sino algo más amplio: la contingencia del orden social.

Walter es un sujeto ordinario que, al ser diagnosticado con una enfermedad que lo sitúa en los umbrales de la muerte, toma conciencia de la finitud de su existencia y de la falta de logros personales a la que lo había llevado el apego a un modo de vida convencional. Por ello decide quebrantar el orden dentro del cual había vivido hasta entonces. Pero la ruptura de Walter no surge espontáneamente como resultado de la angustia existen-

metafísicas e incluso post-metafísicas de fundacionalismo moral, por ejemplo, en Apel.

cial de alguien que se sabe condenado a muerte, no es el último capricho de un moribundo, más bien es producto del severo hastío al que lo había orillado su situación familiar, laboral y económica. Es decir, no es un acontecimiento repentino lo que marca el giro de su existencia, es un proceso más largo que había minado progresivamente su carácter y su conformidad con el orden vigente. El cáncer que le diagnostican es sólo la llamada de atención que finalmente lo empuja al rechazo de su asfixiante entorno social, pero ni la enfermedad mortal ni la conciencia de la muerte son en sí mismas

causas de su rechazo a los principios del orden establecido, esto se debe a otros factores atenuantes que conforman su fatal circunstancia. Walter constata por sí mismo que el orden puede dispensar, a la vez, una plácida sensación de seguridad y otra de mortal frustración.

Walter es el padre de una familia de clase media a la que el dinero apenas le alcanza para cubrir los gastos y las necesidades cotidianas. Los desperfectos que surgen esporádicamente en la casa tienen que esperar –un calentador que gotea y pudre el suelo de uno de los cuartos no es prioridad–. Los escasos ahorros de toda una vida se pueden ver fácilmente dilapidados en un momento de urgencia, por ejemplo, para pagar el tratamiento de una grave enfermedad. Por eso parece más fácil descender que ascender en la escala social. Ni los méritos ni el esfuerzo son suficientes para

lograr la tranquilidad económica, ya no digamos la prosperidad, por lo que el futuro aparece como un horizonte nublado de consternaciones.

Walter vive en carne propia el desencanto del sueño americano y las falsas promesas del capitalismo. Su gran inteligencia, su educación y su esfuerzo han quedado estancados en medio de dos trabajos mediocres sin posibilidad de superación. Si muriera en esta situación su familia quedaría desamparada y en completa dependencia de la caridad. Los White parecen condenados a vivir en la medianía, alimentándose de deseos frustrados.

Su esposa, Skyler White (Anna Gunn), es una mujer de cuarenta y tantos años que ha tenido que olvidarse de sí misma para hacerse cargo del hogar. Skyler ha renunciado al ejercicio de sus capacidades creativas como escritora de novelas y a su desarrollo profesional como contadora para procurar a su familia y mantenerla unida. La clase de atención que se siente en la obligación de darle a un esposo que trabaja dos jornadas diarias, a un hijo enfermo y, por si fuera poco, a un bebé que no planeaba tener, es incompatible con sus propias aspiraciones y necesidades personales. Por ello canaliza todo su empeño hacia el cuidado de sus seres queridos, asumiendo el rol de administradora y protectora en el espacio doméstico. La dinámica interna de sus relaciones familiares la convierte paulatinamente en una figura del deber. La aprobación y la desaprobación moral de las acciones de la familia pasa siempre por su influencia o su autoridad –las llamadas telefónicas, los gastos importantes, las decisiones médicas–.

Pero es precisamente en este punto

“
Por eso parece más
fácil descender que
ascender en la
escala social”

en el cual se ejecuta una dialéctica entre el entorno sociocultural que conduce a Skyler a la aceptación del rol de ama de casa, en detrimento de sus metas personales, y el empoderamiento que eventualmente logra al interior de su hogar. La responsabilidad doméstica que adquiere Skyler no puede verse unilateralmente como una decisión autónoma, ni tampoco como resultado de una simple división convencional del trabajo, sino sobre todo como un remanente patriarcal del orden social tradicional. Sin embargo, es dentro del lugar que le ha sido fijado por éste donde ella construye también una forma inversa de dominio matriarcal. Skyler encarna la intransigencia deontológica de lo moralmente correcto y la razonabilidad de las decisiones económicas, o sea, se erige como un freno de los intereses y las pasiones de la libertad individual. Ella representa esa voz de la conciencia que tan irritante resulta cuando lo que se busca es el más humano, demasiado humano, contentamiento egoísta.

Walter es sujeto y objeto de esa dialéctica: por un lado, así sea involuntariamente, ha consentido la división de roles domésticos que delega a su esposa el cuidado del hogar; por otro, se somete al control de la voluntad y el juicio de la misma. La dimensión trágica de esta dialéctica consiste en que no se puede resolver como una superación igualitaria, sino únicamente como un rompimiento de los principios que mantienen la relación, es decir, no puede culminar en el reconocimiento mutuo, sino sólo en la violación del código de honestidad y fidelidad que los une. Las mentiras de Walter y la traición amorosa de Skyler serán la única forma de romper la dinámica de poder y sujeción en la que se han ence-

rrado. Mientras tanto, ambos permanecen insertos en una relación de dominio, en la monotonía y la insatisfacción de la vida doméstica, gozando de la frágil tranquilidad que ésta parece brindarles.

Por otra parte, su hijo Walter White Jr. (R. J. Mitte) es un adolescente que nació con parálisis cerebral y que ha necesitado una atención especial a lo largo de su vida, por ello no ha podido llegar a ser plenamente autosuficiente. Un automóvil propio que nunca puede obtener es su exigencia recurrente, pero más que un capricho o un deseo pasajero, aquél representa un logro individual y una conquista en la difícil búsqueda de su independencia. Tener un auto significaría que sus dificultades motrices no son un obstáculo definitivo para ser como cualquier otro chico de su edad. Asimismo, carecer de él lo hace depender siempre de otros –sus padres, sus tíos o algún amigo– para trasladarse, por lo que está sometido a la disposición y la disponibilidad ajena. La actitud disconforme que muestra esporádicamente no es una mera manifestación natural de la edad por la que atraviesa, más bien es la expresión de una necesidad más profunda de independencia y valoración personal. Quizá por eso Walter Jr. cambia su nombre por el de “Flynn”, como parte de un sano proceso de individuación. Con todo, mientras “Flynn” no consiga ser autosuficiente tampoco logrará emanciparse de sus padres.

Pero la dependencia es una relación que puede atar a las dos partes, principalmente cuando la persona de quien

“

... cuando lo que se busca es el más humano, demasiado humano, contentamiento egoísta”

aparentemente se depende ha llegado al punto de considerarse imprescindible. Walter se ha colocado a sí mismo en esta situación y, por ello, su hijo representa una carga adicional que debe cargar sobre la espalda. Esto muestra que puede ser contraproducente colocar al otro –particularmente si padece alguna discapacidad- en posición de inferioridad y asumir que es incapaz de llegar a ser autosuficiente, pues esto no sólo limita su desarrollo personal y su autonomía, también encadena a quien pretende alzarse como su compasivo benefactor. El carácter trágico de la relación que mantiene Walter con su hijo consiste en que para liberarse de sus lazos opresivos será preciso desconocer las necesidades del dependiente o rechazar a quien se ha empeñado en ayudar. Para liberarse del yugo será necesario el filicidio emocional de Walter o el parricidio simbólico “Flynn”.

Por su parte, Walter White se ha convertido en el responsable del estatus económico de su familia. Él se identifica con la imagen tradicional del padre de familia cuya principal obligación es cumplir con la función doméstica del proveedor. De este modo, está emplazado en un modelo tradicional de organización doméstica que lo coloca como el principal responsable tanto del bienestar como de las carencias materiales de la familia. Su función social añade un sentido moral a su trabajo, pero también suma una carga adicional a sus acciones.

Walter debe hacerse cargo de las condiciones de vida de otros seres humanos, o sea, debe promover la satisfacción de las necesidades –básicas y artificiales– que constituyen la base del desarrollo personal y de la tranquilidad de su familia. El mayor problema que esto lo lleva

a enfrentar es el de la legitimidad de un orden social que no ofrece las oportunidades y el reconocimiento indispensables para cumplir el rol que la tradición le ha concedido. El esfuerzo, la inteligencia y la preparación no son suficientes para prosperar dentro de un sistema económico que menosprecia a quienes no están dispuestos a vender su alma a una gran corporación. Por orgullo, vanidad o insatisfacción, Walter decidió proseguir su camino por cuenta propia y no entregarse a los demonios corporativos del capitalismo (Grey Matter). Walter rechazó la estabilidad laboral y la prosperidad económica por motivos personales que trascienden la lógica del mercado, pero es esta misma lógica la que lo agobiará con la preocupación y la frustración de no poder lograr sus metas económicas más que consagrándose a la dinámica y los principios del sistema imperante.

Walter es un químico brillante que, movido quizá por una pulsión individualista, abandonó el exitoso proyecto que tenía con sus viejos amigos de la universidad –Elliot y Gretchen Schwartz– para dedicarse a trabajar por su cuenta como profesor de química en una escuela preparatoria. Ahí, enfrenta adversidades que no puede contrarrestar y que contribuirán en buena medida a su rompimiento con las reglas del orden vigente.

En primer lugar, su gusto y su entusiasmo por la química contrastan duramente con la apatía de sus alumnos. Walter es un científico cuyo hábitat más adecuado es el laboratorio, dedicándose al análisis de fórmulas, la experimentación y la producción de compuestos químicos; pero sus decisiones lo han llevado hacia otro terreno, el de la docencia, en el que su trabajo es tratar de transmitir su gusto

y su conocimiento por la química a un grupo de jóvenes cuyos intereses, generalmente, están lejos de identificarse con los de un investigador académico. Esto genera en Walter la frustración de estar sobrecalificado para el trabajo que realiza.

En segundo lugar, Walter experimenta la hipocresía estructural de una sociedad que alardea del gran valor de la educación pero que refleja su verdadera consideración a través del escaso salario que asigna a sus profesores. El sueldo del profesor White pone de manifiesto la simulación del discurso de la educación como palanca del progreso social, como herramienta para acceder a mejores oportunidades y como condición del bienestar económico. En este sentido, es una cruel ironía que quien dedica su vida a la educación sea también quien menos oportunidades tiene de comprobar los beneficios que promete la misma. Walter vive la decepción de esta promesa.

La falta de dinero y, por si fuera poco, el embarazo imprevisto de su esposa lo obligan a buscar un trabajo de medio tiempo. Walter tiene que compaginar de este modo su labor como profesor, por las mañanas, y un trabajo como cajero en un negocio local de lavado de autos, por las tardes. Ahí, su entorno no es más gratificante ni satisfactorio, pues está subordinado a las órdenes arbitrarias de su jefe, Bogdan (Marius Stan). Por él, su trabajo de medio tiempo puede excederse al tiempo completo y sus funciones como cajero pueden incluir tener que salir a lavar autos. Si Walter decidiera desobedecer las órdenes de su jefe seguramente sería despedido, pero sus necesidades económicas no desaparecerían, es por ello que soporta su indignante situación. En realidad, parece que ésta es la forma

en la que se había acostumbrado a sobrellevar su vida, aunque internamente deseara insultarla y escupirle a la cara.

Walter se ha acostumbrado a las interferencias de una esposa controladora, a la insuficiencia de recursos para subsanar los gastos domésticos, a la atención especial que debe dar a su hijo con parálisis cerebral, a trabajar todos los días en algo que no lo satisface y a recibir las órdenes de un jefe arbitrario. Por supuesto, no todo es gris en el panorama de Walter White, al final de cuentas ama vehementemente a su familia y ésta es recíproca con él. Por ella se muestra dispuesto a sacrificarlo todo. Sin embargo, lo cierto es que su circunstancia no es la más propicia para el cumplimiento de sus aspiraciones personales y, por el contrario, parece completamente adversa.

Para colmo, su salud empieza a deteriorarse y un desmayo repentino lo



lleva al hospital. Ahí, Walter es diagnosticado con cáncer de pulmón, lo cual reduce su expectativa de vida a un máximo de dieciocho meses. La irrupción de su muerte como un evento cercano podría parecer el último ladrillo que se necesita para acabar de emparedarlo en la más honda depresión. Sin embargo, sucede lo contrario. La conciencia de que su muerte se aproxima es el acontecimiento que interrumpe su cotidianidad y le permite reaccionar ante su agobiante situación. Para Walter, lo verdaderamente terrible del cáncer no es la cercanía de la muerte, sino que lo hace percatarse de lo frustrante y malograda que ha sido su vida. Mientras estaba sano no se planteaba el problema del sentido último de sus acciones, simplemente hacía lo que debía hacer; pero en el momento en que se entera de que padece una enfermedad mortal Walter accede a una conciencia de la finitud que le impide seguir haciendo lo mismo, pues ahora tiene que reajustar su vida dentro de los acuciantes límites de la temporalidad. Así, Walter encarna la angustia de lo que Heidegger llamó el *ser para la muerte*:

La conciencia de Walt sobre que pronto morirá de cáncer, que su tiempo de vida ha sido drásticamente acortado

(salvo una recuperación milagrosa), significa que la muerte es ahora para él no un límite de vida abstracto o distante, sino más bien una abrumadora presencia en cada momento de su existencia (Simpson, 2013, la traducción es mía).

Este mismo hecho le permite abstraerse de su situación y entrever la posibilidad de vivir de otro modo. La conciencia de la muerte es, de esta manera, una condición existencial de su libertad. Walter se ve confrontado con la muerte como el límite inminente en el horizonte de la existencia humana, pero esto más que una losa deprimente, se convierte en el resorte que lo empuja a re-significar sus acciones y a procurar un modo de vida más auténtico. Cuando Walter recibe el pronóstico médico de que podrá vivir sólo unos meses más, antes de que el cáncer lo conduzca a la muerte, toma conciencia de su finitud y decide dar un giro a su modo de ser ordinario. La irrupción de su *álter ego* representa la irrupción de una identidad que se desdobra ante la conciencia de la muerte y el disgusto por una vida tremendamente insatisfecha. Enfrentarse a la certeza de la muerte es lo que, al fin, le permitirá romper radicalmente con los principios del orden establecido, pero sólo porque la



situación en la que éste lo había colocado era ya prácticamente insostenible para él.

La aparición fatal de la muerte en el horizonte existencial de Walter es el acontecimiento que por fin fractura su relación con el *statu quo*. Irónicamente, es su cuñado Hank Schrader (Dean Norris) quien sin advertirlo le muestra el camino para quebrantarlo. Con la intención de animar un poco la cansada vida de Walter, Hank lo invita a presenciar una redada en un laboratorio casero de metanfetamina, y ahí es donde aquél se perca de la oportunidad de obtener la satisfacción y el dinero que necesita sin tener que subordinarse a reglas convencionales o a las disposiciones de una autoridad; es decir, Walter percibe la ocasión de redefinir sus aspiraciones personales al margen del orden establecido y, de paso, conseguir el capital suficiente para asegurar el bienestar de su familia. La ironía radica en que Hank es un agente de la DEA (*Drug Enforcement Administration*) y su deber es combatir el narcotráfico. Al tratar de compartir con Walter la experiencia emocionante y socialmente gratificante de su trabajo policial, Hank le muestra una realidad que transgrede los límites de lo permitido y de paso inaugura el antagonismo

entre ambos, pues Walter decreta desde ese momento seguir el salvaje camino de la producción de metanfetamina: un sueño de narcóticos que se convertirá en una pesadilla de cristal.

De tal modo, la relación entre Walter y Hank queda marcada por una tensión constante que amenaza a ambas partes porque personifica el conflicto entre el orden establecido y una esfera en la que sus principios son transgredidos. Cuando Walter decide convertirse en “cocinero” de cristal se convierte en el objeto de una obsesiva persecución policial porque ingresa en un terreno que se gobierna por la violencia y se sitúa al margen de las normas sociales. El antagonismo entre ambos es irreconciliable, por eso cuando se confrontan sólo puede haber dos vías para restaurar la paz: la cárcel o la muerte.

Con todo, el cariño y las responsabilidades que mantienen a Walter unido a sus seres queridos le impiden abandonar definitivamente sus lazos con el orden social, por eso es que su rompimiento radical se da a través de la creación de un *alter ego*: Heisenberg. Él es la efigie de la ambición que se rebela contra los imperativos civilizatorios de la moderación, la justicia y el respeto por la vida humana.



El principal eje temático de *Breaking Bad* consiste en la gradual transformación de Walter en Heisenberg, es decir, de un profesor y padre de familia ejemplar en un terriblemente violento y manipulador cocinero de metanfetamina.

Sin embargo, la metamorfosis nunca se completa, más bien prevalece el conflicto trágico de un individuo que para darle sentido propio a su existencia y asegurar el bienestar económico de su familia tiene que enfrentarse, a muerte si es preciso, con las circunstancias adversas que se le presentan. El conflicto interno surge por primera vez cuando Walter enfrenta la disyuntiva de si tiene que matar o si debe dejar en libertad a un narcotraficante (*Krazy-8*) que puede representar una amenaza para él y para su familia. Las consideraciones morales y estratégicas que entran en juego para tomar esta decisión expresan el dilema que inaugura el desdoblamiento de su identidad. Walter es una persona empática y consciente del valor de las normas vigentes, no es un ser amoral, pero conforme la ambición de Heisenberg lo sumerge en la esfera del narcotráfico se percatada de que hay ocasiones de peligro en las que la validez de los preceptos morales y de los principios sociales tiene que ponerse en suspenso.

La intrusión de Walter en el circuito del narcotráfico ocurre a través de su asociación con un joven exalumno a quien reconoce huyendo durante la redada policial a la que asiste como espectador: Jesse Pinkman (*Aaron Paul*). Pinkman, mejor conocido como *Captain Cook*, es un cocinero de cristal medianamente acreditado en el bajo mundo. Por eso, Walter ve en él la oportunidad perfecta para introducirse en el tráfico de narcóticos.

Jesse y Mr. White son un par de novatos que se asocian con la finalidad común de obtener dinero mediante la producción y venta de cristal, pero su relación se basa más en la habilidad manipuladora y en la presión emocional ejercida por Mr. White que en un consenso bilateral, por eso mismo es constitutivamente injusta. El drama que envuelve su asociación no se debe al oportunismo y al interés, sino a la pulsión redentora de Mr. White, quien ve a Jesse como un sujeto fracasado y mediocre al que constantemente increpa por no compartir sus elevadas ambiciones.

En efecto, Pinkman es un individuo decadente, sin grandes ambiciones ni metas personales, un adicto que se ha refugiado en las drogas para evadir las responsabilidades, las exigencias y las reglas del orden social. Pero es precisamente su abuso de las drogas lo que revela su gran sensibilidad humana. A diferencia de Heisenberg, Jesse no puede ocultar su remordimiento por las acciones más viles que tiene que presenciar o, incluso, cometer para subsistir en la violenta esfera del narcotráfico. Jesse genera una notoria sensación de culpa cuando algún inocente se convierte en víctima del negocio en el que participa, y sólo puede calmar su profunda indignación moral mediante el abuso de sustancias. Éste es el único refugio que le queda para tratar de evadir la terrible realidad a la que es empujado por Walter/Heisenberg.

Motivado por la necesidad de recuperar el control de su vida, Mr. White instituye una relación de autoridad que aprovecha para encadenar a Jesse a la satisfacción de sus propias ambiciones. Jesse se convierte por esto en la principal víctima de su ruptura con el orden social: lo coloca en situaciones de peligro

mortal, lo impulsa a cometer actos moral y humanamente deleznable, lo lleva a comprometer la integridad, la vida y la libertad de sus amigos, participa en la muerte de su novia Jane (Krysten Ritter), lo sentencia a la soledad y lo expone a toda clase de sufrimientos.

Es la ambición de Walter/Heisenberg la causa primordial por la que ambos se internan cada vez más en la riesgosa esfera del narcotráfico. La incomparable calidad de la metanfetamina cocinada por Walter les permitirá adentrarse en las profundidades del mercado negro, pero sólo para enfrentarse a una serie de traficantes que una y otra vez los pondrán en peligro. Penetrar en la órbita del narcotráfico es, más que una salida fácil, un camino aterrador que pocos estarían dispuestos a –o serían capaces de– recorrer.

Walter y Jesse se ven empujados a formar asociaciones delictivas con peligrosos narcotraficantes a quienes, trágicamente, tendrán que confrontar. Sus choques son trágicos, primero, porque son una amenaza indefectible y, segundo, porque difícilmente pueden resolverse en términos racionales o pacíficos. La prudencia de los pactos y las alianzas para obtener beneficios mutuos no son suficientes, en este plano, para lidiar con sujetos tan impredecibles y agresivos como Tuco Salamanca (Raymond Cruz) y sus familiares, por cierto, miembros de un cartel mexicano. La radicalidad de la ruptura con el orden social arroja a quienes la ejecutan a un escenario gobernado por la violencia, la intimidación y la incertidumbre. La esfera del narcotráfico representa un doble riesgo, tanto para la seguridad y el orden de la sociedad como, por otro lado, para sus propios participantes. Los conflictos que se presentan

al margen del orden social sólo pueden dirimirse cara a cara, mediante la violencia; pues no hay principios morales, racionalidad o compasión que puedan hacerse valer ahí, mucho menos se puede recurrir a la ley o a la protección policial.

Así, la asociación delictiva entre Jesse y Walter se caracterizará por el riesgo constante de la violencia y el abuso, pues al haber rechazado el orden social para lograr sus fines, también se colocaron al margen de su amparo y de la relativa seguridad que pueden ofrecer las sanciones al desacato de sus normas. El orden social es una condición necesaria para reducir la incertidumbre y salvaguardar la integridad personal. No obstante, en la posición de un sujeto como Walter, desencantado de los principios convencionales y frustrado por la situación a la que éstos lo orillaron, no resulta sencillo replegarse a la posición original del escenario que había resuelto transgredir, por eso cualquier intento de estabilización tendría que materializarse bajo las nuevas circunstancias que se abren con la ruptura del orden social.

Un abogado *criminal*, Saul Goodman (Bob Odenkirk), un expolicía mafioso, Mike Ehrmantraut (Jonathan Banks), y un empresario narcotraficante, Gustavo Fring (Giancarlo Esposito), representan este momento de reordenamiento que, sin embargo, tampoco podrá escapar a la contingencia. Por un lado, porque el quebrantamiento radical del orden establecido coloca necesariamente a quienes lo ejecutan en una situación

“
Penetrar en la órbita del narcotráfico es, más que una salida fácil, un camino aterrador...”

BIBLIOGRAFÍA

- Bengoa, J. (2002), De Heidegger a Habermas. *Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*, Herder, Barcelona.
- Crook, S. (1991), *Modernist radicalism and its aftermath. Foundationalism and anti-foundationalism in radical social theory*, Routledge, New York.
- Fernández, E. (2013), *¿Por qué 'Breaking bad' gana a 'Mad Men', 'Los Soprano' y 'The Wire'?*, disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/09/25/television/1380137731.html>.
- Heidegger, M. (2003), *¿Qué es metafísica?*, Alianza Editorial, Madrid.
- Krause, L. (2013), *Elogio de "Breaking Bad"*, disponible en: <http://www.lettraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/elogia-de-breaking-bad>.
- Luhmann, N. (2009), *¿Cómo es posible el orden social?*, Herder, México.
- Marchart, O. (2007), *Post-foundational political thought: Political diffe-*

de riesgo por la violencia y el conflicto que es inherente a los espacios de transgresión. Por otro lado, debido al acecho de las fuerzas que buscan restablecer el orden social. Por eso, sólo hay tres desenlaces posibles para la tragedia protagonizada por Walter/Heisenberg: la cárcel, el confinamiento o la muerte.

Conclusión

Breaking Bad muestra que no toda ruptura radical del orden social se reduce a la expresión de una violencia cínica o irracional, sino que puede estar motivada por una idea, ciertamente ilícita y quizás inmoral, de realización subjetiva. Pero precisamente por ello el problema de fondo no es meramente individual, pues atañe a las condiciones sociales que promueven la insatisfacción subjetiva y el deseo de transgredir las normas vigentes.

Mi intuición es que el éxito televisivo de *Breaking Bad* se debe al silencioso descontento entre quienes integran su audiencia por el lugar o la función que ocupan dentro del orden prevaleciente.

En el fondo quizás subsiste, en algún sentido y en mayor o menor medida, un deseo compartido de rechazar ese orden, de donde proviene la identificación (inconcesada o inconfesable) con la situación por la que atraviesa Walter. Si no fuera porque la violencia, el fracaso y la dura sanción de la opinión pública son, entre otros, los altos precios que hay que pagar por quebrantarlo, quizás habría más Heisenbergs transgresores y menos Walters resignados.

Con todo, si analizamos sensatamente esta narrativa es insostenible decir que expresa una apología del narcotráfico como modo de vida porque, al poner de manifiesto las consecuencias y los riesgos que le son inherentes, debería tener un efecto disuasorio sobre quienes pueden albergar la peregrina idea de entrar en su circuito. Si es necesario, en última instancia, extraer una moraleja de esta tragedia televisiva, ésta podría ser que la posibilidad de transgredir el orden social está siempre presente, aunque es sumamente riesgosa. Ésta es la lección final que nos da el profesor White.

rence in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Rockmore, T.; Singer, B. J. (Eds.) (1992), *Antifoundationalism old and new*, Temple University Press, Philadelphia.

Simpson, C. (2013), *Heidegger would have been a fan of "Breaking Bad": A Philosophical take on the AMC Series*, disponible en: <http://www.indiewire.com/article/television/breaking-bad-and-philosophy-badder-living-through-chemistry-page=1#articleHeaderPanel>.

Tennis, C. (2013), *Dear Walt: I feel your pain*, disponible en http://www.salon.com/2013/09/19/dear_walt_i_feel_your_pain/.

Compiladores

Norma Hortensia
Hernández García
y Mario Alfredo

Recibido: 25-enero-2014

Aprobado: 22-febrero-2014

¿TODO ES UN TRUCO? JUEGOS DE SOMBRAS QUE SE PROYECTAN EN EL JUEGO DE TRONOS

Norma Hortensia Hernández García*

UAM-I

RESUMEN: El presente ensayo coloca en el centro de su atención el programa de televisión Juego de tronos para desarrollar filosóficamente las ideas de “inmanencia material” y “totalidad” que unifican la trama de la historia que aborda. De modo que se exponen sucintamente elementos cruciales de la trama que apuntan a la “complejidad cerrada” que presenta la serie.

PALABRAS CLAVE: *Juego de tronos*, inmanencia material, totalidad, violencia, función del rey.

Abstract: This paper placed in the center of attention the TV show Game of Thrones to develop philosophical ideas of “material immanence” and “totality” that unify the plot of the story deals with. So crucial plot elements that point to the “closed complex” that presents the series briefly outlines.

Keywords: *Game of Thrones*, material immanence, totality, violence, role of the king.

Si hay una cualidad que caracteriza al ánimo de nuestra época es el deseo de reflexionarlo todo. La actitud que al parecer impera es la de mantenerse alerta, además de construir observatorios críticos que no dejen escapar ningún elemento de nuestra realidad, ni siquiera los residuos que los procesos de normalización van generando. La televisión, en tal sentido, se ha constituido en un escaparate que muestra diferentes niveles de observación de la realidad; en ocasiones tomando directamente las preocupaciones sociales, o proyectando ficciones, fantasías, ciencia ficción, etc., para explorar lo que podríamos llamar

“mundos posibles”. El impulso crítico es tan acuciante que incluso reflexionamos sobre aquello que reflexiona (y en el caso de la filosofía, se reflexiona sobre el modo que adopta la actividad de reflexionar). No hay manera de escapar de esta obstinada actividad crítica, sólo el camino del silencio que nos negamos a seguir, así que el ensayo que ahora presentamos toma como tarea reflexionar sobre las reflexiones expuestas en la serie televisiva *Juego de Tronos*.

El programa que acapara nuestra atención tiene cualidades específicas. Se trata de la adaptación de una novela que, de suyo, relata una historia compleja

* Licenciada, Maestra y Doctora en Filosofía por la UAM Iztapalapa. Correo electrónico: norma.hortensia@gmail.com

ubicada en el mundo de la fantasía. Sin embargo, no pretende ser un cuento de hadas que haga residir su impacto en la lucha del bien y el mal, incluso, intenta apartarse del tipo de historia que transmite moralejas. En tal sentido, la novela tiene una complejidad a partir de la cual, sus seguidores tratan de rastrear en la adaptación de HBO (productora de la serie) los elementos que evalúen su fidelidad a la obra literaria, además de seguir otra panorámica de la intriga.¹ El ánimo con el que se desarrolla el presente ensayo se aleja de tal actitud y busca centrarse en el producto televisivo.

Los espectadores de una serie cuyo desarrollo no es puntual, es decir, no plantea y resuelve su problemática en cada capítulo, sino que propone una larga trama, podemos percibir diferentes tipos de escenas susceptibles de ser clasificadas. Sin pretendernos expertos observadores de series televisivas, podemos reconocer las escenas que plantean las premisas de la historia; las descriptivas que muestran la materialidad del univer-

so que se nos presenta; las que escarban en el drama planteando las intrigas; pero también aquellas en las que se da una especie de autorreflexión.

Para abordar un universo tan completo como abigarrado como el que nos ofrece la adaptación televisiva de la saga creada por Gorge R. Martin, *Canción de cielo y fuego*, primero nos disculparemos ante quienes no conocen la serie *Juego de Tronos* (GoT),² pues el presente ensayo asume un cierto conocimiento de la trama; frente a lo cual intentaremos hacer descripciones cabales de las escenas que invocamos, pero dado el género de nuestra reflexión, no expondremos linealmente la narración de la historia, sino que tomaremos los capítulos tal como la lógica de nuestra argumentación nos exi-

2 Sin desear hacer un texto paralelo en las llamadas a pie, trataremos de señalar los contornos de este mundo para el lector “no iniciado”. La historia que nos ocupa se desarrolla en Westeros, un continente rodeado por mar. En algún momento existieron en Westeros siete reinos, los cuales fueron finalmente unificados por la hegemonía de una familia: los Targaryen. Aegon el conquistador, junto a sus esposas y hermanas, Visenya y Rhaenys, llegaron de Bocadragón (lugar en el que la familia se refugió, después del cataclismo en Valyria, su continente ahora fragmentado) con sus dragones. La concepción espacial del mundo en *Juego de Tronos*, sería un tema interesante para indagar filosóficamente en la serie, aquí sólo señalaremos las coordenadas geográficas básicas. Al norte, en la parte más fría de la tierra, se encuentra la muralla límite que separa al reino de los salvajes. En el oriente, más allá del mar angosto, se encuentran las “ciudades libres”, una franja de ciudades que dan al mar, pero pertenecen a un gran continente que no tiene un nombre que unifique las regiones que lo conforman, pero en su interior se encuentra el mar Dothraki: inmensas llanuras de pastos en donde las tribus, esencialmente nómadas, caminan sin asentarse en una ciudad (Vaes Dothrak es su corazón, pero nada es estable, aunque los khalasares llegan ahí con su botín, no hay ninguna edificación sólida).



1 Al respecto, las exposiciones del primer libro sobre el tema de Pearson Moore son puntuales. Cf. *Game of thrones season one essays*, copyright Pearson Moore 2011, e-book.

ja. Así pues, proponemos introducirnos a través de un diálogo que, consideramos, elabora un ejercicio de autorreflexión: En una conversación que Varys³ sostiene con Tyrion Lannister,⁴ el consejero de los rumores plantea un acertijo: tenemos a un rey, a un sacerdote y a un hombre rico, cada uno desea que un mercenario mate a los otros dos ¿quién vive? El sagaz y erudito Lannister no encuentra la respuesta que el astuto Varys le regala:

Todo es un truco. Un juego de Sombras. El poder reside en donde los hombres creen que reside.

Tomemos esta afirmación, elevándola desde el contexto en el que surge para darle algunos giros y aplicarla a la trama en su conjunto. Sin duda uno de los personajes más inquietantes de la serie es este eunuco, quien ha sabido construir una red de “comunicaciones” que le ha afianzado en el consejo del Rey. Aunque distingamos con cierta facilidad cual

es su función y a lo largo de la historia él mismo nos revele cómo ha llegado a su posición, no tenemos con certeza las claves de su propósito,⁵ ¿a quién sirve en realidad? Al poder, se dirá (y él mismo afirma en reiteradas ocasiones que su interés es la estabilidad del reino),⁶ pero hemos de guardarnos de aceptar una respuesta a bocajarro, pues, si todo es un juego de sombras ¿en quién han confiado los hombres que reside el poder? A esta pregunta se puede responder, apresuradamente, que justamente la trama de la historia consiste en hacerse del poder y el esfuerzo por conservarlo. Respuesta que se sostendría siguiendo puntualmente las líneas de otra escena autorreflexiva, aquella en la que la reina Cersei⁷ afirma: “En el juego de tronos ganas o mueres”. Sin embargo, no todos los involucrados en este “juego” decidieron por sí mismos entrar en la lucha por conseguir el poder. Ante lo cual, se dirá, que la posición de quien sustenta el poder es de suyo tan

3 Consejero de los Rumores. Se trata de un eunuco apodado la araña, que como tal, ha tejido una red de “comunicaciones” que le tienen al tanto de cualquier cosa que suceda en cada rincón del reino (y más allá del mar angosto). Es miembro del consejo real desde el tiempo de los Targaryen y mantuvo su lugar, después de que la rebelión de Robert Baratheon les expulsara. En el momento en que se lleva a cabo la conversación que evocamos, quien reina es Joffrey Baratheon.

4 Tío del rey Joffrey, de modo que pertenece a la familia que gobierna Westeros, siendo el tercer hijo de Lord Twin Lannister. Su padre le detesta por haber nacido deforme (es un enano) y porque al darle a luz, murió su amada esposa. No obstante, a pesar de que lleva una vida disipada, se ha ocupado de “pulir” su entendimiento, por lo que es la inteligencia su cualidad más destacable. En el momento que evocamos, su padre le ha colocado como “mano del rey” (una especie de primer ministro) mientras él se ocupa de la guerra.

5 Tomamos distancia respecto del libro, en el cual es muy claro que Varys mantiene su lealtad con los Targaryen. En la serie, el mismo Varys es quien advierte la preñez de Danarys y participa en el consejo que intenta disuadir a Eddard Stark de la conveniencia de asesinarla.

6 Reiteramos, se trata de un personaje muy dudoso, que nació fuera de Westeros, pero como le narra a Ros, la prostituta, ha podido encumbrarse gracias a su frialdad y astucia. Siendo un actor esclavo, afirma que le vendieron a un hechicero, quien lo mutiló para usar sus genitales en magia negra. Esto mismo es dudoso. Una hipótesis interesante sobre su papel en la trama se encuentra en el siguiente vínculo: <http://eneltrondehierro.com/2013/06/28/lord-varys-la-arana-tejiendo-su-trasfondo/>

7 Al inicio de la serie, reinaba junto a su esposo Robert Baratheon, quien ganó el trono gracias a los Lannister que traicionaron al Rey loco y por lo tanto sellaron su alianza con tal matrimonio. Una vez muerto Robert, ha ascendido al poder su hijo Joffrey lo cual le ha merecido el lugar de la reina regente.

atractiva, que es suficiente motivación para entrar y mantenerse en la pugna. Al menos así lo muestra de manera vistosa la reina.

En una singular escena, Cersei parece plantear en redondo el significado, alcance y efecto del poder: los guardias a su mando hacen zozobrar la vida de Lord Baelish;⁸ en un segundo momento, y con evidente muestra de responder a un capricho pasajero de la reina, liberan al consejero; a una voz se mueven; a otra, giran sobre su eje y cierran los ojos. Cersei Lannister hace ejecutar este cuadro coreográfico para mostrar el modo en que sin ser cuestionada puede tomar la vida de quien desee. Tal es su experiencia del poder, con ello pretende demostrarle a “Meñique” que se equivoca, el conocimiento no es poder, “el poder es poder”: acción, ejecución de fuerzas que responden a la voluntad del personaje encumbrado.

