



LAS DECISIONES ÉTICAS EN EL CINE DE MAFIA

Juan Carlos Guido Ayala Alcérreca

El cine como herramienta de enseñanza

Dr. Lauro Zavala

Dra. Araceli Soní

05/10/2021

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Ética y cine de mafia	6
Capítulo 2. Platón	9
La Virtud.....	10
<i>Goodfellas</i>	11
Tommy DeVito, Ausente de Virtud.....	15
El Amor Platónico.....	16
<i>Casino</i>	18
Sam Rothstein y el falso Amor Platónico.....	21
La Justicia.....	22
<i>The Departed</i>	25
Billy Costigan, el Hombre Justo.....	30
La Verdad.....	31
<i>The Irishman</i>	33
Jimmy Hoffa y el Comercio de la Verdad.....	44
Capítulo 3. Aristóteles	47
La Felicidad.....	47
<i>Little Caesar</i>	49

Rico y la Falta de Felicidad.....	56
Capítulo 4. Séneca	
La Sabiduría.....	58
<i>A History of Violence</i>	59
Tom Stall, el Sabio Aparente.....	62
Capítulo 5. Kant	71
El Imperativo Categórico.....	74
<i>Scarface</i>	78
Tony Montana y el Falso Imperativo.....	85
Capítulo 6. Nietzsche	88
La muerte de Dios.....	90
<i>The Godfather</i>	94
Michael Corleone y la muerte de Dios.....	101
El Superhombre.....	103
<i>The Godfather Part II</i>	106
Michael Corleone ¿El Superhombre?.....	111
Conclusiones	114
Referencias Bibliográficas	116
Filmografía	117

Objetivo

Con esta investigación invité a los lectores a reflexionar sobre cómo el cine de mafia o de “gansters” puede ser de los más adecuados para usarse como herramienta pedagógica de la filosofía ética. En estas películas, las tramas se adentran en las decisiones éticas que toman los protagonistas y que suelen tener resultados catastróficos. Al comparar las ideas éticas de grandes pensadores con las decisiones hechas por estos personajes se observará una paradoja entre lo que buscan en su vida y como resultan las cosas realmente. Mi intención es mostrar que todo en el cine mafia se establece en lo trascendente de las consecuencias obtenidas por tomar decisiones éticas. Todos hacemos este tipo de decisiones diariamente, entonces... ¿Qué tan lejos estamos de las decisiones de estos personajes? En realidad, pienso que si se toman las decisiones necesarias *Todos podemos trabajar en la mafia*. Y que estas historias de mafia que parecen existir únicamente en el séptimo arte, no están tan lejos de nosotros cómo se podría creer.

Hipótesis

El cine de “mafia” al mostrarnos la falta de ética en las decisiones de sus personajes nos ayuda –a través de una paradoja- a hacer una introspección sobre lo que nosotros los espectadores consideramos como moralmente correcto, haciendo más sencillo la explicación de trascendentes conceptos éticos.

Metodología

Se analizará un corpus integrado por películas de Estados Unidos desde 1927 hasta 2019, identificando los conflictos y decisiones tomadas por un personaje y comparándolos con un concepto de filosofía ética. Los análisis consistirán de una pequeña biografía del filósofo a modo de introducción para dar paso al concepto filosófico que se estudiará con base en la colección de libros de la editorial RBA *Aprender a Pensar* y extractos de los libros más

famosos de los pensadores. Posteriormente, siguiendo el árbol de decisiones usado por Juan Antonio Rivera en su libro *De Sócrates a Woody Allen*, en el cual, gracias al uso de un esquema, podemos analizar “lo que hubiera sido” de los personajes en el caso de haber tomado otras decisiones. Es por eso que se toman cuatro escenas que conlleven decisiones para analizar y una última donde se observe el destino final del personaje en el film. Todas estas escenas contarán con un análisis de la forma fílmica para así pasar a observaciones que acentúan la paradoja entre el concepto filosófico usado y las decisiones del personaje analizado. En algunos casos excepcionales se estudiará a un personaje que no creará esta paradoja, sino que ejemplifica objetivamente el concepto filosófico. Esto a causa de que, con la tendencia a enfatizar el mal, algunos directores usan en contraposición personajes con comportamientos completamente contrarios, que se muestran como antítesis de los otros sujetos y que, en contados casos ejemplifican estos conceptos.

Corpus

- *Little Caesar* (Mervyn Leroy, Estados Unidos, 1927)
- *The Godfather* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1972)
- *The Godfather Part II* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1974)
- *Scarface* (Brian de Palma, Estados Unidos, 1983)
- *Goodfellas* (Martin Scorsese, Estados Unidos, 1990)
- *Casino* (Martin Scorsese, Estados Unidos, 1995)
- *A History of Violence* (David Cronenberg, Estados Unidos, 2005)
- *The Departed* (Martin Scorsese, Estados Unidos, 2006)
- *The Irishman* (Martin Scorsese, Estados Unidos, 2019)

Introducción

El cine de mafia ha influenciado con fuerza la cultura popular a pesar de centrarse en las comodidades del dinero, las caídas de los imperios, la violencia de género, el tráfico y venta de sustancias ilegales y en ocasiones hasta en la importancia de la familia, por decir algunas.

Pero existe un tema que es inherente a la naturaleza de estas historias y que puede representar el hilo vertical entre todas estas representaciones: la ética.

Las decisiones tomadas por los protagonistas de estas historias tienen mucho impacto por la naturaleza de su profesión, y en el momento en que deciden, por ejemplo, asesinar a alguien, se refleja automáticamente su moralidad y qué decisiones son capaces de tomar.

Generalmente se tiende a considerar que estas películas pueden tener una influencia negativa ante el público al que se expone, -enalteciendo malos hábitos, o inspirando a espectadores- pero considero esta una oportunidad para demostrar que también es posible lo contrario. Observando personajes que toman decisiones morales trascendentes, que comúnmente traen un impacto negativo a su vida, podemos reflexionar acerca de lo que se debe hacer, estos ejemplos que algunos consideran lejanos a la realidad, los considero no tan distantes, ya que solo depende de tomar las decisiones necesarias para entrar en ese ámbito.

Propongo que analizando la forma fílmica de estas películas, -tomando en cuenta como parte de esta a el inicio, la imagen, el sonido, la puesta en escena, el montaje, la narración, el género, la intertextualidad, la ideología y el final- el espectador puede discutir sobre la ética de los personajes más allá del argumento y así mismo, a partir de la comparación, aprender conceptos de los más famosos representantes de la filosofía ética y así poder llegar a una propia posición moral ante los sucesos vistos en la pantalla y probablemente a un posicionamiento personal sobre la moralidad y dimensión ética de nuestras propias acciones.

Ética y cine de mafia

El cine de mafia se ha abierto paso a través de los años hasta convertirse en una parte importante de la cultura popular. Las organizaciones criminales, los gangsters y los sicarios se han convertido en uno de los principales temas a la hora de producir un guión

cinematográfico. La mafia, según la RAE (Real Academia Española) puede ser “una organización secreta y criminal de origen siciliano, cualquier organización clandestina de criminales, o un grupo organizado que trata de defender sus intereses sin muchos escrúpulos” (del.rae.es). Cualquiera de estas tres definiciones abre un gran campo de posibilidades que el cine ha sabido aprovechar y así se ha representado de diferentes maneras en una misma o en diversas culturas.

El impacto de estas historias en el séptimo arte es bien conocido y se ha representado en su mayoría por el cine estadounidense, con cintas conocidas mundialmente como la trilogía de *The Godfather* o las películas de directores como Martin Scorsese y Brian de Palma. Pero este cine va más allá de una fórmula o un tema, en su ensayo “el gánster como héroe trágico” Robert Warshow analiza el cine americano de gánsters y reflexiona que, en la sociedad contemporánea, cuando los espectadores tienen cierta tendencia a la infelicidad y se sienten desapegados de la cultura de masas -que comúnmente busca despertar en ellos el optimismo-, estos:

(...) ponen cierta oposición buscando expresar por todos los medios a su alcance esa sensación de desesperación y fracaso que inevitablemente el mismo optimismo ayudó a crear (...) Las películas de gansters son notables porque llenan la necesidad de disfrazarse (aunque no lo suficiente para evitar despertar malestares) sin requerir ninguna distorsión seria. Desde sus inicios, ha sido una consistente y sorprendentemente completa presentación de la tragedia en sentido moderno. (Warshow, 1948, p.241).

Observamos entonces como el cine de mafias tiene una densidad ideológica mucho más profunda de lo que se suele deducir en el imaginario colectivo, como bien lo menciona George S. Lake Walsh en su libro *A Companion to Gangster Films*:

Las películas de gangsters siempre han sido acerca de mucho más que el exceso individual del crimen y la violencia o del inevitable fallecimiento del protagonista (...) son ejemplos extremos de un impulso universal de luchar contra las limitaciones de nuestra posición social, vencer al sistema y a sus propias reglas, por medios justos o incorrectos” (Lark Walsh, 2019, p.19).

Así, podemos observar que no solo es la grandiosa puesta en escena lo que nos sorprende, sino su profundidad ideológica. De hecho, su alcance es tan grande que en la lista de “las mejores 250 películas de la historia” (clasificadas por sus usuarios) de la Internet Movie Database (IMDb) se incluye en su top 20 a 4 películas de mafia -The Godfather en #2, The Godfather part II en #3, Pulp Fiction en #8 y Goodfellas en #17-. En términos del crítico Jean Miltry se podría decir que muchas de estas películas rebosan en forma y fondo.

Cuando Warshow señala a este cine como la nueva forma de tragedia, se está estableciendo una relación directa entre los desenlaces funestos y el cine de gansters. Esta nueva forma de tragedia tiene una relación -a su vez- con la ética, por la cantidad de decisiones importantes que se presentan en la vida de los personajes y cómo estas reflejan su moralidad. La moral según el Barón de Hollbach, enciclopedista y filósofo, es que “es la ciencia de las decisiones que existen entre los hombres y de los deberes que nacen de estas relaciones. O, de otro modo: la moral es el conocimiento de lo que deben necesariamente hacer o evitar los seres inteligentes y racionales que quieren conservarse y vivir felices en sociedad.” (Hollbach, p.1) Adela Cortina y Emilio Martínez definen la ética como:

(...) aquella parte de la Filosofía que se dedica a la reflexión sobre la moral.

Como parte de la Filosofía, la Ética es un tipo de saber que intenta construirse racionalmente, utilizando para ello el rigor conceptual y los métodos de análisis y explicación propios de la Filosofía. Como *reflexión* sobre las cuestiones

morales, la Ética pretende desplegar los conceptos y los argumentos que permitan comprender la dimensión moral, es decir, sin reducirla a sus componentes psicológicos, sociológicos, económicos o de cualquier otro tipo (aunque, por supuesto, la Ética no ignora que tales factores condicionan de hecho el mundo moral” (Cortina, Navarro, 2008, p. 9)

Entonces, se podría decir que cuando la historia de un personaje es trágica inherentemente tiene relación con su moralidad y con la ética, ya que tiene que ver con buenas o malas decisiones tomadas por los personajes y estas están directamente relacionadas con sus perspectivas personales de bien y mal.

Observar a personajes en una situación trágica lleva al espectador a una reflexión –muchas veces casi inconsciente- sobre su propia conducta y valores. “¿Tu lo hubieras hecho?” “¿Qué harías tú?” “¿Por qué crees que lo hizo?” “Yo no sé qué haría” son algunos de los pensamientos que tenemos al ver esta clase de cintas. Paradójicamente las películas que causaron tantas preguntas en nuestra mente narran una historia fatalista, una historia donde un ser humano tomó decisiones, aceptó códigos y así un destino donde la culminación más lógica es la muerte. Es más paradójico aun, que conociendo en que concluyen estas historias nos sintamos atraídos por su desarrollo. Ganancias económicas ilegítimas, uso extremadamente indebido de estupefacientes, relaciones extramaritales o inmorales, asesinatos a sangre fría...en fin una falta de reflexión ética por parte de los personajes es lo que paradójicamente hace que el espectador despierte estas mismas y pueda –o no- reflexionar su propia conducta.

Las reflexiones son subjetivas, pero considero esta una gran oportunidad para visualizar qué hubieran dicho los grandes pensadores éticos acerca de estas paradojas y qué relación podrían tener estos sujetos de ficción si los observamos a través de los conceptos éticos más importantes de la filosofía occidental.

La trascendencia de relacionar estos temas recae en que, en el cine de mafia se muestran personajes con decisiones éticas claras, lo que da paso a que el espectador encuentre (o no) las paradojas presentes en las mismas. En los capítulos primero se podrá observar una pequeña introducción al filósofo, posteriormente se escogerá un concepto y una película, se explicará el concepto ético, se hará un análisis de los componentes de la forma fílmica de las secuencias donde el personaje toma decisiones y posteriormente se hará una comparación entre el concepto y las decisiones del personaje. Todo esto dará al lector un entendimiento más amplio no solo de los conceptos éticos sino de su relevancia al momento de tomar decisiones. No es necesario que el lector haya visto las películas, debido a que se narran y analizan las escenas donde las decisiones del personaje escogido son tomadas. A su vez, se debe de considerar que el análisis seguramente será más satisfactorio en lectores que ya hayan observado los largometrajes seleccionados.

Platón (427-347 a.C.)

El famoso aprendiz de Sócrates y maestro de Aristóteles es un pilar en la filosofía occidental gracias a sus obras escritas en diálogos y que tocan temas como el del Estado ideal, la justicia, la virtud y el amor. Su teoría del conocimiento “el mundo de las Ideas” es universalmente conocida junto con su “mito de la caverna”. Sus diálogos –piezas claves en la literatura universal- hablan de diversos temas y en su etapa de juventud el protagonista la mayoría de las ocasiones sería su maestro: Sócrates. Sus obras más aclamadas son La República, El Banquete, La Apología de Sócrates, Gorgias y Las Leyes, entre otras.

La filosofía de Platón es indisociable de la ética debido a que este define a la filosofía como un proceso mediante el cual se va ascendiendo del nivel más bajo de realidad al más alto, el cual es la idea del Bien. Considerando que este último concepto es básico en el estudio

de la Ética, podemos decir que la mayoría de sus reflexiones están relacionadas con encontrar este fin último que es el Bien. Desde esta perspectiva, toda la filosofía platónica tiene un fin en el accionar buscando el Bien -lo cual se logra a través del uso de la ética-.

La Virtud

Platón toma la definición de virtud de su maestro Sócrates, quien creía que encontrar este era nuestro único fin como seres humanos. Esta puede ser encontrada a través de paradojas, mediante las cuales—según Ramon Alcoberro Bericay explica en su libro “Aprender a Pensar: Platón”— se puede

(...) tomar conciencia de las propias contradicciones y de la falta de coherencia entre lo que decimos y lo que hacemos (...) pero es muy posible que lo que se nos quiere dar a entender es que el conocimiento moral, la virtud, es más importante que cualquier otro conocimiento de tipo técnico porque permite orientar la vida y llenarla de sentido (Alcobedo Bericay, 2015, p 50)

Así, al proceso dialéctico que Sócrates utiliza para encontrar y superar esta contradicción paradójica se le denominó “mayéutica” del griego *maieutike*, que se relaciona al parto o al embarazo. Curiosamente la madre de Sócrates era partera, y así él utiliza esta palabra para usarla como analogía de un “parto de la verdad o la virtud”. Esta ayuda a la persona a encontrar una visión no contradictoria del mundo y de las cosas ya que “en la paradoja, lo que es racional y lógico desde el punto de vista teórico se contrapone a lo que sucede realmente.” (Alcobedo Bericay, 2015, p 50)

Platón encontró en la mayéutica una clase de dialéctica que se dedicaba a la clarificación del conocimiento a través del diálogo y con el cual se podía indagar las maneras de conducir la vida y así comparar la importancia de la verdad en la vida moral y en el conocimiento general. También así aprendemos la necesidad de controlar nuestros impulsos ya que “quien

hace el mal y se deja llevar por la desmesura ha dejado de ser realmente humano: como no usa el entendimiento no actúa ni humana, ni moralmente bien.” (Alcobedo Bericay, 2015, p 51) Platón en su diálogo *Apología de Sócrates*, da una versión del discurso de defensa que Sócrates utiliza ante los tribunales en aquel juicio donde su maestro fue acusado de corromper a la juventud e introducir nuevos dioses en la ciudad y en este se encuentra uno de los párrafos que resumen una buena parte de esta escuela socrática que Platón inmortaliza así:

Si por otra parte os dijese que el mayor bien del hombre es hablar de la virtud todos los días de su vida y conversar sobre todas las demás cosas que han sido objeto de mis discursos, ya sea examinándose a mí mismo ya sea examinando a los demás, porque si digo que una vida sin examen no es vida, aún me creerás menos. Así es la verdad, atenienses, por más que se os resistáis a creerla. (Platón, p. 16)

Goodfellas

En 1990 Martin Scorsese dirigió *Goodfellas* una de las películas de mafia más famosas del mundo, en ella se narra la vida de Henry Hill (Ray Liotta), un joven que, gracias a narraciones en off, nos cuenta cómo es todo el proceso, desde entrar a salir de la mafia (cosa que pocos logran). Pero en este análisis nos centraremos en su compañero, el agresivo Tommy DeVito, interpretado por Joe Pesci, quien ganó el premio de la Academia a mejor actor de reparto por este papel. Tommy entró a la mafia antes de cumplir la mayoría de edad, al ir creciendo su personalidad se va transformando hasta convertirse en un sicario por excelencia –mata sin arrepentimientos, aunque no siempre por órdenes de sus superiores-. En una de las escenas más afamadas de la historia del cine lo podemos ver frente a su amigo Henry y sus demás compañeros de mafia, Tommy, tras contar una graciosa historia, comienza a ponerse agresivo con su amigo debido a que este le dijo: “¡Eres un tipo gracioso!” DeVito

parece que va a comenzar una verdadera riña, hasta que da cuenta que estaba bromeando. Con esta simple secuencia, Scorsese nos advierte de lo peligroso que es este personaje; todos se quedan en silencio y nadie se mete con él, este es un sujeto de cuidado, del que ni siquiera sus compañeros de trabajo saben que esperar. No hay primeros planos y aun así la intensidad de su personalidad sobrepasa los comunes planos medios en que está filmada la escena, además de usar lámparas rojas para acentuar el peligro.

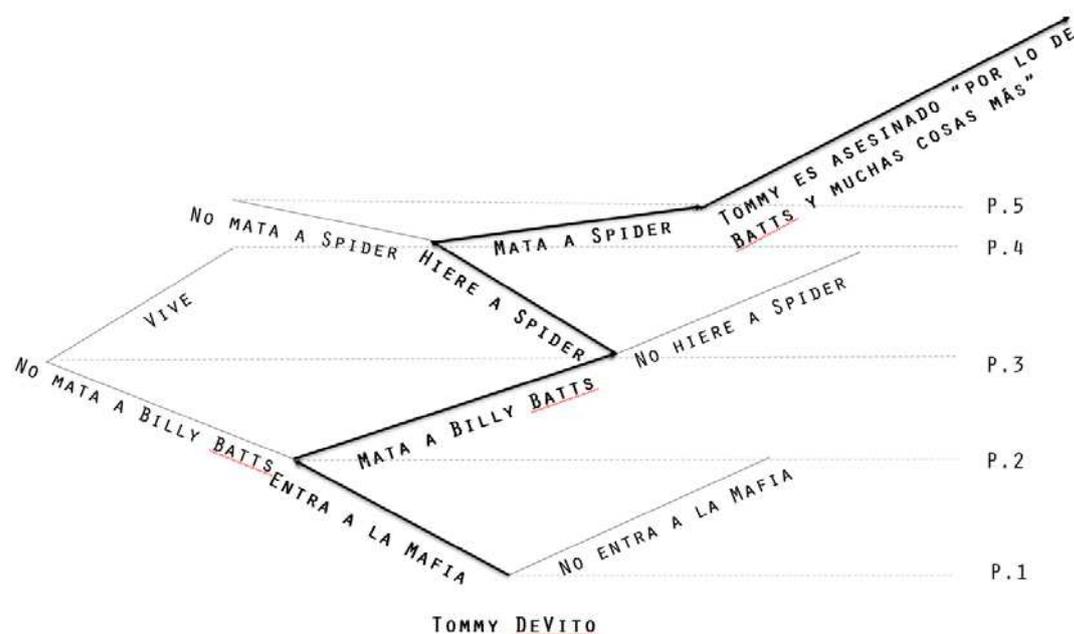
En una escena posterior, Tommy es insultado por un jefe de la Mafia, Billy Batts, un “iniciado” que se burla de Tommy. Espera a que el bar esté vacío y con la ayuda de su amigo Jimmy Conway (Robert DeNiro) emboscan a Billy Batts dándole una golpiza que lo deja medio muerto. En esta escena particular Scorsese utiliza la canción Atlantis de Donovan Leitch en el momento exacto de la golpiza, lo que crea una paradoja entre lo que el espectador está viendo y experimentando, la secuencia es sumamente agresiva y llena de primeros planos al rostro golpeado de Batts, mientras que la canción cuenta con un ritmo relajante que representa la psicología tanto de Jimmy y Tommy. Henry los mira con sorpresa y cierto desaprovecho, pero se queda con ellos para apoyarlos, el espectador se puede identificar con Henry, porque en realidad nos convertimos en cómplices al quedarnos en la sala y disfrutar de como Scorsese representa el momento parteaguas en la vida de nuestros protagonistas. Ellos suben a la cajuela a Batts y lo llevan a enterrar, pero en la búsqueda de un cuchillo pasan a la casa de la madre de Tommy (Catherine Scorsese) quien les sirve de cenar y les pide que se queden a platicar. Ellos, paradójicamente, acceden y cenan a gusto, a pesar de tener un muerto en su cajuela. El significado de esta escena se connota con un Dolly in en donde observamos a todos divirtiéndose y platicando para que después la cámara vaya hacia la ventana donde vemos la cajuela que es golpeada por un moribundo Batts dentro. La

contraposición paradójica de su felicidad versus la realidad violenta que ellos ejercen se puede observar casi con obviedad.