Ahora bien, el espectador suspicaz podrá percibir que el punto de vista de Cersei es refutado directamente con las acciones de su hermano Tyrion, quien en su función de Mano del Rey se procura de “conocimiento”, con lo cual consigue importantes victorias en los asuntos de gobierno (arena en la que ambos her-

8 Como se ha notado, la complejidad del gobierno de Westeros recae en un consejo que se integra tanto por personajes cuya función práctica es evidente, como por aquellos que son cercanos al Rey (su hermano Renly, por ejemplo). Petyr Baelish se ha encargado de la moneda, bajo el reinado de Robert y de Joffrey, pero no sólo tiene la dudosa habilidad de conseguir los recursos pecuniarios que satisfacen las necesidades del Rey, su audacia para tejer intrigas, así como su ingenio y red de comunicaciones (paralela a la de Varys) le van apuntalando en la corte. Proveniente de la casa Baelish de los Dedos, y por sus características físicas, se le da el mote de “Meñique”.

manos combaten) y obtiene logros con los que espera reivindicarse frente a su padre, apuntalarse por fin en la familia y conseguir una fortuna que le ha sido vedada.⁹ No obstante, nos seguimos moviendo en el juego de sombras proyectadas sobre la pared. Permanece el desafío puesto en labios de Lord Varys, ¿en dónde, los hombres de Westeros, confían que reside el poder?, reformulemos la pregunta, pues la cuestión no es únicamente quién ocupará el trono de hierro sino ¿qué mueve efectivamente a quienes participan en esta liza?, ¿el deseo de poder? Consideremos brevemente a un antagonista de los Lannister, alguien que parece no desear sobremano el trono de hierro. El joven Rey en el norte, Robb Stark,¹⁰ es cuestionado por Talisa Maegyr¹¹ sobre su permanencia en la guerra:

9 En un diálogo con John Snow, el bastardo de Winterfell, Tyron señala que un enano a los ojos de su padre siempre es un bastardo. Y lo dice en sentido directo, pues en la segunda temporada queda claro el odio que le guarda Tywin. La situación es la siguiente: Casterly Rock (dominio que pertenece a la casa Lannister) abunda en minas de oro que han apuntalado la riqueza de los Lannister, que parece inagotable. El hermano mayor, Jaime, fue nombrado por el Rey Aerys II (también llamado rey loco) hermano de la Guardia Real, lo cual le impide casarse y heredar. Teniendo su hermana de Cersei su posición de reina en Kingslanding, el único heredero posible es el mismo Tyrion, pero el padre se lo ha advertido, no tolerará verle gobernando Casterly Rock.

10 Hijo mayor de Eddard Stark, señor de Winterfell. Llamó a sus abanderados a luchar para liberar a su padre, acusado de traición en Kingslanding. Cuando su padre fue ejecutado, sus abanderados lo proclamaron “Rey en el Norte” tal como era el orden antes de que los reinos de Westeros fueran unificados por los Targaryen.

11 Misteriosa mujer, proveniente de Volantis, una de las ciudades libres más allá del mar angosto. Ella cura a los heridos después de cada batalla, independientemente del lado en el que luchan.

si no desea el trono ¿a qué seguir llevando la muerte a su paso?, (atinada pregunta para quien atiende las heridas de sus enemigos, carga con ellos y les alimenta). “Porque creo en la justicia”, responde y parece ser una respuesta muy honorable, aunque conlleve el ciclo sin fin de la venganza nunca satisfecha. Alguien diría que, dados los principios de honor y clemencia con los que actúa Robb, usará el poder para construir un reino justo. Sea. Pero permítasenos mantener una actitud escéptica y seguir preguntándonos si en verdad le mueve un sentido universal de honor y justicia.

Antes de discurrir por las motivaciones de Robb Stark, demos un breve rodeo por las características de la serie y su distancia respecto al libro. En una entrevista presentada por HBO, G. R. R. Martin declaró que su interés es mostrar un mundo de inspiración medieval, lo cual se sostiene en la obra escrita si se atiende a las descripciones minuciosas que elabora sobre la materialidad del mundo presentado. Por su parte, la serie, quizá por limitaciones de producción, no hace justicia a la detallada descripción de telas, construcciones, calles, maderas, paredes, olores, etc., descritos en el libro. Muchos de los seguidores de la serie coincidimos en una diferencia sustancial: la complejidad de los personajes es mayor en los escenarios presentados por HBO que en la narración escrita.¹² Una complejidad que está directamente asociada con la materialidad del mundo en que viven. Afirmaciones como “ser un

12 Se trata de uno de las observaciones más recurrentes en las discusiones sobre el tema en el Internet. Como ejemplo: <http://grantland.com/hollywood-prospectus/the-new-gods-vs-the-old-is-game-of-thrones-better-as-a-show-or-a-series-of-books/>

hijo del verano” o “un hombre de las islas de hierro” no son florituras en la historia; tienen implicaciones importantes en el papel que desempeñan los personajes y que se despliegan en el aparecer de un universo en conflicto. Nuestra apuesta es que la serie enfrenta al carácter de cada personaje, tanto con las condiciones materiales del mundo que ha construido G. R. R. Martin (en ese sentido las asume), como con las reacciones que, dado el desenvolvimiento global de la trama, se espera que realicen (en relación directa con la condición en que “ha nacido” cada uno).

Siguiendo esta línea de razonamiento, se puede afirmar que Robb Stark sigue adelante en la guerra, no sólo impulsado por el honor¹³ sino movido por otras fuerzas, tanto la obligación ante los abanderados que lo han aclamado Rey, como por la imagen de sí que su padre le inculcó: un Señor es padre de todos sus vasallos. No se trata, pues, de una ambición de poder en particular, o del logro de una venganza personal, ni siquiera de la salvación de sus hermanas¹⁴ o la reivindicación de su familia, tanto como de la afirmación de todos los que conforman el norte, que adquieren su identidad de acuerdo a su pertenencia con Winterfell. Cuando Joffrey¹⁵ corta

13 Su noción del honor se vuelve algo dudoso después de traicionar la palabra empeñada. Para ganar la alianza de Lord Walder Frey se comprometió a casarse con una de sus hijas, una vez que pasara la guerra. No obstante, se enamora de Talysa y se casa con ella. Este es un acontecimiento que marca la fractura del orden que el Rey representa. Su palabra sería la que garantizara el orden y sentido del mundo, romper con ella desmorona tal sentido.

14 Arya y Sansa Stark viajaron con su padre, Eddard Stark, cuando el Rey Robert lo nombró mano del Rey.

15 Heredero “ilegítimo” de Robert Baratheon,

la cabeza de Eddard Stark,¹⁶ obedeciendo a su capricho de cruel niño malcriado, levanta al norte contra sí. El asunto por el cual ejecuta al Señor de Winterfell, aún cuando revista la apariencia de asunto de Estado, lo sabemos, provenía de un conflicto familiar, pero abandona ese orden para convertirse en una fractura dentro de la unidad del reino. Joffrey no es consciente de su posición, de la auténtica función del Rey como vértice de unificación, por ello no es capaz de medir el alcance de sus actos, pues le parece que el lugar del Rey es el de apetecer y ver saciados sus deseos. Pero las consecuencias de su equívoco son claras: se ha resquebrajado el orden político del reino.

En lo expuesto de modo sucinto, hemos concentrado nuestra atención en los que parecen los impulsos particulares de algunos involucrados en el “juego de tronos” (en la lucha por el poder, podríamos decir), aquellos que son los artífices de “las sombras que se proyectan en la pared” pero hemos de abrir nuestro foco de atención para concebir a la historia en su conjunto, con una pregunta más que resulta crucial para este ensayo ¿es *Juego de Tronos* un reflejo de nuestro propio mundo? A nuestro juicio no es así. *Juego de Tronos*, aunque narra ambiciones políticas, la intensidad de las relaciones entre los hombres, los vasallos, la crueldad de la esclavitud, la rudeza del exilio, de la

pues es hijo de las relaciones incestuosas de Cersei y Jaime.

16 Amigo entrañable de Robert Baratheon y, com ya se ha señalado, señor de Winterfell. El Rey acude a él para nombrarlo su Mano, una vez que la anterior Mano murió en condiciones dudosas. Al descubrir el incesto de los Lannister y asistir en el lecho de muerte al Rey, intenta dar un orden justo al devenir de los acontecimientos. Cersei y Joffrey le acusan de traición .

vida nómada, las ambiciones de los piratas, las riquezas del comercio, etc., es un universo cerrado. Por ello queremos decir que se trata de una unidad compleja, pero completa respecto de sí. Evidentemente, se trata de una ficción que toma modelos históricos, tanto de realidades políticas, como modos de producción, formaciones culturales, e incluso personajes históricos, pero al colocar sus propias premisas (por ejemplo en el aspecto religioso que consideramos nodal) y dejar que la trama se desarrolle de acuerdo a la complejidad de unos personajes determinados materialmente por el mundo en el que irrumpen, adopta, por su propio desenvolvimiento, gran distancia respecto al devenir de occidente, sin duda marcado también por el impulso de sus propias fuerzas. No se trata de nuestro mundo y sin embargo, tomado como recurso de reflexión filosófica, nos permite visualizar la manera en que se despliega la materialidad a través de la inmanencia. Así, en este ensayo, se desestima la pregunta ¿en dónde radica el poder?, para conducir nuestra atención al enfrentamiento de fuerzas que participan en el *Juego de Tronos* y que constituyen la verdad de ese mundo. En nuestro interés por tomar a la serie como fuente de reflexión filosófica, aprovecharemos la unidad y completitud del universo que se nos ofrece para exponer nuestra concepción de la totalidad orgánica en movimiento, es decir, hacer explícito lo que comprendemos como inmanencia material.

En aras de clarificar nuestra comprensión de “inmanencia material” es necesario subrayar, por un lado, el modo en que se ofrece la realidad (tal y como es efectivamente) y por otro lado, las posibilidades de que algo suceda. Tomemos como escenario de “realidad” el flore-

cimiento de Daenerys Targaryen.¹⁷ Se invoca esta escena por su complejidad: es bella y angustiante a la vez. Veamos: una hermosa niña es despojada de sus vestidos con delicadeza, los cuidadosos dedos que examinan su cuerpo son los de su hermano. Los aposentos en los que se encuentran pertenecen al mercader de la ciudad libre de Pentos, Illyrio Mopatis, quien no sólo ha dado alojamiento a los príncipes exiliados, además de proveer a Danny de vestidos y esclavas, también ha hecho los arreglos para presentarla ante el Khal Drogo¹⁸ (quien también la somete a examen) en busca de una alianza. Trato que conviene a su hermano, quien necesita un ejército para reconquistar Westeros. De los hechos que referimos, retengamos el rostro de dulzura, ingenuidad y belleza de Daenerys, con su precioso cuerpo sumergiéndose en agua extremadamente caliente, sin por ello resentir ninguna molestia. Desglosemos las expectativas puestas en estas escenas. Por un lado, Illyrio (con el mismo sentido de ambigüedad que hemos señalado en Varys)¹⁹ espera



el retorno de los Targaryen al poder, e incluso pone mucho de sí para que esto suceda: no sólo da cobijo a los príncipes desterrados, también los vincula con uno de los khalasares más poderosos. Por su parte Viserys, cuyo conocimiento de los Dothraki es apenas tangencial,²⁰ espera obtener de la alianza a través de su hermana, la fuerza en guerreros necesaria para recuperar el trono de hierro. Ambas apuestas se colocan en el candor de una niña que muestra que posee algo de magia (el agua caliente no le quema).

Conservemos la imagen de la dulce niña sumergiéndose en el estanque para

17 También llamada Daenerys Stormborn, es la hija del Rey Aerys II y su hermana Rhaella. Ella nació en el viaje que les salvaba de la muerte en Westeros por la rebelión de Robert. Su madre murió y ella vivió en el exilio junto a su hermano Viserys.

18 Los Dothraki son un pueblo nómada que se dedica a guerrear y está organizado a través de *Khalasares*. Drogo es el poderoso líder del más grande de ellos.

19 Es verdad que desde la perspectiva de libro, la amistad entre estos dos hombres se remonta a su juventud, cuando ninguno de los dos era rico y poderoso. Sin embargo, desde el universo cerrado que intentamos concebir, Illyrio –en tanto hombre de negocios–, tenía poco qué esperar de la reconquista del trono de hierro (contrástese con la lógica del mercader de las especias en Qarth, quien no accedió a prestar sus barcos a tan arriesgada empresa). Un elemento más para el acertijo que estos personajes representan, es que siendo los huevos de dragón unos objetos

tan preciosos y por ello extremadamente caros, fueron el regalo de bodas que Illyrio ofreció. Como todos, sabía la reticencia del pueblo dothraki para cruzar el mar, y sin embargo apostó a las nupcias que le daría un ejército a los Targaryen. Tanto Varys como Illyrio, a mi juicio, se relacionan con un elemento mágico que poco a poco se ha ido develando. No me parece gratuito que de los huevos donados por el magister de Pentos hubieran brotado los Dragones que le dan el mayor poder a Daenerys.

20 Por ejemplo, no sabe que los Dothraki no se hacen a la mar, pues no confían en un agua que no puedan beber sus caballos, o que guardan sus propios tiempos, para cumplir sus promesas.

asociarla con la furia con que el Rey Robert Baratheon recibe las noticias de los esponsales. A diferencia de otras ocasiones en que el consejo toma decisiones de gobierno con la pura anuencia de la mano del rey, en esta ocasión el propio Rey se involucra en las consideraciones del asunto y resuelve la pauta a tomar: la niña debe ser asesinada. Con sus acciones el Rey revela sus temores y “delitos”; no sólo teme ser destronado por una invasión, también pone de manifiesto los medios dudosos con los que se hizo del poder; algunos aún lo

llaman usurpador. Por su parte, Ned Stark, toma la situación en los márgenes de su efectividad. Si desestima el riesgo no es únicamente porque, le parece, hay otros asuntos más urgentes. Además del honor involucrado, coloca las cosas en los límites de su posibilidad mate-

rial: las hordas dothraki están al otro lado del mar angosto; consideran que el agua que no sea bebida por sus caballos es agua envenenada y se mantienen lejos de ella, por tanto nunca lo han cruzado. A juicio de Stark, los Dothraki no cruzan el mar y si lo hicieran King's Landing les ofrecería suficiente resistencia. En suma, material y efectivamente, la niña Daenerys Targaryen no representa ninguna amenaza. Matarla es tan deshonesto como acuchillar ciudadanos indefensos (acción Lannister que ayudó a que Robert Baratheon se hiciera del poder). Así pues, con las implicaciones de fondo que la situación muestra, este escenario nos sirve para indicar que por inmanencia material comprendemos a las cosas tal y

como efectivamente se dan, siendo ellas mismas resultado de condiciones específicas: la belleza de Danny, la fuerza de Drogo, la ambición de Viserys, el interés de Illirio, etc. De la misma manera en que en su cumplimiento dan lugar a otras posibilidades específicas, como lo muestra la historia, en la cual incluso la magia es parte de este desenvolvimiento, pero no como algo “agregado”, sino que forma parte del proceso de la historia.

Con la imagen delineada hasta ahora, deseamos subrayar, la cualidad más meritoria de la serie, al menos hasta la última temporada que nos han entregado. Se trata de su unidad. Las diferentes perspectivas que se involucran, desarrollan con su acción una unidad que se aprecia por sus implicaciones lógicas y el desarrollo de las circunstancias de acuerdo con el orden material en el que se da cada situación. Así, por encima de los deseos y aspiraciones de los personajes involucrados en una circunstancia, la historia sigue su rumbo al tomar forma en el enfrentamiento material de los agentes con su mundo: Ned Stark sopesa esa misma materialidad conjuntamente con el asunto de honor que la misma situación implica.

Ahora bien, una vez que hemos señalado nuestra comprensión de inmanencia material, debemos explicitar este mismo concepto para visualizar lo que entendemos por materialidad orgánica en movimiento. Traigamos otra escena. Robert sale a su acostumbrada cacería, durante la cual sostiene una charla con su hermano, “fueron tiempos mejores”, afirma, y evoca con la nostalgia de la que un hombre de su rudeza es capaz, las añoranzas de cuando él mismo no era Rey, y guerreaba, comía y fornicaba a

“
Con sus acciones
el rey revela sus temores y delitos”

placer. Desde luego, no es algo que ahora no haga, pero lo hace encarnando la figura del soberano, sabe que tiene la carga del reino. Hubiera deseado participar en el torneo recientemente celebrado como un combatiente más. Sólo la franqueza de Ned le muestra la imposibilidad de su acción: nadie se atrevería a golpearlo, su “justa” no sería eficaz; en buena medida le muestra que nadie puede ser franco frente a él. En su actual posición, sus deseos se satisfacen a través de un complicado aparato. En “los tiempos” que Robert llama mejores, sus deseos eran satisfechos por sus propias fuerzas. En la añoranza del Rey, el mundo adquiere la pátina de la vida simple, la ausencia del conflicto, nada más sencillo que tomar los frutos del árbol de la vida y satisfacer sus deseos. Su circunstancia actual le parece hostil y complicada.

En la añoranza del Rey no se encuentra algo que le haga falta, sino la contraparte de una experiencia que ahora enfrenta. No son tiempos mejores porque tuvieran algo de lo que él mismo ahora carezca, sino porque en su actualidad sobresalen los conflictos que dejó sembrados para llegar a ser Rey. Pero tales conflictos, cuyo fruto ahora cosecha, correspondieron a otras circunstancias no menos conflictivas. Tal es el señalamiento de su hermano (alguien a quien le queda bien el calificativo de hijo del verano: no ha peleado ninguna guerra y posee el señorío principal de la casa Baratheon), ningún tiempo pasado ha sido mejor, porque en ningún momento ha habido mayor “estabilidad” que en los días que corren. A pesar de que Renly Baratheon deteste las cacerías con su hermano y algunas otras cargas de la vida en la corte, es capaz de poner en perspectiva la visión

de un mundo sin conflicto, y valorarlo (punto que Sir Loras Tyrell²¹ subraya, con la dosis de mirada amorosa con que le contempla, considerándole un digno soberano). Sin duda Renly desarrolla bien su papel de cortesano, pero esa aparente estabilidad que él mismo aprecia y trata de conservar, no es sino el gris sobre gris de la ruptura; del movimiento que está por manifestarse en los conflictos que Robert intuye, y que caracterizan al mundo considerado en su proceso, a la materialidad en movimiento.

Dentro de la linealidad de la historia, las condiciones que Westeros enfrenta en el momento en que se da la escena de la cacería, pueden ser suficientes para señalar que la realidad que encaran ha sido determinada por las batallas y los cursos de acción adoptados en el pasado. Si Robert se enfrenta a ser llamado usurpador no es únicamente por el destierro de la familia Targaryen, o el asesinato del Rey loco, perpetrado por la mano de Jaime Lannister. El saqueo que se hizo de la ciudad, es más, la entrega de la misma por parte de los Lannister, en conjunto con la obligada alianza con tal familia, además del despilfarro de los recursos y finalmente el incesto que descubre Jon Arryn,²² todos estos, decimos, son conflictos que

21 Cortesano proveniente de Altojardín, muy hábil en la lucha y amante de Renly.

22 Señor del nido de Águilas, primera Mano del Rey de Robert Baratheon, y a quien tanto éste como Ned Stark reverenciaban. Murió en condiciones dudosas. Stark lo sucedió como Mano.

“
Nada más sencillo
que tomar los
frutos del árbol de
la vida y satisfacer
sus deseos”

él mismo enfrenta, pero siguen siendo simples e insuficientes para señalar con ellos el concepto que nos interesa, pues bastaría con indicar que toda acción conlleva sus consecuencias. Nuestro interés se encamina a mostrar que la totalidad de relaciones con significado presentes en el mundo de GoT, así como el impulso que le da rumbo a la historia, está determinado por “el despliegue lógico de sus condiciones materiales”, por lo que esa “estabilidad” que parece vivir Renly (incluso ya desarrollado el conflicto por el trono, cuando se ha proclamado rey y Lady Stark lo encuentra celebrando torneos) es ilusoria. Pero sólo lo podemos percibir si ampliamos la mira de nuestra contemplación. Desde un observatorio como el de Renly no se percibe el proceso de transformación por el que atraviesa Westeros. Si nos colocamos en una perspectiva que considere la historia de Westeros en su conjunto²³ podemos considerar sus “edades”, los procesos que van enmarcando ciertas “épocas” y de esa manera podemos concebir que no es que la añoranza de Robert responda únicamente a sus propias culpas, sino a un momento de transformación que el mismo Rey Loco, Aerys Targaryen, ya encarnaba: el desgaste de la figura del Rey y la necesidad de un “mito de refundación”, es decir, un principio de legitimidad que se sustente en un reencantamiento del mundo.

Insistimos, uno de los méritos más destacables de esta serie es que nos muestra la completitud de un universo en

²³ Observación que tenemos desde las subhistorias que apoyan la narración en el formato DVD, para prescindir mayormente de la novela, pues consideramos que forman parte de la unidad que sostenemos.

constante movimiento. Si bien las genealogías que ofrece nos remontan a la época de los niños del bosque, los gigantes, los primeros hombres, los largos inviernos, y los caminantes blancos, también nos deja ver un horizonte que podríamos llamar período de secularización, el cual, para imponerse, precisó de dragones, pero una vez establecido “erradicó a la magia”. En ello podemos identificar a las “fuerzas” impulsoras de tal proceso. Precisemos. Antes de la llegada de los Targaryen, los Reinos de Westeros combatían entre sí. Al parecer no había manera de unificarlos, ni hegemonía que se impusiera.

Ahora bien, como los conocedores de la serie saben bien, los Targaryen no tuvieron como primer impulso salir de su reino y conquistar otras tierras lejanas. Más que la ambición o el deseo de aventura, llegaron a Rocadragón porque su Valyria colapsó. Se dice que habían alcanzado un alto grado de civilización, por conocer elevadas artes, particularmente, por estar vinculados con los dragones. Un siglo después de haberse asentado en la isla de Rocadragón y construir el castillo del mismo nombre, Aegon el conquistador con sus hermanas acabaron con la pugna de los cinco reyes e impusieron su hegemonía en Westeros, estableciendo su capital en Kingslanding. En un inicio, fue la necesidad de sobrevivencia la que les lanzó. De modo que con la experiencia que tenían de su propia civilización, además del poder que les daban los dragones, pudieron dominar Westeros y unificarlo. A esta conjunción de necesidad, conocimiento y poderío es a lo que llamamos fuerza: un impulso en parte conciente, en parte material que conduce a la acción, adoptando ésta una forma bien determinada, causando efec-

tos específicos que constituyen a la realidad tal y como se le experimenta. En este aspecto, insistimos, se muestra una vez más el mérito de la serie, lo cual sin dejar fuera a la fantasía, o mejor, sin colocarla como un elemento que mágicamente trasciende a la lógica material puesta en el desenvolvimiento de la misma, muestra una unidad bien demarcada en los márgenes que sus premisas establecen.

Así pues, la unidad y hegemonía que los Targaryen impusieron constituyó una nueva era, simbolizada por el trono de hierro y enconada en la figura del monarca. Desde nuestra interpretación de la historia, podemos observar que la figura del Rey marca el índice de transformación

un mundo violento. Poco o nada podemos objetarle. Es evidente que en los más diversos ámbitos y en diferentes niveles los acontecimientos que se muestran son disruptivos respecto a nuestra sensibilidad. Consideremos como ejemplo una escena que abre la serie. Un padre (Eddard Stark) que educa a su hijo de diez años (Bran) llevándole a contemplar una ejecución, no cualquier ejecución, una en la que él mismo blande la espada que desprende la cabeza del condenado.²⁵ Pero los actos violentos no conforman un fenómeno homogéneo. El mismo Ned Stark, quien desdeña los actos de “un carnicero” (el verdugo de la reina) y ejecuta a su propia loba, a él, se le ve sobrecogido ante



de una época. El desgaste de esta figura desarticula los puntos de referencia que le dan sentido al mundo.

Pearson Moore en su ensayo “The seven sword: the chivalry of Sandor Clegane”²⁴ ha señalado con gran tino que la clave de la historia está en mostrarnos

²⁴ En *Game of thrones Season Two Essays Illustrated Edition*, copyright Pearson Moore 2012, e-book.

²⁵ Se trata de una escena que en buena medida prefigura acontecimientos determinantes en la serie. El niño que está siendo educado mantiene la entereza y contempla la ejecución sin pestañear. Sus hermanos mayores también muestran una compostura que anuncia el papel que jugarán en el devenir de los acontecimientos. Y se marca muy puntualmente la diferencia entre la entereza de los Stark, que tienen en alto nivel la compostura y el honor, frente a la patanería de Theon Greyjoy, quien a pesar de haber sido educado bajo el techo de Eddard Stark, no deja a un lado la barbajanería, rasgo muy propio de los hombres de las Islas de Hierro.

el cadáver del hijo del carnicero, destrozado por Sandor Clegane,²⁶ el guarda espaldas del príncipe Joffrey. La violencia adquiere diversas formas, y aunque los productores de la serie se esfuercen por mostrar su gratuidad, particularmente en los actos del Bastardo Bolton, los torturadores en el castillo de Harrenhall y los actos de los Clegane, los hechos violentos tienen un sentido ahí donde aparecen. No es la violencia la que da la pauta al caos, es más bien el fracaso de la figura del Rey, enfáticamente de su palabra la que da lugar a los conflictos en Westeros. En el referido artículo de Moore se toca tangencialmente un punto que considero nodal. En su clasificación de las espadas en relación con el tipo de caballero que habita el reino, detecta muy atinadamente la afirmación de la individualidad de Jaime Lannister al romper sus votos. Es verdad que el Matarreyes enuncia el mundo contradictorio en el que se encuentra y decide no poner su espada al servicio de nadie, sino de sí mismo (aunque las apariencias lo coloquen como parte de la guardia de Robert), tal afirmación de sí, desde nuestra perspectiva, denota la fractura del orden del mundo.

En aras de concebir el movimiento que tiene lugar en la materialidad del mundo de Westeros, veamos cómo opera la figura del Rey. Como se ha señalado ya, el arribo del Aerys Targaryen, también llamado el conquistador, instituyó, por la fuerza de sus dragones, la unificación de los reinos. Todos los señores, en adelante, han debido hincar la rodilla y ofrecer sus armas y riquezas al servicio del reino. En ello consisten los votos, el

juramento al rey conforma a los Señores y a los Caballeros, que empeñan en su palabra su propio honor. Ahora bien, 300 años después, en tiempos del Rey Joffrey, la fuerza del Rey no está más en el poder subyugante de unos dragones capaz de arrasar con ejércitos enteros (incluso con fortalezas como Harrenhal). Un chico flacucho no tiene, ni siquiera, la presencia física que pudiera imponer su fuerza (el Rey Baratheon, que fuera un gran guerrero, como gordo borracho tampoco tenía esa efectividad), pero tiene toda la fuerza institucional y efectiva de los ejércitos, y en específico, de una guardia de élite (las capas doradas) para imponerse. Por ese poderío que es más bien institucional es que Cersei puede ejercer el poder como lo hace. Sin embargo, ella y su hijo, aún no caen en la cuenta de la función que la figura del rey tiene, ni lo que efectivamente se espera del ejercicio de sus funciones. Lord Tywin Lannister lo dice bien, una corona no te hace Rey.

Con todo, y anunciando la crisis que se avecina, quienes están entorno sí responden a la función de esa figura. Si ponemos atención a dos personajes en específico, Sansa y Sandor Clegane, lo percibiremos mejor. Si bien Sansa, como es evidente, una vez que el verdugo a cortado tanto la cabeza de su padre como sus fantasías de princesa, vive con temor y sus actos son reflejo del mismo, tiene gestos muy específicos que reflejan ese orden. En la escena que muestra la llegada de Tyrion a Kingslanding y el rey Joffrey celebra el día de su nombre, el tío del rey se condeule ante ella de “su reciente pérdida”, el soberbio rey le increpa ante esa muestra de sensibilidad: “¡su padre era un traidor!”, objeto, “¡pero

²⁶ También llamado el Perro. Se trata quizá del guerrero más peligroso de Westeros.



aún así era su padre!” responde Tyrion. Sansa muestra una entereza que arranca una mirada de admiración del tío del rey. Con su actitud anula el orden doméstico, manifiesta con sus palabras el merecimiento de la muerte de su padre y la traición de su hermano. De dientes hacia fuera, se dirá. Sea. Sin embargo se sostiene y mantiene su vida otorgando, con su actitud, al mismo Joffrey la “imagen” de la efectividad de su reinado. Y no es que no haya intentado quebrantar ese orden. En otra escena, cuando el cruel muchacho le lleva a contemplar la cabeza de su septa y de su padre clavadas en una estaca, por un momento cruzó por su mente la idea de arrojar al rey al foso. En ese momento se interpuso el Perro, quien captó bien la idea en la mirada de Sansa, pero quien cree con firmeza en la figura del Rey. No es que cumpla su función al proteger a Joffrey (a Sansa la irá a proteger corriendo mayores riesgos). Sus actos dan cuenta de sus convicciones.²⁷

27 Nos adherimos en gran medida al punto de vista de Moore, pero además, consideramos que si subrayamos de la serie la profundización en los personajes, que genera en ellos características complejas, que no sólo cumplen con cierta función en la trama, sino que también van presentando

Desde cierta perspectiva, aunque la imagen que nos transmiten de Sandor Clegane parezca tan turbia, aparece como el más transparente de los personajes. Él mismo es la encarnación de ese mundo violento. Su rostro deformado por el fuego, lleva la marca de unas relaciones familiares dominadas por impulsos irrefrenables. Sin embargo, a la voz del Rey, todo ese impulso de aniquilación se detiene: en el torneo ofrecido en honor del nombramiento de Eddard Stark como mano del rey, cuando su Hermano, la montaña, se deja llevar por la ira, y parte en dos a su caballo. Cuando está a punto de atacar a un Ser Loras desarmado, Sandor interviene. Se traban los hermanos en un feroz combate que sólo se detiene cuando Robert Baratheon ordena que se detenga. Al acto, en un instante, Sandor Clegane baja su espada, hinca la rodilla en el piso y baja la cabeza. Su familia, de nuevo ascenso

las experiencias vividas como un fuerte impacto en la formación de su carácter, el personaje del Perro termina siendo una pieza fundamental (diríase principal) en el desarrollo de la serie, aunque los procesos por vivir y la transparentación de su propia individualidad esté por cumplirse (esperamos ansiosos la cuarta temporada).



en la aristocracia de Westeros, le debe todo al orden impuesto por la palabra del rey. Así, en su papel de guardián de Joffrey, obedece a sus órdenes, por más viles que estas sean (sólo recordemos el estremecimiento de Stark ante el cadáver del hijo del carnicero, a quien Clegane dio caza). En una escena harto significativa, se enfrenta con el mercenario que protege a Tyrion, alguien de similar calaña se podría pensar, pero hay un mar de diferencia entre ambos. El recién ascendido Bronn, vende su espada al mejor postor. Clegane ha tomado votos, y aunque está a unas horas de romperlos, no es el sentido del humor lo que hace la diferencia entre ambos, sino un sentido de superioridad basado en el honor. Posteriormente, cuando el fuego, que domina la batalla, lo hace retroceder, el orden entero del mundo se ha trastocado. Manda al infierno al rey, en un gesto que pone en evidencia el punto que deseamos subrayar: todo orden se ha quebrantado y en la palabra (el juramento que compromete y por lo tanto ata la fuerza de los hombres en un mundo violento) ya no reside el fundamento de verdad que da sentido al mundo.

Desde nuestra perspectiva, el acontecimiento que marca la fractura del mundo ordenado por la figura del Rey está en la batalla de Aguas Negras. Si el compromiso que garantiza el orden social es la palabra que se le debe al soberano, se podría pensar que después de la caída de tal figura, lo que irrumpe es la reivindicación del individuo (un poco como Jaime Lannister, que se sirve a sí mismo), particularmente si atendemos ala arenga de Tyrion, para llamar a los hombres a combatir, una vez que el Rey Joffrey los ha abandonado. Entre el tumulto y como respuesta a la pregunta ¿por quién peleamos? El “medio hombre” responde: por cada uno de ustedes. Tal respuesta fue suficiente inspiración para que los hombres salieran a luchar con fuerza. Pero vemos que tal afirmación de la individualidad fracasa, no sólo por el atentado en la batalla, perpetrado en contra de Tyrion, también porque el paladín de la fuerza individual es degradado. Tenemos pues que la llegada a sí mismo no es una solución fácil e inmediata en el *Juego de tronos*. Cada personaje debe hacer una experiencia de vida para llegar a ser el que es. Pero ese, sin duda, es tema para otro ensayo.

Compiladores

Norma Hortensia
Hernández García
y Mario Alfredo
Hernández Sánchez

Recibido: 9-noviembre-2013
Aprobado: 20-enero-2014

TONY SOPRANO: UNA FIGURA DEL PODER TERGIVERSADO

Pedro Javier Meza Hernández*
IEMS Xochimilco

RESUMEN: Este trabajo se propone clarificar ¿cuál es la diferencia entre el poder del crimen organizado y el poder político? La respuesta es sencilla, porque el poder mafioso nunca puede llegar a aceptarse como poder autorizado y su esfera de influencia no puede ser el espacio público. *Los sopranos* es un ejemplo de esto, porque nos permite encontrar por qué el enorme poder de Tony Soprano no puede ser transformado en un poder legítimo. En este sentido, nosotros encontramos un universo oscuro en el cual los personajes necesitan explicar sus razones para actuar. Por ello, los argumentos que se presentan en este trabajo muestran maneras diferentes para resolver situaciones conflictivas y el uso del poder. Al final, lo que explica este trabajo es por qué nos gusta *Los Sopranos*.

PALABRAS CLAVE: Poder, violencia, cine negro, corrupción.

Abstract: This paper aims to clarify that what is the difference between organized crime and political power? It's simple because the power of gangs will never becomes accepted as authority and their sphere of influence couldn't be a public sphere. *The sopranos* is an example about that, because we can found why the immense power of Tony Soprano couldn't transform in a legitimate power. Besides, we can find a dark universe in wich all of characters needs explain their reason to do everything. Therefore, the arguments presented in this paper show differents ways to resolve confilctive situations and the use of power. Actually, this paper explain why we like *The Sopranos*.

Key words: Power, violence, Film Noir, corruption.

I got the World by the balls
and I can't stop feelin'like
I'm fucking looser.
The Sopranos, "The Happy Wanderer".

* Doctor en Filosofía política y moral por la Universidad Autónoma de México. Es profesor investigador en el Instituto de Educación Media Superior del DF y fue profesor de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Así mismo, colabora en el Diplomado en Educación en Derechos Humanos de la Universidad Iberoamericana. Artículos suyos han sido publicados en la Revista *Murmillos Filosóficos*, *En-claves del pensamiento y Metapolítica*; también ha colaborado en diversos libros en coautoría.

¿Por qué nos encanta

Los Sopranos?

Parecería que es necesario tener una mente bastante perversa como para sentirse entusiasmado por la figura de un ladrón, la de un proxeneta, por la figura de un asesino o la de un traficante. Sin embargo, el cine negro que se consagró en las décadas de los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos no sólo mostró con maestría historias de este tipo de antihéroes enmarcados por destinos trágicos que nos conmueven hasta la conmisericordia, sino que también funcionó como un espejo de la gran crisis social, el malestar financiero y la angustia producida por la Segunda Guerra Mundial. En el cine negro ya no interesaba cómo el detective bueno, con su prodigiosa inteligencia, desenmascaraba el enredo criminal basado en la corrupción, en la trampa y la perversidad de los instintos, sino que a partir de esta nueva forma de narrar cinematográfica se recurrió a novelas (*hard boiled*) de Dashiell Hammett o Peter Cheyney con el fin de mostrar un mundo de imágenes opacas, duras, sórdidas, basadas en una poética de lo brutal y lo sanguinario. Casualmente, la inmediata censura, a partir del Código Hays, contra este tipo de películas llevó al desarrollo y, en parte, imitación de técnicas ya utilizadas como lo son el uso de sombras y del sonido e imágenes en *off* con el fin de ocultar y mostrar asesinatos brutales o golpizas salvajes. Nació la firma del cine negro.¹

1 Noël Simsolo, *El cine negro*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 29 y ss.

A partir de 1946 Nino Frank e inmediatamente después Marcel Duhamel utilizaron el término *Film Noir* para dar nombre a esta nueva forma de narrar. No sólo daban noticia sobre la fascinación producida por este tipo de cine, sino que abrieron el camino para analizar la otra historia del *American way of life* o mejor dicho, permitieron enfocar la atención en este tipo de cine como una representación crítica del malestar individual frente a los poderes corruptos que están más allá del delincuente. Las críticas en torno al cine negro han ido en dos sentidos. Una primera crítica la encontramos conforme a una moral convencional que tiende al conservadurismo con la pretensión a desvalorizar no sólo el abordaje del tema sino también su estilo. De igual manera, encontramos una crítica favorable a esta forma de narrar cinematográfica que se enfoca principalmente en hacer notar un valor social en tanto que el cine negro permite representar a la realidad social como en un espejo invertido, en donde los malos no son tan malos y los buenos no lo son, en donde se coloca el punto de vista en el capo de la mafia, en el criminal, en el delincuente, con el fin de mostrar que la policía no siempre gana –por ello la necesidad de recurrir a detectives privados con las bolsas vacías o con algunos pocos objetos en ellas—, con la idea de mostrar que la corrupción está encarnada. Al igual que en la crítica, el efecto que se ha producido en nosotros como espectadores es la de una paradoja porque primero nos atrae, nos lleva a sentir simpatía por el maleante, pero al mismo tiempo los espectadores siempre sabemos que estos antihéroes representan el escalafón más bajo de la naturaleza humana dentro de una sociedad moder-

na, son lo indeseable en un estado de derecho. Esta paradoja es el resultado del espejo invertido que muestra los males de la sociedad, refleja el pesimismo y la desconfianza popular por las instituciones encargadas de salvaguardar la tranquilidad dentro de la sociedad así como por la fragilidad humana.

Pero no hay que olvidar que el espejo del arte también sirve como catalizador de la cultura o, en otros términos, para revelar al mundo verdades místicas con el fin de no perdernos en la banalidad de una sociedad de consumo.² Es bajo esta noción estética que hay que contextualizar una obra, que es hija del cine negro, como lo es *Los Sopranos*. Aunque esta serie de televisión está plagada de constantes referencias a los grandes clásicos del cine negro –Silvio Dante (Steven Van Zandt) siempre está imitando al personaje de Michael Corleone (Al Pacino) en la trilogía *El padrino* o el merecido homenaje a *Enemigo Público* (1931) cuando Tony Soprano (James Gandolfini) la mira y se compara con el personaje y su relación con su madre Livia (Nancy Marchand)—, aunque tiene una mirada nostálgica por

² Para entender esta frase habría que recurrir al recuerdo de Fernando Castro cuando nos señala que el sentido de la obra de neón en color azul y rosa que sentencia *The True Artist Helps the World by Revealing Mystics True* de Bruce Nauman sirve no sólo como crítica a la banalidad de la sociedad, sino también sobre el papel que cobra el artista. Pero así mismo sirve como test para saber si lo que decimos lo creemos en verdad: “A veces sólo se trata de decir algo estúpido, una frase grandilocuente en la que, a pesar de todo, creemos. Acaso decir hoy *voluntad de estilo* sea, simplemente, enfrentarse al vértigo de la sociedad que ha realizado el sueño técnico, esa forma de la metafísica cumplida.” En Noël Carrol, Fernando Castro e Ignacio Castro (*et. al.*), *Los soprano forever. Antimanual* de una serie de culto, Madrid, Errata Naturae, 2009, p. 125.

el glamour del cine negro, *Los Sopranos* nos presenta a una *familia* venida a menos, con un *Don* que tiene que ir a terapia porque está deprimido y sufre ataques de ansiedad –como la mayoría de los cuarentones de clase media que toman antidepresivos—, con una serie de capitanes gordos, sin elegancia, la mayoría del tiempo vestidos con trajes de deporte, sin talento y muchos de ellos soplones. Nada que nos recuerde a las figuras incorruptiblemente delincuenciales y glorificadas de James Cagney, Paul Muni, Humprey Bogart, Orson Wells, Al Pacino, Marlon Brando o Robert de Niro. El mismo Anthony Jr. (Robert Iler) nos hace notar el mal momento que vive el hampa de Nueva Jersey cuando descubre que su propia familia no es tan rica como la de su novia; peor aún, cuando su amigo le pregunta por qué él no es tan rico como supondría ser el hijo del jefe de la mafia, éste no puede sino decir: “no sé”; o cuando descubre lo miserable que se ve la oficina de mafioso de su padre. El glamour del cine negro ha quedado totalmente burlado cuando nos presentan al mismo Tony Soprano recogiendo por las mañanas su periódico, literalmente, en calzoncillos. Lo que nos atrae y nos atrapa de esta serie tiene que ser otra cosa.

Una manera de explicar nuestro gusto por *Los Sopranos* es la de recurrir a la figura del héroe, porque este nos sirve para expresar formas de acción que van más allá de lo ordinario y encontramos en los mitos de la cultura griega una de las fuentes más socorridas para

“
el espejo del
arte también sirve
como catalizador de
la cultura...”

ello. Un mito que nos permite explicar las acciones extraordinarias de Tony Soprano es el mito de Giges que aparece en la *República* de Platón. Este mito, el cual es para Platón una versión invertida de la verdad, surge para explicar de forma muy extraña por qué las personas cultivan la justicia. Platón nos dice, en boca de Glaucón, que no de Sócrates, que cuando aceptamos la justicia es por una mera convención utilitaria de los más débiles y no porque tengan la verdadera convicción de hacerlo.³ Supone que si, como en el mito de Giges, alguien tuviera en sus manos un poderoso anillo que le permitiera ser invisible y poder realizar cualquier acción sin consecuencia, entonces sería devastadoramente invencible porque haría lo que quisiera al costo de no poder diferenciar al hombre justo del injusto:

Si existiesen dos anillos de esta índole y se otorgaran uno a un hombre justo y otro a un injusto, según la opinión común no habría nadie tan íntegro que perseverara firmemente en la justicia y soportara el abstenerse de los bienes ajenos, sin tocarlos, cuando podría tanto apoderarse impunemente de lo que quisiera del mercado, como, al entrar en las casas, acostarse con la mujer que prefiriera, y tanto matar a unos como librar de las cadenas a otros, según su voluntad,

3 Dice Platón: “el origen y la esencia de la justicia, que es algo intermedio entre lo mejor –que sería cometer injusticias impunemente– y lo peor –no poder desquitarse cuando se padece injusticias–; por ello lo justo que está en el medio de ambas situaciones, es deseado no como un bien, sino estimado por los que carecen de fuerza para cometer injusticias; pues el que puede hacerlas y es verdaderamente hombre jamás concertaría acuerdos para no cometer injusticias ni padecerlas, salvo que estuviera loco”. Platón, *República*, Madrid, Gredos, 2008, p. 107.

y hacer todo como si fuera igual a un dios entre los hombres. En esto el hombre justo no haría nada diferente del injusto, sino que ambos marcharían por el mismo camino. E incluso se diría que esto es una importante prueba de que nadie es justo voluntariamente, sino forzado, por no considerarse a la justicia como un bien individual, ya que allí donde cada uno se cree capaz de cometer injusticias, las comete.⁴

En la serie *Los Sopranos* el problema de la aplicación de la justicia ha sido deliberadamente considerado en el episodio “Boca” de la primera temporada. Tony Soprano es presentado como un dios mortal que tiene controlado el ejercicio del poder, con el cual no sólo puede cometer injusticias, sino también tomar la justicia en sus propias manos. La situación tiene que ver con el enjuiciamiento del entrenador de fútbol, en el que juega Meadow (Jamie-Lynn Sigler), por mantener una relación sexual con una de las jugadoras del equipo, la cual es menor de edad. Todos están de acuerdo en que Tony Soprano tiene que hacer algo respecto al abuso sexual del entrenador. En terapia y ante la Doctora Jennifer Melfi (Lorraine Bracco), Tony Soprano busca justificar su decisión cuestionándose la eficacia del poder de la policía y de las argucias psicológicas a las que se puede recurrir para que no surta efecto el castigo. Sin embargo, la terapeuta cuestiona a Tony por qué él cree que es su responsabilidad el castigar al entrenador y no por el problema procedimental que puede aparecer al aplicar la justicia; se pregunta específicamente la Doctora Melfi: “¿por qué Anthony Soprano siempre debe arreglar las cosas?”

4 *Ibidem*, p. 108.

El tema ya había sido tratado por Fritz Lang en el film *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) en donde el poder de la organización criminal se muestra con un poder más eficaz que el de la policía para atrapar al asesino de infantes, aún si recurren a ello por la misma presión que ejerce la policía cuando se vieron limitados en sus negocios, antes tolerados. En este sentido, la inversión de los valores por parte del cine negro es notable en cuanto se muestra que el poder organizado de la mafia puede llegar a ser más eficaz que el de la policía. El hecho del poder mafioso es la fuente que sirve para ejercer presión sobre el personaje de Tony Soprano para que, como jefe de la familia, tome una decisión. El instinto, derivado del anillo del poder, exige a Tony que la decisión que tome tenga que estar dirigida a castigar al entrenador por el simple hecho de que puede hacerlo. En el último momento, cuando a Tony le basta una llamada para acabar con *la cosa*, exactamente cuando está saboreando el momento para llevarla a cabo, aparece su amigo Artie Bucco (John Ventimiglia) quien le cuestiona por las verdaderas motivaciones para llevar a cabo *la cosa*. El argumento del amigo Bucco implica reconocer que está mal porque no hay beneficio para nadie, que el instinto que lo motiva sólo implica venganza y, por ello, Tony no puede llamar a *la cosa* justicia. Tony está desnudo más que invisible. Escucha a su amigo, pero lo niega, lo corre, lo empuja, ejerce su poder. Al final se queda sólo, desesperado, embriagado, llama a la policía, se arrastra hasta su casa y, caído, reconoce su alegría con su esposa: “No he lastimado a nadie”. Parece reconocer que su negocio y su poder no son la justicia, simplemente son otra cosa.

En la tercera temporada, en el episodio “El empleado del mes”, se presenta la oportunidad de cuestionar nuevamente el ejercicio del poder sin límites por parte de Tony Soprano. Nuevamente el castigo sobre un depredador sexual es la ocasión para hacerlo cuando ocurre que Jennifer Melfi es violada. Pero la perspectiva para decidir si se toma la justicia en propia mano no es la de Tony, sino de la misma Melfi. Ésta se pregunta si puede o no pedirle a su paciente omnipoderoso que castigue al delincuente. Por descontado el ex-marido de Melfi se descarta para hacerlo porque implicaría poder ir a la cárcel. Sin embargo, este efecto previsto por un cálculo utilitario no está en el plano de la toma de decisión de Tony Soprano, quien es visto, en un sueño de Melfi, como un perro rottweiler con cabeza grande, hombros grandes y que ha sido usado por el ejército romano para proteger sus campos, que ha servido para crear imperios. En la necesaria terapia a la que asiste la Doctora Melfi, ella expresa el argumento que expone el instinto primario de la venganza cuando dice que podría acudir a Tony para despedazar al violador, lo cual implicaría tener el sentimiento más dulce de ver al *maldito maniático* suplicando y sufriendo por su vida. Este deseo instintivo se ve agigantado por un sistema de justicia que no sirve, que es corrupto, por lo cual es preferible recurrir a la injusticia, al poder del anillo.



El terapeuta de Melfi, el Doctor Elliot Kupferberg (Peter Bogdanovich) trata de tranquilizarla haciendo referencia a los grandes logros de la civilización y la confianza que debemos tener en sus instituciones. Jennifer Melfi contesta: “¡Ahg! No te aflijas, no pienso romper el comprimido social, pero eso no quiere decir que no haya cierta satisfacción en saber que yo podría aplastarlo como a un bicho si me diera la gana”.

En estos dos ejemplos vemos claramente cómo el poder de Tony Soprano se coloca de facto –o al menos en el imaginario de los personajes y quizá de algunos espectadores— por encima del poder de las instituciones creadas y construidas para resguardar la seguridad. Sin embargo, la solución que recibimos los espectadores en ambas situaciones limita el mismo ejercicio de ese poder natural, casi animal, criminal al final de cuentas. La serie *Los sopranos* pone en evidencia el reconocimiento de exponer cuáles son las razones y motivaciones que tienen los personajes en el momento de tomar decisiones, en el momento de actuar o no hacerlo. Por un lado, Anthony Soprano reconoce que su negocio no está en el espacio donde se debe desarrollar la justicia, a pesar de que pueda hacer uso de sus instrumentos –por ejemplo, Tony Soprano utiliza todo su poder para obtener un beneficio para su negocio cuando corrompe los procesos de ayuda social, a los actores políticos y de la sociedad civil que pretenden favorecer a personas de bajos recursos para obtener créditos hipotecarios. Por el otro lado, encontramos que el personaje de Jennifer Melfi también reconoce que utilizar el poder de Tony Soprano no es la mejor manera de resolver su deseo de justicia, aunque

lo desee íntimamente, al grado de pensar acudir con Tony Soprano. Los dos finales son amargos, en uno el rottweiler que crea imperios está devastado, en el otro aparece una experta en resolver problemas de represión psicológica golpeada y ocultando su instinto más primario de venganza. En los dos casos se decide lo correcto, pero el deseo por el ejercicio del poder sin censura está expuesto, lo dejan allí para que el espectador lo considere. *Los sopranos* es una serie de televisión que busca producir un escándalo para alertarnos de los mecanismos de la censura moral, de nuestra propia censura moral. En todo caso por eso nos gusta *Los sopranos*: por su perfecta exposición de los motivos que nos llevan a actuar y decidir, es el mito moderno que busca difuminar, como en un espejo invertido, lo justo y lo injusto.

La diferencia entre poder mafioso y poder político

Cabe aclarar, cuando se ha afirmado antes que el poder organizado de la mafia puede llegar a tener, de facto, un poder igual o superior que el de las instituciones estatales para el control de la seguridad, sólo es aplicable para algunos casos excepcionales. Precisamente encontramos que este ejercicio del poder se puede extender allí donde hay una rendija que deja escurrir al poder público, exactamente en donde se esconde y prevalece la corrupción de políticos, actores sociales y delincuentes. Nunca se extiende sobre todo el espacio político, pues si lo hiciera, entonces el detentador de ese poder controlaría el poder político. Por esta razón

me llamó la atención un texto que explora esta problemática, donde se compara el poder de la mafia con el poder del Estado y sus mecanismos:

El criminal lo puede todo. Su poder de maniobra es omnímodo, extenso como la ley. Su alcance ensombrece e iguala la potencia del Estado. Antagonismo ancestral entre el delincuente y el orden establecido. Toda agresión es un atentado contra el poder, expresión de una fuerza ajena e imprevisible que debe ser localizada y disuelta. Desde el fondo, como titán, el criminal amenaza el orden establecido con el que siempre compete. El criminal es el Estado invertido. La sombra del Estado. Su reflejo.⁵

Con un fin esclarecedor es que me cuestiono si es posible comparar el poder de la mafia con la del Estado. Por principio, el destino trágico de los personajes del cine negro deja en claro que el poder delincencial no puede estar por encima del poder político. Pienso en la historia de ascenso del personaje de Tony Camonte (Paul Muni) dentro de la organización

criminal. Como sabemos la historia fue creada a partir de una biografía de Al Capone; sabemos un poco más sobre esto, pues los estudios Universal querían que el mismo Capone se interpretara a sí mismo; también sabemos que el dinero que financió el proyecto provino del multimillonario y cinéfilo Howard Hughes; y que la introducción y el final moralizante de esta película fue exigido por la censura y no estaba considerada en el momento de creación. Estos hechos curiosos sólo agregan información externa a la creación de Howard Hawks porque la película es simplemente una de las más influyentes del cine negro, porque la película brilla por sí misma. Sin embargo, me gustaría resaltar dos aspectos de la película con el fin de clarificar en qué consiste el poder del crimen organizado. El primero tiene que ver con el destino que se parece fijar el propio Tony Camonte a partir de la visión que tiene al mirar el espectacular que le dice: “El mundo es tuyo”; esta frase grandilocuente inspira al capo no sólo para tener lo que el Jefe de su banda tiene, sino para convencerse sobre la posibilidad que se abre para tener el control de la venta total de licor durante la época de prohibición. El segundo aspecto que quiero resaltar es el retratado por Hawks cuando nos muestra el descubrimiento del uso de la violencia por parte de Tony Camonte, precisamente cuando consigue una ametralladora, pues es el momento en el que se hace consciente del medio más idóneo para tener el control de la organización criminal y de hacer realidad la promesa hecha por el espectacular. La motivación la encuentra en su afán de poder y el mejor medio para conseguir su satisfacción personal lo descubre en el uso de la violencia. El retrato del ascenso

⁵ Recurriendo a Hans Magnus Enzensberger, Iván de los Ríos presenta así mismo una idea más opaca con el fin de mostrar la imposibilidad de diferenciar el poder político del Estado y el poder de la mafia: “Tan pronto como la criminalidad se organiza, se convierte, tendenciosamente, en un Estado dentro del Estado. La estructura de tales comunidades de delincuentes reproduce fielmente aquellas formas de gobierno de las cuales son rivales y competidores ... La Mafia siciliana copió la estructura de un régimen patriarcal hasta en sus menores detalles y sustituyó completamente a aquél en grandes extensiones del país: dispuso de una administración ampliamente extendida, cobró aduanas e impuestos y dispuso de jurisdicción propia.”. Iván de los Ríos, “Mitología y desencanto. Una introducción a Tony Soprano”, en Fernando Castro e Ignacio Castro (*et. al.*), *op. cit.*, p. 14.

de Tony Camonte muestra que la violencia puede permitir escalar posiciones no sólo dentro de una organización como la criminal –convertirse en el Jefe—, sino también socialmente –tener acceso a la cultura, pues Tony se inicia en el teatro y le exige educación a su secretario particular, por ejemplo. Sin embargo, este tipo de poder está limitado por su mismo origen.⁶ Al final de la historia, si podemos abstraer la idea moralizante, se muestra que el poder policial está por encima del poder mafioso en la medida en que puede detener este ascenso del poder criminal cuando criminaliza las acciones de y termina matando a Tony Camonte. La pregunta es: ¿si no fuera posible detener el ascenso de este poder implicaría que representa al poder político?

Para entender la diferencia entre el poder político y el poder de una organización mafiosa podemos recurrir a Norberto Bobbio cuando éste aclara que:

El hecho de que la posibilidad de recurrir a la fuerza sea el elemento distintivo del poder político frente a las otras formas de poder [como lo son el poder económico, el poder ideológico o cualquier otro tipo de



poder] no quiere decir que el poder político se resuelva en el uso de la fuerza. El uso de la fuerza constituye una condición necesaria pero no suficiente para la existencia del poder político. No todo grupo social capaz de emplear, incluso con cierta continuidad, la fuerza (una asociación de delincuentes, una banda de piratas, un grupo subversivo, etc.) ejerce un poder político. Lo que caracteriza al poder político es la exclusividad en el uso de la fuerza respecto a todos los demás grupos que actúan en un determinado contexto social, exclusividad que es el resultado de un proceso que se desarrolla en toda sociedad organizada para la monopolización de la posesión y del uso de los medios con lo que resulta posible ejercer la coacción física. Este proceso de monopolización se produce simultáneamente con el de la criminalización y penalización de todos los actos de violencia no realizados por las personas autorizadas por los detentadores y beneficiarios de este poder.⁷

⁶ Cuando vemos la tercera parte de *El padrino*, podemos observar cómo el poder mantenido por Michael Corleone quiere ser transformado en un poder legítimo y el proceso para hacerlo es por tradición, mediante una organización religiosa y sus negocios más o menos limpios. Sin embargo, los intentos de Michael se ven limitados por otros poderes corruptos, de tal suerte que su queja es que en su ascenso social y político siempre se va encontrando con estructuras corruptas que se lo impiden. La escena en la que se muestra desesperado por su incapacidad para limpiar su nombre, su familia y sus negocios –la cual es una de las imitaciones de Silvio Dante en *Los sopranos*— implica el momento de su caída en el poder, es cuando afirma “Just when I thought I was out, they pull me back in”.

⁷ Norberto Bobbio, *Teoría general de la política*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 180-181.

En este sentido, el poder mafioso puede llegar a tener un poder enorme sobre la sociedad, pero no puede representar de ninguna manera el poder político, por su misma naturaleza criminal. El poder criminal está, por definición, siempre al margen de la ley, fuera de las acciones sociales legítimas. De hecho, se extiende únicamente sobre el espacio de corrupción y afecta directamente a actores corruptos, aunque también pueda afectar y afecte tangencialmente a otros actores sociales. Un ejemplo de esto lo encontramos en el tercer episodio de la cuarta temporada de *Los sopranos* titulado “Christopher”, cuando el poder organizado de Tony Soprano se tiene que enfrentar a una movilización social legítima.

La situación conflictiva que se presenta tiene que ver con la manifestación de la comunidad de los pueblos nativos de América (native Americans) contra las conmemoraciones en memoria de Cristobal Colón. El choque entre identidades culturales es la base de este conflicto. Por un lado, encontramos que para los italo-americanos la figura de Cristobal Colón representa a un héroe, un hombre valiente, el descubridor de América, un gran explorador y el orgullo de la identidad italiana. Por otro lado, la revisión crítica de este personaje histórico, la cual aparece en los mismos libros que lee Anthony Jr. en la escuela, representan a Cristobal Colón como un posible genocida.

Si partimos del hecho sociológico del pluralismo existente en una sociedad moderna y democrática, entonces el interés no estará dirigido en identificar si alguna de estas posiciones es razonable – lo cual es también de gran interés— pero más bien ponemos aquí nuestra atención

en mostrar por qué la organización que Tony Soprano representa, aunque tenga un poder enorme, es ilegítimo. Lo es en la medida en que no puede extenderse más allá de los poderes corruptos y porque los caminos que atraviesa este poder quedan limitados frente a las acciones sociales legítimas. En concreto vemos cómo todo este poder se disuelve cuando, ante la presión que ejercen los miembros de su organización, Tony Soprano tiene que acudir tanto a asambleístas corruptos, a estructuras sindicales y empresarios con poder dentro de las asociaciones de nativos americanos así como a los mismos actores sociales rivales con el fin de presionarlos y eliminar la posibilidad de la manifestación en contra de la conmemoración de Colón. Sin embargo, todo su poder es imposible ejercerlo en el espacio público, porque no tiene argumentos, sino pura fuerza. En esto consiste el poder de Tony Soprano, pues sólo puede ejercerlo donde nadie lo ve, cuando aquellos que lo reconocen están en la misma situación de invisibilidad que es la corrupción. Por ello, el anillo de Giges sólo sirve si eres invisible, es inútil si te lo tienes que quitar. El uso del poder invisible, pues, es ilegítimo, pero poderoso estratégicamente. El final de este capítulo muestra cómo Tony al evidenciar sus intenciones termina en deuda con aquellos a quienes acudió. Su objetivo no lo consiguió y terminó pagando. Nuevamente, nos damos cuenta que su negocio no es la política.

Como sabemos una de las principales características de un poder legítimo que es ejercido en una sociedad democrática consiste en poder hacer públicas las razones que se tienen para actuar. Si esto es cierto, al contrario, un poder que

para su ejercicio sólo puede ser llevado en la secrecía tenemos que llamarlo autocrático. Por ello, si cabe comparar el poder que tiene la organización de Tony Soprano y de cualquier poder corrupto, por ejemplo el de un sindicato, entonces es que podemos decir que se parece al de un gobierno autocrático, pero no al de un gobierno democrático. En este sentido, el italiano Norberto Bobbio pensaba que las razones del poder tienen que permanecer ocultas para ser eficaces, como estrategia de un poder autocrático, nunca de un poder democrático:

[...] quien considera que el secreto es con-natural al ejercicio del poder siempre ha sido partidario de los gobiernos autocráticos. Valga un ejemplo: una de las razones por las que Hobbes considera que la monarquía es superior a la democracia es precisamente su mayor garantía de la seguridad: << Las deliberaciones de las grandes asambleas tienen el inconveniente de que las decisiones del gobierno, que casi siempre importa muchísimo guardar secretas, son conocidas por los enemigos antes de poder haber sido ejecutadas>>”⁸

De hecho, el poder ejercido con pura fuerza, mediante un uso estratégico de la violencia, ha sido definido, por Hannah Arendt, como algo distinto del poder legítimo, más aún como ausencia de poder. En este sentido, la fuerza del anillo de Tony Soprano es instrumentalmente eficaz, pero ilegítimo, porque se reduce a pura violencia. Por ello hay que aclarar que cuando recurrimos a la propuesta de Arendt solamente es con el fin de mostrar que tenemos que re-

conocer que existe una oposición fundamental entre la noción instrumental de la violencia, entendido como poder autocrático y el de un poder democrático, es decir, legítimo. En la medida en que Hannah Arendt reconoce que hay que mostrar la diferencia entre estas dos formas de ejercer dominio es que entendemos la necesidad de ir a las profundidades de la argumentación y de la búsqueda de sus fundamentos. Por ello, encontramos en la obra de Hannah Arendt que el poder político se entiende no sólo como capacidad para actuar, sino para actuar concertadamente, como acción que surge en pluralidad:

[...] el poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está “en el poder” nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre. En el momento en el que el grupo, del que el poder se ha originado [...] desaparece, “su poder” también desaparece”⁹

Esta definición de poder como acción concertada por el grupo, se explica en la medida en que reconocemos la influencia mostrada por la misma Arendt en la noción de poder político que recoge de la Grecia clásica. Para los griegos, la violencia es una forma de ordenar, ejercer dominio únicamente, más que de

“
Las razones del
poder tienen que
permanecer ocultas
para ser eficaces”

⁸ *Ibidem*, p. 433.

⁹ Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2004, p. 60.

persuadir y se reproduce en el espacio pre-político, en el espacio doméstico o en una forma mala de gobierno como lo es el despotismo. Tanto en la casa así como en un gobierno malo, el jefe de familia y el déspota ejercen su dominio como si fuera una fuerza natural, como si estuviera determinada naturalmente. Es decir, aplica la ley del más fuerte y tal ejercicio es incontestado, pues ni el niño ni el esclavo pueden oponerse a esta ley natural, porque responde a la necesidad. Por el contrario, encontramos que en el espacio público de la *polis* griega es en donde los hombres devienen libres y lo hacen mediante la palabra y la persuasión.

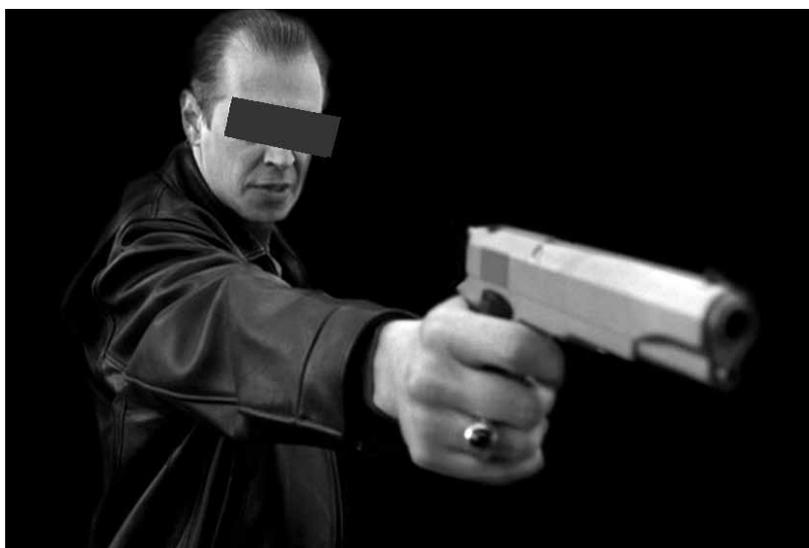
Sin embargo, que el padre tenga un poder incontestado se ha ido cuestionando en las sociedades modernas, ha ido mermando su ejercicio y los posibles argumentos que pudieran legitimar su actuar. Un ejemplo de este cambio de paradigma lo encontramos cuando Meadow no acepta el poder natural de Tony Soprano sobre la dirección de su vida. En la tercera temporada de *Los Sopranos* se cuestiona el poder paternal y despótico que puede ejercer Tony sobre el espacio doméstico cuando se muestra a los ojos del padre la relación de pareja entre Meadow Soprano y Noah Tannenbaum (Patrick Tully), un chico de origen afroamericano y judío. A solas, detrás de la mirada de Meadow, Tony amenaza a Noah y le exige que no se acerque a ella. La razón es muy sencilla no es de los suyos, falazmente reconoce que por ser “negro” no puede tener relaciones de pareja con Meadow porque pertenece al grupo con los cuales negocia y que esto no gusta ni a ellos ni a los otros. Afecta los negocios de ambas familias, sus negocios.

La novedad del tratamiento de este conflicto consiste en no presentarlo como una lucha en defensa del amor, sino que es presentado como una contestación frente al poder del padre. Naturalmente, la relación adolescente entre Meadow y Noah crece, se desarrolla y termina –hay que decir que sin suicidio de por medio como lo hubiera sido en una tragedia isabelina. Por ello, el tratamiento del tema es modernamente interesante, porque nos muestra las razones que se presentan durante el conflicto. Para Meadow la prohibición de mantener una relación con Noah sólo representa una posición conservadora basada en prejuicios racistas y que además utiliza la amenaza y la violencia para exigir su cumplimiento. Frente a las razones de Meadow, Carmela (Edie Falco) como madre reconoce que no tiene perdón lo hecho por Tony Soprano. Sin embargo, como esposa de Tony expresa el argumento de base para justificar el poder paternal: “Tony viene de un lugar y de una época desde la cual cree que hace lo mejor para su hija.”

Lo interesante de los argumentos que buscan legitimar la prohibición de

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2004.
- Bobbio, Norberto, *Teoría general de la política*, Madrid, Trotta, 2005.
- Carrol, Noël, Fernando Castro e Ignacio Castro (et. al.), *Los soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, 2009.
- Pérez, Sergio (coord.), *La categoría del poder en la filosofía política de nuestros días*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Metropolitana, 2009.
- Platón, *República*, Gredos, 2009.
- Simsolo, Noël, *El cine negro*, Madrid, Alianza, 2009.



Tony Soprano frente a la relación de Meadow con Noah no son nuevos y pueden ser evaluados por las distinciones aristotélicas que explican las formas de poder despótico y paternal. Esto es así, porque el poder despótico se caracteriza por el ejercicio del poder en beneficio del déspota —el argumento que da Tony a Noah tiene esta característica— y porque el poder paternal es el que busca el beneficio del hijo —argumento utilizado por Carmela para justificar la actuación de su esposo. En este sentido, hasta en el mismo espacio familiar, en donde el poder tiene que ser incontestado por su propia naturaleza, se encuentra limitado el poder de Tony frente a las razones de su hija. El alejamiento entre Meadow y Tony es sustancial y se observa cuando ella termina trabajando sin paga en una asociación en defensa de los derechos individuales.

Simbólicamente, Meadow le recuerda el origen inconfesable de su poder a Tony cuando le regala un juguete con forma de pez que canta, porque simboliza el asesinato para las familias mafiosas de sicilianos. Tony reconoce el símbolo que lo ha puesto en crisis, que le produce ataques de ansiedad, pero no lo puede decir, ni siquiera encuentra en la terapia salida a su poder opaco e invisible. Lo suyo es algo inconfesable, es un poder que no puede habitar el espacio público. Tiene todo el poder en sus manos y se siente como un perdedor. Por eso nos gustan *Los sopranos*, porque muestran los intereses, las razones y las motivaciones que tiene cada personaje para actuar y porque, de muchas maneras, reflejan nuestros valores y nuestras formas de actuar como sociedad.

Filmografía

- Dir. David Chase, *The Sopranos*, Temporadas 1-6, HBO, 1999-2007.
Dir. Francis Ford Coppola, *The Godfather*, Paramount, 1972.
The Godfather. Part II, Paramount, 1974.
The Godfather. Part III, Paramount, 1990.
Dir. Howard Hawks, *Scarface*, Universal, 1932.
Dir. William A. Wellman, *The Public Enemy*, Warner Brothers, 1931.

Compiladores

Norma Hortensia
Hernández García
y Mario Alfredo
Hernández Sánchez

Recibido: 19-enero-2014
Aprobado: 3-marzo-2014

EL CINESCOPIO QUE CHORREABA SANGRE

Jorge Armando Reyes Escobar*
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

RESUMEN: En el presente escrito se lleva a cabo una reflexión acerca de la producción de la televisión, cine y videojuegos en torno al horror.

PALABRAS CLAVE: Filosofía, horror, televisión, videojuegos, cine.

Abstract: In this paper is carried out a reflection on the production on television, film and video games around the horror.

Key words: Philosophy, horror, televisión, video games, film.

En “You better not read this, pal: an introduction to *Family Guy and philosophy*”, Jeremy Wisniewski argumenta a favor de una lectura filosófica de *Family Guy* [*Padre de Familia*] en los siguientes términos: “*Padre de Familia* nos plantea preguntas acerca de quiénes somos y lo que estamos comprometidos [...] Por ofensivo que pueda ser *Padre de Familia*, es una ofensa que necesitamos desesperadamente —es una ofensa que demanda examinarnos a nosotros mismos, es una ofensa que exige que por lo menos reconozcamos que algunas de las cosas que consideramos sagradas no necesariamente lo sean.”¹ ¡Vaya! ¿Quién hubiera pensado que en la nebulosa amalgama de aquello que se designa como “cultura popular” (o, de manera

más cínica, “la caja idiota”) pudieran encontrarse motivos capaces llevar a reflexiones dignas de Kant o Leibniz? ¿Qué quién lo hubiera pensado? Pues todos aquellos espíritus infatuados que en realidad odian la cultura popular, aquellos que culpan a la televisión o a los cómics (y desde luego, al fútbol) del bajo nivel intelectual del ciudadano común corriente, de las autodestructivas preferencias políticas del electorado y de la lasitud general del estilo de vida contemporáneo. Convencidos de que hacer filosofía es hacer teoría de la argumentación, los gramáticos de nuevo cuño miran con desdén la *Ciencia de la lógica* o las *Meditaciones Cartesianas* para en cambio mostrarle al mundo que se puede ser sabio y cool al mismo tiempo poniendo al descubierto cómo el humor de *Padre de Familia* nos permite entender la naturaleza de las falacias o cómo los dilemas de *Dr. House* nos son

* Doctor en Filosofía. Profesor Tit. A T.C. del Colegio de Filosofía y del Posgrado de Filosofía en la FFyL. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Su última obra es *El lenguaje de la Alteridad: Ensayos sobre hermenéutica, diálogo y lucha por el reconocimiento*, México, DF: Ed. Fides, 2013. Correo electrónico: guandajo@gmail.com

1 Jeremy Wisniewski, “You better not read this, pal: an introduction to *Family Guy and philosophy*”, en *idem* (ed.), *Family Guy and philosophy*, Blackwell, Oxford, 2007, p. 1.

útiles para entender las razones en las que se sustenta el juicio moral. Y todo estos beneficios sin perder un ápice de diversión: “el estudio ‘serio’ de la cultura popular tiene un efecto irónico: *hace más divertida* a la cultura popular. Nos permite convertirnos en detectives del misterio más interesante del mundo— el misterio oculto de las creencias y valores de una cultura.”²

Sería de una petulancia inexcusable llamarme a mí mismo “filósofo”, pero soy un profesionalista que se gana la vida por medio de la investigación y docencia de problemas, textos y autores de aquello que la academia denomina, para bien y para mal, “tradición filosófica”, y con base en ello me permito afirmar tajantemente: no, ni *Padre de Familia*, ni *Lost*, ni *Galería Nocturna*, ni *El Chavo*, ni *Juanito y los Clonosaurios*, ni ninguna otra serie de televisión que se respete, nos plantean preguntas claves acerca de nosotros mismos. ¿Que si pueden utilizarse como *ejemplos* para introducir un problema filosófico? Desde luego, pero mal haríamos en confundir una argucia retórica, amena en las charlas de sobremesa, útil para despertar el último rescoldo de interés de los alumnos, con una forma legítima de hacer filosofía, pues como nos recuerda Kant: “los ejemplos son como las andaderas del juicio, las andaderas de las que nunca puede prescindir quien carece del talento natural del juicio.”³

Permítaseme hacer un par de breves aclaraciones antes de seguir adelante. En

2 Jack Nachbar, “Taking popular culture seriously”, en Jack Nachbar y Kevin Lause (eds.), *Popular culture: an introductory text*, University Popular Press, Boiling Green, 1992, p. 38.