En una escena posterior Tommy, Henry y Jimmy juegan cartas con los demás dentro de la organización. Spider, el mesero es un muchacho de no más de 25 años quien les estaba sirviendo tragos y no escucha una orden de Tommy y se olvida de su trago. Tommy se enfada y demostrando su “hombría” pide a Spider que baile mientras le dispara a los pies. Como era de imaginarse Tommy le da en un pie y Spider cae, Henry es el único en levantarse y preocuparse por el mesero, y aunque a los demás esto les parece de mal gusto, no discuten – tal vez por miedo a las consecuencias, tal vez porque no era importante para ellos-. Para la siguiente ocasión en que juegan cartas Tommy se comienza a mofarse de Spider, quien aún tiene el pie enyesado y harto le responde: “¿Por qué no te jodes?” Tommy se queda atónito y Jimmy jugando, empieza a molestarlo, este se enfada, saca su pistola y dispara a Spider, matándolo. La ópera *Firenze Sogna* de Giuseppe di Stefano se eleva, pronunciando de nuevo aquella contraposición entre un cierto nivel cultural (el cual es necesario para conocer y entender esta música) contra la violenta en el irrazonable asesinato que se acaba de cometer. La puesta en escena es atinada, dejando a todos los personajes sorprenderse y hasta pararse, todos menos Tommy quien se queda sentado observando a Spider, sin inmutarse por lo sucedido.

La última secuencia que analizaremos es donde Tommy fallece, siendo este acontecimiento una suma de varias decisiones, en especial la muerte de Billy Batts. Los jefes avisan que Tommy será “iniciado”, así que Henry y Jimmy se emocionan, por fin uno de ellos será parte de la elite. Cuando el momento está por llegar ellos esperan en un típico restaurant de comida rápida y Tommy se prepara en la casa de su mamá. Tommy está espectacular, completamente pulcro, en la casa de su madre resalta la atmósfera tranquila,

con colores pasteles, y al momento de salir de la casa, se siente casi como una graduación, algo en lo que somos cómplices y nos sentimos orgullosos. Un auto lo recoge y lo llevan a una casa grande. Cuando él abre la puerta, donde espera ver a los demás jefes, solo ve asientos vacíos. Únicamente oímos “Oh no” cuando ya le dispararon en la cabeza, su cuerpo cae y la toma cenital nos recuerda la fatalidad ya predestinada. ¿Podría la vida de Tommy haber sido diferente? Claro que sí, de hecho, todo se causó por las decisiones que él tomó alrededor del film, seguramente hubiera podido tomar decisiones distintas que lo hubieran dejado vivir, como observaremos en el esquema usado por Rivera.



Tommy DeVito y la Ausencia de Virtud

Al analizar las decisiones de Tommy DeVito podemos observar que actúa contrariamente a las percepciones que Platón tiene. Este dijo que la virtud es tomar conciencia de las propias contradicciones, ósea encontrar la falta de coherencia entre lo que decimos y hacemos. Tommy al final de la película aún tenía la esperanza de ser “iniciado” cuando unas secuencias previas el mismo asesino a uno de estos jefes. Sus esperanzas de progresar en el mundo de la

mafia son sesgadas por sus propias acciones y he ahí la paradoja, este es un personaje que espera respeto y un mejor trabajo por parte de jefes que ni él mismo respeta. Esperaba un respeto por su vida cuando él actuaba de la manera opuesta con la vida de los demás. Por todo esto Tommy nos demuestra cómo una vida falta de reflexión –es decir de coherencia y por lo tanto de introspección- puede llegar a tener resultados trágicos para él y para los que son parte de su entorno. Es un personaje que se dejó llevar por la desmesura y así –según Platón- ha dejado de ser “realmente humano”

El Amor Platónico

En su diálogo “El Banquete” Platón sitúa a Sócrates en un Simposio donde junto con otros personajes se comienza a discutir el *eros* o sea el amor. Cada uno de los presentes da su propia definición, para culminar con la participación de Sócrates, quien expone su opinión a través de lo que alguna vez Diotima -sacerdotisa y vidente, mensajera entre este y los demás mundos- le instruyó. Citando la argumentación que sucedió entre Sócrates y Diotima se conceptúa el famoso concepto hoy en día conocido como “amor platónico” el cual en realidad no tiene nada que ver con lo que el imaginario colectivo entiende hoy en día. Este amor no tiene nada que ver –como comúnmente se cree-- con la imposibilidad, de hecho, este amor es mucho más profundo y como mencionamos al inicio del capítulo se conecta –como toda filosofía de Platón- al ideal máximo del bien, el conocimiento y la virtud.

Platón sin olvidarse del placer “producido por los sentidos” lo vincula a la sabiduría, entonces la atracción física no es algo que se debe de olvidar, sino que se equilibra con la atracción a la mente y así se alcanza un bien mayor, llegando al mundo de las ideas, virtuoso y con la finalidad del bien. Esto solo puede salir bien para quien “ha comprendido la centralidad de las Ideas y quien no se ha dejado engañar por el cuerpo

logra un auténtico placer (intelectual)” (Alcobedo, 2015, p. 76). Entonces para él, la pasión forjada de los deseos del cuerpo no puede ser satisfecha únicamente por otro cuerpo, sino que su apaciguamiento se encuentra en un amor superior al material y sensible.

Gracias a esto Platón logra encontrar una definición perfecta en sí misma la cual mezcla el deseo con la virtud y a su vez con el bien. Estos se compensan ya que “el amor depende del conocimiento del Bien y sin amor no existe el movimiento de las cosas” (Alcobedo, 2015, p. 84). Por tanto, el amor no es una relación únicamente entre dos, sino que es una triangulación que tiene su tercer elemento en las Ideas o el Bien. “Si los cuerpos se aman y se desean mutuamente es porque convergen en el amor del conocimiento y de las Ideas (el Bien, la Justicia) (...) al fin el amor por la propia Idea que los une.” (Alcobedo, 2015, p. 79) Por eso este amor perdura mucho más allá que la atracción por un físico que indudablemente cambia y esto se debe a que lo que realmente se ama es el conocimiento.

Platón resume en El Banquete como su teoría del conocimiento es una teoría del eros ya que busca la manera de huir del mundo material para adquirir un conocimiento eterno y perfecto. “A Platón la belleza y el amor le interesan poco. Su auténtico fan es el de la inmortalidad y el de la perfección.” (Alcobedo, 2015, p. 85). Como bien lo menciona Platón en voz de Diotima:

(...) éste es precisamente el camino correcto para dirigirse a las cuestiones relativas al amor o ser conducido por otro: con la mirada puesta en aquella belleza, empezar por las cosas bellas de este mundo y, sirviéndose de ellas a modo de escalones, ir ascendiendo continuamente, de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos a las bellas normas de

conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y a partir de los conocimientos acabar en aquel que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca por fin lo que es la belleza en sí. En ese instante de la vida, querido Sócrates –dijo la extranjera de Mantinea-, más que ningún otro, vale la pena el vivir del hombre: cuando contempla la belleza en sí. Si algún día alcanzas a verla, no te parecerá que es comparable ni con oro, ni con los vestidos, ni con los niños y muchachos bellos, ante los cuales ahora, con solo verlos, quedas embelesado y estás dispuesto, tanto tu como otros muchos, con tal de ver a los amados y estar continuamente con ellos, a no comer, no beber, si fuera de algún modo posible, sino únicamente a contemplarlos y estar juntos. (Platón, 2014, p. 133)

Casino

En 1995 Martin Scorsese dirigió *Casino*, una exitosa película de mafia protagonizada por Robert DeNiro como Sam Rothstein, Sharon Stone como Ginger McKenna y Joe Pesci como Nicky Santoro. En esta película se muestra el procedimiento de la mafia italiana en las Vegas y en la administración del casino *Tangiers* el cual es administrado por Rothstein, quien es parte de la mafia y organiza el dinero robado por el casino. Los jefes no pueden detener a Nicky Santoro, que decide ir a “proteger a Sam” y a pasar un rato viviendo en las vegas. Su comportamiento es tan errante, violento e incorrecto que rápidamente la policía comienza a sospechar de las ganancias ilegítimas del casino.

A los veintidós minutos de duración se nos presenta a Ginger McKenna, una estafadora de gran colmillo y notable belleza estética. En ese momento Rothstein se da cuenta por las cámaras de seguridad que hay un juego ilegítimo, en el que una hermosa mujer tiene una racha ganadora, siendo patrocinada por otro elegante sujeto, al mismo al que se la pasa

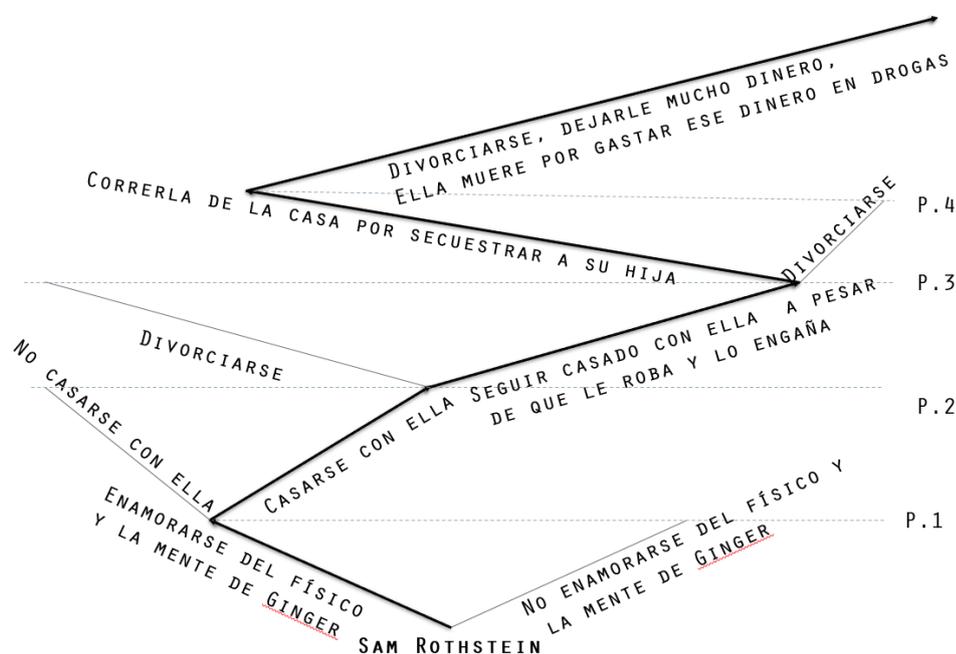
robándole fichas. Cuando el juego termina ella pide su parte y el sujeto admite que ha visto cómo le robaba fichas, ella lo niega y para vengarse toma las decenas de fichas ganadas para el sujeto y las avienta al aire volviendo locos a todos alrededor. En ese momento llega Sam y los sujetos de seguridad, pero este se queda inmóvil, atónito, ante la escena que está presenciando. Lo irreverente de las acciones de la mujer, sumadas a su belleza física y su mirada seductora hacen que Sam se enamore. No solo lo notamos por como Scorsese desarrolla la escena usando una cámara lenta en los movimientos de ella, motorizados por la música que recita “Baby you’re the one”, los colores brillantes con destellos como un diamante, su vestimenta dorada como si de oro se tratara y un segundo después la narración en off de Sam quien nos dice “que movimiento, me enamore de inmediato”. Posteriormente menciona “pero en las Vegas una chica como Ginger cuesta dinero” y ahora lo vemos con Ginger en un diván, ya relacionados, y cuando ella le pide unos dólares Sam nos explica su negocio, es una chica que puede conseguir lo que quieras en las Vegas, así como robarte todo el dinero que llevas, conoce a todos y todos la conocen, una estafadora que conviene a los casinos, que lleva clientes por una comisión. Este recorrido a parte de sonoro es visual y vemos a Ginger en acción, Scorsese nos muestra una analogía de lo que ella hace a diario, y lo hizo parecer que lo hizo solamente en su ida al baño. Como era de esperarse Sam le pide matrimonio y ella acepta, pero en la noche de bodas, él la encuentra hablando por teléfono con su ex amante de quien sigue enamorada. Sam creyendo que aún puede hacer que lo ame, se queda con ella. Hay inclusive una escena en la que él, mostrándole su nueva mansión le dice “(...) estas cosas no significan nada; el dinero, en este momento. Quiero decir, cualquier cosa sin confianza... y debo de poder confiar en ti con mi vida”. Sam está enamorado y para él la confianza es lo primordial en una relación amorosa.

Casi a la mitad de la película observamos a Ginger pedirle 25, 000 dólares a Sam, él le pregunta para que los quiere y ante el silencio de su esposa decide no dárselos. Ella le roba dinero del banco y lo lleva a un restaurante, donde se encuentra con su ex amante, quien es más bien un proxeneta. Ella, enamorada le da el dinero, pero unos segundos después llega Sam agarrándose infraganti se sienta en su mesa y los cuestiona. Cuando Lester (James Woods) su amante, se va Sam la enfrenta y le muestra las consecuencias: afuera sus guaruras están dándole una golpiza a Lester. Son curiosas las decisiones de vestuario para esta escena en específico, los tres sujetos están vestidos de color hueso, cada quien combinado con un color particular Sam se combina con guinda que recuerda a la sangre coagulada, Ginger con un cuello de tortuga negro y Lester con un verde tan opaco como el de los billetes que le acaban de dar. Posteriormente se contrapone el soleado día con la violencia que se está ejerciendo hacia el último.

Para el último tramo de la película la relación entre Sam y Ginger está totalmente destrozada. Ella empieza a tener relaciones con el amigo de Sam, Nicky quien a pesar de las estrictas reglas de la mafia que incluyen no meterse con la familia de la gente de la organización, este lo pasa por alto. La drogadicción de Ginger comienza a salirse de control y ella se lleva a su hija con Lester, planeando irse juntos y a su vez, alejando a Sam de su hija por siempre. Sam se da cuenta y usa sus medios ilegítimos para hacerlos volver, su esposa tras la desesperación de regresar amarra a su propia hija en su cama y se va con Nicky, para pedirle que asesine a Sam. Este se niega y la saca a patadas de su restaurante. Ella pierde los estribos y va a hacerle un escándalo a la mansión de Sam, quien a su vez la saca a patadas de su casa. Ella regresa al día siguiente, entra a su casa y con la excusa de sacar su ropa le roba la llave de su caja fuerte y posteriormente todo su dinero en ella. En esta secuencia sobresale la actuación de Stone, quien ahora tiene el pelo corto y no se parece nada a como la vimos al

inicio, el desastre que simboliza se contrapone con el adinerado barrio en el que está, su comportamiento ya no cuadra con el de aquella gente sumamente adinerada y cuidada.

Para el final de la película, Sam la deja ir y ella tiene un inevitable destino, eventualmente muriendo de una sobredosis. Genialmente dirigida por Scorsese y gracias a un Dolly out en el que la vemos, totalmente desarreglada arrastrándose por habitaciones de hotel, iluminadas por luces blancas y terminado en una toma picada de ella muerta en el suelo. En la escena final de la película vemos a Sam sentado en un escritorio contando en que terminaron los Casinos y viendo a la cámara, diciéndonos a los espectadores “Y eso es



todo”.

Sam Rothstein y la Confusión del Amor Platónico

Al inicio del film cuando oímos a Sam narrar a lo que ella se dedica nos podemos dar cuenta de que él ve más allá de la atracción física, de algún modo está yendo más allá de lo estético, y ama las Ideas de Ginger. En términos platónicos, en lo que Sam se equivocó fue en confundir estas Ideas con Virtud. Como leímos previamente, para Platón es indisoluble las Ideas, el Bien y el conocimiento, los cuales están relacionados inherentemente al amor.

En realidad, Sam nunca se preguntó qué era la verdadera virtud y nunca se preocupó en buscarla, se dejó llevar por el eros y su propia definición de virtud, cegándose.

La paradoja está en que, si se observa detenidamente, se puede ver como Rothstein en realidad si está buscando un “amor platónico” (en términos correctos), el busca alguien en quien confiar, y aunque su físico fue suficientemente estético para llamarle la atención lo que verdaderamente lo captó eran sus ideas, las cuales en ningún aspecto se acercaban a la virtud y el bien. Últimamente estas concepciones erróneas lo llevaron a tomar decisiones importantes y errar en ellas, el resultado: la tragedia personal y de su pareja, que es acentuada con la muerte de esta, sola y sin ninguna cosa de valor.

La Justicia

Como ya hemos comentado, la vida de Platón estuvo marcada por su maestro Sócrates, quien fue condenado a tomar cicuta, -un poderoso veneno- acusado por no creer en los dioses de la ciudad, de “hacer buena la mala causa” y de corromper intelectualmente a los jóvenes. Este acontecimiento es retratado por Platón en su obra Apología de Sócrates, en esta se narra además el dictamen del oráculo de Delfos, según el cual Sócrates era el más sabio de los hombres porque sabía que no sabía nada. Otro de los factores que atrajo a Platón fue que pudiese considerar a su maestro el máximo ejemplo de hombre justo. En los diálogos platónicos –como menciona Alcobedo Berricay- podemos encontrar argumentos que secundan esta afirmación:

Es el más justo porque está en paz con su conciencia y no tiene miedo a la muerte (...) porque no teme desafiar a los convencionalismos políticos y hacer lo que cree justo dentro de la verdad moral. Por eso dado que la justicia implica no buscar el provecho propio, Sócrates dirá ante el tribunal que le condena a muerte que su misma pobreza testifica en favor de su honestidad, y que su conciencia le

prohíbe desobedecer la ley (...) Es el más justo porque su manera de hacer filosofía, a través de un diálogo, apuesta por la filosofía como búsqueda en común de la verdad. (Alcobedo, 2015, p. 46)

Alcobedo también menciona que en los textos de Platón y Jenofonte se afirma que a Sócrates le movía un *daimonion*, una voz divina o un signo que se percibe en forma de voz pero que no tiene forma como tal. (Alcobedo Vericay, 2015, p. 48) Esta voz no tiene razón, la razón es algo que Sócrates tiene que descubrir por sí mismo. Filosofando se puede descubrir lo que esta extraña voz nos quiere decir, la cual tiene fuerza política y valor moral, y que hoy en día se conceptualizaba como conciencia. El descubrimiento de este tribunal interior es una gran aportación de la antigua Grecia a la conformación del mundo tal y como lo conocemos hoy en día.

No hay conciencia sin reflexión crítica, o sea, sin filosofar. Esta práctica fue una de las causas por las que Sócrates fue condenado a muerte debido a que sus conclusiones lo pusieron en contradicción con la religiosidad de su época, además que replantear conceptos éticos que no convenían al Estado. Cuando llega el día de la condena, Sócrates, quien se considera inocente y a quien se le ofrece la posibilidad de huir, acata la sentencia. La injusticia no puede pagarse con injusticia y al vivir en la ciudad y beneficiarse de sus leyes, Sócrates ha aceptado tácitamente la posibilidad de ser condenado por ellas” (Alcobedo, 2015, p. 48-50). En la Apología de Sócrates, Platón deja clara su perspectiva del más justo de los hombres cuando en su boca pone este monólogo, donde muestra su desacuerdo con las decisiones tomadas por el Estado, así como su negación a desobedecer estas mismas leyes, no por falta de pruebas para su defensa sino por respeto a “la justicia” y también a la muerte, de quien menciona “es una esperanza muy profunda la de que la muerte es un bien” (Platón, 1979, p.18) y lo explica comparándola en primera, con “un absoluto anonadamiento y una privación de todo

sentimiento” que entonces sería “un dormir pacífico que no es turbado por ningún sueño ¿Qué mayor ventaja puede presentar la muerte?” (Platón, 1979, p. 18) y en segunda, “si la muerte es un tránsito de un lugar a otro y si, según se dice, allá abajo está el paradero de todos los que han vivido ¿Qué mayor bien se puede imaginar, jueces míos? Porque si al dejar los jueces prevaricadores de este mundo se encuentran en los infiernos a los verdaderos jueces que se dicen que hacen allí justicia ¿No es este el cambio más dichoso?” (Platón, 1979, p. 18). Sócrates deja clara su posición ante la injusticia que está sufriendo en este monólogo:

¿Creéis que yo hubiera sido condenado si no hubiera reparado en los medios para defenderme? ¿Creéis que me hubieran faltado palabras insinuantes y persuasivas? No son las palabras, atenienses, las que me han faltado; es la impudencia de no haberos dicho cosas que hubierais gustado mucho de oír. Hubiera sido para vosotros una gran satisfacción haberme visto lamentar suspirar, llorar, suplicar y cometer todas las demás bajezas que estáis viendo todos los días en los acusados. Pero, en medio del peligro, no he creído que debía rebajarse a un hecho tan cobarde y tan vergonzoso y, después de vuestra sentencia no me arrepiento de no haber cometido esta indignidad, porque quiero más morir después de haberme defendido como me he defendido que vivir por haberme arrastrado ante vosotros. Ni en los tribunales de justicia ni en medio de la guerra debe el hombre honrado salvar su vida por tales medios. Sucede muchas veces, en los combates, que se puede salvar la vida muy fácilmente arrojando las armas y pidiendo cuartel al enemigo y lo mismo sucede en todos los demás peligros; hay mil expedientes para evitar la muerte cuando está uno en posición de poder decirlo todo o hacerlo todo. ¡Ah, atenienses, no es lo difícil evitar la muerte; lo es mucho más evitar la deshonra, que marcha más ligera que la muerte! Esta es

la razón porque, viejo y pesado como estoy, me he dejado llevar por la más pesada de las dos, la muerte; mientras que la más ligera, el crimen está adherida a mis acusadores, que tienen vigor y ligereza. Yo voy a sufrir la muerte, a la que me habéis condenado; pero ellos sufrirán la iniquidad y la infamia a que la verdad los condena. Con respecto a mí, me atengo a mi castigo y ellos se atenderán al suyo. En efecto, quizá las cosas han debido pasar así y, en mi opinión, no han podido pasar de mejor modo. (Platón, 1979, p. 17)

The Departed

En 2006 Martin Scorsese dirige una de sus películas más exitosas: *The Departed*, la cual narra la infiltración de Billy Costigan (Leonardo DiCaprio) un policía encubierto en la mafia irlandesa comandada por Frank Costello (Jack Nicholson) quien a su vez infiltra a Collin Sullivan (Matt Damon) un protegido que desde niño mostró gran potencial, en la academia de policía para que quedara ubicado en la oficina que busca arrestar al mismo Costello.