3 Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1996, A134/B173.



primer lugar, lo anterior no significa una crítica a las manifestaciones de la cultura popular, pues no se puede afirmar *a priori* que su carácter de mercancía lista para el consumo masificado le arranque de raíz toda posibilidad creadora. Sin embargo, en segundo lugar, es necesaria la distancia histórica para poder juzgar el sentido del fenómeno (televisivo, en este caso) al que se hace referencia. Suponer lo contrario, que de manera inmediata puede leerse en éste un “contenido filosófico”, el cual se le atribuye únicamente por una voluntad de transgresión o por el deseo de granjearse simpatías hace caso omiso del señalamiento de Adorno: “Tomar la industria cultural tan en serio como corresponde a su función incuestionada significa tomarla en serio críticamente, no someterse a su monopolio.”⁴

En esa medida renuncio de antemano a adoctrinar al lector sobre los contenidos y mensajes filosóficos de las series de televisión explícitamente dedi-

4 Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I*, Akal, Madrid, 2008, p. 299.

cadadas al horror. Seguramente sería un recurso fácil escribir algo en el siguiente tono: “el horror no sólo proporciona una crítica de nuestro optimismo acerca del mundo, sino que también expresa nuestro pesimismo acerca de cualquier sentido de orden: el horror ayuda a iluminar aspecto de nuestra común, aunque explícitamente negada, visión subyacente de la moralidad.”⁵ De tal forma podría utilizar algunos capítulos de *Galería Nocturna*, *La Dimensión Desconocida*, *Un Paso al Más Allá* o *Historias del Lado Oscuro* para instruir a los lectores en los pormenores del imperativo categórico, la formación del carácter o el bien moral. Pero si procediera de tal modo no sólo estaría sometiendo al monopolio de la industria cultural al suponer que sólo mediante el recurso a las imágenes televisivas pueden hacerse comprensibles conceptos que sin lugar a dudas son importantes, pero que, por desgracia, han sido expresados de la manera más aburrida y anticuada por varones blancos muertos. Peor aún: los estaría engañando, pues, a diferencia de lo que sugiere Nachbar, eso no es divertido, es asquerosamente aburrido: me recuerdan esos grotescos intentos de algunas madres que fingen que el brócoli hervido es delicioso únicamente para hacer que sus hijos lo coman o que recurran a un refresco atiborrado de azúcar para que sus remilgosos vástagos se tomen una medicina de gusto repulsivo. Pueden ser recursos ingeniosos y desesperados, pero a final de cuentas falsos: el brócoli es necesario porque es

rico en betacarotenos, pero su sabor es nauseabundo, sin importar los hipócritas gestos de delectación que hagan los padres. Del mismo modo, puede ser iluminador comparar la toma de conciencia de Neo en *Matrix* con los resultados de la *epojé* fenomenológica, pero seguramente Husserl tenía en mente algo un poco más sofisticado que comprobar qué tan profundo es el hoyo del conejo.

Así pues, a partir de este punto no les hablará el profesor de filosofía, se dirigirá a ustedes el fan de la televisión de horror, el que tiene la certeza de que la felicidad es el desenlace de uno de los capítulos perdidos de *Galería Nocturna*, “Sorpresota” (“Big Surprise”). La felicidad, esa incógnita hecha de paradojas, ese desgarrar en el tejido de la experiencia cotidiana que nada sabe de condiciones ni de consecuencias. No, no les enseñaré qué teorías filosóficas resultan más digeribles cuando usamos el medio televisivo a manera de andadera, les narraré mi experiencia como televidente. ¿Que no es filosófico? Por favor, acepte mis disculpas, si por filosofía usted entiende un *discurso* acerca de la condición de nuestra cultura, los orígenes del conocimiento o las contradicciones de nuestras convicciones morales, desde luego que no les entregaré un discurso; mi interés es distinto y mucho más modesto: compartir —si me lo permite— mi propia experiencia, pues comparto por entero la idea de Montaigne según la cual “preferiría entenderme a mí mismo antes que entender a Cicerón. Harto tendría con mi propia experiencia para hacerme sabio, si fuera buen estudiante.”⁶ Probablemente

5 Philip Tallon, “Through a Mirror, Darkly. Art-Horror as a Medium for Moral Reflection”, en Thomas Fahy (ed.), *The philosophy of horror*, University Press of Kentucky, Lexington, 2010, p. 40.

6 Michel de Montaigne, *Ensayos completos*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 1020.

lo aburra con este vagabundeo por los sótanos de la memoria, pero prefiero correr ese riesgo con la esperanza de que a lo largo de este trabajo de “excavar y recordar” alguien pueda reconocerse en los fragmentos de nuestra común experiencia subjetiva, una experiencia que no es un espejo de la naturaleza, ni posee una estructura legaliforme, sino que aparece como un ensamble de actos: percepción, fantasía, imaginación.

En estos días me cuesta trabajo distinguir entre la televisión, el cine y el videojuego. La confusión no se debe sólo a los factores técnicos mediante los cuales algunos videojuegos ostentan escenas cinemáticas que rivalizan con cualquier película, obedece también al modo de narrar: así como se ha vuelto común en los videojuegos recolectar (sobre todo en los *survival horror*) recolectar claves, armas y municiones para enfrentarse a final de cuentas con el “jefe” del nivel, las películas han dejado de contar historias (y cuando lo hacen son ridículamente lacrimógenas) para adoptar la misma estrategia (y de eso da testimonio al insufrible saga de *Los piratas del Caribe*). Y ni qué decir de la división en “temporadas”. Antes las películas estaban pensadas para ser únicas y singulares; sólo si llegaban a convertirse en un éxito se hacían secuelas que, en su mayor parte, eran perfectamente prescindibles, pero no se concebían como una serie ordenada en la que se dosificaba el desarrollo de los acontecimientos (como ocurre ahora en el caso de las películas de *Harry Potter*) a la manera de una serie de televisión.

Sin embargo me parece encontrar el mayor cambio en la actitud con la cual nos dirigimos a estas tres formas de presentar la imagen móvil. En mi infan-

cia, la visita al cine era lo más parecido a una ceremonia solemne. Mientras las iglesias se convertían en bodegones de láminas, cines como el “Apolo”, el “Latino” o el “Palacio Chino” se convertían en edificios imponentes, de amplias escalinatas, alfombras mullidas que ahogaban el sonido de nuestros pasos y una cuidada iluminación que contrastaba con los focos desnudos de nuestras casas. El lugar interrumpía de manera tan abrupta nuestra cotidianidad que, a pesar de que nunca faltaba el rebozo que anunciaba su entrada con el infalible “ya lleguéeee”, apenas las luces se apagaban guardábamos compostura, como si la oscuridad estuviera hecha de ojos vigilantes a cualquier gesto que delatara nuestra baja estofa. La casa, en cambio, era un asunto por completo diferente; una de las caras de la felicidad era llegar de la escuela, prender la televisión, quitarse los zapatos y rumiar un gigantesco tazón de corn flakes al ritmo de las rabinetas de Rogelio Moreno al inicio de la primera barra de caricaturas vespertinas del canal cinco. Ahora el cine (o, mejor dicho, las salas de cine) es una extensión del centro comercial, que a su vez se ha convertido en la imagen invertida (ordenada, eficiente, limpia, repleta de artículos de consumo) de una casa que a fuerza de interminables horarios de trabajo se ha convertido en poco más que un dormitorio, lo cual lo convierte en el espacio ideal para que la gente haga todo lo que quisiera hacer en la sala de su casa: revisar los mensajes del celular, platicar, dormir, engullir crepas insulsas

“

En estos días me cuesta trabajo distinguir entre la televisión, el cine y el videojuego”

y, sólo a veces, intercambiar algo más que recriminaciones con la familia. He visto más silencio y atención en una sesión colectiva de *Silent Hill 2* que en cualquier estreno cinematográfico. Pero ya no me quejo. Total, luego consigo la película en DVD, blu-ray o la descargo vía netflix y la veo mientras me ocupo de algunas tareas del hogar.

El punto es, empero, que esa mescolanza de modos de percibir estuvo ausente en mi infancia y adolescencia, lo cual es sumamente importante para mi experiencia del cine y la televisión de horror. Tal vez debido a su carácter tan próximo al ritual, la experiencia del cine envolvía nuestra atención de un modo sólo comparable al de los juegos callejeros, pero, a diferencia de éstos, nos imponía una inmovilidad que exigía ser reparada en cuanto abandonábamos la sala (sobre todo si nos gustaba la película). Así, las batallas de *La Guerra de las Galaxias* o de *Gansos Salvajes* se multiplicaban en nuestro patio trasero o en la calle, no por afán histriónico, ni por el deseo lúdico de participar en la historia recreándola, sino como una manera de *regresar* a nuestro mundo común, de constatar que a final de cuentas lo vivido en la pantalla tenía puntos de contacto con lo que entendíamos como real. Vaya, no era tanto como aspirar a convertirse en mercenarios, caballeros Jedi o superhéroes; más bien era constatar que por extraordinario y deslumbrante que hubiera sido la película *podíamos* jugar a ella con nuestros juguetes, con nuestras acciones, y mediante esa metamorfosis hacerla entrar a los estrechos y rústicos parámetros de nuestra experiencia. A los nueve o diez años no me decía a mí mismo “es sólo una película”, pues la amenaza de “Ti-

burón” era tan real como la inminente llegada de las abejas asesinas, el Apocalipsis del año 2000 o la posibilidad de una Tercera Guerra Mundial, así que la forma de lidiar con toda la estela de emociones dejada por la película era imitándola, de una manera similar a la cual las tablas de multiplicar perdían esa aura siniestra después de haberlas memorizado. En fin, el cine era una experiencia discontinua, un sueño lúcido que se nos concedía los fines de semana.

Con la televisión era distinto. Para empezar el televisor era parte del mobiliario, en algunos casos incluso tenía acabados “tipo caoba” que hacían juego con el comedor y la alacena, y tampoco estaba exento de las carpetitas y figuras de porcelana que proliferaban por toda la casa. Por su forma, disposición y función, la televisión estaba firmemente enquistada en el entramado de nuestras vidas y en esa medida sus contenidos también entraban en el cálculo de los pequeños triunfos y derrotas del trajín cotidiano. ¿Perderse *la Princesa Sally*? Bueno, no estaba del todo mal si estabas con tu mamá de visita en la casa de una señora pródiga con las galletas. ¿Perderse el desenlace de *Fuerza G*? Doloroso, pero tolerable; ya se hablaría de ello en el recreo durante toda una semana. ¿Perderse *El Imperio Contraataca*? Impensable, aberrante, blasfemo.

En términos generales, esa cotidianidad le daba un aire prosaico a los contenidos televisivos. ¿Por qué rasgarse las vestiduras con *El Derecho de Nacer* si eran los mismos chismes que contaban las vecinas? ¿En dónde podía residir el encanto de *Desayunos con Saldaña* si el estudio en el cual se grababa lucía tan corriente como la sala de la casa? La televi-

sión era entretenida, eso estaba fuera de toda duda, pero no tenía nada de especial, incluso nos servía para ejercitarnos en el tan necesario principio de realidad porque uno se daba cuenta que la sangre real, la que aparecía en los noticieros tenía una tonalidad oscura mientras que la sangre que aparecía en las series de televisión era invariablemente escarlata.

Pero esa misma vulgaridad que le restaba verosimilitud a las persecuciones de *Hawai 5-0*, a los romances del *Crucero del amor* o a las batallas de ¡Combate! tenía un efecto totalmente inesperado, devastador, en lo que tocaba al horror. Recuerdo que en el canal once se transmitía a finales de los setenta una serie titulada *Esta noche a las once*, que consistía básicamente en adaptaciones de cuentos de Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood o John Collier (de eso me percaté muchos años después, al leer los relatos y asociarlos con el recuerdo de infancia). Desde luego, no se transmitía a las once de la noche, sino a las ocho, justo a la hora de la cena. No es que mis papás fueran especialmente afectos a la serie, pero como en aquel entonces nuestra flamante tele “Admiral” no tenía control remoto el *zapping* no había llegado aún para provocar conflictos conyugales, así que si eventualmente la televisión se quedaba en el canal once nadie se esforzaba en cambiar el canal y seguíamos cenando tranquilamente. Sin embargo esa tranquilidad esta próxima a llegar a su fin. La televisión estaba sobre un trinchador que se encontraba al lado de uno de los extremos del comedor, a la derecha se alzaba la oscuridad que llevaba a las escaleras que conducían al segundo piso y posteriormente estaba un pasillo en penumbras que daba a

la cochera. Pues bien, el inicio de *Esta noche a las once* incluía una escena que era prácticamente idéntica a la distribución espacial de la casa. La entrada principal del programa era una maqueta del “Big Ben” de Londres, pero después daba paso a fragmentos de algunos capítulos, y una de esas imágenes representaba un baúl, no muy distinto a nuestro trinchador, del cual súbitamente asomaba un cadáver putrefacto que abría lentamente los ojos al mismo tiempo que la cámara se abría para mostrar el resto de la estancia: a la derecha del baúl estaban unas escaleras sumidas en sombras y un pasillo estrecho. No podía soportar la similitud. Si la concha que sopeaba en el chocolate era real, entonces también era posible que un muerto se apareciera en medio de la noche en la sala de la casa y subiera a buscarme con intenciones malignas. Pero lo peor estaba por llegar, también por cortesía de *Esta noche a las once*. Uno de los pocos capítulos que vi completos fue la adaptación de “La muñeca”, de Algernon Blackwood (por cierto, siempre me he preguntado en



qué cuento se habrá basado el programa correspondiente a la imagen del muerto que salía del baúl), el cual narra cómo una secta hindú toma venganza de un cruel coronel británico mandándole una muñeca maldita para que lo asesine. La adaptación que hace del mismo cuento *Galería Nocturna* es genial, pero no se le compara ni de cerca a la sutileza de su contraparte mexicana. En aquélla la muñeca aparece con un rostro diabólico, con colmillos y garras que en un primer momento son espeluznantes, pero exagerados. En contraste, la versión nacional utilizaba una muñeca “Lili Ledy”, de las grandotas que medían poco más de un metro, y solamente mostraban sus pasos que la llevaban a su siguiente víctima mientras murmuraba cosas perversas. ¿Y saben qué? En la casa teníamos unas muñecas iguales, las cuales habían pertenecido hasta hacía poco a mis tías. Aun cuando estaba en la secundaria yo todavía experimentaba un miedo irracional hacia esas muñecas, interpretaba cualquier ruido procedente del clóset en el que estaban guardadas como la señal inequívoca de que habían cobrado vida, de que sus ojos glaucos se abrían para buscarme. Cuántas pesadillas se gestaron en ese breve espacio televisivo.

En este punto cualquier aficionado al género de horror en sus distintas modalidades seguramente encontrará exagerados mis temores infantiles. Señalará que películas como *El Exorcista*, *La Profecía* o el *Bebé de Rosemary* ofrecían mayores y más justificadas posibilidades de estremecimiento. Y sin duda tendrá razón, pero tiene que concederme lo siguiente: siendo un niño no me habrían permitido el acceso a la sala en cualquiera de esas películas. Aún no había tor-

rents, ni dvd, ni siquiera videoclubes, así que esas películas tenían una existencia clandestina que mucho antes de materializarse en imágenes circulaban de boca en boca en algunas charlas de sobremesa. Algunos niños se jactaban de haber visto *El Exorcista*, pero la contaban de una manera tan torpe y exagerada que no conseguía hacerme a la idea de dónde podría encontrarse su poder aterrador. Otros, más marginales, susurraban rumores acerca de la existencia de una película brutal acerca de canibalismo y despedazamientos; veinte años después supe que aludían a la (ahora) venerada *Matanza de Texas*.

Cuando por fin tuve edad para que me admitieran sin dificultad en las funciones destinadas a las películas de terror el principio de realidad ya se encontraba definitivamente instalado, así que los horrores de la pantalla me agradaron, me divertieron, pero definitivamente no me asustaron. En suma, había aprendido que el cine era una experiencia como cualquier otra, que había que hacer cola para los boletos del mismo modo en el cual uno hacía cola para comprar las tortillas y que los multicinemas podían ser tan vulgares y malolientes como los paraderos de camiones.

¿Y la televisión? De algún modo perdió su encanto prístino, esa continuidad con la experiencia que involuntariamente hacía tan verosímiles sus horrores sobrenaturales no tardó en



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad I*, Akal, Madrid, 2008.
- Nachbar, Jack. “Taking popular culture seriously”, en Jack Nachbar y Kevin Lause (eds.), *Popular culture: an introductory text*, University Popular Press, Boiling Green, 1992.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos completos*, Cátedra, Madrid, 2008.
- Tallon, Philip. “Through a Mirror, Darkly. Art-Horror as a Medium for Moral Reflection”, en Thomas Fahy (ed.), *The philosophy of horror*, University Press of Kentucky, Lexington, 2010.
- Wisniewski, Jeremy. “You better not read this, pal: an introduction to *Family Guy and philosophy*”, en idem (ed.), *Family Guy and philosophy*, Blackwell, Oxford, 2007.

diluirse en el culto a la ironía y al ingenio cínico de la generación X. Baste un caso para ilustrar mi posición. Durante años mi padre me había hablado de la mítica serie *La Dimensión Desconocida*, particularmente del capítulo en el cual un cazador y su perro se pierden en el bosque, y en la búsqueda de un camino que los lleve de regreso a casa encuentran a un hombre que afablemente les señala el atajo a seguir: una soleada vereda rodeada de frondosos árboles. Con nuevos bríos, el cazador se dispone a tomar el camino indicado, pero su perro se niega a obedecerlo e insiste en seguir un páramo oscuro lleno de brezales. Dejando perplejo al amable guía, el cazador decide seguir a su perro y al final del camino se topan con el paraíso. Entonces se nos aclara que ambos murieron súbitamente en un accidente acontecido mientras se encontraban de cacería, el hombre al que encontraron no es otro más que el diablo, cuyo intento de engañarlos y conducirlos al infierno fue frustrado por la intuición

y fidelidad del perro. Una historia ñoña sin lugar a dudas, pero que me impresionó no tanto por la fidelidad del perro como por la posibilidad de que el diablo hiciera presencia en el nuestro. Podía imaginar una vereda similar a la que llevaba a la casa de mis abuelos paternos, incluso podía visualizar al diablo apoyado en la mora que estaba en uno de los recodos del sendero; de nuevo, la continuidad con la experiencia, aunque

fuera por la mediación del relato de mi padre, hacía del medio televisivo un conducto más dúctil para transmitir el horror que las películas o los cómics. Así que cuando me enteré de que transmitirían en canal cinco *Dimensión Desconocida* me preparé con una emoción tan intensa que actualmente no podría reproducir sin fingirla. El grado de excitación sólo fue comparable a la decepción de percatarme de que no era la serie original en blanco y negro del genial Rod Serling la que estaban transmitiendo, sino una versión actualizada (de 1986) a colores y llena de ese bobalicón optimismo de los ochenta. Creo recordar que era una historia acerca de un veterano de la guerra de Vietnam que podía revivir y, más todavía, reproducir en su entorno todos los horrores de la guerra. A la distancia creo que no funciona del todo mal como metáfora de cómo las heridas de guerra alcanzan incluso a una cafetería perdida en el Medio Oeste, pero definitivamente ya había cortado amarras con mi experiencia.

Ahora tengo más de cuarenta años. Me he podido hacer de las series completas que poblaron mi imaginación infantil y adolescente (los últimos adjetivos se refieren a una condición, no sólo a un orden cronológico). Varios de los capítulos me parecen buenos, sólidamente armados, bien actuados y salen victoriosos de las limitaciones técnicas de su tiempo. Es cómodo verlos en la sala, en un sistema que me permite reproducir películas y jugar el FIFA 14, pero me aburro rápidamente porque inevitablemente me confundo al no poder distinguir exactamente qué es lo que estoy viendo: ¿una película, una serie, un videojuego?



Compiladores

Norma Hortensia
Hernández García
y Mario Alfredo
Hernández Sánchez

Recibido: 16-enero-2013

Aprobado: 03-abril-2013

EL CÁNCER COMO METÁFORA. *BREAKING BAD* Y LA NOCIÓN DE TRANSFORMACIÓN EN LA FICCIÓN TELEVISIVA NORTEAMERICANA

Cristina Sánchez Mejía
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

RESUMEN: En el presente texto se analizará la serie *Breaking Bad* a través de la metáfora del cáncer y la noción de transformación.

PALABRAS CLAVE: Televisión, cáncer, filosofía, transformación.

Abstract: This paper analyzes the *Breaking Bad* series through the metaphor of cancer and the notion of transformation.

Key words: Television, cancer, philosophy, transformation.

“My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!”
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.
Ozymandias, Percy Bysshe Shelley

Breaking Bad, serie creada por Vince Gilligan, y transmitida por el canal de televisión AMC de 2008 a 2013, logró entrar en el libro *Guinness* de los Récords durante el último año de su emisión como la serie mejor evaluada de la historia, tras recibir una calificación de 99 sobre 100 en el sitio web *Metacritic*. Así como esta puntuación casi perfecta refleja la aclamación, tanto de la crítica especializada como del público televidente, en la historia estelarizada por Bryan Cranston, el profesor de química Walter White, junto con su ex alumno Jesse Pinkman, crearían y comercializarían metanfetamina 99.1% pura, catalizadora de una serie de giros dramáticos al interior de la trama.

A lo largo de las cinco temporadas de *Breaking Bad* los personajes de esta historia sufren diversas transformaciones de las cuales quizá, la más profunda y evidente sea la de su protagonista, Walter White. Al inicio de la serie, Walter es presentado como un profesor de química en una escuela secundaria en Albuquerque, donde imparte clases a estudiantes desinteresados e irrespetuosos para quienes incluso, tiene que limpiar sus automóviles en su segundo trabajo. En la misma escuela donde Walt imparte clases, estudia su hijo Walter Jr., quien padece parálisis cerebral. Además, Skyler White, la esposa de Walter, espera un segundo hijo, Holly, quien nace al final de la segunda temporada.

Tras ser diagnosticado con cáncer de pulmón inoperable, y observar a Jesse escapar de una redada antidroga en la que acompaña a Hank, su cuñado y agente de la DEA, Walter decide utilizar su conocimiento científico para fabricar metanfetamina en secreto, y así poder garantizar la seguridad económica de su familia después de su muerte. A partir de esta decisión, el dúo Walter-Jesse desatará una serie de conflictos en los que intervendrán diversos antagonistas, quienes serán principalmente, y hasta el final de la penúltima temporada, hombres hispanos involucrados en las redes del narcotráfico entre América Latina y Estados Unidos.

Al inicio de la serie, la identificación con Walt es casi irresistible: se trata de un hombre regular, mal pagado y con un seguro insuficiente, que sufre una enfermedad atroz y decide tomar un gran riesgo para garantizar la estabilidad económica de su familia. Aunque se trata de una elección sumamente cuestionable, en principio parece comprensible el dilema irresoluble al que se enfrenta el protagonista, y que dará la pauta para el desarrollo del potencial de este personaje.

Conforme la historia avanza, la empatía hacia Walt parece justificable, sin embargo, este personaje se aleja cada vez más del padre de familia para encarnar completamente a Heisenberg, el capo de la droga más buscado de Nuevo México. La paulatina conversión del vulnerable protagonista a la condición de villano, nos permitiría desentrañar uno de los aspectos más fascinantes de esta serie, pues se trata de un personaje que puede incitar tanto la seducción como el rechazo del espectador, al generar una



personalidad ambigua y evitar las caracterizaciones unidimensionales, así como las soluciones sencillas a los conflictos planteados.

Para comprender la transformación del protagonista, así como el deterioro general de los personajes y el tono cada vez más sombrío que adquiere el argumento, propongo examinar el sentido metafórico del cáncer al interior de la historia. Este análisis se realizará a partir de la obra *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag, para comprender la incidencia histórica que ha tenido el cáncer, en tanto metáfora, al interior del lenguaje político, así como la redescrición que *Breaking Bad* aportaría a esta figura retórica. En un segundo momento, mostraré las implicaciones del formato serial en el transcurso temporal de *Breaking Bad* para exponer su incidencia en la evolución de los personajes. Finalmente, señalaré la importancia que tienen los procesos de cambio al interior de la serie, a la luz de la metáfora del cáncer, no sólo al interior de *Breaking Bad*, sino de la ficción televisiva contemporánea

El cáncer como figura retórica

El empleo del sentido metafórico de la palabra “cáncer” es bastante conocido, incluso el diccionario de la lengua española lo incluye en una de sus acepciones como la “proliferación en el seno de un grupo social de situaciones o hechos destructivos” y cita como ejemplo “La droga es el cáncer de nuestra sociedad”. A partir del impacto conceptual que la metáfora del cáncer ha tenido en diversas obras literarias y filosóficas, la escritora estadounidense Susan Sontag realiza un recorrido histórico para señalar algunas de las interpretaciones paradigmáticas de diversas enfermedades como figuras retóricas, y a la vez mostrar algunas de las vías a través de las cuáles se ha intentado comprender el comportamiento de una afección que aún guarda tantos misterios como es el cáncer.

En la obra *La enfermedad y sus metáforas*, escrita y publicada en 1978 (mientras la autora recibía tratamiento para el cáncer de seno), Sontag parte de la definición aristotélica de la metáfora, la cual consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro, y cuya transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o según una analogía (*Poética*, 1457b 6-20). Es decir, a través del traslado del significado de una palabra a otra, la metáfora mostraría una vía de interpretación alternativa a la que aporta el sentido literal de un término, en este caso, del cáncer.

En primer lugar, Sontag describe el comportamiento «caótico», de los tumores cancerígenos, los cuales suelen tener un crecimiento incontrolado, anormal e incongruente, pues:

Es el tumor el que tiene energía, no el paciente; no se «lo» controla. Las células cancerosas, según los manuales, han violado el mecanismo que «restringe» su proliferación. (La proliferación de las células normales está autolimitada gracias a un mecanismo llamado «inhibición de contacto».) Al ser células sin inhibiciones, las células del cáncer proliferan y se superponen de manera «caótica», destruyendo las células del cuerpo, su arquitectura, sus funciones.¹

A continuación, Sontag denomina al cáncer como “la anonadación y el aniquilamiento de la conciencia”, como un “Ello negligente”, pues permite que unas células sin inteligencia (primitivas o atávicas) se multipliquen hasta que nos sustituya un «no Yo», de ahí que los inmunólogos clasifiquen a las células cancerosas como «no propias» del cuerpo². Es quizá por esta conducta desordenada, concluye Sontag, que esta enfermedad se ha convertido en el emblema de todo lo destructivo y extraño que abriga el cuerpo humano, que se haya identificado al cáncer como la enfermedad de lo Otro y que la mutación se haya convertido en su imagen típica.

Además de introducir un cambio radical en la entidad invadida, el cáncer suele ser representado como un agente ferozmente energético, cuyo poder constituye el insulto supremo al orden natural. Así, las metáforas patológicas comúnmente se han relacionado con la corrupción moral, tal como sucedió con la peste durante el medioevo, cuando la

1 Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Taurus, España, 1996, p. 65.

2 *Ibíd.*, pp. 68-69.

imagería patológica sirvió para expresar la preocupación por el orden social.

Asimismo, Sontag señala que la preocupación más antigua de la filosofía política ha sido por el orden social, de ahí que al comparar a la polis con un organismo, frecuentemente se haya equiparado al desorden civil con una enfermedad, generando una serie de analogías clásicas entre el desorden político y la enfermedad —como ocurre, por ejemplo, de Platón a Hobbes—, en sistemas que presuponen la clásica idea médica (y política) de equilibrio. Así, dado que la enfermedad nace del desequilibrio, “la metáfora patológica se usó en la filosofía política para dar mayor fuerza al llamado a la razón”³.

Por otro lado, Sontag menciona que la imagería patológica ha ocupado un papel importante al interior de los movimientos totalitarios modernos, ya sean de derecha o de izquierda, y cita como ejemplo a los nazis, para quienes una persona de origen «racial» mixto era como un sifilítico, o a Trotsky, quien llegó a mencionar que el estalinismo era la cólera, la sífilis, el cáncer. A través de estos ejemplos, la autora nota que “la política se sirve exclusivamente de enfermedades mortales, lo que da a la metáfora un cariz mucho más mordaz”⁴, pues esta comparación, sobre todo en el caso del cáncer como figura retórica, deja entrever el carácter corrosivo de un hecho o situación irremediables o incondicionalmente viles.

En los ejemplos anteriores se han mostrado algunos de los usos metafóricos paradigmáticos de la imagería patológica a lo largo de la historia, los

cuales han servido para caracterizar la corrupción moral o señalar la preocupación por el orden social dentro de la filosofía política al comparar al desorden político con la enfermedad. También se ha mencionado la utilización del cáncer en el lenguaje político, el cual ha servido para incitar a la violencia, con lo cual Sontag concluye que «nunca es inocente el concepto de enfermedad»⁵.

A partir del sentido fatalista que la imagería patológica adquirió al interior de los movimientos totalitarios modernos, Sontag se cuestiona si al final del siglo XX aún es posible manifestar la severidad moral a través de una metáfora que resulte adecuada para tratar de abarcar el mal «total» o «absoluto», tomando en cuenta que aún se conserva la preocupación por el mal, pero ya no el lenguaje religioso o filosófico para hablar inteligentemente del mismo. En otras palabras, la autora se pregunta ¿cómo es posible representar el mal a través de la metáfora patológica sin simplificar lo complejo, e invitar a la autocomplacencia, si no al fanatismo?⁶

Para resignificar la metáfora patológica, particularmente la del cáncer, es necesario despojar el carácter extremo de figura retórica que le ha vuelto especialmente tendenciosa, apta para la interpretación paranoica y fatalista. Es decir, hace falta cambiar nuestros mo-

“

La política se sirve exclusivamente de enfermedades mortales, lo que da a la metáfora un cariz mucho más mordaz”

3 *Ibíd.*, p. 78.

4 *Ibíd.*, pp. 80-81.

5 *Ibíd.*, p. 82.

6 *Ibíd.*, p. 83.

dos de ver el cáncer, «una enfermedad tan sobrecargada de mitificación y tan agobiada por la fantasía de un destino ineluctablemente fatal», pues estas perspectivas históricas, así como las metáforas que le hemos impuesto:

Denotan tan precisamente las vastas deficiencias de nuestra cultura, la falta de profundidad de nuestro modo de encarar la muerte, nuestras angustias en materia sentimental, nuestra negligencia y nuestras imprevisiones ante nuestros auténticos «problemas de crecimiento», nuestra incapacidad de construir una sociedad industrial avanzada que sepa concertar el consumo, y nuestros justificados temores de que la historia siga un curso cada vez más violento. El cáncer como metáfora caerá en desuso, me atrevo a predecirlo, mucho antes de que se resuelvan los problemas que tan persuasivamente supo reflejar.⁷

Ahora bien, una de las vías de interpretación más interesantes que ofrece el cáncer como metáfora es a través de la imagen de mutación que introduce su comportamiento caótico en el agente invadido. Sontag señala a los procesos de cambio introducidos por un tumor cancerígeno no sólo como una de las particularidades más reconocidas de esta afección, sino como su característica más temida, en comparación, por ejemplo, con las enfermedades del corazón, en las cuales la muerte representa un acontecimiento, “pero no confiere a nadie una nueva identidad [pues] no introduce transformaciones, sino en el sentido de una mejoría”⁸, es decir, no convierte al paciente en uno de «ellos»,

como suele pensarse en relación con las células cancerosas, con lo que la autora concluye que “las enfermedades más aterradoras son las que parecen no sólo letales sino deshumanizadoras, en un sentido literal”⁹.

A través de la caracterización del cáncer como un agente que induce una serie de cambios al interior del ente invadido, a continuación se analizará la serie estadounidense *Breaking Bad*, uno de los productos culturales más influyentes de los últimos tiempos, donde la presencia de esta afección resulta fundamental para el desarrollo de la historia, así como para comprender la evolución de los personajes a través de la noción de transformación, introducida por esta enfermedad como un emblema del comportamiento caótico en relación al equilibrio social y de la mutación del sujeto como un Yo constituido.

La serialidad o el formato de teleadicción contemporáneo

Es importante detenernos un momento en el análisis de la estructura y el formato de transmisión de *Breaking Bad*, pues este programa se inserta en un momento de la historia de la televisión estadounidense en el que la serialidad vive su auge, lo cual ha propiciado la aparición de programas de televisión en modalidades cada vez más sofisticadas, y en el que la comodidad que el Internet ofrece para sintonizar dichas series, ofrece posibilidades casi ilimitadas para satisfacer el gusto del televidente, lo cual

⁷ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁹ *Ibidem.*

favorece un consumo de televisión más elaborado, activo y reflexivo¹⁰.

Sin duda alguna, la serialidad constituye el modelo predominante de la televisión contemporánea, el cual ha servido también para enganchar al televidente. No es de extrañar que esta modalidad por entregas periódicas haya sido parte de la fórmula adictiva de *Breaking Bad*, así como de algunas otras series exitosas que le precedieron a lo largo de la primera década de este siglo, tales como *CSI: Crime Scene Investigation*, *Lost*, *Desperate Housewives* o *The Sopranos*. Sin embargo, estos programas de televisión no sólo comparten un formato de entrega serial, pues incluso podríamos afirmar que pese a clasificarse en géneros tan dispares como el policial, la ciencia ficción, la comedia o el drama, muestran similitudes en cuanto al punto de vista a través del cual son plasmados estas ficciones, pues:

Ninguno de los habitantes de estos universos desestructurados en que tienen lugar la acción episódica puede considerarse un modelo de virtudes. La mentira, la ocultación, la volubilidad, se ponen por encima de los intereses del grupo. Como el instinto de salvación personal a cualquier precio está siempre por encima de la cohesión social, el anhelo de familiaridad estable no es más que un signo nostálgico que remite a la ya imposible dignidad totémica de sus predecesores. Los héroes contemporáneos engañan a los otros y se engañan a sí mismos, y en esa vivencia cotidiana de la falsedad se reorganiza el concepto mismo de la repetición serial.¹¹

10 Cascajosa Virino, Concepción, *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona, 2007, pp. 19-20.

11 *Ibíd.*, p. 32.

El escenario que nos ofrecen muchas de las series contemporáneas nos muestra que, a pesar de las diferencias sustanciales en el relato del que somos espectadores, tanto la televisión como los televidentes han dejado de ser ingenuos, lo cual ha sido aprovechado por productores y guionistas para ofrecernos programas con una perspectiva cada vez más oscura, sin importar que el protagonista de la historia contada sea un investigador científico, una ama de casa o un profesor de química, pues los ejemplos citados anteriormente son suficientes:

Para empezar a entender la ficción televisiva norteamericana como un espacio expresivo que presenta, como un espejo fragmentado, una consciencia de civilización hecha añicos. El secreto de las mejores series que ocupan la atención contemporánea está en el impulso casi autodestructivo hacia la expresión sincera de un imaginario ético y social de tonos negrísimos, con una consciencia crítica que está excluida del sistema propagandístico. Pues es, sin lugar a dudas, en la mejor ficción televisiva, donde el espectador de nuestros tiempos reconoce lo peor de sí mismo.¹²

Si es posible considerar a la ficción televisiva actual como un espacio que no sólo refleja el imaginario social, sino que permite representar de manera crítica los elementos que lo componen, podríamos explicar la aparición cada vez más frecuente en la pantalla chica de temas como la inestabilidad económica, el narcotráfico, los desastres naturales o el terrorismo, entre otros fenómenos que constituyen una fuente de angustia real en el mundo contemporáneo.

12 *Ibíd.*

En el libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, el filósofo estadounidense Noël Carroll —quien es conocido por ser autor de una vasta obra dedicada a la reflexión sobre la cultura de masas—, afirma que conforme las verdades del llamado «imperio Norteamericano» han perdido credibilidad, una gran sensación de inestabilidad se ha apoderado de la imaginación, ante lo cual el género del horror se ha convertido “en un símbolo artístico popular listo para el sentimiento de que «el centro no se sostiene»”¹³. Así, el autor menciona la manera en que diversos subgéneros del terror han explotado el cultivo de los miedos predominantes, a menudo médicos, como sucede con «la iconografía del cáncer por medio del deterioro físico gráfico»¹⁴.

Carroll menciona que si el horror ha servido como un género especialmente propicio para la representación de los temores que acosan a la humanidad desde sus inicios, es gracias a “sus compromisos estructurales ante la fragilidad o inestabilidad de las normas culturales vigentes”¹⁵. Sin embargo, hemos mostrado cómo la ficción televisiva, más allá de la clasificación de sus programas de acuerdo al o a los géneros a los que pertenecen, puede funcionar como un espacio adecuado para la representación crítica del imaginario e inquietudes del mundo contemporáneo mediante una perspectiva realista, que permita el desarrollo de una trama compleja a través del formato serial.

Así, retomando el ejemplo de Carroll respecto a la representación de la

iconografía del cáncer mediante el deterioro gráfico en los subgéneros del terror, podemos afirmar que en *Breaking Bad* se presenta de manera mucho más sutil y efectiva este miedo médico (además de otros fenómenos identificados como fuentes de temor predominantes como el narcotráfico o la cercanía de la muerte) a través de un universo que se encuentra en un constante proceso de desgaste, y en el que los personajes que lo habitan son llevados hasta sus límites a partir de la fractura que el diagnóstico de esta enfermedad introduce en el orden establecido.

La iconografía del cáncer y el deterioro progresivo del universo de *Breaking Bad*

El primero de los problemas que enfrenta la familia White al inicio de *Breaking Bad* es el diagnóstico del cáncer de pulmón que padece Walt, quien, como cualquier padre de familia común, es susceptible de sufrir por las dificultades de cada día: los típicos problemas de disciplina con un hijo adolescente, las disputas familiares o la preocupación por la economía familiar. Estas cuestiones se mantienen a lo largo de las cinco temporadas, sin embargo, y a diferencia de cualquier hombre de familia normal, Walt también desarrolla un imperio de la droga en un submundo lleno de violencia y ambición por el poder.