Este será un caso en el que no se usará la paradoja para explicar el concepto filosófico. En este caso se analizará el personaje de Costigan, quien para Platón seguramente sería un gran ejemplo de persona justa. En la extensa secuencia inicial de la película se introducen a los tres personajes principales distribuidas en dos narrativas, por un lado, encontramos a Costello quien con un siniestro monólogo sobre lo que un hombre debe hacer para triunfar, se presenta ante un Sullivan niño que rápidamente se una a su banda gracias a todas las cosas que el mafioso le ofrece. Sullivan crece y se gradúa de la escuela de policía. La misma en la que estudia Billy, pero con un contexto completamente diferente. Al graduarse ambos asisten a una entrevista con los Dignam y Queenan. A Sullivan le va de maravilla, con un historial perfecto es asignado como detective e inclusive su suerte es acentuada al salir de la entrevista y rápidamente es felicitado por la guapa secretaria. Mientras que al otro sujeto que está en la

sala de espera, le habla con brusquedad. El otro sujeto resulta ser Costigan y entra a la misma entrevista. El policía más joven Dignam, está vestido con una camisa gris oscuro, tiene las mangas arremangadas y está parado con las manos cruzadas la mayor parte del tiempo, mostrando hostilidad mientras que Queenan usa una sobria camisa blanca con corbata negra y se mantiene tranquilamente sentado. Rápidamente, con el uso de muchos primeros planos al rostro de Costigan, inicia una molesta entrevista que se muestra mucho más hostil de lo que fue con Sullivan, le preguntan por su tío, su papá, su mamá y su relación entre los barrios bajos y las familias acaudaladas. La entrevista llega a su punto máximo cuando Queenan pregunta “¿Quieres ser policía o quieres parecer policía?! Y culmina diciéndole “En 10 años podrías ser cualquier cosa, pero no policía. Sacaste 165 en el examen, tu deberías de ser astronauta, no policía” y posteriormente por sus antecedentes le comunican que sería el hombre perfecto para infiltrarse en la mafia y sin sospecha de que sea policía, y tendría que pasar un tiempo en la cárcel para justificar su entrada en la academia de policía. Previamente a cambiar de escena se comenzará a escuchar una cargada música de rock irlandés y cuando finalmente se hace el corte vemos a Costigan detrás de las rejas, en un plano medio, vestido de reo y haciendo ejercicio notamos que ha tomado una decisión.

Al salir de la cárcel se relaciona con su primo y comienza a traficar cocaína con él, lo que lo lleva a conocer a French (primer hombre de confianza de Costello). Posteriormente Billy se encuentra comiendo en una tienda miscelánea donde llegan dos gánsters de Providence a pedir su renta no-opcional al dueño de la pequeña tienda. Billy se acerca y los golpea brutalmente, razón por la que conoce a Costello y logra entrar a su pandilla, este como prueba de su fiabilidad, manda a asesinar a los golpeados hombres de Providence.

La primera vez que Costigan visita la casa de Costello es inquietante, el departamento está hermosamente iluminado y Costello en una bata con estampado de tigre disfruta su comida.

Los primeros planos en contra plano intensifican la plática entre estos. Costello pregunta a Costigan si conoce a John Lennon, mientras la canción “Yeah, yeah, yeah” del mismo Lennon se reproduce de fondo. Costigan contesta que era el presidente anterior a Lincoln, Costello responde que lo mencionó porque Lennon decía “Dame una maldita tuba y hare arte con eso” a lo que recibe la respuesta “sin ofender señor, yo intentaría sacarle un dinero.

Una toma extra hacia French que mira a Costigan incrédulo, Costello lo mira, toma una bolsa de plástico de la mesa y de ella saca una mano mutilada. Mientras juguetea con ella comienza a hablar “te digo esto porque te veo y pienso ¿en qué te puedo usar?” Corte y ahora vemos a Costigan en el baño, quitándose rápidamente de su pecho un micrófono. Ahora se lo vemos hablando con Queenan “¡Con micrófono no lo volveré a hacer, el sujeto está loco!”.

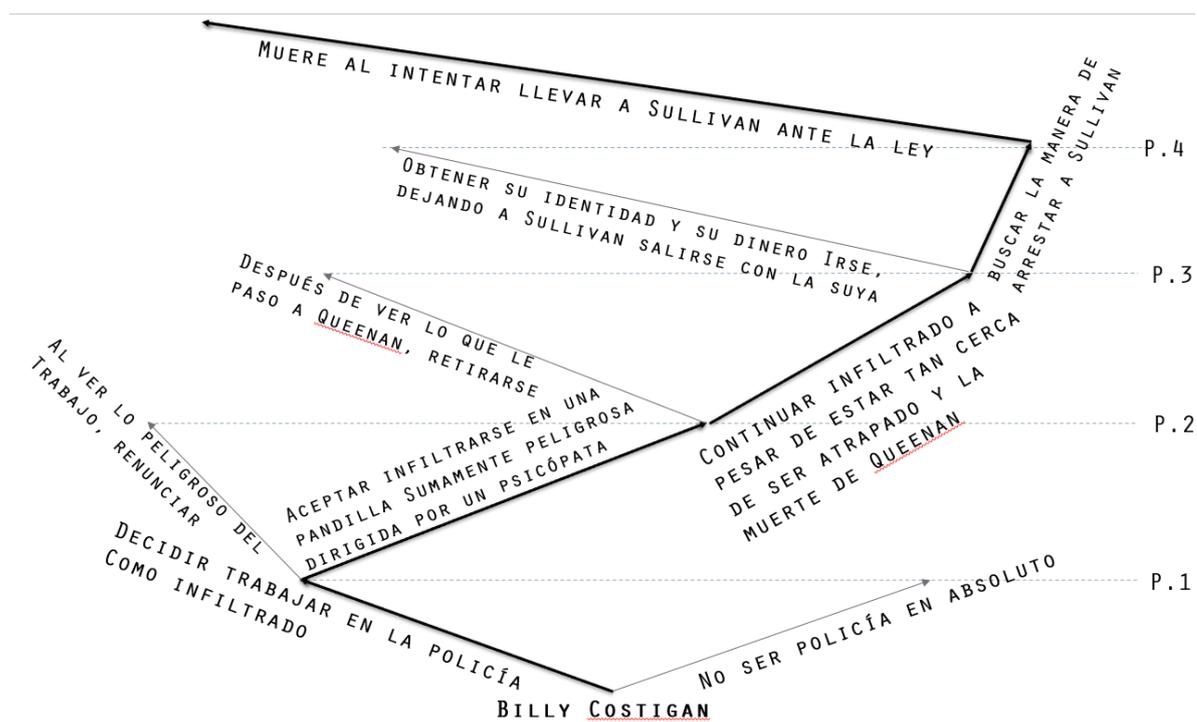
Las cosas se complican cuando Queenan es asesinado por hombres de Costello. Su cuerpo es arrojado desde una terraza y estuvo a centímetros de caer sobre el mismo Costigan. En medio de una escena de acción con mucho ruido y suspenso, Scorsese hace una toma de Queenan cayendo en el aire en plano general, cámara lenta y en silencio absoluto, para regresar de golpe el sonido al momento de chocar contra el pavimento. Las manos de Costigan se llenan de la sangre de su jefe, observando frente a él lo que esos criminales son capaces de hacer, y que seguramente le harían de saber que es un infiltrado.

Posteriormente se presenta una oportunidad de atrapar a Costello y con Queenan muerto, Collin aprovecha para tomar el celular ensangrentado de su antiguo jefe y contactar al infiltrado Billy Costigan. Se ponen de acuerdo para arrestar a Costello y al culminar la redada en un éxito total –con Costello muerto-. Costigan finalmente visita de nuevo las oficinas de policía, y visita a Sullivan, buscando que le devuelvan su identidad. Ahí se da cuenta que Sullivan es el infiltrado que Costello había colocado en la policía. Antes de recibir su paga y haber recuperado su identidad prefiere irse y tratar de demostrar que Collin es un traidor.

Para hacer esto lo cita en el último piso del edificio donde arrojaron a Queenan, ahí a plena luz del día lo embosca él solo y le quita su arma. Todo esto en planos americanos y generales que nos dejan ver la acción completa, objetivamente. De pronto llega un oficial que apenas hemos visto en la película, un amigo de Costigan de la academia de policía, y este sorprendido por la situación pide a Costigan que baje su arma y deje libre al oficial Sullivan. Costigan responde lo que sabe y le asegura que tiene pruebas bajando las escaleras. Los 3 bajan en el elevador, Costigan y Sullivan en uno, el desconocido oficial en otro. Dentro del ascensor Sullivan no deja de hablar y menciona que nadie le creerá las pruebas, que él no es nadie sin su expediente, pero después de unos segundos de reflexión le pide: “Por favor mátame, solo mátame” a lo que Costigan contesta “Ya te estoy matando”. En el elevador hay planos medios, primeros planos en diagonal y uno hacia las manos de Sullivan que están esposadas y que Costigan lastima adrede. Cuando el elevador se abre, se ocupa un plano medio para ver, en cuanto las puertas se deslizan, una bala que impacta directamente contra la cabeza del oficial Costigan. El contraplano que primero apunta hacia un muerto Costigan, luego sube y nos deja ver que quien disparó es otro de los oficiales que hemos visto durante la película, el cual parecía no tener importancia alguna. Las puertas del elevador contiguo se abren y cuando el oficial que apenas bajaba observa lo que le sucedió al antiguo compañero, recibe una bala en la cabeza del mismo sujeto. Este le dice a Sullivan “¿Créías que eras el único infiltrado dentro? Costello iba a vendernos al FBI. Solo somos tu y yo ahora ¿lo entiendes? Tenemos que cuidarnos el uno al otro ¿lo entiendes?”. En el silencio absoluto pasan a través de los dos cadáveres y Sullivan le pide su pistola “para limpiar las huellas” pero en lugar de eso, le dispara con la misma arma.

La película concluye con el funeral de Costigan, quien al fin recupero su identidad por la propia mano de Sullivan, quien además lo recomendó a la medalla al mérito. Posterior a estos

acontecimientos vemos a un Sullivan solo, llegar a su departamento, abrirlo y encontrarse con tilt hacia arriba al retirado agente Dignam, vestido completamente en ropa de medico (con la cual aparentemente sería mucho más difícil encontrar huellas) y con una pistola que apunta a la cabeza de Sullivan. “Solo hazlo” es lo que este responde y gracias al contra plano, vemos el impacto de la bala contra su cabeza. La ultima toma de la película es el contra plano de Dignam, poniéndose una máscara y dejando la casa. Un Dolly in pasa el cuerpo ensangrentado de Sullivan para encontrarse con la dorada cúpula del capitolio, entonces del barandal del departamento de Sullivan sale una rata que camina tranquila. Presentando una de las grandes analogías del cine, donde podemos ubicar a la rata –un ser que para muchas personas es despreciable y asqueroso, y que Costello solía comparar con el infiltrado que la policía tenía en su equipo- que en este caso específico representa a toda la mafia, todos los traidores que además platónicamente resultan la antítesis de “Justicia”, frente al capitolio, objeto que representa la justicia, la libertad y los bienes económicos. Y que representa la posición de estas personas hoy en día, gente a las que se les suele relacionar con las ratas y que sorpresivamente trepan hasta estar a un lado del capitolio.



Billy Costigan, el Hombre Justo

Como pudimos observar, las decisiones tomadas por Costigan lo convierten en un hombre justo en términos platónicos, de hecho, hay varias características que podrían compartir el personaje y Sócrates. Se mencionó que para Sócrates ser justo no implica buscar el provecho propio, y como observamos en la escena inicial: Costigan acepta trabajar como infiltrado, a pesar de que nadie en el mundo, más que Dignam y Queenan sabrán que él es policía. Lo cual lo aleja de todas las ventajas sociales que tiene ser policía y en cambio lo acerca a todas las desventajas que representa ser delincuente. Por estas mismas razones es que acepta seguir trabajando después de haber visto a Costello jugar con una mano cercenada con mucha naturalidad, Costigan vislumbra el peligro al que está arriesgándose, y aun así decide continuar.

Al ver a Queenan morir, Costigan se enfrenta a la fatalidad que representa su propio trabajo. Estuvo a punto de ser atrapado y de no ser por la persona que los gangsters, tiraron desde la azotea, estaría muerto. ¿Qué tanto tiempo tendría que pasar para que terminara igual? La respuesta no es importante para él, pero los espectadores no esperamos que fuera tan poco tiempo.

Para el clímax de la película, después de la muerte de Costello, seguramente Costigan no imaginaba que, por cuestiones de azar, se terminaría enterando de quien era el infiltrado en la policía que le había estado causando tantos problemas. Cuando se entera, tiene la opción de pasar esto por alto e irse con su identidad y su dinero, pero sin pensarlo demasiado, sale de la oficina de Sullivan sin haber recibido aún nada. Su propia conciencia le prohibió desobedecer la ley y dejar que Sullivan continuará su vida en paz. Decidió verse con Sullivan y frente a la solución de matarlo y terminar ahí todo el asunto, prefirió llevarlo ante la ley, pidiéndole a su ex compañero que se presentará en el edificio y buscando que a Sullivan se le castigará con todo el peso de la ley. Platón cree que no se pueden solucionar las injusticias con más injusticias, al igual que Costigan, lo que desgraciadamente, tanto para Sócrates en la vida real, tanto para Costigan en la ficción de Scorsese, los llevan a su muerte. Al final ambos lograron ser justos y su justicia se ejerció hasta después de su muerte, pero como menciona el maestro de Platón en la última frase de la *Apología de Sócrates*, mientras este se dirige a sus ejecutores “(...) ya es tiempo de que nos retiremos de aquí, yo para morir, vosotros para vivir. ¿Entre vosotros y yo, quien llevara mejor parte? Esto es lo que nadie sabe, excepto dios.” (Platón, p. 19)

La Verdad

Tras la derrota de los persas en el siglo V a. C. Atenas se convierte en una nueva potencia donde se comienza a profesionalizar la política y en la que la democracia se populariza. La

práctica política empieza a tener una gran trascendencia y por la misma causa comienza a complejizarse. La ciudad deja de gobernar a partir de la tradición y los mitos, se comienza a sentir la necesidad de una nueva forma de educación.

Pero para hacer política hay un requerimiento y es el saber discutir. Recordemos que en la Atenas democrática de aquella época cualquiera “tenía el derecho a pedir la palabra en cualquiera de las cerca de 40 sesiones anuales en la Asamblea, cuyas decisiones tenían fuerza de ley. Con un número mínimo de 6.000 asistentes y un máximo de 40.000 era obvio que la oratoria desempeñaba un papel fundamental a la hora de inclinar las convicciones de una o tal muchedumbre en un sentido u otro.” (Alcobedo, 2015, pp. 36) Es por esa razón que Platón apelaba a una política basada en la intelectualidad y la moral. Criticó a todos aquellos que utilizaran cualquier otra guía para la acción política, de ahí su crítica a la escuela sofista porque como “Mientras para Platón la verdad es una propiedad intrínseca de la palabra, los sofistas vinculan la palabra con el poder y se interesaban por el uso retórico de los conceptos; es decir por la capacidad que tiene el lenguaje para mentir” (Alcobedo, 2015, pp. 31).

Aunque interesado en la importancia de escribir bien, Platón también reclamaba “que el estilo no fuera acompañado por la profundidad en el impulso moral” (Alcobedo, 2015, pp.32). Los sofistas solían vender su trabajo a quien pagase mejor sin importarles la verdad, la cual vendían rápidamente por un poco de dinero, por eso un sofista “defiende que el mejor argumento es el más persuasivo” (Alcobedo, 2015, pp. 36) lo que indica que no les preocupa la verdad, es decir que en términos platónicos son indiferentes a su alma.

En cambio, para Platón el discurso sólo tiene sentido si arraiga en algo más profundo que en la palabra misma, es decir, si recoge su verdad del alma, que es lo más profundo y serio que tiene el hombre. El error de la sofística recae en haber creído que se podía racionalizar la política simplemente buscando el

acuerdo más ventajoso para todos. Racionalizar la política significa en Platón algo mucho más profundo; quiere decir entender previamente que es la razón, para actuar exclusivamente desde ella misma. (Alcobedo, 2015, pp. 36)

De hecho, los sofistas consideraban al hombre la medida de todas las cosas, lo contrario de Platón quien decía que pensamientos como ese minaban las bases de la moralidad reduciéndose a mero subjetivismo. En su política la ciudad y el alma son los principales factores, debido a que, por nuestra naturaleza finita, sería contraproducente centrarse en el ser humano. El sofista se asienta en la ambigüedad considerándose libre para manipular el lenguaje, lo cual en momentos de crisis afecta y deforma “la esencia misma de lo público” (Alcobedo, 2015, pp. 36). Es por eso que Sócrates, su maestro, gastó su vida entera buscando la correcta definición de los conceptos morales porque “Solo cuando los conceptos están claros la política deja de ser un comercio de la verdad para convertirse en proyecto común.” (Alcobedo, 2015, pp. 37).

En el diálogo de Platón titulado *Gorgias* se trata la retórica y sus fines, como veremos, en este fragmento Sócrates interroga a Calicles sobre los políticos y los fines que tenían sobre la Atenas contextual. Aquí podemos observar la comparación entre los que inclinan su retórica hacia la verdad, o el bienestar del alma, y aquellos que no:

Sócrates: ¿Y qué juicio formaremos de esta retórica hecha para el pueblo de Atenas y para los demás pueblos compuestos de personas libres? ¿Te parece que los oradores se proponen en sus arengas producir el mayor bien, y encaminar mediante sus discursos a sus conciudadanos hacia la virtud, en cuanto les es posible? ¿O bien los oradores procurando complacer a sus conciudadanos y despreciando el interés público sólo para ocuparse de su bien personal, solo se

conducen con los pueblos como si fueran niños, con el fin único de complacerlos, sin inquietarse en lo más mínimo, pensando en si se harán mejores o peores?

Callicles: Aquí hay que hacer una distinción. Unos oradores hablan teniendo en cuenta el interés público, y otros son como tú dices.

Sócrates: Esa concesión me basta. Porque si hay dos maneras de arengar, una de ellas es una adulación y una práctica vergonzosa, y la otra es honesta, que es la que trabaja para hacer mejores las almas de los ciudadanos, y que se dedican en todas las ocasiones a decidir lo que es más ventajoso, sea bien o mal recibido por los espectadores. (...) (Platón, pp.186)

The Irishman

En 2019 Martin Scorsese reúne a sus actores fetiche y dirige *The Irishman* filme que se centra en la vida de Frank Sheeran (Robert DeNiro) y su ascenso como sicario del mafioso italiano Russel Bufalino (Joe Pesci), lo que con el tiempo lo lleva a trabajar para el jefe del sindicato de camioneros Jimmy Hoffa (Al Pacino). Con el tiempo Sheeran y Hoffa se convierten en mejores amigos, pero los problemas se manifiestan cuando Hoffa empieza a despotricar contra la mafia italiana, quienes eran sus aliados y Sheeran quedará atrapado entre decidir si apoyará a quien le debe todo lo que es (Bufalino) o a quien se convirtió en su mejor amigo (Hoffa).

Para el último análisis platónico usaremos el personaje Jimmy Hoffa, magistralmente interpretado por Pacino y quien en este caso representará al comerciante de la verdad. En el minuto 46 se nos presenta en la pantalla por primera vez a Hoffa, en aquel momento hace una llamada a la familia Buffalino, y ellos a su vez lo conectan con Sheeran. Cuando las dos estrellas italoamericanas hablan por teléfono los colores tanto del diseño de vestuario, como la paleta de la escena, son bastante oscuros y predomina un amarillo pálido. Estos colores

nos hablan del estilo de vida de ambos sujetos, aunque uno tiene una vida dedicada al crimen y el otro a la política, ambos se encuentran en ambientes muy similares.

Hoffa le dice a Sheeran: “Oí que pinta casas” (en referencia a la mancha de sangre que normalmente queda en las paredes después de un disparo), a lo que el otro sujeto contesta bromeando “Sí señor, y también hago mi propia carpintería”, un contraplano a Buffalino que esta frente a él, riendo, avala el buen gusto en aquella respuesta. Mientras los protagonistas platican por teléfono la voz en off de Sheeran y el montaje moderno se nos contextualiza acerca de quién era Jimmy Hoffa. Con planos generales en de este en un mitin, siendo el líder máximo en pantalla, atravesando por en medio de la gente a través del punto de fuga en la toma, después distintos planos generales de el en discurso y contra planos de la audiencia, escuchándolo con atención sus fuertes palabras que describen la importancia del sindicato de camioneros en Estados Unidos y el recibimiento de este discurso con gritos y silbidos de emoción. La edición de Schoonmaker nos regresa de nuevo al montaje clásico para terminar la charla entre el sicario y el político, que, por las escenas previamente vistas, hace que se establezca esta relación entre oficios que en realidad no debería de suceder si estos discursos se decían con intención. Para culminar, Hoffa platica a Sheeran que “grandes empresas y sindicatos intentan derribarnos”, el montaje moderno regresa y ahora oímos la situación en el previo mitin de Hoffa y regresa a clásico cuando Hoffa pregunta a Sheeran “¿Quieres formar parte de esta historia?” mientras la cámara gira en plano secuencia sobre el rostro de Sheeran que le contesta “Lo que necesite que haga, estoy disponible”, cuando cuelgan Sheeran le dice a Buffalino que le parece haber hablado con el general Patton, quien fue un general del ejército de los Estados Unidos en la Segunda Guerra mundial, que adquirió fama tanto por sus solicitudes al ejército como por sus brillantes pero insubordinadas decisiones en el campo de batalla.

Cuando observamos que Hoffa es un experto malversador relacionado con el mundo del hampa, sus primeros juicios llegan cuando el hermano de John F. Kennedy, Robert Kennedy es nombrado fiscal general y va no solo tras Hoffa, sino de todos los demás gangsters que, como Sheeran nos dice “habían puesto a su hermano en la casa blanca en primer lugar”. Toda la situación política causaba estragos en Hoffa, quien a su vez pedía ayuda a Buffalino, mientras que este solo podía ver a los Kennedys como ticket de vuelta para él y sus casinos en La Habana. Tras la batalla en la bahía de cochinos y la humillación estadounidense Hoffa da uno de sus últimos discursos en Miami donde a pesar de estar en una situación políticamente difícil, muchísima gente asiste. Mientras Hoffa da su discurso en el que culpa al Estado de malinterpretar sus decisiones y decidir enjuiciarlo para que “Booby” Kennedy se quede con el poder del sindicato, vemos a Sheeran en primer primerísimo plano, que observa los movimientos de la gente, cuidando a Hoffa del peligro. Cuando en su discurso grita que son “el sindicato más honesto de toda la nación” todos se levantan en ánimos, chiflidos y porras, los primeros planos a rostros del público muestran sus reacciones sinceras, llenas de confianza y credibilidad. Presenta a quien estaría al mando si a él le sucediese algo, su presidente ejecutivo Frank Fitzsimmons.

Tiempo después cuando Hoffa entra a la corte este cuidado por varios grandes sujetos incluido a su amigo Sheeran, todos le abren espacio como si fuera una clase de mesías, estando en el centro de la imagen y precedido por un plano medio en secuencia. Suena extradiegéticamente el rudo “Irishman theme” compuesto como música principal del film. Hoffa ya sentado en la sala, con la voz del abogado fiscal de fondo, a través de un plano medio, un primer plano, y un primer primerísimo plano nos deja ver que no está poniendo tanta atención al fiscal como a las personas que vemos en contraplano, quienes son los jurados de su caso. Tras ver a una mujer después vemos una toma de una foto de ella, tomada

sin que ella se diera cuenta, ahora vemos a Hoffa y a todo su equipo trabajando las formas en las que podrán cambiar los resultados del juicio, mientras Scorsese contextualiza la escena dejándonos ver las noticias que Sheeran observa y que avisa sobre la llegada de los misiles soviéticos a Cuba. Uno de los hombres de Hoffa, con grandes cinturas y con cara misteriosa, observa detenidamente todo lo que Hoffa está haciendo, después este mismo sujeto da al fiscal una cinta grabada de todos los procesos de Hoffa –era un infiltrado-, con planos aberrantes en picado, que dan inestabilidad y proporcionan extrañeza. Aunque los demás de sus socios están obligados a declarar, se defienden con la 5ta enmienda. Todo cambia cuando John F. Kennedy es asesinado y cuando se nos muestra found footage del funeral de Kennedy, Sheeran plantea la última venganza de Robert Kennedy, debido a que los jurados y jueces no tendrían más piedad con Hoffa, quien, en plano medio, con la voz del juez de fondo escucha su sentencia, seguida de un plano secuencia en travelling de la sala del fiscal donde todos beben whisky y el mismo grita festejando: “¡Damas y caballeros lo logramos!”.

Hoffa ahora se encuentra en la cárcel. Vemos un plano americano de un preso –en su uniforme azul- haciendo un helado “Sunday” en la cocina de la cárcel, para después llevarlo hasta Hoffa, quien como observamos, era apreciado en la cárcel. De pronto llega Tony Provenzano -el cual era un secretario del sindicato que nunca le cayó bien, pero que tampoco pudo quitar y que al final terminó en la cárcel con él- para pedirle un favor y que lo ayude a recuperar su pensión, la cual fue confiscada por el Estado cuando entro a la cárcel, pero Hoffa responde: ¿Cómo me voy a encargar? ¿Qué voy a hacer? Las cosas son como son. Esta hostilidad hacia Provenzano son representadas con planos medios sobre el hombro, lo cual relaciona a los personajes en la misma página, a pesar de estar discutiendo. Provenzano pregunta si él también perdió su dinero a lo que este responde que no, que la diferencia es que el cometió fraude y Provenzano extorsión, lo que causó su pérdida de dinero ante el

Estado y que la diferencia es que él “no amenazo” a nadie –una mentira que el espectador conoce muy bien, ya que su primera relación con Sheeran fue justamente para amenazar a los taxistas y que prefirieron estar en su sindicato y no en el de la marina-. La conversación se vuelve aún más densa cuando Provenzano le dice que “Solo haga algo al respecto”, y cuando le pide a Hoffa que baje la voz, este lo insulta y al final dice una frase que conduce a Provenzano a llegar al contacto físico, Hoffa le dijo: “Tu gente, no puede ser”, en referencia al pueblo italiano y su concepción de ellos. La secuencia pasa a un plano entero de ellos de perfil y como Tony agresivamente manda a volar su helado de un golpe para después en un gran plano general lo vemos tirar a Hoffa de su asiento golpeándolo con fuerza.

Cuando Hoffa sale de la cárcel necesita que Provenzano, el mismo sujeto que lo golpeó, lo avale ante Fitzsimmons, quien ahora tiene el poder total del sindicato, pero que le fue traicionero a Hoffa y prefirió en lugar de tomar sus órdenes, obedecer completamente las de la mafia. Hoffa y Provenzano se quedan de ver en Miami, al primero lo acompaña su amigo Sheeran. Un gran plano general en picado y después un plano general nos hacen ver que están solos, inclusive Sheeran revisa su reloj. Este viste ropa casual en tonos pastel, mientras que Hoffa lleva un traje formal beige, mostrando su seriedad. La habitación esta iluminada en un amarillo-naranja que nos deja ver el calor que hace en el restaurant. Hoffa menciona “No se deja a un hombre esperando. Solamente se hace cuando quieres decir algo, cuando quieres decir “jódete”. Solo entonces”. Se comienzan oír ruidos diegéticos de pasos y en contra plano entero vemos a Provenzano llegar, vestido en short blanco, camisa de manga corta con informales estampados, zapatos blancos, lentes, un puro en la mano y seguido de su guarda espaldas, vestido casual, pero no informal como él. La cámara lo sigue en plano secuencia mientras saluda a Sheeran de lo más normal, a su vez su guardaespalda hace lo mismo con Hoffa, todos están de pie, excepto este último, que se sienta ofendido por la tardanza.

Provenzano no le da la mano y se sienta junto de él, haciendo conversación sobre el clima, Hoffa enojado responde grosero en un plano medio que muestra distancia, el contraplano de Provenzano se posiciona sobre el hombro de Hoffa, indicando que este no tiene problemas y que aún espera una buena conversación, a pesar de su expresión de sorpresa. La cámara sigue con ángulos sobre el hombro cuando Hoffa se queja de su manera de vestir y sobre la hora a la que llegó. Un contra plano medio de los dos guardaespaldas juntos, que nos muestra que ellos no tienen disputa, están dispuestos a que la conversación fluya agradable. Inclusive interviene con comentarios cómicos para suavizar la disputa. Con trabajos, Hoffa por fin pide el favor, y Provenzano responde que antes de eso quiere una disculpa por lo que le dijo en la cárcel ante la negativa del otro Povenzano dice “¿Te parece soy inferior a ti?” Hoffa con su obstinado carácter, responde “Definitivamente”. Rodrigo Prieto encuadra un plano medio sobre el hombro de Hoffa hacia el guardaespaldas de Provenzano, que le pide que se calme, Hoffa sigue insultando diciendo que quien se cree para darle órdenes. Para concluir el silencio atmosférico acentúa la contestación de Hoffa “solo me disculparé cuando te disculpes por llegar tarde... “Espagueti” infeliz hijo de puta” a lo que Provenzano contesta “Voy a disculparme por llegar tarde ¡Después de que secuestre a tu nieta la despedace y te la envíe en un sobre!”. Se pasa a un plano medio sobre los hombros de los guardaespaldas que nos deja ver a Hoffa irse sobre Provenzano, después un plano general desde atrás de Provenzano para provocar impacto cuando el cae de la silla y es golpeado por Hoffa, los guaruras tienen que ponerse sobre sus jefes para que dejen de pelear.

Hoffa comienza una candidatura para derrocar a Fitzsimmons, pero para ello comienza a usar un discurso anti-mafía que ofende a Buffalino y a Tony Salerno, otro importante jefe. Los jefes piden a Sheeran que hable con su amigo y que lo haga entrar en razón, tras intentarlo

en varias ocasiones y obtener una obstinada respuesta de su amigo, la situación entre la familia Buffalino y Jimmy Hoffa se pone tensa.

Cuando a Sheeran le hacen una cena de homenaje organizada por la filial del sindicato este pide a Hoffa que le entregue el premio, el otro accede. En la climática escena, iluminada por tonos rojos escarlata que dan intensidad y sentido de peligro –además de una inherente sensación de similitud entre el tono y color de la sangre- observamos un gran plano general de las casi un centenar de personas, vestidas formal y espectacularmente ante una tarima donde se ubican otros jefes de sindicatos, Hoffa y en el centro Sheeran. Cuando se sirve la cena Tony Salerno está sentado frente Russel Buffalino, y en plano medio, antes de hablar con Buffalino observa a Hoffa, quien gracias a un contra plano medio, vemos que a su vez también lo observa con desdén, pero con la mirada abajo, gracias a la puesta en escena y haciendo que el personaje aproveche su posición de poder. Salerno le dice a Buffalino - mientras la cámara los pone en cercanía con un plano medio sobre el hombro- que Hoffa está reteniendo préstamos, aunque ni siquiera es el presidente del sindicato y que cuando tome posesión de nuevo, cobrara viejos préstamos que, si no son entregados rápidamente con intereses, se los apropiaron y no pueden permitir eso.

Mientras las coristas cantan, Buffalino habla con Hoffa con planos medios y a la misma altura. Russel recomienda que se retire y Hoffa dice “Solo te retiras cuando te entierran” el otro responde que algunas personas piensan que tiene demencia una incapacidad de mostrar agradecimiento, pero Hoffa está en desacuerdo. Ahora hay un plano americano a altura media del perfil cuando dice está seguro que 5 años de cárcel sin haber delatado, además de pasarlos junto al “llorón” de Provenzano son suficiente “que se jodan” menciona y culmina “nadie amenaza a Hoffa”.

Un plano general en secuencia que pasa detrás de Jerry Vale mientras canta en la tarima “Spanish Eyes” –quien provoca la hermosa y elegante música dietética- se pasa por Hoffa bailando con Peggy la hija de Sheeran –entre quienes había un cariño especial- y quien ve con sospecha a los sujetos donde se culmina la escena en plano medio, que es una mesa con Provenzano a la izquierda, Buffalino en medio y Salerno a su derecha, viendo hacia a Hoffa y tomando cartas en el asunto respecto a su situación. Primer plano de Hoffa y Peggy, esta última no deja de ver a los mafiosos que observamos gracias a una un barrido a la izquierda que nos deja ver que estos ya tomaron su decisión.

Buffalino charla con Sheeran y le dice que las cosas se salieron de control con Hoffa y que las cosas ya han llegado a un punto donde tendrá que decirle que “las cosas con como son” inclusive le dice “si pudieron (los jefes de arriba) eliminar a un presidente (en referencia a Kennedy) pueden eliminar a un presidente del sindicato... tú lo sabes y yo lo sé”. Mientras esta conversación sucede la música se vuelve aún más romántica con Vale cantando “Al di la” de Emilio Piriconi.

Sheeran decide hablar con Hoffa, se usan planos medios con contraplanos, cuando vemos a Hoffa la cámara está ligeramente picada mientras que para Sheeran hacia arriba, mostrándose por primera vez así, dándole connotación de poder por primera vez a Sheeran. Le repite por segunda vez en la noche que “las cosas son como son”, por primera vez parece que Hoffa se lo toma en serio y le contesta “Si algo extraño me llegase a pasar... están acabados. Tú lo entiendes, y ellos lo saben.” La similitud entre lo que Hoffa y lo que Buffalino le dijeron es evidente en el uso del lenguaje y continua “porque tengo expedientes, tengo pruebas. Tengo registros, tengo cintas. Cuando se me antoje, se van. Estos italianos cabrones pasarán el resto de su vida en prisión. Sé cosas que no saben que se.” Sheeran intenta disuadirlo de que esta es la advertencia final, Hoffa incluso le recomienda que él también se

cuide porque podrían venir detrás de él también. Y antes de que se acabe la conversación lo único que dice Hoffa es “Este es mi sindicato Frank. Es muy simple cuando lo ves así.” Una toma desde el otro lado –lo cual cambia toda la perspectiva de la plática- en plano americano, nos hace ver a Hoffa dejando a Sheeran decepcionado, y después sigue a Hoffa en plano secuencia, que de nuevo pide a Peggy bailar, de nuevo Peggy siente una mirada y observa. Ahora es su propio padre Sheeran, que los observa, con su corbata guinda –que recuerda de nuevo a la sangre-, con tristeza en su rostro, su amigo no lo quiso escuchar.

Desde este momento, hasta que Hoffa desaparece, la película usa un silencio en el soundtrack que se mantiene igualmente con sonidos dietéticos suaves. A pesar de que aún parece que Hoffa aún tiene una oportunidad de hacer las paces, este se muestra obstinado, y después de bastantes intentos este accede a platicar con Provenzano, Buffalino y Salerno. Para su mala suerte, estos ya tomaron una decisión, Buffalino le dice a Sheeran que irá en un rápido viaje en avión, tras ver su expresión explica “tuve que meterte en esta situación o jamás hubieras permitido que sucediese” y remata “hicimos todo lo que pudimos por ese hombre” –ya hablando Hoffa en pasado-. Cuando Sheeran duda si aceptar el ser el asesino de su mejor amigo o no, Buffalino le dice: “de cualquier manera, él se irá” recalcando que la decisión ya fue tomada y que cualquier manera de intentar intervenir, sería en vano. Al final Sheeran acepta.

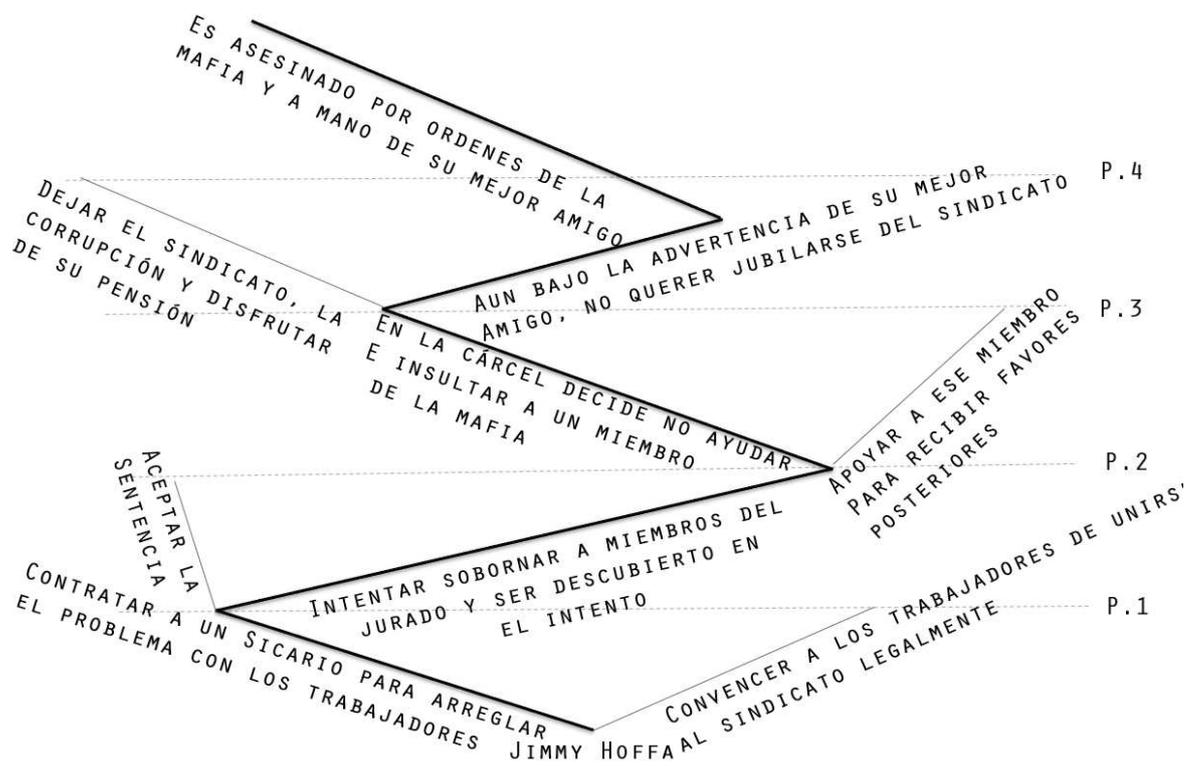
Sheeran baja del avión, arranca el coche que lo estaba esperando y que tiene una pistola en la guantera, checa la dirección de su mano, pasa por el restaurante donde quedó de ver a Hoffa, pero pasa de largo y se encamina a la dirección de su mano. Cuando llega ve a Sally Bugs, sicario de Provenzano, agachado y poniendo vinil sobre el piso. Gracias a un plano secuencia observamos los detalles de la casa, hay dos sujetos más en la cocina, ojeando cartas

y fumando cigarrillos. Llega Chuck –hijo de Hoffa, a quien le pidieron el favor de pasar por ellos para fortalecer la coartada-, Sheeran y Bugs se van con él.

Cuando por fin llegan al estacionamiento donde Hoffa –que este vestido como lo vieron por última vez en la realidad- espera, este se nos presenta a través de un plano secuencia medio dentro del coche, que nos hace sentir que lo acechamos, pero esto cambia cuando Hoffa se da cuenta que Chuck su hijo, está en el auto, desconfía de nuevo cuando ve a Bugs con él y vuelve a confiar al ver a su mejor amigo en el asiento de atrás. La cámara hace un plano medio a Bugs que le menciona que lo traerán después por su auto, otra toma similar hacia Hoffa, que desconfía y ahora las tomas pasan a ser sobre el hombro para mostrar la cercanía y confianza entre nuestros personajes, así Sheeran asienta en señal de seguridad y Jimmy tras esto sube al auto sin titubear, el contraplano nos regresa a Sheeran, que con una rápida expresión nos muestra la tristeza, ya sea por el hecho de que su amigo haya decidido subir, o por la confianza inherente que le tiene y que en realidad, no debería. Dentro un plano medio de frente de ambos nos deja observar cómo se abrazan, Sheeran lo hace unos segundos más que su amigo. Posteriormente, cuando están a punto de llegar a la casa Hoffa –en un plano medio sobre el hombro, o más bien pecho de Bugs en diagonal- pregunta a Sheeran, si trae su pistola aún confiado de que este lo protegerá. Sheeran responde que sí, pero un plano medio cercano y a la altura de su casa, nos hace denotar la hipocresía y tristeza en su respuesta. Cuck deja a su papá y a Sheeran es la opaca casa, que está cubierta de colores guinda, café, ladrillo, escarlata, y más, que acompañan al ánimo de Sheeran, que está a punto de cometer la traición más grave de su vida . Un plano secuencia los sigue de salir del auto a la entrada de la casa, ahí cambia a un plano americano de frente a Hoffa abriendo la puerta – que a su vez nos deja ver a Sheeran sacar su revólver- y que termina con Hoffa en primer plano y Sheeran atrás de él desenfocado, un contra plano general de la casa, que en esta

ocasión está vacía, sin ninguno de los jefes y el contraplano de los dos hombres. Hoffa solo alcanza a decir “vámonos de aquí Frank”, camina hacia la entrada y Sheeran le da dos disparos en la cabeza, por la espalda, la toma no nos deja ver la cabeza de Hoffa, en este sentido Scorsese es respetuoso y no hace su clásica violencia visual, sino que nos la quita de la vista, para descubrir que el espectador está igual de impactado, debido a que la traición por sí sola era tan fuerte, que no necesitaba ser visual. Cuando Hoffa cae, hay un par de tomas más en las que vemos a Sheeran observar la casa vacía. Después de esto en un plano general de perfil, vemos a Sheeran arrastrar a su amigo hasta dejarlo acostado boca abajo, pone su arma arriba de él y rápidamente sale de la casa, dejando las paredes pintadas de sangre.

Este análisis tuvo una extensión más larga a causa de que como Jimmy Hoffa es un personaje secundario que toma decisiones en secuencias que no son constantes, me vi forzado a explicar la narrativa entre escenas para que tanto como el lector que no ha visto la película, tanto como para el que ya la vio, puedan reflexionar los sucesos de forma más clara.



Jimmy Hoffa, Comerciante de la Verdad

La primera decisión tomada por Hoffa, al hablarle a Sheeran para obligar a los taxistas a sindicalizarse con él, nos muestra que es maestro del discurso, desde el inicio le pregunta a Sheeran si es parte del sindicato y desde su positiva, le comienza a hablar en cuarta persona, haciéndolo automáticamente parte de los suyos, a pesar de que está a punto de pedirle algo que es absolutamente corrupto e ilegal. Desde aquí observamos como Hoffa se representa como un comerciante de la verdad. Cuando Sheeran narra quién era el presidente del sindicato, Scorsese nos hace mirar su facilidad de palabra y de influencia política. Hace a los trabajadores sentirse orgullosos de su trabajo y seguros del poder que tienen en el país ya que “si los camiones se detienen, el país se detiene”. Entusiasma a sus espectadores dándoles la seguridad de que el Estado y las grandes empresas son las que exprimen a la gente, mientras él hace exactamente lo mismo, pero excusándose gracias al uso retórico de la palabra que

manipula a su gusto las creencias de su audiencia. No busca el bien ni de la ciudad, ni del alma de los ciudadanos.

No conforma con estar malversando dinero que pertenece al sindicato, Hoffa al ser enjuiciado por Robert Kennedy y saber que su pérdida –si legal- es inminente, decide armar todo un plan para sobornar a agentes del Estado y jurados, pero al ser descubierto por un infiltrado manejado por el fiscal en su contra, es mandado directo a la cárcel. La ausencia de reflexión moral de Hoffa es notable, es una persona consumida y obsesionada por el poder, que aun en juicio, prefiere intentar las maneras posibles de no ir ahí ilícitamente a ir menos tiempo legalmente.

Su particular pensamiento obstinado y egoísta hace que cuando Provenzano le pide que su dinero no desaparezca, este, aunque aún con el poder que tiene para hacerle ese favor, y que al final podría transformarse en un trato provechoso para él, pero que decide ignorar por el hecho de que pro, tiene una importante posición en el sindicato y que por temor a su escala de poder y por odio personal a los italianos que creen mandar en Estados Unidos le niega el favor de manera grosera, gracias a su facilidad de palabra, lo humilla con su discurso y para el colmo, lo insulta su raza, lo que bien sabemos es una fibra sensible para los italianos – debido a su orgullo racial- que lo hace reaccionar instantáneamente golpear a Hoffa. En su siguiente encuentro Hoffa se comporta de la misma manera, con su uso experto de la retórica molesta a Provenzano, quien no venía con malas intenciones y que le pide una disculpa por su insulto racial, cosa que por su puesto era imposible para Hoffa y que nunca pensó que la trascendencia de ese incidente fuera a incurrir en resultados tan fuertes como su propia muerte.

En la secuencia de la fiesta de Sheeran la actitud negativa de Hoffa hacia los jefes de la mafia es notoria, y en los momentos en que su propio discurso lo pudo haber salvado de su

muerte, su obsesión por el poder y su personalidad, hicieron que se mostrará de palabras agresivas, ante Buffalino, la última persona que abogaba por el contra los jefes, y que a causa de su obstinación decide asesinarlo. Su mejor amigo Sheeran intenta darle la última advertencia, pero Hoffa se niega, e inclusive amenaza con destruir toda la mafia si algo le llegase a pasar. Siendo alguien con gran dominio en el lenguaje, era alguien que no sabía escuchar, ni distinguir la seriedad en la retórica usada por los otros como la frase “es lo que es” que la toma con impresión, pero sin seriedad.

La traición de Sheeran es dolorosa para el espectador, pero Hoffa iba a morir de cualquier manera, su obsesión con el poder, lo mandó al incinerador y ni siquiera su retórica pudo ayudarlo. Seguramente Platón opinaba que la falta de atención a su propia alma lo hundió, sin darle siquiera espacio para notar que su mejor amigo era un sicario profesional, que no fallaría a las órdenes de la persona que le dio las mayores oportunidades para progresar fácilmente en su vida.