El carácter dual del protagonista se desarrolla a partir del padecimiento del cáncer, pues así como el cuerpo de Walt es invadido por el comportamiento caótico de las células cancerosas, la identidad de este personaje se ve trastocada,

13 Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, España, 2005, p. 435.

14 *Ibid.*, pp. 430-431.

15 *Ibid.*, p. 435.

rompiendo el equilibrio que existía en su entorno familiar y social. El proceso de corrupción que sufre Walt a lo largo de la serie lleva a su propia familia al borde del precipicio, lo cual puede ser comprendido como un proceso de transformación global anunciado como premisa desde el primer episodio de la serie, cuando el bonachón profesor explica a sus alumnos que a pesar de que la química es el estudio de la materia, él prefiere verla como el «estudio del cambio», y afirma:

Los electrones cambian sus niveles de energía, las moléculas cambian sus enlaces, los elementos se combinan y se transforman en compuestos. Pero eso es la vida, ¿cierto? Es la constante, es el ciclo. Es la solución, la disolución... una y otra vez. Es el crecimiento, después la descomposición y luego la transformación. Es realmente fascinante.¹⁶

La ambigüedad moral de Walt sostenida a lo largo de su proceso de transformación lo vuelve un personaje bastante interesante, pues se trata de un hombre brillante y sagaz que utiliza su inteligencia estratégica para enfrentar los conflictos que tiran de él en direcciones opuestas, tanto en el ámbito familiar como en el social. Esta ambigüedad, por otro lado, nos muestra los problemas que enfrenta Walt desde múltiples puntos de vista, lo cual permite mostrar estos conflictos desde una perspectiva más amplia y compleja, así como las justificaciones o explicaciones de las acciones que los legitiman. Sin embargo, la simpatía que genera Walter es frecuentemente sacudida por el comportamiento dañino o simplemente nefasto de este personaje,

tal como sucede con la muerte de Jane Margolis o la constante manipulación ejercida sobre Jesse, alertando al espectador del peligro que puede representar un entendimiento empático incondicional hacia el protagonista.

Breaking Bad apuesta por el rechazo de toda simplificación en la representación del narcotráfico en Estados Unidos, pues al reelaborar este universo a través de personajes ambivalentes y contradictorios, asume el complicado conglomerado que el mundo de la droga significa en el contexto social y político actual. A través de esta óptica el espectador participa con un gozo ambiguo en las acciones de Walt, quien nos fascina y repugna al mismo tiempo gracias a la representación multidimensional del juego perverso del poder en las sociedades contemporáneas.

Podríamos afirmar que la paulatina conversión de Walter a Heisenberg se completa al final de la cuarta temporada con la muerte de Gustavo Fring, pues a partir de ese momento el principal móvil de sus acciones es su propio ego y la ambición por el poder. Incluso deja de ser necesaria la utilización del sombrero con el que se caracterizaba como Heisenberg a lo largo de la quinta temporada, pues en ese punto la transformación es definitiva. Así, por ejemplo, tras el antepenúltimo episodio de la serie (*Ozymandias*), el conocido autor de la saga literaria *Canción de hielo y fuego*, George R. R. Martin, afirmó que “Walter White era un monstruo mucho mayor que cualquier otro en Westeros”¹⁷, pues en este brutal capítulo en particular —el cual comienza con el flash back del primer lote de metanfeta-

16 «Piloto», *Breaking Bad*, Episodio 1, Temporada 1, AMC.

17 R. R. Martin, George, *Not a blog, “Breaking Bad”*, <http://grrm.livejournal.com/337511.html>

mina elaborado—, encontramos a la familia White totalmente quebrantada, el grupo de neonazis que lidera Jack Welker roba el dinero enterrado en el desierto y asesina a Hank, y finalmente Walter confiesa a Jesse la verdad sobre la muerte de Jane, haciendo hincapié en el punto sin retorno en el que se encuentra no sólo el protagonista, sino todos los personajes de la serie.

Sin duda alguna, al final de la serie Walter puede ser equiparado con un monstruo, es decir, puede ser considerado como un sujeto que viola las categorías culturales vigentes, y que al estar fuera de éstas, resulta antinatural en un sentido tanto ontológico como valorativo¹⁸. Al encontrarse fuera del orden instaurado, los monstruos cuestionan los valores que impregnan la concepción del mundo en el que se insertan, pues funcionan como elementos desestabilizadores del equilibrio establecido. Así, es posible pensar en Walter White como un agente transgresor al compararlo con un monstruo, lo cual, sumado al carácter humano que le confieren las debilidades y temores del personaje, nos permite afirmar que el universo desestructurado de *Breaking Bad* funciona como un espacio expresivo que representa de manera crítica diversas fuentes de tensión social a través de una imaginería galvanizadora.

Conclusiones

A lo largo de este texto se ha analizado la serie *Breaking Bad* a través de la metáfora del cáncer y la noción de transformación. En primer lugar, se expusieron algunas de las acepciones paradigmáticas que ha

tenido el cáncer como metáfora patológica a través del recorrido histórico que realiza Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*. En dicha obra la autora explica que el comportamiento caótico de las células cancerosas altera la estructura de las células del cuerpo del paciente, lo cual ha servido para caracterizar a esta enfermedad como un emblema de la mutación y lo extraño. Asimismo, se mencionó cómo esta afección ha funcionado como analogía para expresar la preocupación por el orden social en la filosofía política, así como ha incitado al fanatismo y a la violencia en los sistemas totalitarios modernos.

El uso tendencioso que ha tenido este término llevó a la autora a cuestionarse si aún es posible representar el mal y la severidad moral a través de la metáfora patológica sin simplificar lo complejo. A partir de este cuestionamiento, se planteó la resignificación de la metáfora del cáncer a través de la imagen de la mutación y los procesos de cambio que introduce esta enfermedad en el paciente, sentido que serviría también para explicar algunos de los aspectos más relevantes de *Breaking Bad*.



¹⁸ Carrol, Noël, op. cit., p. 410.

Posteriormente, se expuso brevemente el escenario de las series de televisión norteamericanas, las cuales retratan universos desestructurados, cuyos protagonistas muchas de las veces se caracterizan por realizar acciones moralmente reprobables. Asimismo, se afirmó que más allá de la clasificación por géneros, la ficción televisiva actual puede ser susceptible de funcionar como un espacio expresivo propicio para la representación crítica del imaginario contemporáneo.

Esta representación crítica puede encontrarse en *Breaking Bad*, en donde a partir del diagnóstico del cáncer de pulmón que Walt padece, podemos analizar la evolución no sólo del protagonista, sino de todos los personajes como un proceso de transformación que avanza de manera paulatina tras la alteración del equilibrio que supone esta enfermedad. Dichos cambios permitirán poner de relieve el carácter dual que el protagonista desarrolla a partir de este diagnóstico, trastocando la identidad del tranquilo profesor de química hasta convertirse en un violento capo de la droga.

Por otro lado, se afirmó que *Breaking Bad* funciona como un producto cultural que refleja y permite hacer hincapié en algunos de los temores predominantes de las sociedades contemporáneas tales como la violencia, el narcotráfico o

el padecimiento de una enfermedad degenerativa, pues esta serie renuncia a la simplificación de estos fenómenos, y los muestra a través de una perspectiva compleja que rechaza las caracterizaciones unidimensionales, así como las soluciones sencillas a los conflictos planteados.

Asimismo, se mostró cómo la paulatina conversión de Walter a Heisenberg, quien bien podría representar uno de los nuevos monstruos de la ficción contemporánea, permite cuestionar los valores que impregnan la concepción del mundo en el que vivimos, pues permite cuestionar por ejemplo, nuestro modo de enfrentar la muerte o nuestra perspectiva respecto al problema de la violencia en la sociedad actual, problemas que, como menciona Sontag, el cáncer como metáfora ha sabido reflejar persuasivamente.

Finalmente, me parece que la imagen del cáncer ligada a la noción de transformación como resignificación de la metáfora patológica, en el caso particular de esta ficción televisiva, favorece el funcionamiento de esta serie como un espacio propicio para la representación crítica de algunos de los temores predominantes que integran el imaginario contemporáneo, lo cual también permite hablar de *Breaking Bad* como un producto artísticamente ambicioso, estéticamente sofisticado, y sin lugar a dudas, inteligente.

BIBLIOGRAFÍA

- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, España, 2005.
Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Taurus, España, 1996.

LA ENAJENACIÓN DE LA CLASE MEDIA EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA

Breve análisis marxista del concepto de industria
cultural aplicado al Facebook

Rodrigo Munguía Rodríguez*

Universidad del Claustro de Sor Juana.

RESUMEN: Nuestra actualidad nos exige el análisis filosófico de varias herramientas que, como sociedad, hemos implementado en nuestra cultura y en la forma de relacionarnos. Sin duda alguna, el concepto de “red social” no puede encontrarse exento de dicho análisis. En el artículo en cuestión parto de la noción marxista de “enajenación” y extendiendo dicho concepto para el análisis de la “red social” (particularmente Facebook) anteriormente mencionado. Con esto último, intento arrojar luz sobre la situación del concepto de cultura en el estamento social conocido como “clase media”.

PALABRAS CLAVE: Marxismo, cultura, red, social, enajenación.

Abstract: Our present requires to us the philosophical analysis of some of the gadgets that, as society, we have implemented in our culture and in our ways to communicate. Indeed, the concept of “social network” cannot be found exempt of such analysis. In the present article I begin with the marxist notion of “alienation” and later, I extend such concept to make the analysis of the “social networks” (particularly Facebook). With this, I expect to throw some light about the situation of the concept of culture in the social establishment that we know as the “middle class”.

Key words: Marxism, culture, social, network, alienation.

* Licenciado de filosofía por parte de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Estudiante de la licenciatura en Historia por la UNAM. Mis intereses filosóficos son, principalmente, el marxismo, la ética y la filosofía política. Mi tesis de licenciatura tuvo por título: La ética en el primer Wittgenstein: ¿Qué se dice de lo indecible? A su vez, tengo un artículo publicado en el libro La traza del tiempo el cual lleva por título “Irreversibilidad y sentido trágico-existencial de la temporalidad: una visión ética del tiempo desde Merleau-Ponty y la fenomenología”. Correo electrónico: zorrobomr@gmail.com

“En general, la afirmación de que el hombre se enajena de su vida como especie significa que cada hombre está enajenado en relación con los otros y que cada uno de los otros está, a su vez, enajenado de la vida humana”

Marx, *Manuscritos Económicos-Filosóficos*

“En esta medida, la crítica sólo sigue a las mismas fuerzas represivas, las cuales, de los mecanismos económicos del mercado de trabajo, han pasado ya tendencialmente a los mecanismos psico-sociales del mercado del ocio, quizá el manipulado consumo de cultura confirme tan sólo de una nueva forma, ciertamente más agradable, una antigua relación de poder”

Habermas, *Teoría y praxis*

Introducción

Un concepto elemental en el pensamiento de Marx es, sin lugar a dudas, la lucha de clases. Por medio de esta última, protagonizada por obrero y capitalista, es como se dará una inevitable revolución que propiciará la caída del capitalismo y la apertura a un nuevo modo de producción, para Marx, el socialismo. Sin embargo, y haciendo una rápida revisión a lo anteriormente dicho, queda un estamento social soslayado en esta lucha de clases: la clase media.

La clase media, al no poseer medios de producción, y al no especular, es decir, al no convertir su dinero en capital,¹ no puede ser encasillada dentro del rango del capitalista, y más aún, al tener que recurrir como único medio de supervivencia a la venta de su fuerza de trabajo, el sujeto perteneciente a la clase media se nos muestra como un obrero más; empero, el individuo de clase media no es proletariado; existe una diferencia sustancial entre el obrero y el sujeto que pertenece a la clase media. La jornada laboral del obrero bien puede ser dividida en dos partes: la parte de la jornada de tiempo de trabajo necesario, y la parte de la jornada de trabajo excedente. Con respecto a la primera Marx nos dice: “Durante la parte de jornada en que produce [el obrero] el valor diario de su fuerza de trabajo, digamos 3 chelines, no hace más que producir un equivalente del valor ya abonado a cambio de ella por el capitalista; como por tanto, al crear este nuevo valor, no hace más que reponer el valor

del capital variable desembolsado, esta producción de valor presenta el carácter de una mera reproducción”.²

Por otro lado nos encontramos con la segunda parte de la jornada laboral, de la cual, Marx comenta: “La segunda etapa del proceso de trabajo, en que el obrero rebasa las fronteras del trabajo necesario, le cuesta, evidentemente, trabajo, supone fuerza de trabajo desplegada, pero no crea valor alguno para él. Crea la plusvalía”.³ Resumiendo: el obrero sólo obtiene “ganancia” por la venta de su fuerza de trabajo en la primera parte de la jornada laboral; ganancia únicamente en apariencia, ya que la retribución por el trabajo del obrero en esta parte de la jornada laboral únicamente le permite reproducirse. Este pago lo único que asegura es que el obrero no muera de hambre, pero que deba, necesariamente, presentarse a la fábrica de nueva cuenta al siguiente día. He aquí la diferencia significativa entre obrero y clase media, porque si bien, el individuo de clase media al verse forzado a vender su fuerza de trabajo puede identificarse con un obrero, el clase mediero no sólo se reproduce, sino que de una u otra manera sí produce ganancia. Esto último se demuestra en varias actitudes típicas de la clase media, como lo son la compra de objetos de arte, la solicitud de créditos hipotecarios, la compra de automóviles del año, viajes de placer al extranjero, pago de colegiaturas de escuelas particulares, etc.

Sin embargo, la delimitación de la clase media no es tan fácil como la simple enumeración de estos elementos dado que ésta es el resultado de un complica-

1 Para el tema de cómo se convierte el dinero en capital Cfr. Karl Marx, *El Capital I*, sección segunda, capítulo IV, titulado, precisamente, “cómo se convierte el dinero en capital”.

2 Karl, Marx, *El Capital I*, p. 164.

3 *Ídem*.

do proceso histórico, el cual, podemos constatar que se dio en el marco del nacimiento del capitalismo. Ciertamente, cuando estudiamos el modo de producción feudal nos encontramos con, básicamente, dos clases: la clase dominante constituida por la nobleza y la iglesia, y la clase dominada constituida por la clase campesina; empero, con la llegada del *mercator*, de manera lenta pero segura, comenzó la génesis de una nueva clase que se encontraba en medio de las dos anteriormente mencionadas.⁴

El proceso histórico del nacimiento y desarrollo de la clase media sigue su rumbo con una serie de altibajos, llegando, por ejemplo, a la *Révolution* de 1789.⁵ Pongo especial énfasis en el devenir histórico de la clase media sólo para dejar ver lo difícil que puede llegar a ser su delimitación específica dentro de

un estamento social; como lo indica su mismo nombre, la clase media es un grupo social que siempre ha oscilado entre la burguesía y el proletariado. Aún así, Marx y Engels en *El manifiesto del partido comunista* encasillan a la clase media dentro de las filas del proletariado.⁶

Llegados a este punto resulta pertinente la pregunta: ¿cuál es el papel de la clase media, entonces, en la lucha de clases? La respuesta tentativa a esta pregunta es: el mismo papel que tiene el proletariado, *i.e.*, la confrontación contra el gran capital. Ahora bien, si ambos estamentos son víctimas del capitalismo, ¿por qué no haber iniciado ya una revolución para el derrocamiento de dicho modo de producción? La cuestión no es tan sencilla. Para Marx, el paso previo a cualquier movimiento revolucionario debe ser la toma de conciencia de clase,⁷ la cual, a grandes rasgos, consistiría en que el obrero cayese en cuenta de que el capitalista depende de él, ya que el obrero en conjunto, transforma la realidad y por medio de su trabajo se adueña de la cosa.⁸

4 “En el feudalismo, los religiosos y los guerreros que eran dueños de la tierra se ubicaban en el vértice de la pirámide social, viviendo gracias a la labor de los siervos, quienes estaban ubicados en la base de la pirámide. Ahora aparecía un nuevo grupo: la clase media, la cual subsistía en forma diferente, comprando y vendiendo. En la época feudal la posesión de la tierra, única fuente de riqueza, dio al clero y la nobleza el poder necesario para gobernar. Luego, la posesión del dinero, nueva fuente de riqueza, permitió que la ascendente clase media tuviese una participación en el gobierno”. Leo, Huberman, *Los bienes terrenales del hombre*, p. 42.

5 “La caída de la Bastilla se inscribe así dentro de una semana de revolución popular, provocada a la vez por la carestía del pan y por razones políticas, y constituye una especie de modelo de las futuras jornadas parisinas: el viejo motín del hambre, clásico bajo el Antiguo régimen, encuentra una nueva salida en la pasión revolucionaria, en la voluntad popular de terminar con el complot de los causantes del hambre, o sea, los nobles y los ricos [...] como dirá George Rudé, los *sans-culottes* de 1793 tienen aquí su origen”. Louis Bergeron; Francois, Furet y Reinhart Koselleck, *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, p. 31.

6 “Pequeños industriales, pequeños comerciantes y rentistas. Artesanos y campesinos, toda la escala inferior de las clases medias de otro tiempo, caen en las filas del proletariado; unos, porque sus pequeños capitales no les alcanzan para acometer grandes empresas industriales y sucumben en la competencia con los capitalistas más fuertes; otros, porque su habilidad profesional se ve despreciada ante los nuevos métodos de producción. De tal suerte, el proletariado se recluta entre todas las clases de la población”. Karl, Marx; Frederich, Engels, *El Manifiesto del Partido Comunista*, p. 133.

7 La importancia de la toma de conciencia de clase para Marx es clara en el postfacio a la segunda edición de *El Capital*: “No podía apetecer mejor recompensa para mi trabajo que la rápida comprensión que *El Capital* ha encontrado en amplios sectores de la clase obrera alemana”. Karl, Marx., *Op. Cit.*, p. XVII.

8 Cfr. La dialéctica del amo y del esclavo: “El señor se relaciona con la cosa de un

De igual manera, la clase media tendría que tomar conciencia de clase para poder actuar contra la opresión del capitalista, sin embargo, una de las armas más eficaces con las que cuenta el capitalista, y el capitalismo en general, es la enajenación. La enajenación o alienación quiere decir, en términos generales, la pérdida de uno mismo por circunstancias varias.⁹ Ejemplifiquemos: el capitalista aliena al obrero por medio de la sobreexplotación de su fuerza de trabajo *v.gr.* el hecho de ensamblar durante 8 horas (en el mejor de los casos) piezas de metal de manera continua e ininterrumpida, enajena al obrero sin dejarle ver que el fruto de su trabajo es un automóvil.¹⁰ Sin embargo,

modo inmediato, por medio del siervo; el siervo, como autoconciencia en general, se relaciona también de un modo negativo con la cosa y la supera; pero, al mismo tiempo, la cosa es para él algo independiente, por lo cual no puede consumir su destrucción por medio de su negación, sino que se limita a transformarla [...] el señor, que ha intercalado al siervo entre la cosa y él no hace con ello más que unirse a la dependencia de la cosa y gozarla puramente; pero abandona el lado de la independencia de la cosa al siervo, que la transforma". Georg, Wilhelm, Friedrich, Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, p. 118.

9 En Hegel encontramos un sentido positivo de la enajenación, mientras que en Marx sólo encontramos un sentido negativo. Para Hegel, la enajenación de la conciencia es un paso necesario para el reconocimiento de esta última consigo misma: "Para la autoconciencia hay otra autoconciencia; ésta se presenta fuera de sí. Hay en esto una doble significación; en primer lugar, la autoconciencia se ha perdido a sí misma, pero se encuentra como otra esencia; en segundo lugar, con ello ha superado a lo otro, pues no ve tampoco a lo otro como esencia, sino que se ve a sí misma en lo otro". Georg, Wilhelm, Friedrich, Hegel, *Op. Cit.*, p. 113.

10 El fetichismo de las mercancías, dígase, la creencia de que la mercancía vale por sí misma soslayando así todo el trabajo humano concreto que está impreso en esta última, es otra de las armas favoritas del capitalismo para la alienación. Para abundar en el tema

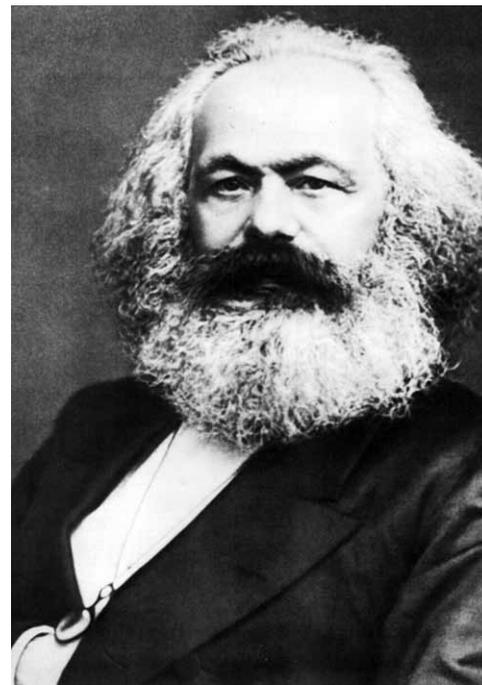
por lo dicho con anterioridad sobre las diferencias entre la clase media y la clase proletaria, es necesario que la alienación de la clase media adquiera una nueva configuración que la que toma en la alienación del obrero. La alienación de la clase media resulta en una alienación de la cultura.¹¹ El capitalismo, al no poder alienar al sujeto de clase media por los mismos medios que aliena al obrero, enajena al clase medio-ro en un nivel cultural.

Horkheimer y Adorno, miembros fundadores de la Escuela de Frankfurt, caen en cuenta de esto último en su obra *Dialéctica de la Ilustración*, en el pasaje de esta última titulado "la industria cultural".

De lo que se trata ahora, en este breve trabajo, es de clarificar el concepto de "industria cultural", adaptarlo y llevarlo a nuestros días, y por medio de los elementos a la mano realizar un análisis del concepto de red social, particularmente del *Facebook*, intentando exponer a este último como consecuencia y medio del intento de autoconservación del capitalismo dirigido a la alienación de la masa y la clase media.

del fetichismo de las mercancías Cfr. Karl, Marx, *Op. Cit.*, sección primera, capítulo I, subcapítulo 4: "El fetichismo de la mercancía, y su secreto".

11 La cual incluye, y no se nos malentienda, todos los aspectos anteriormente mencionados, dígase, explotación de la fuerza de trabajo y fetichismo de las mercancías.



Enajenación

El concepto de enajenación es, quizás, el concepto que más importancia tendrá en el curso y las conclusiones de nuestro trabajo. Dicho lo anterior, es necesario para nosotros revisar qué dice Marx sobre este concepto. El trabajo donde nuestro autor aborda el tema de la enajenación de manera más explícita, son sus *Manuscritos Económicos-Filosóficos*, de los cuales, el primer manuscrito se titula, precisamente, “El trabajo enajenado”, donde: “El trabajador se vuelve más pobre a medida que produce más riqueza y a medida que su producción crece en poder y en cantidad. El trabajador se convierte en una mercancía aún más barata cuantos más bienes crea. La devaluación del mundo humano aumenta en relación directa con el incremento de valor del mundo de las cosas”.¹²

De esta forma podemos sentar como condiciones de posibilidad para que la enajenación pueda darse los siguientes elementos:

- a) Injusticia social y el modo de producción capitalista.
- b) Degradación de la vida y la dignidad humana así como exaltación de la realidad cósmica del mundo (una vez más, podríamos decir, un fetichismo exacerbado de las mercancías).

El trabajo del obrero, necesariamente, se debe materializar tarde o temprano, empero, lo que el trabajo enajenado hace

es que, a este obrero el cual, como habíamos dicho, no se le permite observar el resultado de su trabajo, es la cosa la que ahora se pone contra el obrero mismo. Por ejemplo: la producción cada vez más grande de automóviles en cualquier país industrializado, sólo puede ser resultado, como nos lo decía más arriba Marx, del trabajo de miles de obreros, sin embargo, al crecer, como hemos indicado, la producción de automóviles, el trabajo del obrero queda soslayado y menospreciado en comparación al supuesto “valor” del automóvil. Digámoslo como tal: el obrero se encuentra con un auto último modelo y lo desea, ignorando que el auto es producto de su trabajo, y sabiendo que, por más que desee este automóvil, dicho objeto se encuentra fuera de sus posibilidades, volviéndose así el automóvil objeto de angustia, tristeza y desesperación para el obrero: “La enajenación del trabajador en su producto no sólo significa que su trabajo se convierte en un objeto, asume una existencia externa, sino que existe independientemente, fuera de él mismo y ajeno a él y que se opone a él como un poder autónomo. La vida que él ha dado al objeto se le opone como una fuerza ajena y hostil”.¹³ El auto deja de pertenecerle al obrero y el obrero comienza a pertenecerle al auto. Pero las consecuencias e implicaciones del trabajo enajenado no terminan ahí. El trabajo enajenado no sólo pone al obrero contra la cosa, sino que también pone al obrero contra la naturaleza.¹⁴

¹³ *Ibíd.*, p. 106.

¹⁴ “Cuanto más se apropie el trabajador del mundo externo de la naturaleza sensorial mediante su trabajo más se priva de los medios de existencia, en dos aspectos: primero, porque el mundo sensorial se convierte cada vez menos en objeto perteneciente a su trabajo o en medio de existencia de su trabajo y, segundo, porque se convierte cada

¹² Karl, Marx, *Manuscritos Económicos-Filosóficos*, pp. 104-105.

Otra consecuencia grave que tiene el concepto de trabajo enajenado es la de poner al obrero, no sólo contra el producto de su trabajo o contra la naturaleza, sino contra el trabajo mismo. Si el producto del trabajo del obrero se termina mostrando como algo hostil para él, el medio por el cual se produjo este objeto también se convierte en algo hostil, *i.e.* el trabajo. El trabajo enajenado y la extracción de la plusvalía del trabajo del obrero constituyen el elemento *sine qua non* para el desarrollo del capitalismo.¹⁵ En el modo de producción capitalista el trabajo se vuelve el peor de los castigos para el trabajador, y cualquier cosa para escapar a este “mal necesario” se convierte en un gran alivio para el obrero.¹⁶

Como hemos visto, la enajenación pone al hombre contra el producto de su trabajo, dicho de otra forma, contra su realidad cósmica; pone al hombre contra la naturaleza, pone al hombre contra el tra-

bajo mismo, y como era de esperarse, la enajenación del trabajo pone al hombre contra el hombre mismo: “El trabajo enajenado arrebató al hombre el objeto de su producción, también le arrebató su vida como especie, su objetividad real como especie y transforma su ventaja sobre los animales en una desventaja, en tanto que cuerpo inorgánico, la naturaleza, le es arrebatada [...] transforma la vida del hombre como especie en un medio de la existencia física”.¹⁷

El trabajo enajenado y las consecuencias de su enajenación se desarrollan en el marco de la producción capitalista, y es desde ésta realidad histórico-económica que surge el análisis de Marx, por lo que no sólo podemos encontrar dichas consecuencias – la enajenación del hombre en cuanto a su trabajo, la naturaleza y el hombre mismo – sino que también hallamos la propiedad privada como resultado y medio (incluso podríamos decir, condición de posibilidad) del trabajo enajenado.¹⁸ Es bajo la forma de todas

“
La enajenación pone al hombre contra el producto de su trabajo”

vez menos en medio de existencia en un sentido directo, en medio para la subsistencia física del trabajador”. *Idem.*

15 “Si el dinero [...] nace con manchas naturales de sangre en un carrillo, el capital viene al mundo chorreando sangre y lodo por todos los poros, desde los pies a la cabeza”. Karl, Marx, *El Capital I*, p. 646.

16 “El trabajador sólo se siente a sus anchas, pues, en sus horas de ocio, mientras que en el trabajo se siente incomodo. Su trabajo no es voluntario sino *impuesto*, es un *trabajo forzado*. No es la satisfacción de una necesidad, sino sólo un medio para satisfacer otras necesidades. Su carácter ajeno se demuestra claramente en el hecho de que, tan pronto como no hay una obligación física o de otra especie es evitado como la plaga. El trabajo externo, el trabajo en que el hombre se enajena es un trabajo que implica sacrificio y mortificación. Por último, el carácter externo del trabajo para el trabajador se demuestra en el hecho de que no es su propio trabajo sino trabajo para otro, que en el trabajo no se pertenece a sí mismo sino a otra persona”. Karl, Marx, *Manuscritos Económicos-Filosóficos*, p. 109.

17 *Ibíd.*, p. 112.

18 “Así, mediante el trabajo enajenado el trabajador crea la relación de otro hombre, que no trabaja y está fuera del proceso del trabajo, con este trabajo. La relación del trabajador con el trabajo produce también la relación del capitalista (o como se le quiera llamar al dueño del trabajo) con el trabajo. *La propiedad privada* es, pues, el producto del resultado, el resultado necesario del *trabajo enajenado*, de la relación externa del trabajador con la naturaleza y consigo mismo [...] Sólo en la etapa final del desarrollo de la propiedad privada se revela su secreto, es decir, que es por una parte el *producto* del trabajo enajenado y, por otra, el *medio* a través del cual se enajena el trabajo”. *Ibíd.*, p. 115.

estas configuraciones – dinero como capital, fuerza de trabajo como mercancía y propiedad como propiedad privada – que se desarrolla el trabajo enajenado y se da lugar a las consecuencias de éste.

Habiendo analizado las características principales del trabajo enajenado y de la enajenación en términos generales podemos concluir lo siguiente: que se da propiamente en el medio de producción capitalista; que degrada la vida y la dignidad humana, el trabajo y el trato del hombre con el hombre; y por último, observar cómo la enajenación da paso a la perpetuación del sistema capitalista por medio de la exaltación de la mercancía. A pesar de todo lo anteriormente dicho, podemos caer en cuenta de algo, a saber, que lo que Marx tiene en mente es un primer plano de la enajenación porque ésta actúa en otro nivel sobre el sujeto enajenado. Si bien, la clase media cae también sobre el modelo del trabajo enajenado, el sistema capitalista pone cierto énfasis y ciertos matices a la hora de enajenar al clase mediero; el capitalismo se ve obligado a enajenar al sujeto en un nivel cultural. A la herramienta por medio de la cual el capitalismo se adueña de la cultura para poder enajenarla, Horkheimer y Adorno, fundadores de la Escuela de Frankfurt, llaman, “la industria cultural”. Analizaremos ahora dicho concepto para, posteriormente, dirigir todo lo dicho a un análisis de la red social conocida como *Facebook*.

La Industria Cultural

E. P. Thompson menciona en “Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial” que “no existe el desarrollo

económico, si no es, al mismo tiempo, desarrollo o cambio cultural”.¹⁹ Dicho lo anterior, el concepto de Industria Cultural permite clarificar cuál ha sido el desarrollo o cambio cultural dentro del modo de producción capitalista.

Qué es la industria cultural es una pregunta que iremos resolviendo conforme expliquemos y analicemos las características de dicha industria. Por principio, y para delimitar el concepto podemos decir que, como lo afirma su nombre, la industria cultural es el sistema que convierte todas las expresiones culturales en mercancía.²⁰ Horkheimer y Adorno lo dicen de la siguiente manera: “El cine y la radio no necesitan ya presentarse como arte. La verdad de que no son sino negocio la utilizan como ideología que debe legitimar las bagatelas que producen deliberadamente. Se llaman a sí mismos industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales acaban con toda duda respecto a la necesidad social de sus productos”.²¹ La industria cultural está manejada por el sistema que debe poseer los medios necesarios para poder conservar ésta industria, es decir, debe tener los recursos económicos para ser dominante y no dominado. La industria cultural está manejada por el capital.²² La industria cultural sabrá cómo

19 Tomado de: Edward, Palmer, Thompson, *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, p. 8.

20 Para abundar sobre el vasto tema de la mercancía Cfr. Karl, Marx, *El Capital I*, toda la sección primera titulada “Mercancía y Dinero”.

21 Max Horkheimer; Theodor, Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 134.

22 Hablar de “capital” es hablar ya del capitalista: “Como capitalista, él no es más que capital personificado. Su alma es el alma del capital. Y el capital no tiene más que un instinto vital: el instinto de acrecentarse, de crear plusvalía [...] El capital es trabajo muerto que no sabe alimentarse, como los vampiros,

y a quién dirigir sus productos, asegurando que estos últimos sean consumidos.

La primera característica que vamos a resaltar sobre la industria cultural es que ésta exige consolidarse en un bloque monopólico, del cual, ninguna expresión cultural que no entre en su catálogo de mercancías, debe ser rechazada: “Bajo el monopolio, toda cultura de masas es idéntica, y su esqueleto, el armazón conceptual fabricado por aquél, comienza a destacarse. Los dirigentes ya no están tan interesados en esconderlo; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara”.²³ Este bloque monopólico que la industria cultural busca ser, muestra, descaradamente, que su fin es únicamente el lucro; la cultura, como tal, ha quedado relegada a un segundo plano. Quizás suene extraña o exagerada esta afirmación, sin embargo es empíricamente constatable; cualquier programa de radio o televisión, por revolucionario o subversivo que se presente, ha pasado ya por una serie de filtros para no atentar contra las bases de la industria cultural.

La industria cultural es, como hemos dicho, monopólica, lo que quiere decir que toda competencia dentro del margen de esta última es ilusoria: “Que la diferencia entre la serie Chrysler y la General Motors es en el fondo ilusoria, es algo que saben ya los niños que se entusiasman con esa diferencia [...] No otra cosa sucede con las presentaciones de la *Warner Brothers* y la *Metro Goldwyn Mayer*”.²⁴ Parece cierta la última afirmación. Ambas compañías promueven el

mismo valor, es decir, la necesidad de adquirir un automóvil con las características más lujosas y novedosas que el bolsillo del comprador pueda costear; mientras que las producciones cinematográficas de ambas empresas se mueven bajo el mismo esquema de valores; lo que sale o deja de salir en el cine es decidido no por una ni la otra empresa, sino por la industria cultural como tal.

Llegados a este punto de la exposición, no hemos aún comenzado a resolver la pregunta: ¿cómo enajena al hombre la industria cultural?

La industria cultural, al no dejar sobrevivir nada más allá de sus esquemas, limita a la masa a consumir únicamente lo que ella ofrece: “No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda [...] La breve sucesión de notas que hace que una canción de moda resulte pegadiza, el chasco pasajero del héroe que sabe aguantar como *good sport*, la aleccionadora paliza que la amada recibe de las robustas manos del galán [...] clichés listos para usar a placer aquí y allá, enteramente definidos cada vez por la finalidad que cumplen con el esquema”.²⁵ Consumimos de manera constante e inconsciente todo lo que la industria cultural desea que consumamos: “En una película se puede saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado”.²⁶ Comenzamos ya a dar respuesta a nuestra pregunta; el individuo está sujeto a la constante tendencia de escuchar, leer, u observar los productos culturales que la industria cultural lanza de manera periódica al mercado. Esta conducta en

más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo vivo chupa”. Karl, Marx, *El Capital I*, pp. 178-179.

23 *Ídem*.

24 *Ibid.*, p. 136.

25 *Ibid.*, p. 138.

26 *Ídem*.

la cual el sujeto se pierde a sí mismo, es nada menos que el estar enajenado. La vida que el sujeto vive fuera de los esquemas de la industria cultural una vez que los ha aceptado se muestra como irreal y estúpida: “[...] se logra hoy la ilusión de creer que el mundo fuera de la sala de proyección es la simple prolongación del que se conoce dentro de ella”.²⁷ Como veíamos en el segundo apartado de nuestra exposición, la conducta anteriormente descrita es típica del sujeto enajenado; en las pocas horas de ocio, el sujeto se sitúa en una realidad que, entre más alejada se encuentre de lo que sé que es *mi* realidad, será mejor.

El sujeto, en su condición de enajenamiento, acepta gustoso la sentencia última de la industria cultural, y bien, podríamos decir del modo de producción capitalista: “Adáptate a mi o muere”. Así como al siervo no le quedaron más opciones que vender su fuerza de trabajo después de la expropiación de las tierras a manos de los grandes capitales, a la masa no le queda otra opción que consumir lo que se le da para consumir, *so* pena de quedar relegado y excluido del *socius*.