Este ejemplo es tan claro, que puede que mientras el espectador lee el análisis de las escenas, pueda observar fácilmente por sí mismo qué faltas tiene Hoffa al compararlo con la enseñanza Platónica. El uso del discurso es claramente más dañino que el de los sofistas y la política contemporánea general, ha aplicado medidas que van al extremo de actuar inmoralmente, en maneras violentas y definitivamente inaceptables. Ejemplos verídicos de esta errónea aplicación política sobran, pero la intención de este análisis era ejemplificar como se ve en una obra maestra moderna de la persona que –desde mi opinión- ha influenciado con más fuerza que nadie el género: Martin Scorsese.

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.)

Aristóteles nacido en Estagira fue alumno de Platón en La Academia por veinte años hasta que éste fallece, por lo que decide viajar, a su regreso a Atenas forma la segunda escuela más importante del mundo helénico: El Liceo. Su pensamiento supone el punto de partida de la metafísica y la ciencia, a su vez abarcó temas que su maestro ya había trabajado, como la ética, la retórica y la política, pero con una perspectiva distinta. Otra de las importantes diferencias con su maestro es que Aristóteles expuso sus puntos de vista de una manera que es bastante sistemática a comparación del diálogo: el tratado filosófico. Su obra fue considerada el eje fundamental del pensamiento medieval y hoy en día sus escritos siguen siendo una de las contribuciones más importantes para la filosofía universal.

Su ética se basa en el equilibrio entre los extremos, y debido al nivel de profundidad y concreción mostrado en sus tres obras éticas (*Gran ética, ética eudemia y ética nicomáquea*) es considerado el primer gran escritor moral de la historia. Estos textos se desarrollan principalmente alrededor del crucial concepto moral aristotélico: la felicidad, que solo puede ser vivida en la polis (ciudad) y que por ende es inseparable de la política.

La Felicidad

Aristóteles conceptualiza la felicidad de una forma completamente distinta a la actualidad, para él, la felicidad no puede ser temporal, como si fuera un estado de ánimo, para él, este

(...) es el bien último hacia el que tiende toda nuestra vida, no puede ser algo que cambie de la noche a la mañana, (...) solo puede darse en el momento culminante de la vida, al final de todo, cuando se a la cima de la montaña, y por vez primera (y última) el hombre puede mirar atrás y contemplar todo el camino que ha recorrido. Es en ese momento y solo en ese momento cuando podemos decir con propiedad que somos felices. (Ponsantí-Murlá, 2015, p. 50)

Entonces las decisiones tomadas día con día son lo que logran acercarnos o alejarnos de esta felicidad, Aristóteles piensa que el bien no es algo tan fácil de clasificar como lo hace su maestro Platón, y en cambio pensó en olvidar las perspectivas absolutistas y valerse del relativismo para ayudar a sus escuchas a transitar de la mejor manera posible por la vida para lograr su felicidad. Las virtudes “solo alcanzarán una realización plena si se enmarca en una visión gradual y no se pierden de vista sus puntos de referencia por exceso y por defecto” (Ponsantí-Murlá, 2015, p.51) Esto significa que su filosofía ética se basa en los términos medios, el cual no tiene que ver en absoluto con el término medio aritmético –que es el punto equidistante respecto a los dos extremos que son usados como referencia-, para medir las virtudes, Aristóteles usa tres rasgos de carácter. Entonces, defender una virtud no es explicar las razones por lo cual es mejor a lo opuesto, sino que –rompiendo con la concepción dual de los valores- este consideraría que tiene dos extremos negativos. En el caso de la valentía, ésta tiene el extremo por exceso, que sería la temeridad, y por defecto, que sería la cobardía. “Y una vez situados estos dos extremos, habrá que buscar el término medio que se aleja igualmente de ambos errores” (Ponsantí-Murlá, 2015, p.53). Esta forma de análisis de la virtud exige inherentemente una evaluación constante que rehúyen de los extremos y encuentren su punto de equilibrio respecto a la persona que está reflexionando.

A pesar de esto, Aristóteles, da su perspectiva acerca de las que él considera virtudes, y a pesar de estar en desventaja contextual, muchas de ellas son trascendentes en la modernidad. La valentía es una de ellas debido a que mientras que “alguien que no temiera, por ejemplo, a la infamia que puede recaer sobre él o su familia, no sería por eso valiente (...) en cambio, si podemos llamar valiente a alguien que no se deja acobardar por los pesares de la enfermedad o de la muerte” ((Ponsantí-Murlá, 2015, p.56). La moderación es otra de estas virtudes ya que no está en contra de la opinión que el placer nos deshumaniza esta virtud, por

lo tanto, “será el término medio entre el exceso de la intemperancia y el defecto de la insensibilidad” (Ponsantí-Murlá, 2015, p.57). La liberalidad y la magnificencia, que son virtudes de carácter económico y que están limitadas al uso de la aristocracia. En el caso de la liberalidad (generosidad), nos muestra que deberá dar “a quienes debe, cuándo y cuánto debe” y lo cual es el punto medio entre la prodigalidad y la avaricia. La magnificencia se encuentra en medio de la ostentación y la mezquindad “en este sentido el magnificante actúa siempre con libertad, pero el liberal, no tiene por qué actuar con magnificencia si esto cae fuera de sus posibilidades económicas” (Ponsantí-Murlá, 2015, p.58) La magnanimidad, que está lejos de la vanidad y de la pusilanimidad; la mansedumbre, entre la iracundia y la indolencia ; la amabilidad, que se aleja de la adulación y del descontentadizo; la sinceridad, sin acercarse a la jactancia o a la ironía; y la agudeza que es propia de quien “(...) salpica la conversación de comentarios joviales, no se complace en la bufonada ni, por el contrario se muestra áspero.

Little Caesar

Little Caesar es una película de 1931 dirigida por Mervyn LeRoy y protagonizada por Edward G. Robinson, Glenda Farrell y Douglas Fairbanks Jr. Clásico del cine de mafia filmado en la era de oro de Hollywood, la película nos presenta la historia de Cesar Enrico “Rico” Bandello, también conocido en los periódicos como el pequeño Caesar, que paso de hacer pequeños trabajos ilícitos, hasta terminar como el jefe de la mafia más importante de la ciudad. Influencia clara de las películas modernas de mafia, el personaje de Tito enraíza referencias en los personajes más importantes del cine de mafia moderno como Tommy DeVito de Goodfellas, Nicky Santoro de Casino y Tony Montana del remake Scarface de 1983.

En este análisis reflexionaremos acerca de las decisiones del mismo Rico, -un sujeto de baja estatura y ancha espalda, siempre vestido formalmente- quien cree que obteniendo dinero y ejerciendo el poder lograra obtener una felicidad o realización personal, la cual se ha visto sesgada debido a la mala situación en que se encuentra el país –recordemos la famosa crisis económica de 1929 en Estados Unidos-, y que lo obliga a trabajar en una gasolinera, junto a su mejor amigo Joe Massara. Hasta que un día Rico, leyendo sobre un mafioso en el periódico, decide ir con su amigo a la gran ciudad para lograr, en palabras de Rico: “ser alguien, poder mirar a un tipo y saber qué hará lo que le digas, a tu manera o nada. Ser alguien.”

Una disolvencia nos lleva a la gran ciudad donde vemos las letras “Club Palermo” brillando y otra disolvencia nos lleva dentro de él, a un plano detalle en picado –desde el punto de vista de Rico- de las manos de Sam Vettori acomodando cartas de póker, atrás, la voz de Rico, pidiéndole entrar a su pandilla y jurando: “Haré lo que me pida, no le tengo miedo a nada” y con un tilt hacia arriba vemos el rostro de su interlocutor, de traje fino y con un puro en la boca, cuando este le pregunta a Rico que sabe de él, vemos el contraplano de Rico, que le cuenta que sabe suficiente, la cámara regresa a Vettori ahora en un primer plano en el momento que le comenta que “andar disparando por ahí no se estila” y con un plano americano de perfil, que ahora los incluye a ambos, cierran el trato. El jefe muestra a Rico sus nuevos compañeros, que mientras son descritos se nos presentan a través un plano secuencia con luces duras que crean fuertes sombras y que deja a los personajes en primer plano. En un plano general sobre el hombro de Vettori y Rico, se les presenta su nuevo compañero, cuando éste da su nombre –mientras la cámara está en plano medio de frente- el jefe le dice por primera vez “pequeño Caesar” a lo que Rico con una mirada maligna y en plano medio en diagonal responde “sí, claro”.

El primer asalto de Rico será en un salón de baile en año nuevo, a los espectadores se nos introduce a la acción con un plano secuencia en Dolly in que nos lleva desde atrás de bambalinas hasta la fiesta, donde todos usan gorros de fiesta y beben champagne, felices. Entra un grupo de gente que vemos a través de un paneo, mientras los sonidos diegéticos de música y fiesta nos anonadan, Arnie Lorch, otro jefe de la mafia observa la llegada de los hombres y se da cuenta que, con ellos, viene el jefe de la comisión contra el crimen McClure y pide al mesero que lo lleve con él. La cámara apunta a McClure con plano medio, cuando el mesero le dice a este que el señor Lorch quiere conocerlo, sorprendido de que esta persona sea socia del dueño de aquel salón, McClure les comenta a sus compañeros que lo mejor sería huir de ahí. Joe Massara, nervioso por su parte en el plan pasa desde su camerino hasta el salón cabizbajo, en plano entero que nos deja ver su nerviosismo corporal, hasta llegar al Lobby-tienda. De pronto, se hace un plano detalle de zapatos entrando contundentes por una puerta seguido por diversas disolvencias con montaje clásico que rápida y efectivamente nos resumen el asalto y olvidando los ruidos diegéticos, y más bien usando el fondo festivo del momento nos lleva a ver el asalto desarrollado con primeros planos, planos medios y primeros planos hasta que con este último vemos salir al comisionado McClure, sorprendido de lo que está viendo. El montaje de disolvencias continua pero ahora regresan los sonidos diegéticos y oímos a Rico gritarles que no se muevan y después el ruido de su revólver, solo podemos ver a McClure desplomarse y ahora el plano detalle de los zapatos, esta vez saliendo del salón. El montaje vuelve a la normalidad cuando con un gran plano general donde vemos a los mafiosos subirse a su antiguo auto, un primer plano de Rico presionando a su conductor, y finalmente el auto yéndose con un plano general desde el suelo que nos indica la culminación del asalto y de la acción. En el club Palermo, Rico cuenta el dinero mientras avisa a su jefe la muerte de McClure, gracias a un primer plano vemos su rostro, sorprendido

y conflictuado, cuando este regaña a Rico –gracias a un contra plano- vemos que este presta más atención al dinero que a las palabras de su jefe. Tras preguntar por Tony la escena corta y ahora vemos que, en pánico, tras su intento de desaparecer el auto, choca y sale desesperado. Un plano general de los gansters nos deja ver que el jefe es el único nervioso, camina en círculos y hace que todo se acentúa cuando alguien toca y todos voltean a la puerta. Es el jefe de la policía que entra con tono altivo y vestido de negro, mientras que sus dos guardias visten de gris, lo que lo hace resaltar. Les pregunta por un auto abandonado y acerca de si saben algo de la muerte de McClure. Cuando el policía por fin se va inició una disputa entre Rico y Vettori, la cámara los enfoca a ambos en plano americano –recordándonos la pistola en sus cinturones y a lo que esto puede llegar-, la puesta en escena nos indica que Rico, que está de pie, tiene poder sobre su jefe. Cuando este último, se pone de pie para reclamar, Rico le responde en un primer plano, el jefe pregunta a los demás gangster si prefieren seguir las órdenes de Rico, un plano general que nos deja ver a todos cabizbajos nos da la respuesta, así como el plano medio del jefe, tomando asiento y dejando que Rico se haga cargo.

Rico, ya como gran jefe de su grupo, se encuentra en la calle comprando 10 periódicos en los que su banda sale en la portada, un plano americano en secuencia lo sigue cuando de pronto Rico sospecha de un auto negro y se prepara, un plano general nos muestra que era solo una confusión, en realidad el auto que le dispara es uno que viene después y que vende productos lácteos, un plano detalle de los vidrios que reciben los disparos y después observamos a Rico caer y agarrarse el brazo, solo fue un rozón. Con planos enteros y generales vemos a mucha gente salir de establecimientos para ayudarlo. Cuando Rico ya está en su oficina, con primeros planos observamos que los demás le cuentan que fue Lorch, y lo saben porque su amigo Massara habló para advertir el tiroteo. Cuando llega con Lorch para

reclamarle, Rico se sienta tranquilamente y Lorch no se puede sentar. Cuando Rico le dice que ahora maneja su territorio sube las piernas al escritorio mostrando comodidad corporal, únicamente se levanta para decirle a Lorch que está acabado, lo que se acentúa con un primer plano y la secuencia termina con un plano americano de los mafiosos dejando el despacho de Lorch, que está sin palabras.

La última decisión de Rico es su más absurda, después de un tiempo de ser nombrado jefe de varios territorios por el jefe de jefes: Big Boy, Rico se encuentra en una casa grande y lujosa que se nos es presentada en gran plano general para apreciar su magnitud. Mientras platica con Otero –su empleado más leal- llega su antiguo amigo Massara, a quien intenta convencer para trabajar con él, pero por medio de primeros planos le dice que no le interesa, se levanta y ahí Rico –mientras se usan primeros planos sobre el hombro- le da a su amigo el ultimátum, tiene que regresar a la pandilla o Massara y su novia sufrirán graves consecuencias. Rico tiene que atender una llamada, cuando se va Massara huye de la mansión, y cuando Rico se da cuenta un Dolly in a su rostro nos deja ver que no planea tener compasión con su amigo.

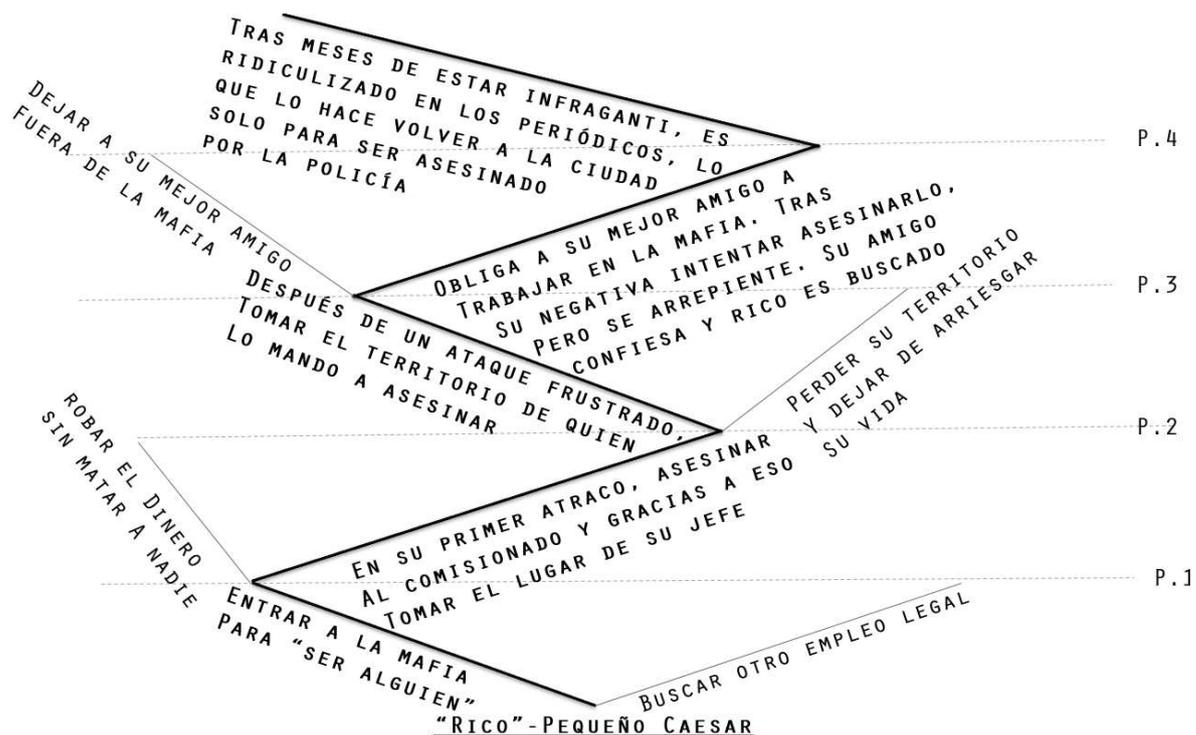
Joe llega corriendo a su casa, advierte a su novia que se tienen que ir de ahí antes de la llegada de Rico. Un plano general nos deja ver su lenguaje corporal, ella se aleja y se niega a irse. Ella toma asiento en el sillón y le menciona que lo único que pueden hacer es llamarle a Flaherty, se levanta y entra corriendo a su habitación desde donde hace la llamada al policía. Joe se agarra las manos con ansiedad, hasta que un primer plano a una mano que toca el timbre anuncia la llegada de Rico. Este llega acompañado y rápidamente saca la pistola, avanzando hacia su amigo, viendo en primer plano directamente hacia la cámara. Cuando Joe pide que lo mate, el tamaño de la toma nos ayuda a ver la decisión en los ojos de Rico, que parece tener los ojos cristalinos, mientras da unos pasos para atrás, se desenfoca y en

contra campo en dolly out vemos a Joe, que lo mira fijamente. Rico pide a su compañero retirarse, pero este contesta “Tú también te estás suavizando” y dispara, pero su tiro no acierta en un lugar letal, gracias a Rico, que desvía el tiro hacia el brazo de Joe. Con el disparo, el montaje corta hacia la camioneta de la policía, que se estaciona fuera del edificio, los policías salen corriendo a la entrada, guiados por el ruido. Los primeros planos inundan la secuencia en la que Flaherty cuestiona a Joe, que no quiere contestar las preguntas, a diferencia de su novia, quien dice la verdad sin tapujos.

Las tomas de la persecución se desvanecen entre sí para llevarnos con Rico y su compañero, que escapan en las oscuramente iluminadas calles. En un plano abierto, un policía los descubre y persigue, mientras sonidos diegéticos de patrulla se escuchan de fondo, cuando todos nuestros personajes salen en un punto de fuga, se escuchan varios disparos. El policía y el compañero de Rico han sido abatidos por las balas, pero Rico escapa corriendo. Vettori y los demás son encarcelados mientras Rico pide asilo a su mamá.

Unos créditos en pantalla nos hacen saber que Rico lleva desaparecido meses, después un letrero brillante que dice “Camas 25 centavos”, y se nos presenta en plano general un salón grande, lleno de camas individuales. Ahí se encuentra un Rico, totalmente desalineado, con barba y totalmente borracho, escuchando de otros sujetos sobre la muerte en la horca de su excompañero Vettori, para después escuchar lo que el periódico dice de él, representado como un cobarde y el reaccionando en un primer plano que nos deja ver su ira. Se pone de pie, se pone sus zapatos y camina directo al teléfono ubicado afuera del establecimiento. Se comunica con Flaherty y lo reta, mientras este rastrea de dónde viene la llamada. Rico fabrica amenazas, mientras el policía descubre rápidamente su ubicación y se prepara para atraparlo. En un gran plano general vemos caminar a Rico, pasando en medio de una ventisca que lo mantiene bien abrigado, hasta que es encontrado por el auto de Flaherty. Rico se esconde

detrás de un anuncio que muestra el rostro de su amigo Joe Massara y su novia Olga, anunciando sus funciones de entretenimiento, que también ayuda a resaltar las diferencias entre Rico y Joe, quien al final logró vivir sus sueños con éxito, al contrario de nuestro protagonista, que está luchando por su vida en este momento. Rico tiene la pistola entre las manos y con vista atenta hacia la bambalina del cartel, espera. Flaherty le da la última oportunidad para salir, pero Rico no se digna a contestar, razón por la que el policía disparó una línea de balas por todo el cartel de publicidad. Del otro lado, Rico, en plano general, cae primero hincado y después completamente, visto desde un plano picado sobre el hombro de Flaherty lo oímos decir “Ya te había dicho que nadie de tu calaña lograría encerrarme” después un plano medio en picado que ilumina muy bien su rostro y a su vez, nos deja ver su cuerpo retorciéndose nos deja oír las últimas palabras de Rico “Madre de la Misericordia ¿Es este el final de Rico?”, sus ojos se abren excesivamente y así se quedan. Rico está muerto. El último plano es del cartel detrás del que se escondió, el que muestra y nos deja en mente los logros de su amigo Massera, que se oponen exponencialmente a los de Rico.



Rico y la Falta de Felicidad

En la primera secuencia analizada observamos a Rico pasar de observar un gángster en un periódico a ser uno. Sin preguntarse por las consecuencias, nuestro personaje entra en la pandilla, esto puede ser un ejemplo muy evidente de las enseñanzas aristotélicas: mientras que la escasez de valentía es el miedo, su exceso es la temeridad, y desde esos momentos se muestra a Rico como alguien que no teme a la muerte y que en realidad no trabaja muy bien bajo órdenes –un defecto bastante grande en el crimen organizado-. Su valentía tiene defecto por exceso y eso es algo que Rico averiguara demasiado tarde.

Su primer atraco es todo un éxito y un gran riesgo, ya que el matar al comisionado está tomando decisiones que no le corresponden. Sin arrepentirse de lo que ha hecho, Rico se autonoombra el nuevo jefe de la pandilla, hasta este momento, su osadía le ha traído cosas favorables. Su nuevo puesto y la lealtad de los demás integrantes del grupo son suficientes

razones para que Rico crea que su temeridad es una virtud sin defectos, que en el mundo del hampa le será ventajosa siempre.

Rico y su pandilla van avanzando con buenos resultados, tanto que una de las pandillas vecinas decide asesinarlo. Este fallido golpe se les regresa con creces, Rico contragolpea esa misma noche infiltrándose al lugar y haciendo frente al asunto les asegura que ahora él tomara el mando. La cámara nos lleva a los espectadores por este mismo viaje, sentimos la confianza de Rico, ya no es necesario estar parado para imponer a sus contrincantes, ahora basta con sentarse frente a ellos, olvidando cualquier pizca de nervio o inseguridad, y así de nuevo, logra conquistar otra área, sintiéndose cada vez más imponente en la ciudad, la mente de los espectadores, pero sobre todo para sí mismo.

Ahora Rico conquistó la ciudad, es uno de los mafiosos más famosos, tiene una casa grande y hermosa, además de que por fin está vestido como todo un millonario. Pero parece ser que la temeridad de Rico ya se encuentra en niveles extremos y ahora ni siquiera acepta un no como respuesta. A su ya retorcida mente se le suma entonces un nuevo defecto por ausencia: Rico carece de Moderación –otra de las virtudes propuestas por Aristóteles- lo que lo lleva a la insensibilidad y lo que provoca que se obsesione con la idea de que su amigo tenga que participar forzosamente con él en sus asuntos. Tras la negativa Rico persigue a su amigo... cuando está a punto de asesinarlo, ve las cosas claras, no tiene sentido y no vale la pena. Pero tanto ha influido en su compañero, que éste si decide disparar y aunque sin ningún herido de por medio, este tiro alertó a la policía, y estos ahora persiguen tanto a Rico como a su compañero, tras morir el último, Rico tiene que exiliarse de la ciudad. La decisión de no disparar a Massara fue tomada demasiado tarde, aunque era correcta, ya nada podía cambiar las acciones negativas provocadas por su seguridad en virtudes incorrectas.

Cuando el policía usa como anzuelo su ego y temeridad, lo hace aparecer en las calles. Imposible que gane la batalla contra la policía, aun así, este lleva sus errores al extremo y decide enfrentarlos. Su inevitable muerte por fin sucede, a ese final lo llevaron sus erradas virtudes. En la última escena lo oímos rugir, “¿este será el final de rico?” preguntándose a sí mismo si este era el fin al que su forma de vivir lo llevó, todo esto nos recuerda el concepto de felicidad de Aristóteles. Rico llegó al momento final de su vida, observó y no encontró un rastro de felicidad, por confiar su vida a virtudes que le parecían correctas pero que en realidad fallaban por exceso o por defecto.

Séneca (4 a.C. – 65 d.C.)

Él pensador más famoso del imperio romano nació en Córdoba y murió en Roma. Es bien conocido por la influencia que ejerció en el mundo político y aristocrático del imperio, al popularizar la escuela filosófica a la que él pertenecía: El Estoicismo. Fue consejero de los emperadores Claudio y Nerón, a su vez también trabajó como Senador, pero siempre respetando su principal actividad, la escritura. Su obra está constituida por obras de teatro, tratados de filosofía natural, cartas y consolaciones que representan la principal fuente de escritos estoicos en la actualidad.

Su filosofía se centra en la transmisión de conocimiento a cualquier ser humano que cuente con inquietudes morales y que busque un estilo de vida que conduzca a un perfeccionamiento mediante la virtud que a su vez se relaciona con la comprensión del mundo natural el cual puede ayudar a esclarecer cuestiones primordiales para las personas. Así propugnar el derecho y el respeto a todas las personas –incluidos los esclavos-, convenciendo a sus seguidores y lectores de las virtudes éticas del estoicismo.

Atormentado por variadas enfermedades hasta los últimos días de su vida, paradójicamente el filósofo murió a causa de un suicidio. Esto tras haber sido acusado –talvez erróneamente- por el emperador Nerón de haber participado en la conjura de Pisón, complot realizado en su contra en el año 65.

La Sabiduría

La filosofía de Séneca se centra en la aspiración a la felicidad basada en la sabiduría, la cual consiste en aceptar con voluntad el curso del destino y regir el alma únicamente mediante la razón, rechazando las pasiones y el temor a la mala fortuna. Para él, una persona sabia es la que logra que lo “realmente importante, la virtud, se mantenga inalterada tanto en la adversidad como si le sonrío la fortuna” (Moreno, p.42 2015). Para Séneca esa capacidad para superar situaciones, hacía a los sabios completamente libres, ya que sus circunstancias de vida pueden cambiar, pero no su virtud. Inclusive considera al sabio con las divinidades ya que piensa que existen “semillas divinas” en los seres humanos, que pueden germinar y así acercarnos a una dignidad que solo las deidades poseen. El propósito de sabiduría como camino a la felicidad no es nada fácil, así lo expresa en las *Epístolas morales a Lucilio*:

Me consta, Lucilio, que es para ti evidente que nadie puede llevar una vida feliz, ni siquiera soportable, sin la aplicación de la sabiduría, y que la vida feliz se consigue con la sabiduría perfecta, como a su vez la vida soportable con la sabiduría incoada. Pero esta verdad evidente debes robustecer y enraizarnos más profundamente con la meditación cotidiana. Cuesta más mantener los propósitos honestos que mantenerse una vida honesta. Hemos de perseverar e incrementar la firmeza con el estudio constante hasta que se convierta en rectitud del alma lo que es buena voluntad. (Séneca, 1986, p. 160)

Por otra parte, el filósofo cordobés considera que el sabio tiene como obligación adoptar una actitud de médico frente a sus pacientes, el sabio examinará los vicios de los otros y sin emitir juicios, ayudar a sanar al enfermo, aquejado por dolencias del alma. No se “ofenderá ni se irritaba en ningún caso por la insolencia de sus semejantes, pues para el sabio no es sino consecuencia de su ignorancia, pero no de la maldad” (Moreno, 2015, p.47). Estos vicios no aportan nada a la verdadera felicidad y en cambio dan una insatisfacción constante, Séneca era comprensivo con estos defectos ya que se hallan presentes en todas las personas –a excepción de los sabios-. “Esta imperfección común debe predisponer a los seres humanos a tratarse mejor entre ellos, a adoptar una mejor disposición hacia los otros (...), necesario corregirlos, no castigarlos” (Moreno. p.70, 2015). Aun así, alguien que no está consciente de sus faltas no puede tener un mejoramiento personal, y a su vez, alguien con alma noble, puede ser arrastrado a las pasiones “si mantiene una excesiva familiaridad con personas aquejadas de vicios como la avaricia o la crueldad” (Moreno, 2015, p.72). De esta manera se declaraba en contra de la violencia, “Veía como un sin razón que mientras se castigan los asesinatos individuales, el poder ejerciera impunemente la violencia y declarara guerras” (Moreno, p.73, 2015) Razón por la que no asistía al espectáculo de gladiadores.

Aunque partidario de la no violencia, el filósofo opinaba a favor del suicidio, siempre y cuando este estuviera justificado, “la vida es preferible a la muerte, sostenía, pero no se debe de vivir a cualquier precio”. (Moreno, 2015, p.59) Consideraba esta acción como el último acto de libertad en caso de que se sufriera una grave enfermedad, circunstancias vitales insostenibles, o que la existencia propia causara sufrimiento a las personas. Él dio el ejemplo máximo, al decidir suicidarse tras la condena a muerte a la que Nerón le condenó. Prefiriendo el suicidio antes que una muerte tormentosa.

El último componente que mencionaremos que un sabio debía considerar es la comprensión de la naturaleza, que desprende una evidencia constante: la dinámica cíclica de la naturaleza. La alternancia del día y la noche, el frío y el calor, la lluvia y la sequía hizo comprender a Séneca la necesidad cósmica de la muerte y las enfermedades, que, con sus opuestos, vida y salud, contribuyen a la renovación del universo. Es por ello que “la muerte no es un castigo ni una desgracia, sino un estado natural que permite descansar de las tribulaciones de este mundo” (Moreno, 2015, p.37)

Es oportuno mencionar que, al contrario de los hedonistas o epicúreos, Séneca, perteneciente al estoicismo tardío –que era una postura menos estricta que la de los Estoicos griegos clásicos- no difundió ningún tipo de puritanismo, para él, mientras los placeres – como la familia- y las riquezas –bien se conoce su posición política y económica-sean instrumentos que contribuyan a la felicidad son válidos, pero si son meta y objeto de la vida humana “su poseedor se enfrentará a la conciencia de la finitud y perderá toda su entereza y buen juicio, amén de sus mejores sentimientos.” (Moreno, p.36, 2015). Así lo inmortaliza Séneca al primero explicarle porque mantener los placeres en un nivel mínimo a Lucilio, y después rematar:

Éste es tu primer cometido, querido Lucilio: aprende a sentir el gozo. ¿Piensas, en este momento, que te privó de muchos placeres porque te alejé de los bienes de la fortuna, porque sostengo que debes rehuir los dulcísimos deleites de la esperanza? No, por el contrario, quiero que jamás te falte la alegría, quiero que ella se manifieste en tu casa y se manifestará a condición de que se halle dentro de ti. Los restantes goces no llenan el corazón, despejan sólo la frente, son efímeros, a no ser que pienses quizá que siente gozo el que ríe; es el alma la que

debe estar jubilosa, esperanzada, elevada por encima de todo. (Séneca, 1986, p.192)

Consideraba también, que hay situaciones “preferibles” y “no preferibles”. La salud, la riqueza y la vida son preferibles a la enfermedad, la pobreza y la muerte. Si el sabio tiene la opción de escoger entre ambas no hay ninguna incongruencia en que escoja las preferibles, pero estos bienes, en realidad no forman parte de su ser, de su virtud, entonces al perderlos, no pueden afectar negativamente su vida. En su diálogo *Sobre la felicidad*, Séneca menciona:

¿Qué diferencia hay entre mí el necio y tú el sabio, si los dos queremos poseer? Muchísimas: pues las riquezas del hombre sabio están en servidumbre; las del necio, en el poder; el sabio no permite nada a las riquezas, las riquezas os lo permiten todo a vosotros; vosotros, como si alguien os hubiera prometido su eterna posesión, os acostumbráis y apegado a ellas; el sabio, cuando más piensa en la pobreza es cuando está en medio de las riquezas. (Séneca, 2016, p.37)

A History of Violence

En el 2005 el maestro del horror corporal David Cronenberg dirige *A History of Violence* adaptación de la novela gráfica homónima de John Wagner y Vince Locke. En ella un sujeto ejemplar llamado Tom Stall (Viggo Mortensen) vive en armonía con su esposa Edie (Maria Bello) y sus dos hijos, Jack un adolescente con problemas de bullying y Sarah, una pequeña niña. La película comienza con planos secuencia que nos muestran a dos asesinos que sin compasión ni nerviosismo asesinan a dos empleados del hotel y a una niña. En el momento del disparo al infante, Cronenberg contrasta con un cambio de escena de Sarah gritando, despertando de una pesadilla. Desde ahí una tierna música extradiegética se presentará en el momento en que toda la familia se junta en el cuarto en muestra de preocupación, y que se

usa en los momentos que se observan tiernas y tranquilas imágenes de la vida ejemplar de Tom Stall. Vemos una buena, asertiva y sexualmente activa relación con su esposa, un gran desempeño y actitud en su trabajo en la cafetería y una buena relación con sus hijos.

Todo cambia cuando una noche mientras Tom Stall atiende en la cafetería y los dos asesinos deciden parar por un café. Con una iluminación verde y amarilla que vuelve tenebrosa la atmosfera, el par de hombres entran al lugar, el más viejo vestido en traje estilo vaquero negro y el más joven con estilo genérico: chamarra y jeans de mezclilla azul y playera blanca, ambos con rostro de pocos amigos. Rápidamente, y a pesar de que Tom ya les había mencionado que el lugar estaba cerrado, el hombre de traje rompe la tranquilidad del lugar gritando “¡Café!”. Medios primeros planos nos muestran la reacción de la gente, que por lo visto no está acostumbrada a estas situaciones. Tom les sirve café y pide a su compañera de la barra que se vaya a casa. Antes de que ella pueda llegar a la puerta el hombre de mezclilla toma a la empleada por la mano, entonces la cámara deja de tomar planos sin movimiento, para pasar a planos secuencia con cámara en mano, que dan intensidad a la situación. El hombre acaricia los pechos de la mujer y huele su mano, Tom interviene mencionando que no tienen mucho efectivo. El hombre de traje menciona que ya lo sabe y se levanta, sacando la pistola de su pantalón y apuntando directamente a Tom. La gente alrededor reacciona enloquecida. La música extradiegética, sube su tono con trompetas y violines que aumentan el nerviosismo que los personajes sufren y baja cuando el hombre le dice a su compañero:

“- Muéstrale a este imbécil que estamos hablando en serio.

- ¿Qué? ¿Ella?

- Si, ella. ¡Hazlo!”

Mientras que la cámara nos muestra a la empleada de perfil, de por sí ya sometida. La música sube de nuevo cuando el joven se acerca a la indefensa mujer, pero en ese momento vemos a Tom golpear con la cafetera que aún tenía en la mano al hombre de traje, que suelta la pistola y que ahora es sostenida por Tom, que brinco la barra y disparó al joven cuatro veces en el pecho. El viejo, tirado en el suelo, saca un cuchillo de su pantorrilla y lo entierra en la pierna de su contrincante, quien rápidamente y a quemarropa dispara contra la cabeza de este, dejando el rostro destrozado. Cronenberg utilizó un montaje clásico y rápido para dinamizar esta escena, además de que hizo uso del horror corporal en el momento de mostrarnos un primer plano de perfil, de aquel rostro destrozado, que da realismo e impacto al espectador y que, a su vez, fungió como su distintivo sello en sus películas previas. La última toma de esa secuencia es un primer plano medio en contrapicado que nos deja ver el rostro de Tom, sorprendido y sospechosamente arrepentido de lo que acaba de hacer.

Los medios se vuelven locos por la historia de Tom y lo narran en todas las noticias. Sin ningún daño serio en su pie sale del hospital y aplaudido por toda la comunidad, regresa a casa, donde observa un sospechoso y lujoso Chrysler 300 negro –uno de los autos más hermosos y caros de la época- estacionado frente a su casa, y que arranca en el momento que él lo nota por la ventana.

Unos días después y gracias a un plano secuencia desde fuera del establecimiento, seguimos a Edie entrar al café totalmente iluminado en colores claros y alegres y vemos a Tom, de nuevo establecido atendiendo a los muchos clientes que están ahí. En ese momento y desde el punto de fuga de la toma, unos hombres que destacan por sus trajes –más Carl Fogarty (Tom Harris) que está vestido de negro, con gafas oscuras- entran al lugar. Se sientan en la barra y el hombre de los lentes comienza a molestar a Tom llamándolo Joey. Cuando se pregunta de qué está hablando, el sujeto responde que él es Joey, Tom responde que no y

le pregunta si se conocen. El hombre, enfocado en primer plano, se quita sus lentes y deja ver que su ojo izquierdo está muy dañado y tiene una gran cicatriz alrededor de él respondiéndole “dímelo tú”. Tom dice no conocerlo, pero el hombre insiste y le dice que su nombre es Joey Cusack, de Filadelfia. Los primeros planos pasan a planos generales cuando Edie, interviene, diciéndoles que, si no van a consumir, dejen a su esposo en paz. Carl saca un billete de cien dólares y se lo da a Tom para poder quedarse, pero este no accede, ante la negativa, los sujetos se paran y se van, no sin recalcar unas cuantas veces, cuán seguros están de que él es Joey Cusack, de nuevo salen por el punto de fuga de la toma y vemos a Edie, en primer plano observando a su esposo.

Edie hace que el sheriff investigue a los extraños, y resulta que pertenecen a una especie de sindicato del crimen organizado en Filadelfia, considerados extremadamente peligrosos. Fogerty comienza a hostigar a Tom, haciéndolo entrar en paranoia a él y a su esposa, a quien le asegura que su marido no es quien aparenta ser, comentándole que le pregunte por su hermano. Tom le dice a Edie que no le está mintiendo, y le asegura que lo están confundiendo con otra persona.

Mientras Edie y Tom hablan de esto, el último ve por la ventana que el lujoso coche se acerca de nuevo mediante una cámara subjetiva que apunta a la ventana. Nuestros protagonistas salen a la puerta armados con una escopeta al encuentro con los peligrosos hombres, que vemos en plano general al bajar del auto. La iluminación es brillante y la paleta de colores vivaz. Los hombres piden a Tom que vaya con ellos a Filadelfia a hablar sobre algunas cosas, pero él niega ser quienes ellos creen. Un primer plano al rostro de Fogerty nos muestra su incredulidad ante lo que Tom dice, ahora este pide a uno de sus guaruras que muestre a Tom lo que tiene, sacan del auto a Jack su hijo, la cámara se agita de nuevo junto a nuestros protagonistas mientras experimentan la catarsis. Tom pide a Edie que entre a la

casa y a su vez Fogarty le pide a el que ponga la escopeta en el piso, piden a Tom que se acerque, pero antes este pide que suelten a su hijo, quien sale de la toma incrédulo de que su papá se vaya a ir con los mafiosos. Los primeros planos en contra planos que enfrentan a Fogarty y a Tom intensifican la confrontación, hasta que Tom les dice que será mejor que se vayan. Fogarty pide a uno de sus hombres que se encargue, pero al ponerle la pistola en la cabeza a Tom, este hace una llave al guardaespaldas y lo inmoviliza con golpes directos a la tráquea y a la nariz, le quita su pistola y dispara hacia el otro guardaespaldas, pero es alcanzado antes por un disparo de Fogarty que le da en el hombro, dejándolo inmovilizado en el suelo. Cronenberg de nuevo hace primeros planos a las heridas de los hombres en el suelo y luego nos muestra a Fogarty, que está frente a frente con su enemigo a quien le pregunta “¿Tienes que decir algo antes de que vuele los sesos?” Tom, desde el suelo lo mira y responde “Debí de haberte asesinado en Filadelfia”, Fogarty sonrío y contesta “Si Joey, debiste”. El primer plano al rostro de Fogarty se amplía a un plano medio en diagonal que nos deja ver que Jack el hijo de Joey está parado detrás de él, apuntándole con la escopeta que su papá había dejado en el suelo. Cuando dispara, las tripas de Fogarty ensucian la lente y también el rostro de su padre, quien se levanta, camina hacia su hijo con rostro extraño, le quita la escopeta y lo abraza. Haciendo una extraña simbología que una en una misma toma la violencia extrema representada por el rostro con sangre y la escopeta, y el apoyo familiar, representado por el abrazo.

Joey, en el hospital, se sincera completamente con Edie, le cuenta que “enterró” a Joey en el desierto y que no esperaba nunca volverlo a ver, que desde que la conoció a ella se convirtió verdaderamente en Tom, pero eso no es suficiente para ella. Joey regresa solo del hospital y es recibido por Jack, que reprocha todo lo sucedido a su padre. El Sheriff se presenta en la casa, para mencionar sus dudas sobre el caso y sus sospechas de que Tom es en realidad Joey,

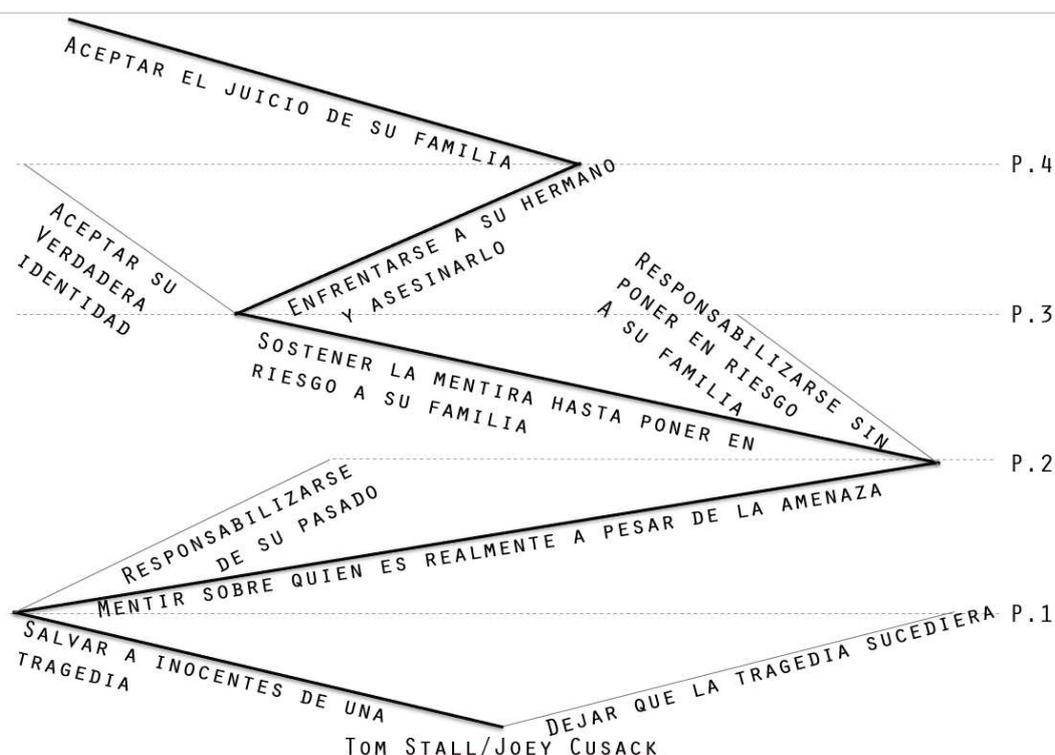
pero sorpresivamente Edie lo defiende mintiendo, y diciéndole que es quien dice ser. Tras irse el Sheriff ella se levanta llorando y comienza una disputa que termina en relación sexual en medio de las escaleras, completamente falta de cariño y con reproche de por medio. Esa misma noche, mientras Joey, duerme en la sala, recibe una llamada a su casa, es su hermano, que le dice “¿Vas a venir a verme? o ¿Vas a hacer que yo vaya a verte?”. Joey sale en su camioneta y toma la carretera hasta Filadelfia, entra en un bar donde lo espera uno de los hombres de su hermano, que lo llevara a su mansión.

Cuando el guardia abre la puerta principal de esta vemos a dos sujetos dentro de ella, la casa es inmensa y está decorada en tonos guinda –que siempre recuerdan a la sangre- y con decorados ostentosos como esculturas y vitrales. Mientras Joey está siendo cateado, por la escalera y en plano medio en contrapicado –que agranda al personaje- vemos a su hermano Richie Cusack (William Hurt) vestido en traje negro y camisa gris, bajar de la escalera seguido por su guardaespaldas principal. Topan cabezas como una especie de tradición y amorosamente abraza a Joey, mientras que este no se ve contento, Richie le da aún dos besos más en la mejilla. Pasan al despacho de Richie, que está decorado con madera e iluminado con tonos amarillentos y tenues, que dan sensación tétrica a la escena. Después de una conversación que parecía amistosa y aparentaba no estar relacionada con lo trascendente para Joey. Richie se sienta detrás de su escritorio y Joey delante de él, a ambos los vemos desde una perspectiva diagonal, que en el caso de Joey nos deja ver al guardaespaldas cuidando la puerta, ambos en primeros planos medios. Richie reclama a Joey su partida causada por su pelea con Fogerty –a quien intentó sacarle el ojo con un alambre de púas- y aparentemente con muchas otras personas, su hermano le dice lo difícil que fue llegar a la cima sin que nadie confiara en él. Primeros planos al rostro de los dos guardias detrás de Joey, que con mirada condenatoria ven a este. Cuando Joey pregunta qué puede hacer para reparar el daño, se hace

un primer plano hacia Richie, que le contesta “Te puedes morir Joey” y voltea su silla para el lado contrario, mientras tanto el contraplano nos deja ver que el guarda que estaba detrás de Joey, comienza a desenrollar una cuerda. Rápidamente se posiciona detrás de Joey e intenta ahorcarlo, pero este logró meter su mano entre la cuerda y su cuello, un plano secuencia se desliza hasta la cara de Richie, que se niega a voltear. Joey logra tirar la silla y patear al guardaespaldas, igualmente desarmando al otro a base de patadas y golpes en la tráquea enfatizados con inserts. Joey abre la puerta y se encuentra con otro guardia, al que le rompe el cuello fácilmente y escapa, esquivando las balas que su hermano ahora le dispara. Richie se acerca al guardia que traía la cuerda, le reclama y le dispara en el estómago. Entra otro guardia sorprendido de ver tres cuerpos en el suelo que nos son mostrados desde sus ojos en cámara subjetiva. Ahora todas las tomas están en plano secuencia y nos dejan ver la puerta hacia la calle emparejada, Richie supone que salió y toma el mismo camino, hasta que Joey cierre la puerta por dentro, dejándolo en la calle. Los golpes con sonido diegético que escucha Richie nos narran la violencia que se está suscitando dentro de la mansión, pero al final se nos deja ver como Joey mata su contrincante, quedándose con la pistola y saliendo a enfrentar a su hermano, que sacaba las llaves de su pantalón. “Jesus Joey” menciona Richie antes de ser impactado por una bala en su cabeza, y sepultado por planos contrapicados y planos generales de perfil. Joey de nuevo lleno de sangre, baja la pistola.