Gracias a la influencia y el control del capitalismo, la cultura es controlada y tiene sus bases en los intereses capitalistas. Se trata de una empresa dedicada a la propagación de ciertos estándares y estereotipos con el fin de que éstos queden a nivel social como “verdades últimas”. Uno de estos ejemplos será la figura de la bella muchacha que, tanto en cine como en las *soup operas*, se repite una y otra vez; aquella jovencita que, después de soportar humillaciones, pobreza extrema, hambre, desempleo, maltrato

físico, sexual y emocional por parte de las figuras masculinas de su entorno, de un día para otro, y como por suerte de magia, se vuelve rica y famosa con autos último modelo, perfumes, abrigos de piel, galanes y contratos millonarios por parte de atractivos empresarios. El ama de casa de clase media y baja, se encuentra reflejada a sí misma en ese papel, en el cual, toda su pobreza y sufrimiento se muestran como condición necesaria para, posteriormente, vivir esa vida llena de *glamour*. En este punto el ama de casa llega a un pensamiento disociado: sabe que ella no es la actriz que visualiza en la tele y en el cine, pero también sabe – se le ha hecho creer – que puede llegar a serlo. De esta forma es como, el auto último modelo de la actriz, el abrigo de piel, el perfume etc., todos aquellos productos que son mostrados como el triunfo de una vida exitosa, se ponen de moda y son comprados al por mayor por todas aquellas personas las cuales aspiran ya a ese modo de vida de éxito y *glamour*. El capitalismo vende lo que quiere vender, como lo quiere vender, al público que lo quiere vender.

La industria cultural, como hemos visto, enajena al hombre, y, siendo coherente con las consecuencias de este proceso de enajenación, el hombre es puesto en un mundo hostil que lo ataca constantemente, y él a su vez, se vuelve hostil y ofensivo contra sus semejantes. El hombre, por medio de



27 *Ibid.*, p. 139.

la industria cultural es víctima de una constante violencia simbólica. Horkheimer y Adorno terminan su ahora revisada sección de la “Industria cultural” de la siguiente manera: “La libertad en la elección de la ideología, que refleja siempre la coacción económica, se revela en todos los sectores como la libertad para lo mismo de siempre”.²⁸ Concordamos.

El Facebook

“La doctrina marxista es científica” dice Louis Althusser en “Práctica teórica y lucha ideológica”.²⁹ Por lo tanto, y atendiendo a las exigencias marxistas en boca de Althusser, debemos aterrizar todo lo anteriormente dicho a nuestro contexto económico-político actual y examinar bajo qué supuestos y principios este último está avanzando. Nos proponemos ahora analizar las implicaciones filosóficas que el concepto “red social” (particularmente el *Facebook*) y el uso de este último conllevan, echando mano de todos los conceptos anteriormente revisados.

El profesor Ulises Mejias apunta en su artículo llamado “The Twitter Revolution Must Die” la importancia que como sociedad estamos dando al concepto de

red social. Mejias comienza haciendo referencia a la “Revolución Leica” que, para sorpresa de muchos de nosotros, se trata de la Revolución Mexicana: “Have you ever heard of the Leica Revolution? No? That’s probably because folks who don’t know anything about ‘branding’ insist on calling it the Mexican Revolution”.³⁰ El sarcasmo en esta cita quiere recalcar el hecho lo increíble que es que una revolución política, social e ideológica por la cual, miles de personas dieron la vida, sea opacada por un invento tecnológico: “What we call things, the names we use to identify them, has incredible symbolic power, and I, for one, refuse to associate corporate brands with struggles for human dignity”.³¹ Este ejemplo se traslada ahora a la llamada “Revolución del *Twitter*”, dígame, a los movimientos revolucionarios en el mundo árabe.³² Las implicaciones de este hecho son diversas e importantes: “My fear is that the hype about Twitter/Facebook/YouTube revolution performs two functions: first, it depoliticizes our understanding of the conflicts, and second, it whitewashes the role of capitalism in suppressing democracy”.³³ Este artículo nos deja ver la problemática que el concepto de red social está acarreado en el contexto social y político actual. La pregunta que se deja venir es: ¿cuáles son las prioridades que como sociedad estamos postulando? Vemos que nos

28 *Ibid.*, p. 181.

29 “Esto quiere decir que no se contenta con aplicar a los principios morales y jurídicos burgueses existentes (libertad, igualdad, fraternidad, justicia) a la realidad de la burguesía existente para criticarla sino que critica tanto estos principios morales y jurídicos existentes como el sistema económico-político existente. Esta crítica general [...] reposa sobre el conocimiento científico del conjunto del sistema burgués existente, tanto de su sistema económico-político como de sus sistemas ideológicos”. Louis, Althusser, “Práctica teórica y lucha ideológica” incluido en *La Filosofía Como Arma De La Revolución*, p. 23.

30 Mejias Ulises, “The Twitter Revolution Must Die”, <http://blog.ulisesmejias.com/2011/01/30/the-twitter-revolution-must-die/>, 30 de Enero del 2011.

31 *Idem.*

32 Este mote le fue dado a estos movimientos por la supuesta importancia que tuvieron las redes sociales en la organización de estos últimos.

33 *Idem.*



parece más importante poder observar el alcance de una red social que la muerte de cientos de personas por, como lo dice Mejias, la lucha por la defensa de la dignidad humana.

La pregunta sobre las prioridades de la sociedad humana en estos momentos no resulta irrelevante ni superflua. De todas las personas y figuras públicas que están haciendo contribuciones importantes a la humanidad, ¿por qué otorgarle a Mark Zuckerberg (creador de *Facebook*) el título, según la revista *Time* de personaje del año (2010)? Y aún queda otra cuestión más: ¿por qué a la figura de este mismo personaje se le invirtieron millones de dólares para realizar una película sobre cómo creó el *Facebook*? Para esta segunda pregunta propongo repasar nuestra sección sobre la industria cultural. La revista *Time* da la respuesta a la primera pregunta: “Zuckerberg posibilita que los individuos compartan voluntariamente su información con la idea de fortalecerlos [...] Zuckerberg ve al mundo lleno de amigos potenciales”.³⁴ Lo que la revista *Time* olvida en su comentario es que las relaciones humanas han existido desde siempre con o sin *Facebook*, y este último, no sólo no las revolucionó, sino que vino a entorpecerlas al convertirlas, en términos más correctos, en relaciones virtuales.

Dicho todo lo anterior podemos observar que, como sociedad, parece que estamos enalteciendo algo que no es digno de dicho encomio. Si bien la red social se muestra en nuestros días como algo novedoso, lo novedoso no es sinónimo de lo encomiable. La industria cultural, como

veíamos, buscaba de manera constante ese bloque unitario donde, todas sus ideas y productos pudieran converger; es en el *Facebook* donde encuentra su triunfo como nunca antes imagino. Ahí, toda la publicidad y toda la mercancía que la industria cultural busca vender no sólo se encuentran, sino que se venden de manera efectiva. Mejias termina su artículo diciendo: “[...] as digital networks grow and become more centralized and privatized, they increase opportunities for participation, but they also increase inequality, and make it easier for authorities to control them [...] the real challenge is going to be figuring out how to continue the struggle after the network has been shut off. In fact, the struggle is going to be against those who own and control the network”.³⁵ La publicidad inscrita en la red social y los números que se manejan de cara a dicha red en *Wall Street* dejan ver que, ciertamente, el lucro y la generación de capital son factores imprescindibles en el desarrollo y los fines del *Facebook*.

Uno de los productos con los que más ahínco vende el *Facebook* es *status*. El *Facebook* obedece los principios impuestos por su padre el capitalismo: “no vales por lo que eres, sino por lo que tienes”. La cantidad de “amigos” que uno tiene en *Facebook* y la cantidad de fotos que uno puede llegar a subir exhibiendo los viajes más costosos, la ropa de marca más de moda y los eventos de más prestigio, son aquellos factores que posicionan al individuo en una escala de más alto rango cuanto más de estos factores se cumplan. El *Facebook* es, también por este tipo de motivos, la ausencia más

34 Para poder encontrar estas afirmaciones Vid. <http://www.time.com/time/>

35 *Ídem*

grande de intimidad posible. La vida privada de individuo se enajena con la vida pública de este. El *Facebook* pervierte el concepto de cultura; un evento cultural en el *Facebook* pierde su valor de uso para pasar a poseer puro valor de cambio. El evento cultural *per se* pierde toda significación, lo único que importa de este último es qué tan alto *status* ofrece al asistente de este último al publicarlo en la red social. *Facebook* enajena las relaciones humanas en su base más pura, donde, el concepto de “amistad” puede llegar a darse con sujetos que jamás se han visto en persona y con los que ni siquiera se ha tenido un contacto auténticamente humano, y sin embargo, como hemos dicho, el crear “amistades” de ese tipo es necesario para el sujeto dentro de la red social para subir peldaños en la escala hacia el *status* perfecto. El *Facebook* no ha fallado a los ideales capitalistas; incluso la amistad ahora posee valor de cambio en esta red social.

La industria cultural, como revisamos anteriormente, intenta perpetuarse a sí misma vendiendo lo opuesto a ella: “La insistencia en el buen corazón es la manera en que la sociedad reconoce el sufrimiento que ella misma produce: todos saben que en el sistema ya no pueden ayudarse a sí mismos, y la ideología debe tener en cuenta este hecho”.³⁶ Al *Facebook* no le interesa cambiar al mundo, por el contrario, enajena al sujeto en sus horas de ocio para que no piense en ninguno de los problemas de realidad social, económica o política. El tedio, la indiferencia y la estúpida repetición de “siempre lo mismo” son los miembros centrales

del dominio del *Facebook*.³⁷

Por último, pero no menos importante, es hacer ver cómo es que el *Facebook* sigue la exigencia más fuerte de la industria cultural: “eliminar todo aquello que no sea ella misma”: “El que no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Apartado de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia”.³⁸ De esta manera, el sujeto que no tiene y no pertenece al *Facebook*, se muestra como un ser extraño y ajeno a cualquier asunto, desde el nivel de lo familiar, hasta lo social, lo político y lo cultural. El sujeto que no tiene *Facebook* ya no forma parte del conjunto social al que, por definición, pertenece. Dicho todo lo anterior creemos haber expuesto cómo es que *Facebook* enajena las relaciones sociales, políticas y culturales de un gran número de usuarios de dicha red social, la mayoría de ellos, pertenecientes a la clase media.

Conclusiones

Hoy en día como sociedad, parece que le estamos dando demasiada importancia y un papel que no le corresponde al concepto de red social. Las relaciones humanas han existido y seguirán existiendo independientemente de un *Facebook*;

³⁷ Por ejemplo, hace ya varios meses, se organizó una campaña en *Facebook* contra la violencia infantil. El objetivo de esta campaña era combatir este crimen poniendo una foto sobre la caricatura preferida del usuario. Este hecho no sólo resulta ocioso, sino que, al hacer creer al usuario que por medio de esto lucha contra la violencia infantil, éste deja de actuar de manera real y efectiva contra dicho delito.

³⁸ *Ibid.*, p. 146.

³⁶ Max, Horkheimer; Theodor. Adorno, *Op Cit*, pp. 164-165.

Tendríamos que estar ocupados como sociedad por materias tales como empleo digno, pobreza extrema, educación de calidad, arte, defensa de la dignidad humana, etc. Si estuviéramos más enfocados a estos puntos, y menos enfocados al alcance mundial que puede tener una red social, no nombraríamos a un Zuckerberg persona del año. La apuesta se dirige ahora a darnos cuenta de que, la red social, más allá de ser la cumbre de la creatividad e ingenio humano, entorpece y rebaja ambos aspectos entre otros más.

La clase media, que como vimos durante el curso de nuestra investigación queda subsumida a la clase proletaria, tendría que caer en cuenta de todos estos aspectos y así, apostar por una relación humana menos enajenada, apostar por la dignidad del hombre, sentar las prioridades que realmente deberíamos tener como sociedad y salir de la enajenación en la cual, estamos sometidos. No se trata de decir que todos los miembros de

la clase media tengan *Facebook*, ni que todos los usuarios de *Facebook* estén enajenados en esta red, se trata más bien de observar cómo es que dicha red social ha fungido el papel de un aparato ideológico al servicio de ciertos fines, dígame, los de la industria cultural, esto último por medio de la enajenación de la cultura y las relaciones sociales entre individuos. Se vuelve pertinente también la reflexión sobre cuáles son las prioridades que se están postulando a nivel social y sobre qué valores y supuestos nos estamos moviendo, así como plantear la pregunta de dónde y cómo se están formulando estos últimos. Sirva esta reflexión para recordar las palabras que cita Hegel del Mefistófeles de Goethe, tanto en la *Fenomenología del Espíritu* como en la *Filosofía del Derecho*: “Desprecia también, el entendimiento y el saber, dones supremos del hombre; así te habrás consagrado al diablo y deberás seguir hacia la perdición”.



BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis, *La Filosofía Como Arma De La Revolución*, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2010.
- Bergeron, Louis; Furet, Francois y Koselleck Reinhart, *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, Siglo XXI, Historia Universal (Volumen 26), España, 2006.
- Hegel, George. Wilhelm, Friedrich, *Fenomenología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 2004.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Akal, Madrid, 2007.
- Huberman, Leo, *Los bienes terrenales del hombre*, Panamericana Editorial, Colombia, 2010.
- Marx, Karl, *El Capital I*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2009.
- _____, *El Manifiesto del Partido Comunista*, Editorial Colofón, México DF, 2010.
- _____, *Manuscritos Económicos-Filosóficos*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México DF, 2009.
- Mejias Ulises, “The Twitter Revolution Must Die”, <http://blogulisesmejias.com>.
- Thompson, E.P., *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Crítica, Barcelona, 1979.

RACIONALIDAD, EXCELENCIA HUMANA, PHRÓNESIS Y BELLEZA EN LA ÉTICA ARISTOTÉLICA

José Gerardo Valero Cano*
CCH Naucalpan / FES Acatlán UNAM

Poesis

Responsable

Jonathan
Caudillo Lozano

Recibido: 22-enero-2014
Aprobado: 12-marzo-2014

RESUMEN: El escrito trata sobre la racionalidad en el contexto de la ética aristotélica. Considera la racionalidad en sentido general y la práctica, la *phrónesis*, en particular. Expone cómo la *kalokagathía* es un criterio decisivo para el *orthos logos*..

PALABRAS CLAVE: Aristóteles, ética, racionalidad, *phrónesis*, belleza, *kalokagathía*.

Abstract: This paper is on the rationality in the context or Aristotelian ethics. Consider the general sense and rationality in practice, phronesis, in particular. Exposes how kalokagathia is a decisive criterion for the orthos logos.

Key words: Aristotle, ethic, rationality, phronesis, beauty, kalokagathia.

Alguien, en efecto, podría practicar las cosas justas sin elección alguna y sin conocimiento de las cosas bellas, sino por cierto impulso irracional, pero practicarlas según la recta razón. Quiero decir que, como la recta razón mandara, así actuaría. Sin embargo, tal acción no contiene lo elogiabile; sino que es mejor lo que nosotros definimos: que el *impulso hacia lo bello está acompañado de razón*; pues tal cosa tanto es virtud como elogiabile.

Aristóteles**

Introducción

La reflexión que sigue explora el significado de razón en la *Ética nicomáquea*, con especial atención en la relación *phrónesis-kalokagathía*, la relación entre prudencia, razón práctica y belleza moral, para mostrar que la prudencia puede entenderse como belleza de la acción, como bella racionalidad. Considero que la pregunta por la excelencia humana no

es un asunto de filosofía antigua, sino la pregunta de mayor relevancia en la vida humana, pues si Aristóteles tiene razón, y el *phrónimos*, el prudente, vive la excelencia humana y su fruto, la felicidad, entonces vale la pena preguntar sobre la

** Aristóteles, Magna Moralia (en lo sucesivo MM), Ll. C. XXXV. Traducción de Jesús Araiza, disponible en: [http://ru.ffylunam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1078/6/Arist.%20Magna%20moralia.%20Trad.%20Araiza%20\(UACH\).pdf](http://ru.ffylunam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1078/6/Arist.%20Magna%20moralia.%20Trad.%20Araiza%20(UACH).pdf)

* Licenciado en Filosofía por la FES Acatlán, UNAM (Medalla Gabino Barreda). Maestro en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM (Mención honorífica). Diplomado en Ética y Bioética para la Educación Superior, FES Zaragoza, UNAM. Diplomado en Bioética, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesor de Asignatura Interino en Ética I y II, Monográfico III Tomás de Aquino en la FES Acatlán y de Filosofía I y II en CCH Naucalpan, UNAM. Correo electrónico: valerocg@gmail.com

posibilidad de la prudencia. Esta cuestión cobra mayor relevancia en el tiempo de la llamada “racionalidad instrumental”, de la “tecnociencia” y el libertarismo, pues ahora más que nunca a la razón se le ve como la espía de las pasiones.

Cabe anotar que estoy consciente de que la comprensión de la *phrónesis* se circunscribe en el ámbito de lo político, pues es ahí donde sucede la acción humana, así como las orientaciones morales desde las cuales se delibera sobre lo que es prudente y adecuado en un momento determinado. Específicamente, el sentido original de *phrónesis* se entiende dentro del sistema político de la democracia ateniense y que esto impone dificultades hermenéuticas y éticas, pues, tratándose de una virtud política por antonomasia que surgió en un contexto en que los hombres, los ciudadanos, los políticos, eran quienes primordialmente la ejercían en la asamblea, no parecería tener ya lugar en un tiempo como el nuestro tiempo, en que sencillamente la política, aún sea “democrática”, es muy otra; es decir, si como anota Arendt, la política en sentido aristotélico “no es una obviedad ni se encuentra dondequiera que los hombres convivan”,¹ y si la prudencia en sentido aristotélico es una virtud política en el sentido de la política ateniense,² entonces parecería no tener cabida en nuestros días. No abordaré esta vertiente por dos razones: 1) por que el objetivo de este

escrito es concentrar la atención en la *phrónesis* como *kalokagathia*; 2) porque parto del supuesto de que la *phrónesis* es, en cierta forma, la virtud de la razón práctica y del dominio de las pasiones, de suerte tal que si los hombres aun actuamos y tenemos pasiones, podríamos, dentro de cierto límite, hablar de ella desde nuestro propio contexto. No sobra decir, sin embargo, que en nuestros días, cuando la demagogia, el consumismo y la tecnocracia se ostentan como libertad, justicia y prudencia, causando y empeorando los problemas reales que nos afectan, es cuando se precisa con urgencia recordar las virtudes que rigen a las pasiones, a los hábitos que forjan gustos y placeres, y a la sensatez del buen ejercicio de la razón práctica.³

Racionalidad en el pensamiento ético de Aristóteles

El motivo de estudiar filosóficamente la razón no debe ser el de indagar los misterios de la neurología con fines médicos, comerciales o bélicos, tampoco el de un interés gnoseológico o metafísico que no trascienda la erudición; el estudio genuino de la razón hunde sus raíces en una pregunta epistemológica, sí, pero con

1 Arendt, Hannah. ¿Qué es lo Político? Paidós, Barcelona, 1997. P.68

2 Aristóteles inicia su Magna Moralia advirtiendo: “Puesto que elegimos hablar de las cosas éticas, en primer lugar habrá que examinar de qué ciencia es parte el carácter. Pues bien, para decirlo brevemente, parece que no es parte de otra ciencia que de la política” Aristóteles, Magna Moralia (MM) LI. Cl. Traducción de Jesús Araiza.

3 Remito al lector a textos que específicamente tratan la cuestión de la *phrónesis* como virtud política. Marino, Antonio, Senderos dialógicos entre antiguos y modernos, UNAM, FES Acatlán, México, 2001; y del mismo autor *Phrónesis y Sapiencia filosófica*. En *Inter Alia Hermenéutica*, ENEP Acatlán, México, 1995; además, Carnes, Lord, Aristóteles, en *Historia de la Filosofía Política*. FCE, México, 1995; Trueba, Carmen, Los principios de la acción. *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXIX N° 1 Otoño 2003; Strauss, Leo, *La Ciudad y el Hombre*, C. I. Sobre la Política de Aristóteles, Katz, Buenos Aires, 2006.

motivaciones éticas. Es decir, preguntamos qué es la razón para conocernos mejor, para saber cuál es su alcance y responder, finalmente, cómo es posible acertar en la vida, pues en ella todo sucede, en mayor o menor medida, por intervención de la razón. Entendemos por “la vida” a la totalidad de lo que se presenta a nuestra propia vida: los anhelos, la búsqueda de lo placentero y de lo necesario, el trato con los otros y nuestros pensamientos. Preguntar sobre la buena vida conduce a hacerlo sobre el mejor modo de ejercer la razón, pues eso, se dice, es el mejor modo de vivir. Todo estudio sobre la razón que no tenga presente que su fin es la excelencia humana será una descripción banal o instrumental.

Aunque no es este un escrito propiamente gnoseológico, ni metafísico, comencemos por decir que la razón es la facultad de hacerse manifiesto el ser de los entes; es la facultad de percibir el mundo y a nosotros en él. La razón posibilita al hombre conocer las cosas en sus causas, modos y consecuencias, en sentido general; por ende, es la facultad que le permite vivir, tanto como ejercer otras facultades. Sin embargo, la razón no es unidimensional, porque no lo es la vida. Para Aristóteles, decir que la razón es una y que funciona del mismo modo en todo movimiento humano sería tan absurdo como decir que uno hace lo mismo cuando intenta persuadir, construir, calcular, seducir, o jugar un juego. La razón no siempre trabaja de la misma forma. El error de pretender que todo movimiento humano y actividad racional es equivalente resulta en la incompreensión de la naturaleza humana, de la razón y de excelencia; confundir los tipos de razón y sus límites es un engaño que se paga

con la incompreensión de uno mismo. Volver a Aristóteles es un intento por recuperar una conciencia del mundo y de nosotros en él.

Los diversos modos del Entendimiento

Es necesario comprender los modos de la razón para entender qué tipo de razonamiento es la prudencia. Aristóteles trata la *phrónesis* como una manera de conocer lo verdadero: “Establezcamos que los poderes por los cuales el alma se abre a la verdad cuando afirma o niega algo son cinco, a saber, el arte (*techne*), la ciencia (*episteme*), la prudencia (*phrónesis*), la sabiduría (*sophía*) y el intelecto (*nous*)”.⁴ Intentaré describir los rasgos principales de estos modos y dejaré para el siguiente apartado la *phrónesis*.

- a) *Episteme*. La ciencia es el saber de las cosas “que conocemos no pueden ser de otra manera”, esto es lo eterno, ingénito e indestructible. Es lo más enseñable y eso por inducción o silogismo, como las matemáticas, o la lógica. Esto porque los principios son fijos y las relaciones necesarias. Por último, se dice que alguien tiene un conocimiento científico cuando “está convencido de algo y le son conocidos sus principios”.⁵ El ejemplo más depurado de este tipo de conocimiento es el de la misma *Física* de Aristóteles.
- b) *Téchne*. La técnica se trata del conocimiento de lo que puede ser

4 EN., 1139b15-17. En las referencias de *Ética nicomáquea* emplearé, preferentemente, las versiones de Joe Sachs y Gómez Robledo

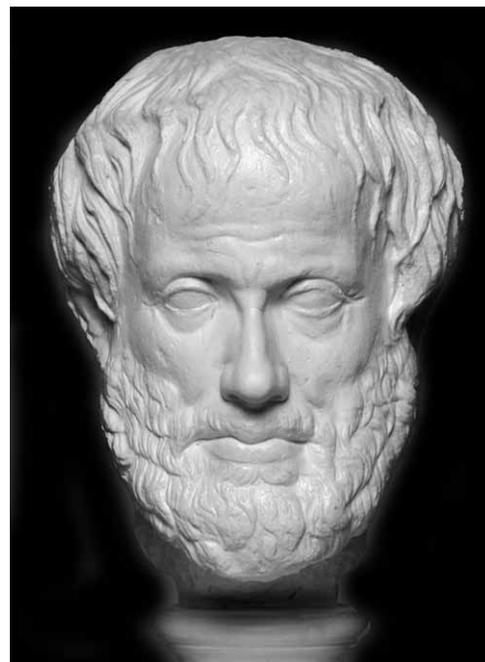
5 EN. 1139b33-34

de otra manera, pero que es producido de acuerdo con un fin externo. El arte, explica Aristóteles, será lo mismo que “el modo de ser productivo acompañado de razón verdadera”.⁶ La verdad en el arte se manifiesta en el proceso de la producción, como saber escoger materiales y herramientas adecuadas a un fin. Por último, cabe anotar que la técnica es enseñable.

- c) *Nous*. El intelecto es el tipo de entendimiento que es capaz de captar los principios (*archái*) y las causas (*aitía*) de lo que es universal y necesario. Es la capacidad del alma que determina y posibilita el modo más elevado de acceder a la verdad porque ve el ser en su unidad. Comprende, integra y distingue lo uno, último o universal, con base en lo cual el razonamiento científico, práctico o productivo puede develar la verdad. Se trata de la captación de la unidad en la totalidad y en la diversidad que acontece en la experiencia con lo que se presenta al entendimiento y que tiene un orden apto de ser aprehendido por él.
- e) *Sophía*. Mientras que el *nous* es lo que posibilita la comprensión de los principios, la sabiduría es esta misma comprensión, “es la más exacta de las ciencias”.⁷ El ejemplo de este tipo de conocimiento es la *Metafísica*. La diferencia principal con la prudencia es notoria si recordamos que Aristóteles piensa de Anaxágoras y Tales que son sabios pero no prudentes, y que su sabiduría no

busca los bienes humanos.⁸ La sabiduría demuestra por inducción, deducción o reducción al absurdo. Busca la verdad en los principios, causas y elementos del cosmos.

La *phrónesis* no es *episteme*, pues no es de lo invariable; tampoco técnica, pues su fin no le es externo y no se adquiere por instrucción, además de que las acciones no son las producciones; no es noética, pues si bien precisa de la *noesis*, su ámbito está en lo que el hombre puede elegir e incidir; finalmente, no es sabiduría porque no es del modo matemático. Entonces, ¿qué clase de razón es?



Racionalidad práctica

Según lo expuesto, las maneras en que el hombre se comprende y comprende al mundo son diversas y se manifiestan en los diferentes “movimientos” del pensamiento humano. Sin embargo, el Estagirita no piensa que el alma sea múltiple, sino unitaria. Cuando dice que son tres cosas las que hay en ella: pasiones, facultades y modos de ser, esto no significa que sean secciones suyas separadas, sino modos de ser claramente distinguibles en la experiencia. Algunas veces, estos movimientos del alma se relacionan como causas unos de otros; otras se oponen. La razón no es una parte más del alma, una

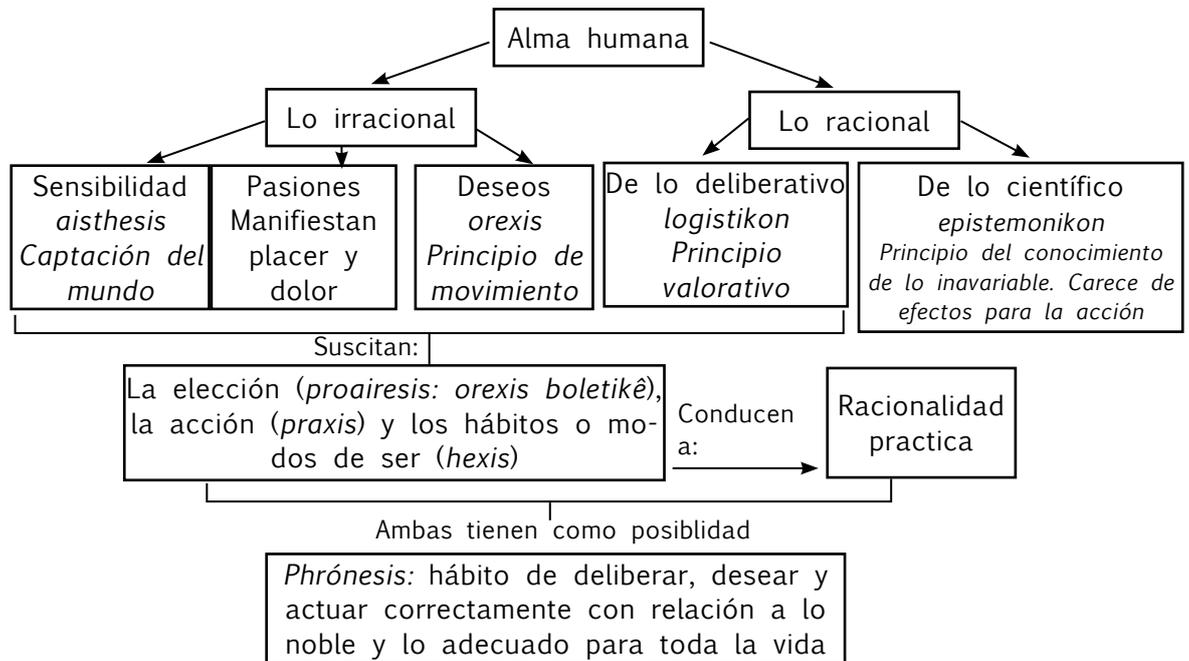
6 EN. 1140a10

7 EN. 1141a16

8 Cfr. EN. 1141b5-7

facultad aislada.⁹ En el caso de la razón práctica, se concatenan en ella diversas capacidades del alma que presento en el siguiente esquema, según se colige de *Ética nicomáquea*.***

fica en cuanto que posee el conocimiento cierto del ser de las cosas que no pueden ser de otra manera; a la segunda la califica como razonadora, pues delibera lo variable.¹⁰ Razonar, en este sentido, es considerar el ser que es de uno o varios modos, si lo último, también pensar las



En el libro VI de la *Ética nicomáquea* Aristóteles desarrolla una descripción precisa de los diversos modos del trabajo de la razón. Como punto de partida, el filósofo dice que son dos las partes del alma: la racional y la irracional. Se trata simplemente de un modo de hablar esquemático para referir lo que vemos en nuestra experiencia. La racional se manifiesta de dos formas, una, como la visión de los entes que no pueden ser de otra manera, y otra, como la que capta lo contingente; a la primera la llama científ-

formas en que algo puede suceder. Razonar es conocer el ser y de éste hay dos clases, lo necesario y lo mutable. De esta manera, pensamos lo mutable y lo posible valorándolo, mientras que pretendemos ideas constantes (hoy las llamamos leyes) o normas fijas para lo que es, también, fijo.

Sin embargo, nuestra reflexión sobre la razón aparece en el contexto de la pregunta sobre el mejor modo de vivir, asunto que se elucida en relación con la manera de lograr los fines de la vida, fines de los cuales el mejor, veremos, es la vida que muestra el prudente. Así, en el libro VI nos dice Aristóteles:

9 Para una idea sobre los “poderes” (kuria) del alma, su relación y efectos para la acción, véase Marino, Antonio, *Phronesis y sapiencia filosófica*, en *Inter Alia Hermenéutica*, ENEP Acatlán, México, 1995

10 Cfr. EN, 1139 a 8-15

“Puesto que hemos dicho ya más arriba que se debe elegir el término medio, y no el exceso ni el defecto, y que el término medio es tal cual la recta razón dice, vamos a analizar esto. En todos los modos de ser que hemos mencionado, como también en los demás, hay un blanco, mirando hacia el cual el hombre que posee la razón intensifica o afloja su actividad, y hay un cierto límite en los términos medios que decimos se encuentran entre el exceso y el defecto y que existen en concordancia con la recta razón.”¹¹

El hombre que vive bien y obra bien es aquél de quien se puede decir que es feliz y que tiene las cosas buenas y hermosas en la vida.¹² Pero, cualquier estudiante atento preguntaría, “¿cómo es posible tal maravilla?” y la respuesta docta sería: “por medio de la recta razón y mediante el modo de ser racional y virtuoso. Es decir, con eso que vemos tiene quien vive bien y hermosamente, quien actúa con sensatez, pues su razón *ve* las cosas en su justa dimensión y obrar en consecuencia”. Y el diálogo continuaría: “eso suena lindo, pero ¿cómo?, ¿cómo es posible la sensatez?” Aristóteles plantea que la recta razón es la que logra acertar en lo que discrimina, no por orden de la casualidad, sino como el resultado de una habitual visión de lo que es adecuado, de manera tal que, en orden a lo visto, actúa. En la ética aristotélica, la recta razón es, entre otras cosas, el resultado un hábito (*héxis*), es decir, un modo de ser y de entender que se ha desarrollado y adquirido al hacer cosas adecuadas, *como una segunda naturaleza*. Es, podría decirse, la índole de los sabios, de los listos, la agudeza de juicio de esas personas que llamamos sabias y que pueden dar buenos

consejos, la cualidad de los hombres prudentes. Se trata de un tipo particular de ver acertadamente lo contingente, pues si bien todo hombre sano razona, la mayoría sufre por errar en sus juicios y obrar, en consecuencia, equivocadamente.

Precisemos. Aristóteles nos dice que se muestran al hombre cosas cuyos principios pueden ser fijos o variables porque así lo vemos. Empero, ambos asuntos son comprendidos por la razón. Por su parte, la acción humana se realiza en las cosas que pueden ser diversas y tener orígenes contingentes. La clase de razón que ponemos a trabajar en la acción es la deliberativa; la ejercitamos en la acción al valorar y sopesar las cosas que no son claras ni distintas en el contexto de nuestros deseos, ideas de bien y mal, y de nuestras pasiones. La *recta* razón parece ser la que *ve* la verdad de este tipo de cosas, que las *ve* tales como son. Aristóteles la coloca entre las virtudes del intelecto porque, sencillamente, entiende. Esto lo hace, no con silogismos perfectos, sino prácticos,¹³ pues (1) no parte de premisas universales, sino de experiencias generales; y (2) tiene como base un hábito o gusto de desear y sentir del mejor modo y complacerse en ello,

¹³ Carmen Trueba explica el punto en los siguientes términos. “En la Ética nicomáquea, Aristóteles define la ciencia práctica por oposición a la ciencia demostrativa, tanto por su objeto como por el tipo de procedimientos y de medios que emplea, al igual que por los criterios de validez que le son propios. La ciencia práctica versa sobre lo practicable y lo particular, lo contingente (...) El saber ético es un saber prudencial y una especie de cálculo que emplea el silogismo práctico, esto es, el razonamiento orientado a la acción”. Trueba, Carmen, La naturaleza de los principios de la acción, y el problema de la fundamentación de la ética en Aristóteles, Revista Iztapalapa, Año 24, N. 54 (Enejo-Junio 2003) p. 88

¹¹ EN. 1138b16-25

¹² Cfr. EN., L.1., cap. 8

esto es, en las virtudes de lo irracional, de lo apetitivo y lo pasional (templanza, valentía, fortaleza). Esto es así porque vida humana transcurre en la acción y las cosas de la acción son contingentes; la razón práctica considera lo que es apto de variación.

En la acción, dice Aristóteles, intervienen tres factores: “la sensación, el intelecto y el deseo”.¹⁴ Solamente puede decirse que hay acción cuando la voluntad humana afirma o niega, persigue o huye, con respecto de algo que se desea. Existe acción solamente cuando el hombre se mueve por un fin que ha deseado, pensado y elegido.¹⁵ Este fin nace en sus ideas de bondad y maldad, tanto como en sus deseos, de manera tal que la acción siempre es la persecución de lo que un hombre considere bueno. Todo hombre debate su vida en esta oposición; razona y calcula, desea y quiere lo bueno. Todo hombre sano ejerce la razón práctica, pero no cualquiera lo hace de manera adecuada. La relación con la prudencia, con la *phrónesis*, radica en que ella es la actividad racional de quien acierta en lo bueno y le va bien porque obra bien, porque, en efecto, desea y logra lo que realmente es bueno. Esto es lo que distingue a la *phrónesis* de otros modos de ser racionales.

Phrónesis

La idea aristotélica de *phrónesis* es comúnmente interpretada de forma incompleta; de hecho, si es virtud no puede ser

doctrina. Se ha dicho que la prudencia o buen juicio es la cualidad de aquellos que como resultado de la repetición de ciertos comportamientos tienen la capacidad de hacer lo debido, como si fuera una reacción necesaria y posterior a la costumbre. Empero, esto implicaría que es una especie de técnica. Esto es incorrecto, entre otras razones, porque se puede instruir a alguien para dominar un arte, el manejo de materiales o procesos que son relativamente regulares, pero no hay instrucciones para ser prudente, pues las cosas de la prudencia son siempre diversas. También se ha dicho que significa valorar en un cálculo meramente racional para deducir el justo mejo, lo que también es impreciso pues el prudente frecuentemente decide *intuyendo* entre lo que no es tan claro. Y finalmente, se dice que la prudencia es una clase de represión de los deseos, aunque Aristóteles nunca hable de cancelar el placer (lo que equivaldría a mutilar el alma), sino de buscar los mejores.