En la última secuencia de la película Joey llega a la noche siguiente a su casa, con ropa completamente limpia. Los primeros planos medios en la oscuridad que enfatizan su mirada nos reflejan el miedo de lo que pueda pasar al entrar a su hogar. Cuando Joey entra a la casa, que ahora también cuenta con luz amarillenta y lúgubre se nos deja ver con primeros planos medios individuales las reacciones de cada persona de su familia, al inicio, nadie se atreve a mirarlo a los ojos, y su esposa Edie y su hijo visten de negro similar a la vestimenta observada

en funerales, a diferencia de su hija Sarah que viste de morado brillante, dándole otra esencia a su presencia. De repente ella se levanta y pone el plato de su papa, en su lugar, simbólicamente abriéndole las puertas de su casa, una toma maestra de todos los sujetos en la mesa nos indica la trascendencia de que él tome su lugar en la mesa, Jack, su hijo le acerca el plato de comida. Las cámaras hacen contra planos en primer plano medio de Edie, subiendo la mirada a su esposo de nuevo, y de Joey a su vez, subiéndose y mirándola inseguro. La últimas tomas de este film son unos primeros planos, primero a su esposa Edie, y con contraplano hacia él. Ninguna de las dos miradas está segura de nada y sin embargo están ahí.



Tom Stall, el Sabio Aparente

Observando al personaje de Tom Stall podemos reflexionar sobre varias de las cosas mencionadas por Séneca. Al iniciar la película se nos presenta a Tom Stall como el hombre ideal, un “sabio” en terminología estoica, el cual aparentemente sigue los aspectos favorables

presentados por el filósofo romano. Trabajando en un café de un pequeño pueblo, Tom es alguien virtuoso, preocupado por el bienestar de su familia y de su comunidad. No tiene vicios ni es esclavo de sus pasiones, no toma, no fuma, no aspira a una fortuna como base para su felicidad.

La primera decisión tomada por Stall de asesinar a ambos sujetos, en realidad no contradice los términos del cordobés. Su reacción ante la violencia ejercida por los otros es justificable. Salvó la vida de uno o varios inocentes, y su única forma de hacerlo era asesinandolos, algo que entra en la categoría de “no preferibles” pero que al final, no afecta su virtud. La acción estaba impulsada por la sabiduría.

La película avanza y ahora Tom decide mentir cara a cara a Fogerty. Tom esta tan seguro de haberse transformado en alguien nuevo y olvidado a Joey –su anterior yo- que prefiere mantenerse en papel, a responsabilizarse de su pasado, decisión que pone en peligro a su familia y les causa no solo una paranoia, si no verdadero miedo a la violencia que los mafiosos pueden ejercer en su contra. Olvida la sabiduría adquirida por Tom, en aras de mantener su identidad.

La tercera secuencia analizada nos muestra a Tom enfrentarse a Fogerty y a sus guardaespaldas. Aquí podemos observar como Tom va convirtiéndose poco a poco en Joey, ejerciendo violencia que no era necesaria –en realidad no querían a su familia, sino a él, y de haberse ido a Filadelfia con ellos, aunque representaba una muerte segura, también hubiera impedido exponer a su hijo a una traumática violencia empírica-. En estas escasas secuencias violentas se siente como si Cronenberg acentuará el horror corporal para la reflexión moral, algo que ya hacía en su cine previo, pero que en esta ocasión impacta más a causa de sus escasos segundos en pantalla y su realismo situacional.

La última decisión que Joey toma es la de matar a su hermano, y aunque gracias a sus habilidades, lo logra. El problema es que las posibilidades eran casi nulas y el haber perdido, tal vez hubiera implicado desgracia para su familia. Pudo haber preferido morir con dignidad –como el mencionado suicidio filosófico de Séneca- para que su familia quedara limpia. En cambio, regresa a la violencia, asesinando a cinco personas. Esta violencia no representa nada más que las pasiones por las que Joey se decantaba, que lo convertían en una persona no virtuosa e infeliz y que intentó destruir convirtiéndose en Tom. En realidad, su Joey interno nunca lo dejó mantener una filosofía concorde con la naturaleza, la cual le hubiera impedido ejercer tan horrible violencia.

Al final de la película obtenemos una atmósfera oscura que con un final abierto deja al espectador reflexionar lo que sucederá con el futuro de estos personajes. Tom Stall, había enterrado su antigua forma de ser por mucho tiempo, comportándose virtuosamente desde la perspectiva estoica, pero en el momento en que su antigua personalidad pudo ser revelada a su familia, prefirió volver a actuar violentamente –es decir con ignorancia y en contra de la naturaleza según Séneca- para mantener su secreto a salvo. Nos enteramos de que es Joey hasta el tercer cuarto de la película. Cronenberg cuestiona a sus espectadores: ¿Quién se sienta en la mesa es Tom el virtuoso o Joey siendo un sabio aparente?

Kant_(1724-1804)

El filósofo más destacado de la Ilustración nació en Prusia, fue el mayor representante del criticismo y el principal precursor del idealismo alemán. También fue uno de los últimos pensadores de la filosofía moderna, previa a la contemporánea, y es considerado el pensador más influyente de la filosofía universal. Es mejor conocido por sus tres obras o *críticas* principales: la Crítica de la Razón Pura, la Crítica de la Razón Práctica y la Crítica del Juicio.

En la *Critica de la Razón* Puta Kant responde a la pregunta “¿Qué puedo saber?”, estableciendo los límites de la ciencia, haciendo una síntesis entre racionalistas y empiristas. Dijo que el conocimiento se adquiere primero gracias a la sensibilidad –que percibe intuiciones-, después al entendimiento –que sintetiza en conceptos-, para al final llegar a la razón –que piensa juicios-. Kant divide los juicios en analíticos *-a priori* de la experiencia- y sintéticos *-a posteriori* de la experiencia-, un ejemplo del primero sería “Todos los casados tienen esposa”, en la palabra “casado” ya se intuye que tiene una esposa, sin necesitar la experiencia para comprobarlo. Estos juicios no aportan información. Del segundo podríamos decir “los hielos se hacen en media hora” en él, el sujeto no incluye el predicado, supone aportar información. Por último, será imposible que haya juicios analíticos *a posteriori*, pero no que haya juicios sintéticos *a priori*, un ejemplo de esto puede ser la fórmula “Toda acción tiene una reacción” o “ $2+3=5$ ”. Son juicios que vienen de la experiencia y a su vez, su verdad es universal y necesaria, son los juicios que constituyen las ciencias.

Estableció su *estética trascendental*, dedicada al estudio de las condiciones *a priori* de la sensibilidad. Como el espacio y el tiempo, que son conceptos *a priori* debido a que no son objetos de la percepción, ni propiedades objetivas de las cosas, sino que se encuentran ya en la sensibilidad misma, son bases que sirven para todas las suposiciones internas. “Intuiciones puras, fuera de la experiencia, pero necesarias para que la experiencia se dé.” (Arroyo García, p71). La *estética trascendental* fundamenta los juicios sintéticos *a priori* en el ámbito de las matemáticas, ya que las propiedades del espacio las trata la geometría y las del tiempo - representado en números-, la aritmética. Si el espacio y el tiempo son condiciones necesarias para que se dé todo fenómeno, han de transmitirse necesariamente a todos estos. “Se explica así que las matemáticas sean de aplicación necesaria y universal. Los juicios de las

matemáticas expande nuestro conocimiento –son sintéticos- pero no proceden de la experiencia –son *a priori*-.” (Arroyo García, 2015, p. 72)

Después de la analítica *trascendental* Kant estudió las formas puras *a priori* del conocimiento. Si primero la sensibilidad tiene percepciones y después el entendimiento los hace conceptos al instante ¿Cuáles son las reglas de esa ordenación? Identificó dos tipos de conceptos, los empíricos y los puros. Los primeros como “oso”, “animal” y “herbívoro” proviene de observar semejanzas comunes entre individuos, y los segundos –que también pueden ser llamados “categorías”- “serían los vínculos con los que el entendimiento organiza las diversas sensaciones que llegan al sujeto a través de la intuición. La suma de color, la forma, la cantidad, etc.” (Arroyo García, 2015, p.72) Estos conceptos puros no proceden de la experiencia ya que se desarrollan en el entendimiento. Sin ellos sería imposible formular juicios. Pero no solo formulamos conceptos, sino que lo hacemos a través de un sujeto y un predicado, que son articulaciones que afirman el enlace entre sí. El alemán inclusive hizo tablas de categorías, y así, llamó *deducción trascendental* a demostrar que no hay posibilidad de pensar los objetos sin recurrir a las categorías. “Como la existencia misma de un sujeto pensante requiere de conceptos puros tales como la unidad o el tiempo, se deduce que las categorías son previas y que no es posible pensar los objetos sin ellas” (Arroyo García, 2015, p.76) Kant consideró este principio uno de los más elevados del pensamiento humano.

Finalmente, en la *dialéctica trascendental* Kant estableció que el “noumeno” es la cosa en sí que está desvestida de todo lo que el sujeto aporta al conocimiento, que no puede ser conocido, es irrepresentable y es propio de la metafísica. A veces nos confundimos y creemos que hemos captado la “cosa en sí” por la vía del entendimiento y así caemos “en una ilusión trascendental”. Todos queremos aplicar reglas del entendimiento a conceptos extra empíricos y para corregir estas ilusiones es la *dialéctica trascendental*. Hay ciertas ideas trascendentales

que no tienen base empírica Kant ejemplificaba con: alma, mundo y Dios. Un silogismo es un razonamiento deductivo formado por dos premisas y una conclusión, si la premisa no es cierta la conclusión tampoco lo será. Sin embargo, la razón siempre busca una verdad que no esté condicionada a la de otros enunciados. Buscamos que una premisa cierta concluya en otra hasta hallar un enunciado cuya veracidad no esté condicionada por ningún otro, estas son las ideas trascendentales. Así Kant responde si la metafísica es posible como ciencia. Los juicios sintéticos *a priori* de las ideas trascendentales o metafísica no producen conocimiento el alma, el mundo o Dios son conceptos “vacíos”, meras ilusiones que nos llevan a argumentaciones falaces pero al final son muy importantes porque regulan la actividad de la razón práctica.

Entonces nuestras condiciones que limitan el entendimiento son las que dan libertad al hombre porque de otra manera conoceríamos causas y efectos hasta el fin de los tiempos y en un mundo predeterminado ¿Qué espacio habrá para la libertad humana, sin la cual no podríamos hablar de responsabilidad ni, por tanto, de moral? En conclusión, la *dialéctica trascendental* se encarga de limitar lo que no podemos saber.

Después de establecer los límites de la razón Kant se preguntará ¿Qué debemos hacer? en la Crítica de la Razón Práctica y ¿Qué debemos esperar? en la Crítica del Juicio en los cuales indagaremos a continuación.

El Imperativo Categórico

Como ya mencionamos en la Crítica de la Razón Práctica Kant respondía a la pregunta ¿Qué debemos hacer? Para él la Razón Pura y Práctica son dos usos de la razón, en la práctica se indagaban los fundamentos que determinan la voluntad a la hora de producir decisiones o elecciones morales. Se preguntaba por qué una acción es moral y otra no ¿Qué permite juzgar una acción como moral y otra como reprochable? Se dio cuenta que todos los juicios morales

Llevan consigo el elemento del deber, de la obligación. Cuando se dice <<hay que decir la verdad >> o <<no hay que robar>> se está estableciendo lo que se debe o no de hacer. Así Kant identificó el deber como el elemento central de la moralidad y consideró que debía rehacer su pregunta de partida del modo siguiente: ¿Dónde se encuentra el fundamento de la obligación moral? (Arroyo García, 2015, p. 88-89)

Concluyó que el origen de la obligación moral es *a priori*, es decir, un concepto de la razón pura porque los juicios morales son necesarios, no dependientes de la experiencia. “No hay que matar” es un concepto de la razón pura *a priori*, aunque la experiencia nos demuestra que hay asesinos, matar es moralmente reprobable y no depende de si la gente lo hace o no, estos juicios morales son universales y tienen validez para todos los seres racionales. “Sin embargo, un juicio o decisión que tenga un móvil empírico, esto es, sujeto a la experiencia, no puede considerarse universal y necesario. La suprema ley moral no puede cambiar cuando cambian las circunstancias” (Arroyo García, 2015, p.89).

Toda la historia de la moralidad se había basado en diferentes principios: justicia (Platón), felicidad (Aristóteles), placer (Epicuro), tranquilidad (Séneca), etc... los cuales tienen origen en la naturaleza humana o en las condiciones de su existencia por lo tanto sus juicios o decisiones tenían móviles empíricos, condicionados por las circunstancias cambiantes, Kant los definió como éticas materiales y para él no servían como suprema ley moral.

Entonces su filosofía teórica se basaba en identificar los elementos *a priori* del conocimiento y su filosofía práctica o moral a la identificación de los elementos *a priori* de la voluntad. A esta parte práctica le denominó *metafísica de las costumbres*, la cual no negaba que la vida empírica también interviniera en la moral, simplemente afirmaba que no servía como principio moral.

Las éticas materiales mencionadas, por ejemplo, la tranquilidad de Séneca no sirve para este propósito porque podría juzgarse como buena o mala dependiendo el uso que le dé, entonces ¿Dónde podemos hallar la bondad sin interés?

La bondad sin restricciones no podía estar en un objeto de deseo sino en el sujeto, en la propia voluntad de la persona. De este modo, advirtió que lo único que podía considerarse bueno sin condiciones era aquella voluntad que no es buena en vista a ningún objeto externo ni propósito futuro, sino que es buena por sí misma. Él la llamó, simple y llanamente, “la buena voluntad” (...) Dicho sin más, para Kant la buena voluntad es aquella que está motivada por el deber. Pero hay una distinción entre actuar por el deber, que *conforme* al deber la cual significa actuar dentro de la legalidad a diferencia de *por* el deber que es cuando se realiza puramente por el deber (Arroyo García, 2015, p. 91).

Se podría poner el ejemplo de un vendedor que únicamente se niega a engañar a un cliente solo por el miedo de perder a ese y más clientes. El móvil que lo empuja no es la honradez sino su provecho económico, o sea una “inclinación”.

Alguien moral sigue una máxima, la cual es su principio subjetivo que respeta cuando actúa. Y es moral porque esa máxima también podría entenderse como un objetivo universal y válido para todo ser racional según el cual podrían actuar todos los humanos “la voluntad que obra por deber solo tiene dos condiciones: objetivamente la determina la ley moral, y subjetivamente, el respeto a esa ley. La máxima es obedecer la ley”. (Arroyo García, 2015, p.93).

Posterior a estos análisis el alemán se dio cuenta de que la pregunta “¿Qué debemos hacer?” quedaba sin contestarse, así que busco una formulación que le permitiera usar esa ley para todos los casos y momentos. Y así lo hace con algo que él llamó “fórmula de la ley

universal” que se observa en su texto *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* de 1785, el cual plantea: “Obra según aquella máxima que puedas querer que se convierta, al mismo tiempo, en ley universal.” (Kant, p 10) Así, observamos que esta formulación sienta sus bases en la empatía, además de que él consideraba que estaba implícita en todo el mundo. Para que esta ley no fuera denominada como un mandato, Kant la conceptualizó como un “imperativo”, los cuales se expresan en forma de un “deber ser” y aparecen cuando la voluntad no coincide con la razón.

Había deducido entonces que hay dos imperativos, los *hipotéticos* y los *categoricos*. Los primeros se expresan de forma condicional como “si quieres parecer más atractivo, se amable”, en este caso, si la condición “parecer atractivo” desaparece no hay porqué cumplir el mandato “se amable”. Las éticas materiales servirán como ejemplo de este *imperativo hipotético*. En cambio, los *imperativos categoricos* – como el formulado arriba-, tienen “el valor de un principio necesario incondicionado, (...) era el único que declaraba una acción como objetivamente necesaria y sin referencia a ningún otro pronóstico.” (Arroyo Garcia, p98). Kant formuló dos veces más el imperativo, la segunda versión conocida como “fórmula de la ley de la naturaleza” se lee: “obra como si la máxima de tu acción, debiera convertirse, por tu voluntad, en ley universal de la naturaleza.” (Kant, p.10). Debido a que buscaba al ser humano como legislador de la propia naturaleza. La tercera formulación se ocupaba del ser humano como juez trascendental, debido a que los seres humanos no tienen un valor relativo, sino absoluto, porque “la naturaleza racional existe como fin en sí misma” (Kant, p.15), por lo que Kant lo plantea así: “Obra de tal modo que te relaciones con la humanidad, tanto en tu persona, como en la de cualquier otro, siempre como un fin, y nunca sólo como un medio” (Kant, p.15). Esta naturaleza como fin en sí mismo explica, justifica y fundamenta la existencia del imperativo categorico.

Siguiendo el ejemplo pasado, si el vendedor decide no mentir únicamente para mantener asegurados a ese y más clientes, tiene la libertad para basarse en esas leyes egoístas. Pero usando como medio a los demás para ganar dinero, a su vez se está convirtiendo a sí mismo en instrumento de su codicia, se convierte en esclavo de algo que es ajeno a su propia razón.

Como se mencionó en la parte superior, la única condición para que estas leyes apliquen, decía Kant, es que se cuente con la condición de libertad. Esta era para Kant límite y posibilidad, límite por nuestra capacidad de abstenernos y posibilidad por la capacidad de seguir leyes naturales, es decir las leyes de los, es decir, la libertad es una autonomía de la voluntad. Así, uno podía llegar a lo que él denominó Bien Supremo, lo cual es la virtud, que está en concordancia entre voluntad y ley moral. Esta virtud podía producir felicidad, pero no en el mundo sensible, sino en el mundo inteligible, proponiendo a Dios como garante del Bien Supremo. Este proceso también lo ayudó a centrarse en un concepto que aún no había rescatado y que es lo suficientemente importante para ser mencionado: La Felicidad. Kant identificó este sentimiento como necesario para toda su base de pensamientos, para él era “el estado en que se encuentra un ser racional al que todo le va según su voluntad” (Arroyo García, 2015, p.110). Pero como el imperativo es un medio entre voluntad y naturaleza, Kant no encontró ningún medio para relacionar estos más que de una manera. Dios es el mediador entre virtud y felicidad, que permite ambas y nos lleva hacia el fin supremo. Esta última declaración fue de las más criticadas, por haber realizado un sistema únicamente dependiente de la razón, que al final se aterriza en la fe. Algo que fue descartado por la razón pura, había sido postulado por la razón práctica.

Para concluir, los imperativos categóricos “son éticas formales de la moral autónoma, están vacíos de contenido, son por completo universales, obligan de forma incondicionada,

según la propia acción, mandan sin condiciones, sin prometer nada a cambio y no dependen de los fines de la acción, sino de la acción misma” (Arroyo García, 2015, p.103).

Scarface

En 1983 el reconocido realizador Brian de Palma dirige su película más aclamada, *Scarface*, remake de la obra de 1942 que dirigió Howard Hughes la cual cuenta la historia de Tony Montana “Scarface” (Al Pacino), quien –como se menciona en el texto con el que inicia la película- llega a Estados Unidos gracias a que en 1980 Fidel Castro abre el puerto de Mariel para dejar que las personas con familia norteamericana viajan y se reúnan ellos. Estratégicamente, Castro obligó a los botes a llevarse no solo a estas personas, sino también a sus prisioneros más peligrosos. Posteriormente, mezclado con los créditos vemos *found footage* del suceso. En la escena inicial vemos a Tony Montana ser entrevistado por las autoridades de inmigración, quienes deciden no dejarlo entrar al país, debido a que éste mintió respecto a sus antecedentes penales, entonces fue encerrado en un centro de detención en el norte de Miami, donde habitara con su amigo Manny Rivera (Steven Bauer), además de muchos otros compatriotas.

Con títulos en la pantalla que nos dicen “dos meses después” y gracias a un plano general en grúa que pasa a estabilizador se nos presenta un enorme patio cercado, repleto de carpas y de hispanohablantes, vestidas de colores vibrantes –que nos recuerdan al estilo de ropa cubana-, acompañados la canción extradiegética que pone en contexto a los espectadores. Con dolly in seguimos de espaldas a Manny, que camina campante en ropa de tonos rojos hasta llegar con Tony, y sacarlo de su partido de Basketball. Su amigo –que carga una cruz plateada en su cuello- le dice que tiene buenas noticias, indicando “Saldremos de aquí en 30 días” a lo que Tony contesta con su notorio odio hacia el comunismo “¿Tenemos que ir a Cuba y matar al barbudo?” Su amigo le menciona que es Antonio Merenga, un excomunista

odiado tanto por Castro como por los norteamericanos, quienes desean su cabeza por haber asesinado a varios de los suyos. Mientras Manny narra esto, observamos a Merenga llegar, con las manos apretadas y con expresión de desconfianza, tras observar Tony le responde “mató a comunistas por diversión, por una tarjeta de residente, lo cortó en pedazos”. Títulos en la pantalla nos indican un amotinamiento en el centro de detención que con un plano secuencia en grúa muy parecido al anterior nos lleva a ver a las personas cubanas, peleando con palos y piedras contra la policía estadounidense, en la misma toma vemos a Merenga, caminando nervioso, aturdido por los eventos. Manny comienza a seguirlo poco a poco a través de una de las carpas, en medio del caos y gracias a planos aberrantes en primer plano Merenga se da cuenta que lo están persiguiendo, apurado por llegar a la puerta –que se muestra esperanzadora en el punto de fuga de una toma subjetiva- lo único que encuentra es a Tony, que pasa corriendo y lo apuñala con una navaja. Un sonido extradiagético que asemeja un claxon llega en el momento de la agresión para exacerbar la tensión. Un plano cenital sigue a Merenga mientras este muere, que contextualiza con su dolly out y agrega fatalismo por su posición.