Aristóteles nos dice que la prudencia es eso que observamos en los hombres prudentes. Quizá esto parezca una perogrullada, mas basta un par de preguntas para mostrar que no es así, ¿o es que acaso el cobarde, el bruto o el irascible pueden tomar buenas decisiones, de continuo, no por azar, por regla ni por mandato? ¿Pueden el incontinente, el débil de carácter, el mezquino o el derrochador actuar constantemente con belleza o bondad y vivir bien?



14 EN. 1139a 20

15 Recordemos que las condiciones para la responsabilidad son, haber actuado por voluntad, con conocimiento y sin una coacción de peso insoportable.

¿Qué es la *phrónesis*? Aun parezca un razonamiento circular decir que prudencia es lo que vemos en los prudentes, la idea de Aristóteles indica que es ostensible, que no es *episteme* ni *techné*, pero sobre todo que es la causa del bien vivir y buen obrar, que es reconocible en su mismo acontecimiento, que está al alcance de la vista, que es asequible para el hombre común, y que notable en quienes hacen lo mejor porque son capaces de verlo, elegirlo y ponerlo en obra, no una vez, sino en toda su vida. A la pregunta, sobre cómo ser prudentes, la respuesta, que parecería una obviedad, es no ser malos, es decir, tontos, desmesurados, vulgares, impacientes, temerosos, brutales, iracundos, mezquinos, derrochadores, hoscos, amargos... Es por ello que tanto en *Ética nicomáquea* como en *Magna Moralia*, el examen de las virtudes que operan en lo irracional, en los deseos y las pasiones, preceden a la presentación de la *phónesis*. Esto es así porque sucede lo mismo en el caso del prudente, a saber, porque su índole ética, su carácter, lo dota de la mejor posición para comprender lo que se presenta y apreciarlo en su justa dimensión, porque las virtudes del carácter son la condición *sine qua non* de la prudencia. “Pero ¿cómo es posible?”, insiste el estudiante.

Aristóteles, habla de la *phrónesis* en el Libro VI de la *Ética nicomáquea* como un modo en que el alma se abre a la verdad y explica tal facultad como una forma particular de racionalidad, inscrita en el marco de la acción. Antes, en el libro primero explica: “y si el trabajo de un ser humano es un *mantenerse-en-actividad* (*enérgeia*) del alma de acuerdo con la razón, o no sin razón, decimos que la persona de esa suerte es la misma que esa

clase de persona que es (*spoudaios*)”¹⁶. En esta idea amplia de la razón, Aristóteles la describe como el trabajo (*enérgeia*) del ser humano. Trabajo, *ser-en-actividad* o función, deben entenderse como la continuidad de lo que se es en los movimientos realizados por algo y que lo constituyen como tal; por ejemplo, un animal, una planta o un ser humano tienen capacidades y movimientos propios que los hacen ser lo que deben ser.

La consecuencia de esta noción de trabajo es más compleja que ella misma. Si el trabajo de algo es lo que lo hace ser tal, entonces podría decirse, en el caso de la vida, que es el despliegue de las funciones propias de cada ente que se mueve para continuar en movimiento en un medio apropiado. En el hombre, la razón es lo que lo mantiene vivo, lo que le da el ser y la posibilidad de ser de manera plena porque todo lo hace, de algún modo, por la luz de la razón: cultivar, pensar el ángulo, planear la batalla, casarse, todo lo hace razonando. Somos a través de nuestra razón, y es por eso que dice el Estagirita que si algo razona, entonces es hombre, no bestia, planta ni dios.

Pero ¿qué implicaciones éticas tiene que el hombre sea racional? Todas. Si la plenitud está en la mejor manera de funcionar, la excelencia humana estaría en llevar a cabo de manera óptima la racionalidad, no solamente en obrar bien, sino en saber también las causas y entender la dignidad de ese actuar. ¿Significa esto que sólo los filósofos son hombres en sentido pleno? Aristóteles piensa que sí.¹⁷ Empero, la razón vital, la que se ejerce en lo cotidiano y ordinario y que conduce

16 EN. 1098 a 8

17 Cfr. EN., L. X

al hombre a su excelencia (*areté*), es la *phrónesis* y no la sabiduría (*sophía*). Pero, de nuevo, ¿qué es la *phrónesis*?

La prudencia, se ha dicho, es una percepción del bien. ¿Cómo capta la razón lo bueno? La razón siempre apunta hacia algo. Según Aristóteles “Todo arte, investigación y, de modo similar, toda acción y elección, tienden a algún bien”.¹⁸ La explicación es clara, porque nada se efectúa con miras al fallo, al error, al fracaso o al equívoco. Es por ello que se debe afirmar que el bien es el objeto del ser humano, lo que busca por naturaleza, su *telos*.

Sin embargo, el problema aparece al pensar que, como *bien* se predica de la sustancia y según categorías, debe ser comprendido no como una norma única o general, sino como lo adecuado para cada sustancia y caso; de esta forma, parecería no haber tal cosa como *un* bien para el ser humano. Pero tal vez podría decirse que sí hay algo bueno para todo hombre. En el capítulo VII del libro primero Aristóteles explica que: “si existe algún bien para todas las acciones, éste sería el bien que pertenece a las acciones”. Se debe notar (1) que el bien es el fin mismo de la razón en las acciones y, (2) que si existen diferentes tipos de bien, el más preferible es el mayor de todos; éste es el que se elige por sí mismo. Todo arte, investigación, acción y elección tienden, pues, a la felicidad (1097 b), porque todo lo hacemos en busca suya. La felicidad es el bien al que por naturaleza tiende el hombre.

Consideremos ahora la relación entre la razón, la *phrónesis* y la felicidad para entender mejor cómo en el hombre

eudaimonía es *telos*. Si el bien es una finalidad ¿existe un bien humano por naturaleza, algo por lo cual el hombre pueda lograr su plenitud? ¿En qué consiste la plenitud humana? ¿En qué consiste la felicidad, si es ella el fin superior humano? Aristóteles responde:

“justo como con un flautista o con un escultor o cualquier artesano, y generalmente con aquellos a quienes pertenece un trabajo o acción, el bien, y hacerlo bien parecen estar en la obra, así también parecería ser el caso del ser humano, si, de hecho, existe un trabajo que pertenece a uno”.¹⁹

Si el bien y hacerlo bien está en la obra, entonces obrar bien es su propio fin y su excelencia. El bien, hacer lo bueno, es el fin superior a que tiende el deseo. Esto, no obstante, parecería una segunda obviedad si no se reconoce el sentido común en que se sustentan los asuntos de la razón práctica, los asuntos de la ética. Si, como sugiere Aristóteles, la vida del hombre se desarrolla en sus acciones, investigaciones y producciones, y si ellas no pretenden el fracaso, el error o el defecto, entonces la vida humana de hecho tiende al bien.

Aristóteles describe, cabe decirlo, las características del buen obrar observables en quien obra bien. Según se dijo, el trabajo del hombre es una actividad (*enérgeia*) del alma de acuerdo con la razón o no sin razón. Actuar bien consiste en el ejercicio de cierto modo de ser de

“
Si existe algún bien
para las acciones,
éste sería el bien
que pertenece a las
acciones”

18 EN. 1094 a

19 EN. 1097 b 25 ss

la razón, no digamos de ser racionales, sino, dice Aristóteles de “hacer esas cosas bien y *bellamente*, en tanto cada cosa está bien hecha como resultado de la virtud apropiada a ella. Así, el bien humano es descubierto como un ser en trabajo del alma de acuerdo con la virtud”.²⁰ La reflexión de Aristóteles sobre excelencia humana lo conduce a explicarla como la plenitud de las funciones humanas, como un modo de actuar con belleza y bondad (*kalokagathía*). Pero si todas las acciones son racionales, en tanto resultado de la comprensión del caso, entonces la función y la excelencia humana será la acción del ejercicio de la razón práctica bella, buena. La excelencia está en el modo y en el fin.

Dice Joe Sachs que: “En la *Ética nicomáquea*, todo depende de la idea de una condición activa (*hexis*) que puede ser formada por un modo deliberativo de estar-en-actividad, y que puede liberar el ser-en-actividad de todos los poderes humanos para el acto de la elección”.²¹ Es importante destacar que este modo de ser *es activo*, porque no se dice de una persona que es valiente si no hace nada que lo demuestre. La virtud, generalmente, es explicada como el modo de actuar de manera adecuada en cada caso, de modo que esto se consigue por habituarse a ello. Una acción justa puede ser lograda después de llegar a ser justos, y esto se consigue haciendo cosas justas. El hábito ha sido entendido como la costumbre devenida por la repetición de ciertos actos. Pero esta no es la idea de Aristóteles, pues si bien la virtud o excelencia consiste en el mejor modo de ser o hacer, esto no

siempre se consigue por el hábito, sino por hacerlo de manera elegida, bella y buena, por la percepción de lo que es bueno y bello, porque se elige lo más provechoso.

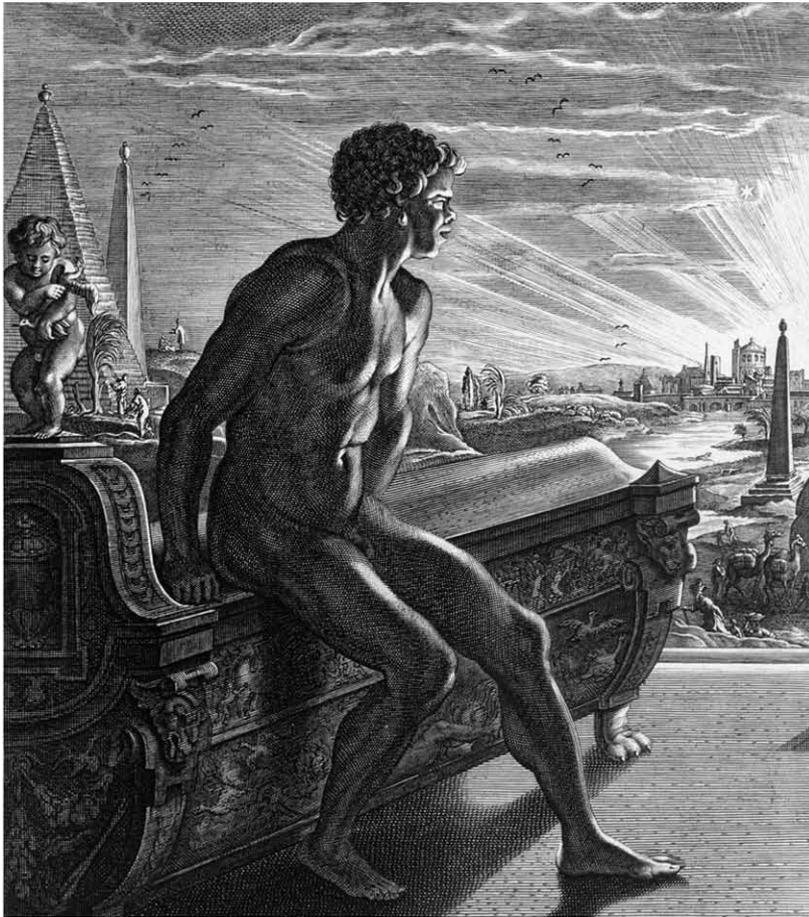
Este es un punto fundamental. La virtud depende, no de un ejercicio calculador que planea con precisión, pues tendríamos que aceptar que los ladrones exitosos son virtuosos y bellos. Si bien es cierto que la virtud no se consigue sin formación, no es sólo por ella ni por el silogismo, sino por el hábito o el modo de ser que ha desarrollado nobleza en un alma apta. La buena naturaleza, la formación y la belleza son necesarias para ver las cosas como son y poder actuar en consecuencia. Así, la buena vida es la que *hacen*, no tienen, quienes actúan correctamente. Esto se constata empíricamente. Todo hombre educado (no entrenado), para obrar bellamente, puede hacerlo porque es capaz de distinguir, de comprender, lo que es así, bello (*kalós*).

Kalokagathía

El término *kalokagathía* es recurrente en las obras éticas de Aristóteles, principalmente en la *nicomáquea*. Generalmente se traduce por nobleza, noción que implica la unidad de belleza y bondad (*kalós kai agathós*). Los buenos, se diría, son bellos porque precisamente su obrar bello los hace destacar entre quienes son, digamos, comunes, y más aún de los cobardes, los tontos o los desmesurados, en general. Se trata de una virtud no enseñable por silogismo ni entrenamiento, sino por ostensión; es una clase de percepción estética en que la bondad y la excelencia son gratas, deseadas e indiscutiblemente

20 EN 1098 a 15 ss. Las cursivas son mías.

21 Sach, Joe. op. Cit. . Bk. II, Chaps. 2-3



admirables; por ejemplo, es lo que reconocemos en un acto heroico o de valor, a diferencia de uno intrépido, brutal o de cobardía, mismo que calificamos como deplorables. En ese sentido, bien podría decirse que la ética aristotélica se funda en una especie de *estética de la razón práctica*, de buen gusto moral,²² pues esta belleza en el obrar acompaña a la deliberación e incluso la dirige, haciendo de las acciones bellas loables y no sólo acertadas o adecuadas.

22 Araiza destaca también la relación entre belleza, eticidad y política al explicar que la virtud de la *phrónesis*. Cfr. Araiza, Jesús. La relación entre *fro/nhsij* y *sofi/a*, entre *bi/oj* *politiko/j* y *bi/oj qewretiko/jen* *Magna Moralia* y en *Ethica Nicomachea*, UNAM, IIF, NOVA TELLVS, Anuario del Centro de Estudios Clásicos, México, 2007.

Es preciso insistir en la belleza, porque es indispensable para comprender la *phrónesis* como excelencia (*areté*); es necesario comprender que la *kalokagathía* es necesaria para entender y efectuar lo mejor. En el pensamiento ético de Aristóteles la *kalokagathía* es un criterio moral esencial distinto de las reglas, la compasión, el amor propio o los deberes perfectos. El hombre prudente es un ser activo y la virtud y la razón son activas porque el prudente elige lo bueno al reconocerlo. Obrar bellamente es obrar bien por el sólo hecho de hacerlo pues lo noble se elige por sí mismo, de manera que quien actúa bien lo hace bellamente. La virtud como el justo medio entre dos vicios es la única opción para un hombre noble porque las fealdades o maldades las desprecia en tanto que hieren su gusto; él no obra mirando lo feo, sino por ver lo bello. Aristóteles habla de una especie de estética en la acción. Así, emplea el término bello en el sentido en que decimos: “eso que hiciste fue muy bello”. A su vez, este reconocimiento pide tener ya un modo de ser (*hexis*) bueno. Las pocas virtudes que Aristóteles describe con profundidad tienen como fundamento la belleza; su lugar en la *Ética nicomáquea*, previo a la recta deliberación, indica que son fundamentales para juzgar rectamente, con verdad y por nobleza.

La belleza, como base de la buena deliberación, ayuda a evitar apreciaciones que harían de la ética de Aristóteles una de carácter universalista. Es decir, lo inefable en la visión de la belleza y la nula posibilidad de ofrecer paradigmas o razones para justificarla muestra que no se propone una tabla de valores o máximas universales, de axiomas o imperativos morales que puedan guiar a cualquier

hombre en su acción para ser feliz. Antes bien, Aristóteles describe lo que el hombre feliz o el prudente tienen, sin ofrecer instrucciones. En otros términos, la prudencia no es *rational choice*, tampoco *knowing whow*, sino *doing beauty*.

La idea de vida bella aclara que tampoco debe confundirse la virtud con la represión de las pasiones, pues si así fuera, o bien el virtuoso se abstendría de lo feo, aunque no dejara de atraerle, o bien la suya sería una vida literalmente desgraciada. El hombre virtuoso no es quien se abstiene de lo indebido porque se consume en ello, él no sufre por contenerse porque no tiene necesidad de hacerlo. Así, según el Filósofo, “Lo propio de la prudencia y del hombre prudente es el desear siempre las cosas más nobles, preferirlas siempre y practicarlas siempre”,²³ o dicho de manera negativa: “...ningún hombre venturoso llegará a ser desgraciado, pues nunca hará lo que es odioso y vil”,²⁴ nunca hará lo repugnante. No es fantasía literaria afirmar que el virtuoso juzga lo que se le presenta de acuerdo con su modo de ser y que éste es *sensatamente fino*, mientras que el imprudente lo hace de acuerdo con su carácter.

La constitución anímica del hombre juicioso, de la cual depende su prudencia, es la *kalokagathía*. Así, la prudencia es un modo de ver el mundo en su verdad y de actuar con miras al bien. Esta visión es una especie de percepción (*aisthesis*) dice Aristóteles²⁵, lo cual significa que es una captación inmediata del ser de las cosas cotidianas. Los hombres con este tipo de agudeza *distinguen* lo bello de lo feo, lo conveniente de lo inconveniente,

lo bueno de lo malo. Es percepción, pues las cosas que son aptas de ser consideradas según su bondad o nobleza no son demostrables ni su comprensión es apodíctica.

Pero se puede objetar a esto que la rectitud del juicio, el *orthos logos*, no sucede sin reflexión ni deliberación, esto es, no sin la evaluación de las cualidades de lo que se juzga. Es cierto, la evaluación recta se basa en esa visión primaria de lo bueno. Deliberar bien, dice el Estagirita, significa conocer lo óptimo con respecto del modo, el objeto y al tiempo.²⁶ La rectitud se basa, pues, en dos cosas: 1) la visión del intelecto sobre lo bueno y lo adecuado, y 2) la condición (*hexis*) necesaria para cumplirla. El ejemplo clásico de Aristóteles es claro; la salud, dice, propicia la salud,²⁷ así que el sano hace cosas sanas y el enfermo propicia su enfermedad. Nosotros diríamos: “siembra vientos, cosecha tempestades”, pero el *phrónimos* no cosechará tempestades porque tampoco siembra vientos, porque no lo permite su virtud, porque no tiende a lo malo, a lo feo (*kakós*); él elige actuar bien, no por evitar tormentas, sino porque ahora lo que se le presenta lo ve como es, para hoy y para mañana, así que de él se dice: “lo que siembras hoy, lo recogerás mañana”.

Pero, de nuevo, nuestro estudiante atento, insiste en objetar: “Esta bien. Resulta que si soy virtuoso e inteligente, soy virtuoso e inteligente. ¿Y si no lo soy? ¿Para qué me sirve saber sobre la

“

La evaluación recta se basa en esa visión primaria de lo bueno”

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles *Magna Moralia* (MM) Traducción de Jesús Araiza disponible en: [ruffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1078/6/Arist.%20Magna%20moralia.%20Trad.%20Araiza%20\(UACH\).pdf](http://ruffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1078/6/Arist.%20Magna%20moralia.%20Trad.%20Araiza%20(UACH).pdf)
- Ética Nicomachea*, UNAM, México, BIBLIOTHECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA. 2012. Traducción de Antonio Gómez Robledo.
- Aristotle *Nicomachean Ethics*, Focus Publishing, USA, Tr. Joe Sachs, 2002
- Arendt, Hannah ¿Qué es lo Político? Paidós, Barcelona, 1997
- Araiza, Jesús La relación entre *fro/nhsij* y *sofi/a*, entre *bi/oj politikoj* y *bi/oj qewretiko/j* en *Magna Moralia* y en *Ethica Nicomachea*, UNAM, IIF, NOVA TELLVS, Anuario del Centro de Estudios Clásicos, México, 2007
- Marino, Antonio *Senderos dialógicos entre antiguos y modernos*, UNAM, FES Acatlán, México, 2001
- Phrónesis y Sabiduría filosófica*. En *Inter Alia Hermenéutica*, ENEP Acatlán, México, 1995
- Strauss, Leo *La Ciudad*

23 Cfr. MM L.I, C. XXXII

24 EN. 1100b 33-34

25 EN.1142a28-30

26 EN. 1142b27

27 Cfr. EN., 1144a4

prudencia o leer éticas?” Aristóteles respondería con una paráfrasis a Hesíodo: “El mejor de todos los hombres es el que, por sí mismo, comprende todas las cosas; es bueno, así mismo, el que hace caso al que bien le aconseja; pero el que ni comprende por sí mismo ni lo que escucha a otro, éste, en cambio, es un hombre inútil”.²⁸ Entonces, si no somos excelentes, al menos debemos tener cierta inclinación por las cosas buenas y bellas. Aristóteles se dirige, principalmente, a los jóvenes que no son como las piedras lanzadas o las vigas que ya es imposible enderezar. El conocimiento ético daría una virtud perfecta porque posee el bien más alto (*teleiôtaton*), el de la virtud y su conocimiento, el de la vida contemplativa.²⁹ Además, si bien se dijo antes que la contención no es la prudencia, nada impide pensar que un hombre mejoraría de practicarla, decididamente y sin flagelos, como quien piensa que obra lo mejor y lo hace, aunque con mayor esfuerzo. Podríamos, finalmente, decirle a nuestro estudiante que el fin de pensar sobre la virtud y la prudencia es clarificar y alcanzar la vida bella y buena, y que conocerla o considerarla es ya, en cierta manera, tender bellos y buenos.

Conclusión

Quisiera terminar aclarando por qué en un principio afirmaba que es usual leer presentaciones imprecisas de la *phrónesis*, la razón es que por lo general olvidan su relación con la belleza. La idea tradicio-

nal de *phrónesis* como una especie de reflexión calculadora de lo mejor es idealista porque la muestra posterior a haberla adquirido o sin considerar la belleza. Por ello, tal presentación no puede responder a las preguntas sobre cómo lograrla o por qué es buena. Al hacer caso omiso de la experiencia y de la formación del modo de ser bello y bueno, es imposible dar cuenta de ambas cosas.

Tampoco es suficiente hablar sólo de la prudencia como buena deliberación porque ésta es sobre lo recto y “la rectitud consiste en una conformidad con lo benéfico con respecto al fin, al modo y al tiempo”. *Lo benéfico* es aquello que perfecciona, plenifica y que, por eso mismo, es agradable, útil y bello. También los astutos deliberan y piensan en lo que es mejor para su vida y en los medios para lograrlo; no obstante, sus actos pueden ser deleznable. Lo que hace la distinción entre el prudente y el simplemente astuto es la belleza de los actos que, generalmente, se reconoce en comunidad. La teoría ética de Aristóteles es mucho más rica que un esquema racionalista. Aristóteles nos hace percatarnos de las cosas que son necesarias para la vida buena, para la vida bella.

y el Hombre, C. I. *Sobre la Política de Aristóteles*, Katz, Buenos Aires, 2006
 Trueba, Carmen Los principios de la acción. *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXIX N° 1 Otoño 2003

Obras sugeridas para el estudio de Aristóteles

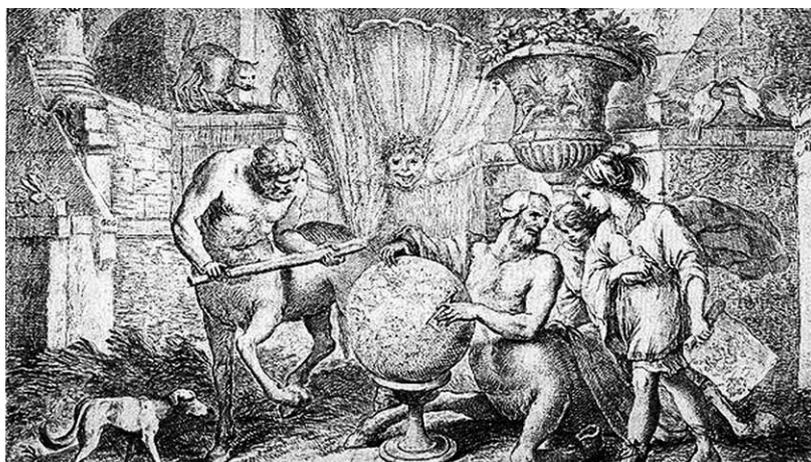
Carnes, Lord *Aristóteles, en Historia de la Filosofía Política*. FCE, México, 1995

Jacob, Klein *Lectures and Essays. Aristotle, an Introduction*. St. John's College Press, Annapolis, Maryland, 1985

Trueba, Carmen La naturaleza de los principios de la acción y el problema de la fundamentación de la ética en Aristóteles, *Revista Iztapalapa*, Año 24, N. 54 (Enejo-Junio 2003)

Salem, Erick. *In Pursuit of Good. Intellect and action in Aristotle's Ethics*, Paul Dry Books, Philadelphia, 2010

Burger, Ronna *Aristotle's Dialogue with Socrates. On The Nicomachean Ethics*, The University of Chicago press, Chicago, 2009



28 EN. 1095b10-15

29 Cfr. Araiza, Jesús. op. cit. p. 192. Sobre la relación entre el filósofo y el prudente, ver Marino, op., cit.

LA FILOSOFÍA NO NACIÓ DEL HAMBRE

Óscar David Herrán Salvatti*
CCH Azcapotzalco, UNAM

RESUMEN: En este escrito se reflexionará acerca del origen de la filosofía. La reflexión no nació del hambre. Con esta sentencia quiero decir que el nacimiento de la filosofía no tiene su génesis en la necesidad biológica del ser humano, sino que nace de la vida cotidiana. Y al mismo tiempo, hace diferente, distinta esa cotidianidad de donde viene.

PALABRAS CLAVE: Filosofía, poesía, hambre, vida, humano.

Abstract: The reflection was not born of hunger. With this statement, I want to say that the birth of philosophy does not originated in the biological need of the human being, but is born of everyday life. And at the same time, makes different, other that everyday life where it comes.

Key words: Philosophy, poetry, hunger, life, human.

“No podemos decir todo sobre todo. Un enunciado al que a la primera mirada revela inquietante, pero que a la quinta o séptima es capaz de hallar encantador.

Porque, finalmente, ¿no es mejor así, que no podamos pensar, cifrar, agotarlo todo? Al estimar su alcance máximo de su episteme (aun con telescopio infrarrojo, para situar mejor los blancos en la cerrada noche del conocimiento) y sorprenderse de que ésta no libra la inmediata fila de montañas, ¿no siente usted –además de miedo, por supuesto- que flota deliciosamente, con la misma ligereza estúpida y soberana de los caminantes espaciales?”

Eric Herrán

P.H.D. Universidad de Yale.

Con amor a Cielo Herrán Sagú

* Licenciado en Filosofía por la Universidad La Salle. Actualmente es profesor de Asignatura A Interino del CCH Azcapotzalco, UNAM. Correo electrónico: nohaycaminoc@yahoo.com.mx

Introducción

Más que preguntarnos ¿qué es filosofía? Debemos preguntarnos: ¿Para qué sirve la filosofía? Esa Filosofía Primera, como la llamó Aristóteles, que al mismo tiempo es metafísica que indaga las causas y los primeros principios. Que pretende averiguar de pregunta en pregunta el ser en cuanto ser de todo existente, es decir, inquirir en la sustancia verdadera, única del mundo fenoménico que se aparecen ante nuestros ojos. Pero, antes de estos cuestionamientos, tenemos que conocer de dónde nació la filosofía, no solamente de manera histórica y geográficamente hablando o quiénes son sus progenitores, sino, sus condiciones socio-económicas y culturales porque de ese espacio netamente griego podemos llegar a saber que la filosofía no nació del hambre.

Si bien es cierto que la filosofía tiene su génesis como intento para resolver los problemas del universo sólo por la razón, que se opone a aceptar explicaciones puramente mágicas o teológicas, y que comenzó en las prósperas ciudades comerciales de Jonia, en la costa del Asia Menor a principios del siglo VI a.C. Fue como dice Aristóteles, producto de una época que ya poseía las cosas necesarias al bienestar físico y al ocio, y su motivo fue la mera curiosidad.¹

Preparémonos pues, cómodamente desde sus asientos a conocer la razón de ser de este apetito metafísico.

★★

La reflexión no nació del hambre. Con esta sentencia quiero decir que el naci-

miento de la filosofía no tiene su génesis en la necesidad biológica del ser humano. En todo caso, si es una necesidad, ésta ocurre después de haber cubierto nuestras insuficiencias primarias (alimentación, habitación, vestido, etc.) Como dice Aristóteles en el Libro I de la *Metafísica*:

Las artes se multiplicaron, aplicándose las unas a las necesidades, las otras a los placeres de la vida [...] Todas las artes de que hablamos estaban inventadas, cuando se descubrieron estas ciencias que no se aplican ni a los placeres ni a las necesidades de la vida. Nacieron primero en aquellos puntos donde los hombres gozaban de reposo. Las matemáticas fueron inventadas en Egipto, porque en este país se dejaba un gran solaz a la casta de los sacerdotes².

Como podemos observar, todas las ciencias, todas las artes (tecné. Oficios. Profesiones) ya estaban inventadas antes de que naciera la filosofía. Es más, el hombre no hubiera podido dar a luz a la filosofía, sino hubiera existido un basamento de esparcimiento, de ocio, provocado por una economía más o menos estable, que permitiera a los hombres griegos del siglo VI a.C., el regocijo de aprender por aprender.

Ahora bien, como dice Eduardo Nicol:

Solicito mi atención, como algo significativo, el hecho de que la filosofía apareciese en un mundo culturalmente rico y consolidado, que parecía completo y suficiente en sí mismo. Esto daba que pensar: acaso explicaría esto la extrañeza de los griegos. Pues, sin aquella riqueza y madurez mundanas, la génesis de la filosofía no hubiera sido

1 Guthrie, W.K.C. *Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*. FCE, México, p. 29.

2 Aristóteles. *Metafísica. Libro Primero* (A), Ed. Porrúa, México, 1980, pp. 6-7.

posible. Por otro lado, esa misma plenitud vital indicaba que la filosofía no remediaba ninguna deficiencia visible, no respondía a ninguna necesidad sentida³

En este punto cabe hacernos los siguientes cuestionamientos: ¿Entonces, la filosofía respondía a corregir una deficiencia invisible, metafísica? ¿Y si no respondía, a ninguna necesidad sentida, a qué respondía? Más bien, respondía a hacer patente, una nueva forma teórica de ver el mundo y sus objetos más allá de lo que se presentan como fenómenos sensibles. Nombrarlos con una interpretación más profunda: con una nueva ciencia naciente que tiene la peculiaridad de que las respuestas acerca de lo que preguntamos, de lo que buscamos, están en la búsqueda, más que en el hallazgo de la respuesta misma.

La filosofía no nace del hambre, porque cuando ella nace, todas las profesiones libres ya estaban, ya pertenecían al quehacer humano. Todas las demás profesiones, todos los demás quehaceres del hombre cuando nacieron no tuvieron que justificar su nacimiento porque provenía de una necesidad o de un placer.

Cuando la filosofía nace tiene que exhibir su propia razón de ser, lo cual no ocurre con ninguna otra vocación libre. El poeta hace poesía; no ha de justificar la poesía. Parece en cambio que el hacer de la filosofía no está nunca enteramente justificado.⁴

Por ello, la filosofía nace de la auto-reflexión, de la vocación vital de conocer por el simple hecho de conocer, y si después de este conocimiento se puede

hacer *episteme*, ciencia, eso ya es una bondad que hemos olvidado al hacer filosofía. Si la filosofía no hubiera nacido autónoma, hubiera sido como cualquier conocimiento que nos ayuda a hacer llevadera la vida. La filosofía nace de la libertad. Nace emancipada. La filosofía nace allende del culto a la investigación, más allá del docto sacerdote, del anárquico y solitario sabio. Nace en la auténtica libertad de pensar con el otro.

Cada vez resulta más claro que la ciencia no era el fin de la vocación de la filosofía: era el medio, el camino o el método de una vida nueva.⁵

En todo caso, lo más cercano a la vocación de la filosofía es la dialéctica socrática. Esto es, pensar con el otro por medio del diálogo, de conversar ya sea por medio de un texto escrito, o a través de un argumento platicado. **La esencia de la filosofía está en la libertad de pensar con el otro.** Cuando Aristóteles dice “todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber [...] independientemente de su utilidad.⁶ Es una prueba, de que la filosofía, encuentra, su carácter de libertad, en la conversación con el otro. En ese coloquio que nos recuerda que el ser del hombre está en el habla. Que la facultad de hablar es el imperio del logos. Pensar con el otro es caminar por el logos. El logos que crea experiencia. Y

“

La filosofía no nace del hambre, porque cuando ella nace, todas las profesiones libres ya estaban, ya pertenecían al quehacer humano”

3 Nicol, Eduardo. *La reforma de la filosofía*. FCE México, 1980, pp. 160-161.

4 *Ibid.*, p. 161.

5 *Ibid.*, p. 162

6 Aristóteles, *op. cit.*, p. 5

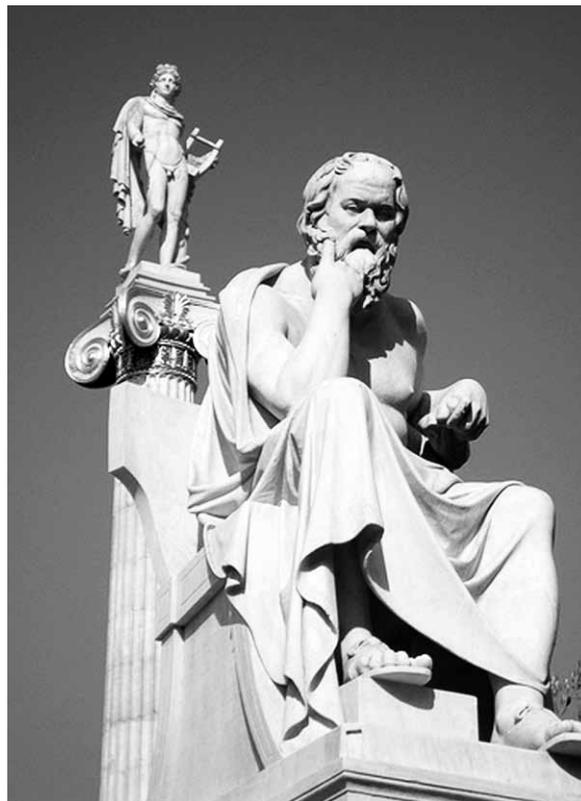
crea –principalmente- el afecto, la empatía con el otro. La filosofía nace de la vida cotidiana. Y al mismo tiempo, hace diferente, distinta esa cotidianidad de donde viene. La filosofía que no tiene su raíz en la vida misma, en la existencia de todos los días, es, erudición, sapiencia para presumir, para obtener títulos, poder, es otra cosa, menos filosofía.

A manera de conclusión

1. Parece obvio pensar, que la filosofía nació del ocio, de una nación prospera, dedicada al comercio marítimo, y que en ese entonces, extendía con otros reinos no sólo su modo de mercar, sino también, de transmitir su cultura.

Cuando digo que la filosofía no nació del hambre, estoy diciendo- entre otras cosas- que está nueva forma de hacer metafísica, de hacer ciencia, no puede darse en aquellos pueblos que su principal preocupación es que pan se llevaran a la boca ese día para satisfacer su apetencia y mucho menos si su libertad es una herida abierta que constantemente supura odio, y al mismo tiempo, deseos de alcanzar otra forma de vida, donde su libre albedrío no este fiscalizado permanente por el Jefe Supremo de la represión. Aunque tenemos pruebas, de que en las condiciones más adversas el hombre resiste y fórmula un pensamiento claro para emanciparse de sus represores: Nelson Mandela es uno de ellos, al igual que Viktor Frankl por mencionar algunos.

Más sin embargo, la filosofía no debe su paternidad al ocio, éste fue la cama donde fue concebido. Su padre fue el espíritu griego del siglo VI a.C., que enamorado de su **realidad** de su **aquí y ahora** busco la forma de que esta permaneciera en la mente y en el cuerpo de aquellos griegos que edificaron una **Weltanschung** distinta a la de los otros pueblos circundantes y con los que tenían una relación comercial. Y tomando la cita que Ortega y Gasset utiliza de Schlegel: “Para lo que nos gusta tenemos genio.”⁷ El genio griego fue el dedicarse a pensar, en donde lo único lucrativo, es el placer de pensar.



⁷ Ortega y Gasset, José. *¿Qué es la filosofía?* Alianza Editorial –Revista de occidente. Madrid 1983. P. 278.

2. Hallamos en la filosofía de ayer, una actualidad, que como diría el filósofo y ensayista madrileño: “El genio, es decir, el don superlativo de un ser para hacer algo tiene siempre a la par una fisonomía de supremo placer.”⁸ Y ese este precisamente el rostro que los primeros filósofos griegos no heredaron y sigue vigente en el momento en que esbozamos una sonrisa al descubrir que el conocer, el aprender, el saber, nos produce placer.

3. **¿Para qué sirve la filosofía?**

La filosofía, quizás, sirva para darnos cuenta, para ubicarnos en nuestro “**aquí y ahora**” de nuestra inquebrantable condición de finitud. Aunque nos afanemos en dar sentido a nuestras vidas, nuestro destino inexorable es la muerte. He aquí la gran riqueza de ser mortales. Pues la posibilidad de vivir tiene múltiples rostros, muchas caras que nos distinguen, y esta pluralidad de semblantes, es, la fortuna, el patrimonio principal que nos heredaron los primeros filósofos griegos. Y

además esas fisonomías tienen un **telos** (un fin), el de ser felices, está es la gran responsabilidad humana. El gran capital de ser felices en lo que hacemos. Recordemos una enseñanza socrática: **mi quehacer habla de mí ser**. Por lo tanto, que sea con alegría. Puedo aventurarme a decir que somos seres que por condición natural e inherente renunciamos a la eternidad, y esta renuncia a la eternidad es el gran tesoro que no hemos utilizado a plenitud.

4. Porque los griegos sabían que **La esencia de la filosofía está en la libertad de pensar con el otro**. Recurriendo a la sapiencia popular: “las cosas que se hacen entre dos saben mejor que las que se hacen solo.” ¿Y que mejor movimiento del espíritu puede haber que pensar con el otro lo que somos, lo que hemos dejado de ser y lo que posible mente llegaremos a ser?

La respuesta no está en la comisura de nuestros labios, sino, en todo caso en los bellos de nuestro ser interno.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Metafísica*. Ed. Porrúa, México, 1980.
- Gaceta de Ciencia Política, ITAM, Pág. 35. Año 9. Número 2.
- González, Rus. “Ilya Prigogine y Eduardo Nicol: en torno a la alianza entre las ciencias y la metafísica”, en *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la cultura*, año XI, número 17, enero de 2008.
- Guthrie, WKC. *Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*. FCE México, 1982.
- Nicol, Eduardo. *La idea del hombre*. FCE, México, 1965.
- , *La reforma de la filosofía*. FCE México, 1980.
- Ortega y Gasset, José. *¿Qué es la filosofía?* Alianza Editorial -Revista de occidente. Madrid 1983.

⁸ *Ibid.*, p. 278.

VOCACIÓN Y CABALIDAD. ÁNGEL HERNÁNDEZ MELÉNDEZ *IN MEMORIAM*

Joel Hernández Otañez
CCH Naucalpan, UNAM.

“Somos todos esclavos de circunstancias externas (...) un hacerse de noche, incluso entre cosas del día, ensancha, como un abanico que se abriera lentamente, la conciencia íntima de tener que reposar.”

Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*.

El profesor Ángel Hernández Meléndez fue un docente preocupado por hacer extensivo su conocimiento filosófico. Posibilitaba en sus alumnos interés y sensibilidad. Era un docente cuyo don de convencimiento relacionaba la exigencia de contenidos disciplinarios con la disposición vital. Su pretensión no sólo era de dominio intelectual, sino de arropo vivencial desde lo temático. Un ejemplo de ello fue su preocupación constante por la enseñanza de la estética. Veía en esta disciplina un vínculo entre lo pedagógico y lo didáctico.

La inquietud por enseñar filosofía es un esfuerzo privilegiado que cobra forma sorteando las exigencias del aula. No siempre se consigue hacerlo con virtuosismo. Además, no todos los educandos son afines a nuestra asignatura. Un buen profesor es aquel que lo consolida con mayor frecuencia. Ángel se destacaba por propiciarlo constantemente con sus alumnos del CCH Naucalpan. Lo llevó a cabo por más de quince años.

Ángel se caracterizaba por una honestidad filosófica. Su conocimiento no era propagandístico. Tenía la suficiencia del que sabe y se percata de lo que le falta por aprender. Podemos afirmar con ello que la sensibilidad filosófica es formativa porque es constitutiva de quien la ha desarrollado para sí. Comprender y enseñar filosofía logra consolidarse mediante la racionalidad y la sensibilidad de quien lleva a cabo dicha tarea. Incluso, siendo honestos, se puede enseñar bien filosofía o, por el contrario, hacerlo mal. Ángel era reconocido por sus colegas y alumnos como un profesor que enseñaba bien filosofía.

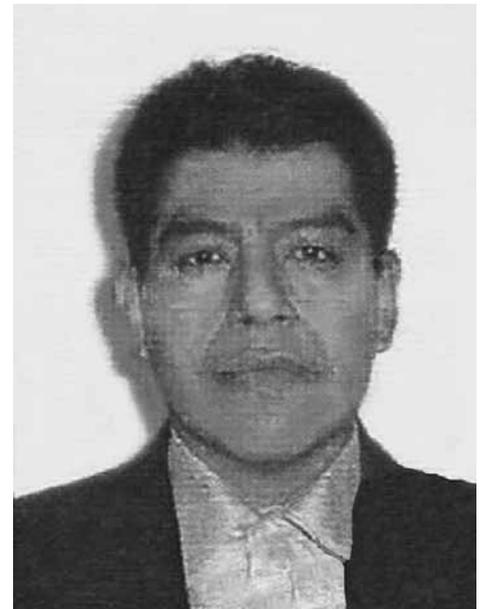
Muchas veces en la cotidianidad se pierde de vista la relevancia que tiene la vocación no sólo profesional, sino como Eduardo Nicol

**De Rebus
Philosophiae**

Responsable

**Alexandra Guadalupe
Peralta Verdiguél**

Recibido y aprobado:
04-diciembre-2013



la llama: “la vocación humana”. Es en ella donde se vierte plenamente nuestro ser. La vocación admite que el paso por el mundo, al ser transitorio, debe ser contundente. Esta condición irremediable consiste en que la vida se consolida mediante proyectos que nos reafirman e, irónicamente, subrayan nuestra finitud. Por ende, sólo afanándonos ganamos la vida. Nos dice Nicol:

La vida se gana haciéndola (...) si pudiéramos vivir siempre no tendríamos futuro, y entonces, paradójicamente, perderíamos la vida, porque no podríamos ganarla.¹

La importancia de tener proyectos consiste en el hecho de que la vida es irremediable. Mediante ellos nos vamos configurando. No se trata de la competencia despiadada y desmedida, sino la valía de hacer nuestro ser.

Ángel tuvo un deceso repentino. Su ausencia definitiva se vuelve un hecho contundente. Nos deja entrever el absurdo de que alguien, pudiendo ser todavía, inesperadamente no esté más. Nos muestra que existir siempre es un acto insuficiente. Pero también nos hace ver el compromiso y vocación de un amigo, cuyas aportaciones fueron fructíferas para sus alumnos y colegas. De allí nuestro reconocimiento a lo que, filosóficamente, podemos entender por cabalidad:

Todo lugar es sagrado, si en él radica el hombre. Y un hombre –un hombre cabal- radica siempre, echa siempre raíces en algún lugar.²

Sus amigos del CCH (Naucalpan y Azcapotzalco).



1 Eduardo Nicol, *Psicología de las situaciones vitales*, p. 112.

2 *Idem*,

BIBLIOGRAFÍA

Nicol, Eduardo, *Psicología de las situaciones vitales*, México, F.C.E., 1989
_____, *La vocación humana*, CONACULTA, México: 1997.

PALABRAS AL RECIBIR LA MEDALLA ALFONSO CASO

Paola María del Consuelo Cruz Sánchez
CCH Naucalpan, UNAM.

“Toda reflexión filosófica debe poseer autenticidad, esto es, debe ser un pensar a la intemperie de un problema concreto. Sólo así, el objeto de la reflexión puede convertirse en un tema universal”

Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*.

De Rebus
Philosophiae

Responsable

Alexandra Guadalupe
Peralta Verdiguél

Recibido y aprobado:
21-enero-2014

Recibir la medalla Alfonso Caso al Mérito Universitario significó para mí el reconocimiento tanto de mi labor académica como docente en la Universidad. Tal preseña me fue otorgada gracias al trabajo titulado “Prácticas didácticas para la motivación del pensamiento crítico y la formación de autonomía en los estudiantes” con el cual obtuve el grado de maestría en el programa Madems¹ en Filosofía.

Dicho trabajo consistió en el diseño y aplicación de una estrategia de intervención para la enseñanza de la filosofía puntualmente de la ética que tuvo como intención probar la posibilidad de formar ética y cívicamente al estudiantado, basada en la idea kantiana de *educación práctica y moral*², según la cual el estudiante debe ser formado en libertad a

fin de vivir y entender la tensión existente entre la subordinación a las reglas, normas, leyes, etc., que rigen la vida en sociedad y el ejercicio de su voluntad. El desarrollo de esta labor se llevó a cabo en el Colegio de Ciencias y Humanidades en su plantel Naucalpan.

En la estrategia los estudiantes regularían el trabajo áulico bajo a tres aspectos principales: la convivencia, el trabajo académico y la evaluación. Éste último punto favoreció la disposición a realizar el experimento puesto que sin importar cuáles fueran las leyes que propusieran, respetaría la forma de evaluación que consideraran pertinente. A fin de guiarles en la gestación de su gobierno acudí al planteamiento del imperativo categórico kantiano³ como el punto de partida para la construcción de sus reglamentos. La concepción de éste serviría como un recordatorio para estar apercebidos sobre nuestras verdaderas motivaciones al

1 Maestría en Educación Media Superior

2 Cf., Kant, *Pedagogía* (Apéndice II). Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Kant/Pedagogia.pdf>

Cabe mencionar que esta obra no fue escrita por Kant, sino que es un conjunto de apuntes recogidos por sus alumnos.

3 “Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal”, (Kant, 2007: 43)

crear las leyes. Además de iluminar su construcción como una persecución de la dignidad humana. Los reglamentos funcionarían como máximas áulicas.

El gobierno estudiantil atendería a problemáticas como la injusticia y la imposición de las leyes, así como a la falta de cumplimiento de sus sanciones. Dando como resultado una sociedad racional en la que el respeto a la norma sería un paso natural. Sin embargo, en el gobierno estudiantil las leyes creadas fueron laxas y fundadas en la supuesta obtención de un beneficio particular. El tránsito por el aula fue caótico.

El desorden provocado exigió la restitución de la figura de autoridad. Se vieron en la necesidad de hallar un principio ordenador, al tiempo que reconocían el papel de la autoridad más allá del lugar que la institución educativa otorga al docente. En este proceso de transición consensuamos un reglamento que nos permitió recuperar nuestras labores académicas, con una diferencia trascendental, poseíamos una experiencia común, a saber, nuestra afrenta a la ley. Proseguimos a la elucidación de dicha experiencia y al planteamiento de nuevos elementos que nos permitieran entender por qué nuestras hipótesis sobre el incumplimiento de la ley no concordaban con nuestra vivencia. Desde esta experiencia comunitaria iniciamos nuestra formación ética reflexionando sobre algunos conceptos fundamentales de la misma: la libertad, la responsabilidad, la otredad, la normatividad, la justicia y el daño.

El modo de ser del gobierno estudiantil develó la relación de los estudiantes con las leyes, sus concepciones de autoridad y de otredad. Se hicieron evidentes sus prácticas discrecionales de

justicia. Mostró que viven en la ética de la excepción. Asimismo manifestó el desencanto respecto a la ley y las autoridades. Por otro lado, consideraron que exigir el cumplimiento de una ley así como la ejecución de su sanción no es un derecho sino un acto de rigor, razón por la cual se ven impedidos a hacerlas valer. Expresaron como causa del incumplimiento de las normas la falta de líderes, sin aludir siquiera a su corresponsabilidad en la construcción de mejores modos de relacionarse.

Los resultados de la estrategia diagnosticaron el estado del tejido social y resaltaron la importancia y urgencia de la enseñanza de la ética en el bachillerato. Al tiempo que elucidaron la relación de la formación moral y su pedagogía. La intención de la propuesta fue mostrar la educación moral como posible pero no desde una pedagógica cerrada, sino como una construcción integral que tenga por objetivo crear una *comunidad moral*. La *comunidad moral* sólo puede gestarse en condiciones materiales mínimas que den lugar al ejercicio autónomo de la voluntad. La libertad posibilita la materialización de la legalidad. En el caso contrario, cuando la ley está sustentada en el miedo, la normatividad se logra sólo de manera aparente. A la normatividad por tanto le antecede el principio de comunidad, condición de posibilidad del cumplimiento de la ley.

La propuesta abordó la ley a través de la transgresión de la misma, como una

“

En el gobierno estudiantil las leyes creadas fueron laxas y fundadas en la supuesta obtención de un beneficio particular”

aproximación viable a la educación moral de los estudiantes, la cual logró la reactivación de su perspectiva sobre su papel y el de los deberes del estudiantado. Consiguiendo que los conceptos discutidos en clase hallaran un lugar en sus prácticas. La labor de la educación moral es colocar en su lugar todos nuestros conoci-

tos, sus pretensiones y alcances. De ahí la importancia formativa de la filosofía en el bachillerato. Por todo lo anterior haber recibido la medalla Alfonso Caso me dio la oportunidad de dar a conocer mi labor docente y académica, al tiempo que muestra a la Universidad como un espacio que se piensa a sí mismo.



BIBLIOGRAFÍA

- Cruz, P. (2011): *Prácticas didácticas para la motivación del pensamiento crítico y la formación de autonomía en los estudiantes*. México: UNAM Tesis para recibir el grado de maestría (Madems)
- Kant, *Pedagogía (Apéndice II)*. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Kant/Pedagogia.pdf>
- Kant, E. (2007): *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. México: Editorial Porrúa.

MEDALLA ALFONSO CASO PARA DOCENTES DEL CCH

Reyna Rodríguez Roque
Susana Reyes

En reconocimiento a su desempeño, Jorge Luis Gardea Pichardo y Paola María del Consuelo Cruz Sánchez, de los planteles Sur y Naucalpan, respectivamente, recibieron la Medalla Alfonso Caso 2011 el pasado 14 de noviembre en la Unidad de Posgrado.

Al hablar en representación de los galardonados de la Generación 2011 en doctorado, el profesor Jorge Gardea apuntó que el posgrado de la UNAM tiene programas de excelencia y el mérito invaluable de contar con los académicos más distinguidos en ciencias, artes y humanidades.

Al referirse a la importancia ética del conocimiento, observó: “Para modificar hábitos, disposiciones y costumbres, se requiere esfuerzo, perseverancia y carácter. Por ello es trascendental la educación, pues el conocimiento asegura la comprensión de una buena parte de la realidad y ayuda a tomar decisiones más prudentes y razonables, mientras que la precipitación, la irracionalidad y la ignorancia constituyen disposiciones y formas de comportamiento que nos hacen más propensos al error y al equívoco.”

De igual manera, Paola María del Consuelo Cruz Sánchez, representante tanto de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán como del Colegio de Ciencias y Humanidades, fue elegida para la dis-

tinción. Su trabajo de titulación consistió en el diseño de una estrategia dirigida a los alumnos de las materias de Filosofía I y II, particularmente en temas de ética, en la que los estudiantes reflexionaron en torno a las leyes de nuestro país: su aplicación y seguimiento, las sanciones y la corrupción.

La reflexión final de esta propuesta indicó que los mexicanos infringimos las leyes debido a la falta de sentido comunitario, por lo que la profesora rescata esta conclusión para proponer su tema de investigación para el doctorado en Pedagogía, que actualmente cursa. Finalmente, la galardonada no dejó de expresar su orgullo como universitaria y la felicidad por recibir esta distinción, además de que, como ella misma indicó, su trabajo es devolver a la UNAM un poco de lo mucho que nos otorga en conocimiento día con día.

En la ceremonia, el doctor Francisco José Trigo Tavera, secretario de Desarrollo Institucional de la UNAM, en representación del rector José Narro Robles, señaló que con la medalla Alfonso Caso se reconoce a los graduados más distinguidos de su generación en los estudios de especialidad, maestría y doctorado, a lo que agregó: “el insigne arqueólogo en cuyo honor fue instaurada, dejó en claro con sus valiosas aportaciones que el único camino para comprender nuestro

presente y construir el porvenir es aquel que se sustenta en el conocimiento generado por la investigación”.

Trigo Tavera afirmó que resulta inobjetable que pocas actividades sean tan benéficas, productivas y redituables para la sociedad del siglo XXI como la educación, el desarrollo de las humanidades, la ciencia, la tecnología y la extensión de la cultura. Por ello, aquellos países que han establecido políticas para fortalecer su educación superior y su potencial científico, humanístico y tecnológico han consolidado su crecimiento y podido sortear los vaivenes de la nueva economía mundial.

Por su parte, Gloria Soberón Chávez, coordinadora de Estudios de Posgrado, mencionó que la Universidad Nacional cuenta con 27 mil estudiantes de posgrado. Debido a lo anterior, señaló: “Buscamos preservar y acrecentar la calidad de los 40 programas de maestría y doctorado, así como los 34 de especialización; nueve de cada 10 alumnos forman parte del padrón nacional de posgrados de calidad del Conacyt, por lo que el posgrado es una gran fortaleza de la UNAM y sus egresados, un orgullo”. (Con información de Reyna Rodríguez Roque y Susana Reyes.)



RESEÑA DEL LIBRO *FILOSOFÍA Y VOCACIÓN. SEMINARIO DE FILOSOFÍA MODERNA DE JOSÉ GAOS*. EDICIÓN DE AURELIA VALERO

Blanca Estela Aranda Juárez*
FES Acatlán, UNAM

El libro, producto de la indagación de la Dra. Aurelia Valero, publicado por el Fondo de Cultura Económica, en el año 2012, consta de las siguientes partes:

Introducción, trabajos, epílogo y hay una 4ª. parte en la que se presenta una Cronología sobre José Gaos, elaborada por la propia editora.

UNO

Una Introducción, realizada por la Editora Aurelia Valerio que consta de 20 páginas (9-29) y en las que se describe la manera en que, en 1958 da inicio un seminario de filosofía moderna organizado por José Gaos y sus alumnos Ricardo Guerra, Alejandro Rossi, Emilio Uranga y Luis Villoro. En dicho seminario, se establece que las reuniones serán una vez al mes a lo largo de un año, para discutir obras clásicas y contemporáneas. En la introducción se comenta lo siguiente:

José Gaos [José Gaos y González-Pola -1900-1969- fue un filósofo español, exiliado o “transterrado” en México después de la Guerra Civil Española, obteniendo la nacionalidad mexicana en 1941] explicaría algunos textos de Kant, Heidegger y Husserl,

Ricardo Guerra [1927-2007, Discípulo de José Gaos, Joaquín Xirau y Eduardo Nicol, integrantes de una generación fundamental en la filosofía en México, Ricardo Guerra formó a su vez parte de una siguiente generación de grandes pensadores, como Luis Villoro, Leopoldo Zea, Joaquín Sánchez McGregor y Emilio Uranga, con quienes formó el Grupo Hyperión.] y Alejandro Rossi [1932-2009, Alejandro Francisco Rossi Guerrero. Fue un filósofo y escritor mexicano de origen italiano y venezolano] explicarían algunos textos de Hegel,

Emilio Uranga [1921-1988, filósofo mexicano que desarrolló los campos de reflexión acerca de la experiencia filosófica y de la realidad en que se sustenta. Estaba muy influido por la escuela filosófica de José Gaos], se abocaría al pensamiento de Feuerbach,

Luis Villoro [1922-, Luis Villoro Toranzo es un filósofo, investigador, catedrático, diplomático y académico mexicano]. comentaría a Husserl y a Jaspers.

Buena parte de estas reuniones no se conservan, pero lo que sí se elaboró son escritos sobre el tema de la vocación humana, que son los que conforman la segunda parte de este libro.

* Coordinadora de la Carrera en Filosofía, FES Acatlán, UNAM.

La propuesta para escribir sobre este tema surgió de José Gaos, para quien tal tema constituía el fondo mismo de la reflexión filosófica.

Tal inquietud se funda en el espectáculo del fracaso del que, de acuerdo con Gaos, eran víctimas los filósofos de todos los tiempos, empeñados en encontrar una verdad universal y eterna, sólo para verse refutados por sus hijos y descendientes intelectuales. La historia de la filosofía ilustra este fracaso. De la racionalización de esa experiencia surgió su escepticismo, que dio en llamar “personalismo”.

Gaos se pregunta: ¿Qué tenían en común esos hombres, dedicados a la búsqueda de un imposible, de una quimera del intelecto? Bajo el signo de esa interrogante comienza a gestarse en su mente el tema de la vocación, de los llamados a mostrar los límites del entendimiento humano.

Esta inquietud se remonta a antes de la Guerra Civil Española, cuando se iniciaba dando clases en la Universidad de Verano de Santander. Ahí aplicó un cuestionario en donde planteaba la siguiente pregunta: ¿de qué depende en última y radical instancia, a su juicio, el dedicarse en general a unas actividades, profesionales y no profesionales, con preferencia a otra?

A la anterior pregunta se sumaba otra: ¿de qué depende en última y radical instancia, a su juicio, el dedicarse en particular a la profesión elegida o practicada por usted?

Bien podríamos seguir haciéndonos estas preguntas en este momento.

La posibilidad de invitar a la elaboración de una reflexión que responda a las preguntas planteadas fue posible gra-

cias al trabajo en seminario, mismo que se propicia cuando el maestro, es decir Gaos, afirmaba: “Llega un momento en que el maestro tiene que tratar a los discípulos como iguales y, si lo merecen, hasta como superiores. Entonces ellos, aunque discrepen de él y hasta le critiquen, no lo reniegan ni abandonan”.

De tal manera que, los escritos que se derivan de esta práctica formativa intentó ser un “diálogo entre iguales”, en donde el maestro, expuso sus ideas más recientes sobre la filosofía, al mismo tiempo que mostró a sus discípulos desde su temor, pasando por la frustración y el pesimismo que lo embargaba en aquél tiempo con respecto al futuro. De ahí que para él mismo la filosofía atraviesa por 4 etapas:

- La vocación
- La profesión
- La decepción
- La obstinación

En esta parte introductoria, la editora muestra, en lo esencial, las posturas de cada uno de los que aceptaron la propuesta del maestro Gaos, en las que se observa tanto el desarrollo intelectual de cada uno de los integrantes del seminario, así como la propia concepción que tienen de la filosofía.

Hasta donde puedo observar, la editora, quizá cautivada por las mismas preguntas que el maestro Gaos se formuló al inicio de su actividad docente, se dio a la tarea de adentrarse al archivo José Gaos

“
Llega un momento
en que el maestro
tiene que tratar a
los discípulos como
iguales...”

y rastrear las respuestas puntuales que los integrantes de este seminario habían ofrecido en su momento, lo cual es lo que conforma la 2ª. parte de esta obra.

DOS

El trabajo de cada uno de ellos con respecto a la vocación filosófica, seguido de los comentarios que los mismos hacen, tratando de poner en práctica la dinámica de mantener un diálogo entre iguales, con respecto a cada uno de los trabajos presentados. Forman parte de estos escritos un resumen del propio José Gaos a cada uno de los escritos, además del dictamen de publicación que presentó Luis Villoro. A este punto dos, corazón de la presente obra volveré más adelante.

TRES

También forma parte de este libro un Epílogo, hecho por Guillermo Hurtado, quien se ha ocupado pacientemente de actualizar los aportes de varios de los filósofos mexicanos de las últimas décadas del siglo xx. En éste nos señala Hurtado que Gaos contribuyó a la formación de tres generaciones de discípulos: la primera estuvo formada por los *historiadores*, mismos que se ocuparon del estudio de las ideas en México; la segunda por los *hiperiones*, en la que se concentraron en el estudio del existencialismo, además de formular el proyecto de la filosofía de lo mexicano; además de una tercera generación conocida como los *hegelianos*, por la dedicación a un largo curso sobre la *Lógica* de Hegel. Hurtado destaca lo valioso que resultó el trabajo en la modalidad

del seminario impulsado por Gaos, pues con el resultado de las actividades de los discípulos, se contribuyó de manera muy importante al desarrollo de la filosofía mexicana de la segunda mitad del siglo pasado. Si bien también reconoce Hurtado que las preguntas planteadas por Gaos sobre la vocación hacia la filosofía no fue un tema de interés para los discípulos, sí permitió que el maestro consolidara una de las tesis que caracterizan su pensamiento, misma que consiste en considerar que “la filosofía es algo que, a fin de cuentas, se hace en soledad, no junto con otros. La filosofía no es una práctica comunitaria, como lo son las ciencias, sino que, como la literatura, es la expresión de su autor”, por lo que, aunque el maestro español interesó sobre diversos temas a sus discípulos, basado en su propia concepción sobre la filosofía, no pudo enseñarles a discutir sobre ella porque él mismo no creía en la posibilidad de mantener un “diálogo filosófico”; más bien lo que, en la propia práctica docente mostró fue un insistente monólogo, proceso autoreflexivo con el que poco a poco se va develando la forma en que se abordan los problemas y se les da cause. Hurtado sostiene que “tuvieron que pasar varias décadas para que en México se instaurara de verdad el modelo del seminario en el que profesores y alumnos discutan sin jerarquías y cortapisas acerca de un tema filosófico” (p. 125), práctica que, me parece, aún en nuestros días difícilmente se alcanza, pues no sólo las jerarquías difícilmente se diluyen, sino que, como en la propia cita se puede observar, se “discuten” los temas, muchas veces con el propósito de imponer una postura propia, que no necesariamente resulta de un diálogo entre iguales.

El propio Hurtado, al ir detallando las actividades formativas de José Gaos señala que en 1960 el maestro dictó un curso de 44 lecciones, que dos años más tarde se daría a conocer en una obra titulada *De la filosofía*, mismo al que asistieron algunos de los *hiperiones*. Al final de este curso Gaos llegó a la conclusión de que “toda filosofía es en conjunto subjetiva –o *válida únicamente para su sujeto*, o su autor-. Consecuentemente – conmigo mismo, no puedo proponer el curso a ustedes, ni a nadie, como válido para ustedes, ni para nadie; sólo puedo considerarlo como una exposición de mi perspectiva... por eso no hay un diálogo filosófico a fondo –filosóficamente, a fondo, no puede haber más que monólogo en soledad. No es mi culpa, ni por ende, mío el remedio –imposible-, de que esto reduzca al absurdo los congresos de filosofía y *la misma enseñanza de la filosofía*.” (p. 129)

En esta cita se subrayan dos ideas: la primera tiene que ver con la visión de la filosofía sólo como una expresión de la personalidad de su propio autor, misma que se torna subjetiva pues sólo es válida para él y para nadie más, lo cual nos orilla a suponer que decir filosofía es un error y, más bien se tendría que hablar de filosofías, en donde cada una es tan válida como cualquier otra pues cada una de las vidas personales valen tanto como cualquier otra. La segunda idea tiene que ver con la imposibilidad, ya no sólo del diálogo, sino con la imposibilidad de la enseñanza de la filosofía, pues lo único que prevalece es el monólogo en solitario. ¿cómo explicar que ha llegado a esta conclusión alguien que desde los catorce años y medio de edad se dedicó a la filosofía y que cuarenta y cuatro años de su



vida los dedicó a la docencia?. Quizá lo anterior explique el por qué cuando Gaos hace un apretado resumen de 26 puntos con respecto a los escritos que han presentado los discípulos con respecto a la pregunta por la vocación hacia la filosofía. De ese resumen, que forma parte del apartado dos, quiero destacar ciertos puntos que considero muy relevantes.

En el punto uno Gaos afirma de manera contundente la tesis que caracteriza su forma de entender a la filosofía. A ésta la entiende como “la disciplina del arte de pensar, de los principios supremos y dominadores de todas las cosas, del arte de vivir bien y de las concepciones e ideas de los hombres en materia de las mismas disciplinas” (p. 34). Aunada a esta idea considera que no es posible separar la personalidad y la obra del filósofo: hay que ir de la una a la otra para tener una cabal comprensión de esa filosofía, la cual sólo es válida para la personalidad que la ha producido, es decir, la filosofía está marcada por un carácter eminentemente subjetivo. Siguiendo con la tesis

anterior, Gaos se pregunta: ¿Cuál es la relación entre lo real y lo ideal?, es decir, entre lo real -la personalidad/el mundo, el autor, el filósofo- y lo ideal -el pensamiento, la obra, la creación de la filosofía propia- es un asunto muy complejo. Para ello hay que tener en cuenta que la parte de lo ideal alude a una doble relación con lo real: por un lado con sus sujetos y por otro con sus objetos. En un primer momento hace referencia al tipo de personalidad, la cual refiere a sus sujetos; pero en un segundo momento se hace referencia a lo que esa personalidad genera, es decir, al objeto al que da ser; este ser que sólo puede ser visto como una parte constitutiva del todo, que se obtiene al considerar a la otra parte, al sujeto que le dio vida, para lograr una comprensión cabal.

En este sentido, la parte real, la del sujeto en tanto que personalidad del filósofo la dibuja Gaos de la siguiente manera: contar con una curiosidad intelectual, tener afán de superioridad, dominación por el saber, gusto por lucir el saber, gusto por los placeres anejos, así como un afán de liberación de la opresión de la moral religiosa determinante de la educación con la que se forma al sujeto. Este perfil del filósofo, en el que destaca el “afán de superioridad y dominación por el saber”, así como el gusto por lucirlo, proyecta a la persona a realizar su propia “creación filosófica” y lucirla como de su autoría. Es así como se gesta el proyecto de una teoría de la filosofía propia, en donde el autor sea uno mismo, pues de no ser así, no se hace filosofía, dado que no se estaría a la altura de este “afán de superioridad”, es decir, no se es filósofo sino “se es un pobre diablo” (p. 37).

Sin embargo, también en el resu-

men, en el punto 24 de 26 señala, en clara alusión a las ideas de Luis Villoro quien ha definido a “la filosofía como una forma de vida que implica el desapego de los fines de vida mundanos... [en tanto que] la vida filosófica empieza con la actitud irónica ante los pretendidos valores y convicciones vitales prefilosóficos, la cual conduce a la desenajenación de ellos” (p. 72), Gaos asume que la filosofía como forma de vida parece cosa muy distinta, pues a lo largo de su vida profesional aprendió que asumir a la filosofía como forma de vida, es preciso pasar por cuatro etapas, que, usando una metáfora, son como una especie de puente con el que se pretende alcanzar un “un arte de vivir fundado en la antropología filosófica ametafísica” (p. 114), entendido esto como la faceta de la filosofía, en la que se cuenta con el entusiasmo y el vigor para adentrarse al conocimiento del propio hombre y así estar más próximo para entender ¿cuál es el puesto del hombre en el cosmos? (p. 41):

Las etapas de la filosofía son:

a) La vocación. Del latín: *vocāre*; llamar; es el deseo de emprender una carrera, profesión o cualquier otra actividad cuando todavía no se han adquirido todas las aptitudes o conocimientos necesarios. Cuando esta pregunta se aplica a la filosofía, las preguntas que emergen son:

¿En qué consiste la filosofía misma?

¿Cuáles son los motivos constitutivos de la vocación filosófica?

b) La profesión. Una vez que se ha tomado el camino de la filosofía, ¿Cuáles son los motivos

que hacen que se permanezca en ella? ¿Cuáles son los motivos constitutivos de la profesión de la filosofía?

Responder a estas preguntas exige entrar en concordancia con algunos de nuestros gustos, intereses, aptitudes o aspectos de nuestra personalidad. Lo que a su vez implica tomar la decisión de gestar un proyecto de vida, tarea ardua, pero que permite ver con alguna claridad el camino que hay que recorrer para llegar a este punto que Gaos ha referido: “un arte de vivir”, sendero con múltiples obstáculos y circunstancias diversas, algunas favorables, desfavorables otras.

De ahí que Gaos insista en que una vez que se emprende una carrera es prácticamente imposible hacer otra cosa que seguir el movimiento inicial, aún cuando los motivos que dieron origen a ese movimiento ya se hayan extinguido. Afirmo Gaos, “Esta Inercia profesional es una característica propia de toda profesión, pero no se puede decir lo mismo de toda vocación”.

La inercia profesional mueve a hacer lo que tradicional y vulgarmente hacen los profesionales, o lo que se les exige socialmente; con la consecuencia de darle prioridad a la enseñanza por encima de otras actividades como lo es la publicación. Y si se corre con suerte y se llega a dar relevancia a la publicación, lo que encuentra buen mercado es aquello que es esperado y re-

querido socialmente, más allá de lo personal y sistemático. Sólo que la inercia también se impone sobre las temáticas. Tópicos a los que se recurre, ya sea porque socialmente se les considera relevantes, porque se identifica a la filosofía con ellos, o, incluso, o porque es lo que está de moda. (p. 41).

“

Al parecer, nada puede hacer el filósofo, ya sea como docente o como investigador o incluso con sus publicaciones”

c) La decepción. En el punto 20 de 26 del resumen, Gaos indica que las crisis políticas inciden en las filosóficas, por lo que, con respecto a la decepción, si bien ésta puede ser de varios tipos, uno de ellos es precisamente en el ámbito de la política, por la impotencia que en ella se experimenta instalado desde la profesión filosófica. Al parecer, nada puede hacer el filósofo, ya sea como docente o como investigador, o incluso con sus publicaciones (es el caso de Gaos) frente a las decisiones tomadas desde las cúpulas del poder; no hay manera de que la razón filosófica pueda penetrar en la mente de los que dirigen las vidas, ya sea de sus

compatriotas o de sus vecinos del mundo. La razón filosófica también tiene sus límites, no sólo para el conocimiento verdadero al que ella aspira llegar, sino incluso para colaborar en el diseño de estrategias de solución a los problemas que aquejan la vida cotidiana de las comunidades humanas (p. 112).

d) La obstinación. Cuando el filósofo toma conciencia de hacia dónde lo dirige la inercia profesional tiene que considerar por lo menos dos posibles vías: la primera es la de ajustarse a los lineamientos establecidos por las exigencias sociales y las modas imperantes y así, ajustarse a esa inercia profesional que le exige estar supeditado a los circuitos intelectuales que sirven de aparador para que se exhiba la filosofía en boga. Y así “mantenerse excesivamente firme en una idea, intención u opinión”, muchas veces con poco acierto, sin tener en cuenta cualquier otra posibilidad, es decir, obstinarse a la inercia a costa de renunciar a ese prístino interés

que alguna vez lo acercó a la filosofía, al precio de que “el cultivo de la filosofía descienda forzosamente desde las alturas ... hasta las llanuras y llanezas humanas” (p. 41). Pero la segunda vía de obstinación me parece que, para Gaos, la abre la posibilidad de ensayar una filosofía propia a través de la interacción que se establece en un seminario, con colegas que se aferran al cultivo de la filosofía con la esperanza de que por medio de tal ejercicio se pueda acercar un poco más a la comprensión del propio ser humano; y en donde junto con los demás colegas, al expresar en sus intervenciones sus propias inquietudes, a la manera en como Guillermo Hurtado señala que lo logró Luis Villoro, el ejercicio filosófico que es capaz de llevar la “justa soberbia frente al poder tiránico” para transformarla “en humildad frente al poder entendido como servicio a los demás”, es decir, aprender a “mandar obedeciendo” (p. 132), como lo enseñan las comunidades originarias de nuestro país.



NORMAS EDITORIALES

*M*urmullos Filosóficos es una revista semestral publicada por la Secretaría de Comunicación Institucional, de la Dirección General del Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM. Publica fundamentalmente textos referentes al ámbito de la filosofía y a las Humanidades en general, tanto a nivel medio superior como a nivel superior en la que participen académicos de México y del extranjero. Las normas editoriales que rigen a *Murmullos* sobre los artículos o trabajos recibidos son:

1. Los trabajos deberán ser *inéditos*, y su extensión no debe exceder de 20 páginas (letra Arial, número 12, doble espacio). Deben contener bibliografía y aparato crítico (las referencias son en el formato APA-Harvard).
2. Los artículos deben contener el título, resumen y palabras clave.
3. Todos los artículos serán sometidos (sin el nombre del autor) a dos dictámenes académicos, realizados por los especialistas sobre la materia en cuestión, por profesores e investigadores de México y del extranjero. En caso de existir un dictamen a favor y uno en contra, se procederá a un tercer dictamen de desempate. Cabe destacar que los dictámenes incluyen las observaciones, sugerencias y críticas. El tiempo de espera del dictamen es de treinta días hábiles.
4. Además del artículo, se pide una síntesis curricular del autor de máximo cinco líneas, así como los datos del domicilio postal y correo electrónico para que, en caso de ser aceptado el artículo, se puedan enviar a domicilio postal los ejemplares de la revista.

La pertinencia y publicación de reseñas, traducciones, entrevistas, obras fotográficas, noticias y documentos serán decididas de manera directa por el Consejo de Redacción, así como si son o no pertinentes para aparecer en alguna de las Secciones de *Murmullos*. Todos los artículos serán enviados a las siguientes direcciones electrónicas, en las que se tendrá correspondencia permanente: murmullos.cch@gmail.com o bien, a la siguiente dirección postal: Murmullos Filosóficos (Ángel Alonso Salas). PEC de Historia II. Cubículo 9. CCH Azcapotzalco, Av. Aquiles Serdán 2060, Ex-Hacienda del Rosario. Azcapotzalco, DF. CP 02020.