Finalmente fuera del centro de detención, Tony y Manny son contratados como cocineros de comida latina. Todo cambia cuando las mismas personas que les ofrecieron el trato anterior, les proponen un trabajo fácil: ir a comprar cocaína a la habitación de un hotel. Ambos aceptan.

Un par de planos secuencia en grúa contextualizan el lugar, zona hotelera, establecimiento pequeño. El plano los sigue desde que llegan en el auto -bastante desarreglado y de quien baja Tony y un compañero, mientras que en el auto se quedan Manny y otro aliado-, hasta que entran en la habitación. Ahí son recibidos por un hombre colombiano, lleno de cadenas de oro y aparentemente muy agradable. Al entrar la cámara cambia de posición al lado

contrario y en plano americano nos deja ver que en la habitación únicamente se encuentra el hombre, y una mujer que ve la televisión, sentada en su cama, recargándose en una almohada. La situación se pone incomoda cuando ninguno de los negociadores se atreve a sacar la mercancía, y son acentuados en campos contra campos de perfil. De pronto, la cámara cambia de ángulo y se posiciona detrás del compañero de Tony, a quien por la espalda se le acerca otro sujeto armado. Cuando se dan cuenta ambos están encerrados, amenazados por dos sujetos nuevos y por la mujer que estaba en la cama, que debajo de la almohada escondía una escopeta. Amenazan a Tony: o les dice donde tiene el dinero, o mataran a su compañero. Tony se niega, entonces el sujeto colombiano –a través de un insert que nos deja ver claro- saca de una maleta una motosierra, en ella también están los paquetes de cocaína. Un dolly in a la ventana montado sobre otro dolly out en plano secuencia grúa nos lleva fuera del hotel, y nos deja ver que Manny y su compañero, están muy distraídos, en ese mismo plano se nos regresa al hotel, donde la motosierra ya está encendida. En los primeros planos observamos la decisión de Tony quien prefirió que mataran a su amigo y probablemente a él, antes de perder el dinero y así defraudar a su jefe. Primeros planos extremos nos muestran los ojos de su amigo antes de que le amputen los brazos. Las tomas contrastan con contraplanos de Manny, que escucha en su radio “Shake it up” de Elizabeth Daily, contraponiéndose con los sonidos diegéticos de la sierra. Manny ve la hora y deciden subir justo un momento antes de que Tony tenga la misma suerte, dispara a todos, pero el caos toma el mando –una toma cenital en picada nos deja ver este desorden general-, logran matar a todos, excepto al colombiano, que se escapó por la ventana. Tony pide a sus compañeros recoger la coca y sale tras él -en plano medio se nos deja ver a nuestro protagonista-, disfrutando de matar a quien tanto lo hizo sufrir. Sus dos compañeros salen y él arranca el coche, mientras oímos que la policía se acerca, ellos escapan.

Tony, Manny y compañía son bien aceptados en los negocios ilícitos dirigidos por el Frank Lopez, que los recibe como reyes. Desgraciadamente Tony se enamora instantáneamente de Elvira, esposa de Frank, quien parece no prestarle atención hasta que este le muestra la seriedad en su compromiso.

Todo cambia cuando Montana hace negocios con el fabricante de drogas Alejandro Sosa, sin comentar a Frank, quien no se lo toma muy bien, menos cuando Tony comienza a portarse malagradecido. Tony reta directamente a Frank y este le contesta mandando a dos sicarios, por suerte, sobrevive con heridas superficiales. Tras esto, decide ponerle un fin a Frank López.

Montana llega a su oficina con los sus compañeros, dejando con la guardia baja a Frank, tomando posición de poder sentándose mientras todos los demás están parados y ubicándose delante de una pared con un papel tapiz que recuerda el atardecer naranja de la playa. Tony menciona como todo el tiempo le fue leal, por esta razón Frank empieza a pedir piedad, acercándose paso a paso. Montana, en su silla, se desliza para atrás, negando la petición, se hinca ante él –mientras la cámara nos acompaña con incómodos primeros planos- hasta que Tony decide “yo no te mataré, lo hará Manny” se aleja y deja que su compañero lo mate, acercándose a la toma subjetiva desde la vista de Frank, que recibe un disparo en la cabeza. La misma suerte para el policía ahí presente, a quien le dispara dos veces, una en el estómago y otra en la cabeza, la música extradiegética de tensión sigue creciendo, dejándonos en expectativa de que hará con Ernie, el guardaespaldas de Frank. La música se detiene cuando Tony le ofrece trabajo. En el siguiente plano, vemos impecables sábanas de seda que abrigan a Elvira, las cuales contrastan con las manos de Tony, que llenas de sangre, la despiertan, denotando una conexión entre el violento trabajo y lo sublime. Posteriormente se muestra uno de los encuadres más simbólicos del film, vemos un globo aerostático promocional de

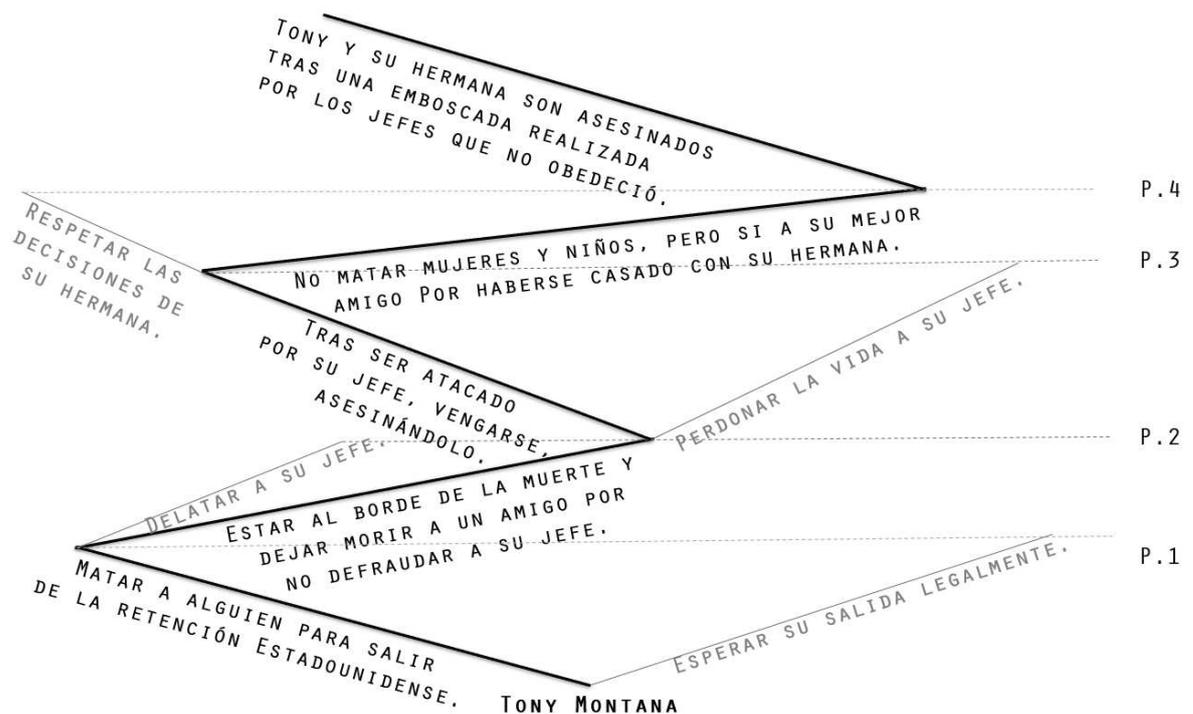
las aerolíneas Panam que avanza frente a la ventana por la que Tony observa, en su pantalla digital se observa la frase “El mundo es tuyo”, que observa en un primer plano mientras fuma plácidamente. Un zoom out que termina en gran plano general de frente a él nos recuerda que Elvira está a punto de dejar sus cosas para acompañarlo, al parecer la leyenda del globo se le presentaba como una predicción.

Parecía que el mensaje no se equivocaba hasta que un día Sosa le pide el favor de asesinar a alguien que está muy cerca de dar con él, Tony acepta y Sosa manda a un compañero suyo para lograr el asesinato. En el momento en que están a punto de hacerlo –explotar una bomba en su auto- Tony se da cuenta de que el hombre sube a su esposa y a sus dos hijas con él en el auto. Los planos subjetivos nos ponen en el lugar de lo que está sintiendo Tony, quien se la pasa gritando su negación a matar “mujeres y niños”, pero el empleado de Sosa no lo escucha, y cuando está a punto de activar el artefacto, es asesinado por Tony, con un disparo en la cabeza. El agresor no deja de hablar, insistiendo en su buen juicio al no querer realizar este acto, los primeros planos nos dejan ver su indignación ante el suceso.

A su regreso, Tony se la pasa buscando a Manny, que está desaparecido igual que su hermana. Al enterarse dónde está fue vista por última vez, va al lugar listo por cualquier cosa. La música extradiegética se agudiza cuando Manny, su amigo abre la puerta, sonriéndole y dejándole ver –por medio de un plano subjetivo en zoom in a su hermana, en bata, saliendo de una de las habitaciones de la planta alta. Un primer plano a Tony sobre el hombro de Manny nos deja ver la exagerada reacción, además de mostrarnos a Manny retorcerse después del ruido del arma que cargaba Tony. Un plano aberrante en contrapicado nos deja ver lo fuerte de los hechos y la música es tan intensa que no nos deja escuchar los ruidos diegéticos que regresan con la aparición del llanto de su hermana.

Tony la obliga a volver a casa, dejando a su amigo muerto. Una vez ahí, implota, comienza a inhalar cantidades exageradas de cocaína y se sienta en su escritorio. Mientras tanto sin darse cuenta su casa está siendo invadida por criminales contratados por Sosa sin que él tenga la suficiente consciencia para percatarse de ello. Una música extradiegética se asoma lentamente, dejándonos ver a Tony en primer plano inhalando y escuchando la voz de su hermana que se muestra en un gran plano subjetivo el cual nos deja ver los kilos de cocaína y a su hermana en un punto de fuga. La vemos en un primer plano vestida con la misma bata que hace un rato, semidesnuda, una música suave y melancólica se presenta mientras oímos la voz de Gina que con lenguaje corporal parece estar seduciendo a su hermano, mientras él parece estar tan drogado que no comprende lo que ella le dice. En un instante ella saca un revólver y dispara a su hermano que se levanta incrédulo esquivando algunos disparos y recibiendo otro que provoca su caída. Dispara mientras le dice “cógeme Tony, eso era todo lo que querías, no”. Por la ventana que está a espaldas del escritorio entra uno de los empleados de Sosa armado con una ametralladora acibillaron así a su hermana. Por suerte Tony logra enfrentarlo ahora ya ha perdido la razón un primer plano de él abrazando y hablándole a su hermana muerta denotan su locura. Afuera sus empleados combaten y pierden frente al ejército de Sosa mientras que él no puede reaccionar, parece que todos están muertos. Al percatarse de esto besa a su hermana y se arma con una impresionante ametralladora con la que dice su famosa frase “saluden a mi pequeña amiga” al instante en que dispara una granada contra la puerta. La cámara en mano incesante de movimiento sigue a Tony en toda la acción montando distintos planos que acentúan la acción, el montaje rápido nos deja ver planos y contraplanos de acciones y reacciones que combinados con el humo y los colores escarlata de la casa nos transportan a la atmósfera adecuada. Los sonidos diegéticos bastan para ocupar todo el espacio sonoro que en ocasiones da espacios para

pequeños tonos de misterio en los momentos donde nuestro protagonista se encuentra en peligro. En el tiroteo final la presencia de zoom in y zoom outs se intensifica, ahora Tony está empapado de sangre gritándole a sus enemigos como para que en el momento final él recibe varios disparos, alza sus manos y dice “sigo en pie”. Los disparos caen por todo su cuerpo, pero como en el cine de clase B, no cae hasta que por su espalda llega un hombre que gracias al insert vemos su gran escopeta que dispara en la espalda de Tony. Las tomas pasan a cámara lenta en el momento que Tony cae a la fuente de su sala. Finalmente, un plano secuencia en grúa nos muestra a Tony y a la escultura en medio de su fuente donde se lee “el mundo es tuyo”, la música final se incorpora, la cámara se aleja lentamente dejándonos ver el imperio caído de Tony Montana.



Tony Montana y el Falso Imperativo

Como observamos Tony Montana es un personaje que toma decisiones según una ética subjetiva, sus juicios, aunque *a priori*, no se ajustan bajo ningún modo hacia la suprema ley moral que Kant predicaba.

La primera decisión analizada es en el momento en que decide asesinar a Merenga con tal de salir de la cárcel. Observamos que esta decisión tiene móviles tanto *a priori* como *a posteriori*. Por un lado, su pensamiento le dicta que matar a un comunista es correcto sin importar quien sea o la situación por la que se esté pasando simplemente para él su deber le dice que no hay nada reprobable en la acción. A la vez su decisión tiene móvil empírico porque el matar a Merenga le traerá circunstancias favorables que para él en este caso implicarán salir del centro de detención rápidamente. Gracias a esto podemos observar la complejidad del personaje que combina un falso imperativo –su propia ley moral- , con las éticas materiales las cuales están basadas en las reacciones y condiciones favorables que el mundo empírico les puede proporcionar.

Kant veía que el cumplimiento correcto de la ley moral suscita una bondad moral sin restricciones que tiene su núcleo en la propia voluntad del sujeto. Podemos observar que gracias a que Tony parece tener clara su propia ley moral, actúa según su voluntad, pero ¿por qué parece no observarse bondad en sus acciones? En la segunda secuencia analizada podemos ver la respuesta, al estar cerca de la muerte Montana toma la decisión de no traicionar a su jefe. Para él, el no traicionar es una ley, inclusive Kant podría estar de acuerdo con ello el problema es que Tony no lo aplica con el compromiso que se requiere lo cual se verá reflejado en su última decisión la cual analizaremos abajo. En este caso Tony no traiciona a su jefe, es decir, no compromete su identidad ni la de sus compañeros, pero a su vez acepta que el colombiano y sus compañeros cercenen brazos y piernas del compañero con el que llevó. ¿No sería esto también traicionar? Para él no, parece ser que la regla solo

aplica cuando se trata de no traicionar a gente que tenga un grado más alto que el tuyo, es decir, que te puede resultar en consecuencias positivas, lo que regresa su ley a una moral meramente material. Aunque así aparenta no hace las cosas *por* el deber, sino que está haciéndolas *conforme* a las leyes dictadas por el mundo de los negocios ilícitos, mientras él los vive como ley suprema.

Tras ser atacado por su jefe, quien harto por su actitud manda dos sicarios a los que Tony asesina, éste regresa y tomando el control asesina sin piedad a quien lo traicionó. Es de esperarse que si alguien le preguntará a Tony si quiere que estas acciones se conviertan en ley universal, estaría de acuerdo. Bajo la segunda formulación kantiana del imperativo sus acciones podríamos notar lo deplorable de sus acciones ya que está actuando en contra de la naturaleza a la que Kant apelaba ya que el humano debe de ser un juez trascendental que no ve a las personas con un valor relativo. El tercer planteamiento del imperativo nos deja ver aún más claro los errores morales de Tony ya que nunca veía a las personas como un fin en sí mismo sino como un medio. Así lo hizo con su jefe a quien todo el tiempo usó como medio para su crecimiento. Al parecer la ley en el mundo del crimen organizado trabaja de forma contraria, usando a las personas siempre como medio y nunca como fin.

La última decisión de Tony nos muestra la paradoja de su pensamiento y sus leyes morales. Tras decidir que no iba a matar a mujeres y a niños traiciona a Sosa –rompiendo por un lado su promesa de no traicionar por cumplir su capricho moral-, esta ley es paradójica ya que el no traicionar previamente lo había aplicado como ley inamovible, pero ahora resulta que más arriba está el no matar mujeres y niños mostrándonos que sus leyes no tienen nada de imperativo. En la escena posterior vuelve a poner en duda su moralidad cuando tras ver que su amigo Manny se había casado con su hermana Gina decide asesinarlo traicionando a su amigo y sumando una regla más a su forma de pensar, parece ser que no importa traicionar

–ni matar mujeres y niños- con tal de que no se metan sexo afectivamente con un familiar. Esta última regla carece de lógica y va en contra de todos los razonamientos y sistemas predicados por Kant, quien buscaba la mayor concordia con la naturaleza que para él era lo mismo que la razón humana.

El destino final de Tony Montana es causado por su mismo proceder paradójico, en busca del mayor bien para su hermana termina dándole el peor mal provocándole la pérdida de la cordura y por último un brutal asesinato causado al fin y al cabo por traicionar las leyes de la mafia, es decir, sus propias leyes que como ya hemos dicho implicaban no traicionar a tus superiores. Los resultados de tan tergiversados métodos morales lo llevaron a la pérdida de su amor Elvira, de sus empleados, de su mejor amigo Manny, de su hermana Gina, de sus apreciados bienes materiales y por último, de su propia vida. Al parecer el mundo no era suyo, ni de sus falsas ideas de lo que debe de ser, ni de un falso imperativo.

Nietzsche (1844-1900)

Friedrich Nietzsche nació en Röcken, Prusia, fue un filósofo, filólogo, poeta y músico, considerado uno de los más destacados pensadores de la cultura occidental. Afamado precisamente por sus críticas a la moral judeo-cristiana, sus ideas han ejercido una profunda influencia en la cultura del siglo XX gracias a sus escritos, que, con una variedad de estilos y un desarrollo cronológico, que, aunque a veces paradójico, se consideran piezas claves de la filosofía universal.

En el libro *Aprender a pensar: Nietzsche* de Rafael Hernández Areas podemos observar como orillado por su familia al estudio de la teología, encontró su mayor interés en el estudio de la cultura griega, la música de Wagner, y el culto a personalidades tales como Goethe y Napoleón. Se matriculó en la Facultad de Teología y posteriormente decidió mudarse a la

Universidad de Leipzig, donde cambió a filología clásica. Ahí se adentra en el estudio del libro *El mundo como voluntad y representación* de su compatriota Arthur Schopenhauer de quien le obsesionaba la idea de que cuando más se vuelve el hombre consciente de la vida, más reconoce que toda la vida es sufrimiento, de igual forma le atrajo *La historia del materialismo* de Friedrich Albert Lange. Al titularse como doctor en esta universidad, accediendo a una cátedra de lengua y literatura griegas en la Universidad de Basilea, es en esta etapa donde comienza a adentrarse en el pequeño círculo de amistades de Richard Wagner, a quien consideraba el mayor genio de la época.

Tras sufrir una crisis nerviosa por incertidumbres profesionales ligadas a sus cátedras de filología, la escuela le da 6 meses de licencia, en los que desarrolla su primera obra importante *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*, texto con el que se acercaba de lleno a la filosofía, buscando una posterior aceptación en estas facultades, ahí relacionaba la música de Wagner –quien buscaba desarrollar una “obra de arte total”, buscando una armonía entre naturaleza y espíritu- con la tragedia griega –la cual destacaba en su contexto, en el cual se creía que la lengua germánica tenía una afinidad directa con el griego, destacadas por ser las dos lenguas principales de la filosofía”. Nietzsche pensaba que la música wagneriana creaba algo muy semejante a la tragedia griega la cual liberaba al ser humano de una realidad cotidiana superficial y alienante, negaba el amparo de una justicia última, como sucedía la religión y supera la angustia anidada por el pesimismo. Además, el pensador plantea aquí una de las bases más importantes de su pensamiento la energía creativa que se obtiene al mezclar lo apolíneo – pensado como el sueño y la visión poética- y lo diagnóstico -pensado como la embriaguez y el éxtasis-, la preponderancia de alguno de estos provocaría un efecto perjudicial. En el escrito también achacó el final de la tragedia griega a Eurípides y Sócrates acusando a este último de promover un racionalismo estéril, de hombre teórico,

prototipo de la decadencia por buscar el bienestar y la felicidad, clasificándolos de hedonistas. El alemán buscaba un conocimiento que explicara el mundo, eliminando la angustia y el sufrimiento con lo que ya no sería necesario una visión trágica y que canaliza los sentimientos en acción creativa y concluye con una aclaración ética: la vida y el mundo no se pueden justificar moralmente, sino estéticamente ya que es el arte el que nos consuela y nos salva de lo absurdo de la existencia. Esta es la manera en la que el pueblo griego salvó su vida y así, también, al arte.

Tras escribir otros ensayos como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* donde plantea a la verdad como una convención lingüística y tras las críticas negativas a su primer libro y el alejamiento de Wagner por estas mismas, rompe su amistad con este. En adelante interpretó su evolución intelectual en fases; en la primera se venera, se obedece y se aprende; en la segunda se desprende de sus lazos y en la tercera se adquiere un instinto creador y de responsabilidad.

Escribe nuevas obras como *Humano, demasiado humano* obra que da conclusión definitiva a su amistad con Wagner y *Gaya Ciencia*. En estos años descubre los aforismos herramienta que usará en sus escritos y que utilizaba como instrumento consciente del moralista que se enfrenta al pensamiento de la filosofía sistemática. Así, toma una posición que califica de ilustrada y sienta sus bases en el positivismo, buscando dejar atrás todos los pensamientos irreflexivos o ligados a las supersticiones y que permite develar el origen real de las leyes y los dogmas. Así comienza su crítica al judeocristianismo asegurando que la religión es metafísica para el pueblo. Finalmente afirmó su posición ante la ciencia como no fiable, considerando que el error radica fundamentar juicios a partir de estas percepciones sensoriales, las cuales siempre responden a un “¿Qué?” y nunca a un “¿Por qué?” Inicia una

gran amistad con Paul Rée y Lou Andreas-Salome, de quien ambos amigos se enamoran y son rechazados.

La muerte de Dios.

En su libro *La genealogía de la moral* se Nietzsche se propone realizar una crítica a la metafísica y manifestó la muerte de Dios y en *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, considera que el mundo es el resultado de un gran número de errores y fantasías que se van heredando de una generación a otra, por lo tanto, la metafísica es la ciencia que trata los errores fundamentales que el ser humano toma como verdades fundamentales. Ya que el hombre busca un sentido a la vida, pero como esta carece de sentido en sí misma, finge encontrar un sentido mientras fábrica normas y valores, impidiéndoles enfrentar la verdad, dándole un sentido de la moral, que no es moral. “En esta época el filósofo alemán realiza el experimento de invertir la moral, el arte y la religión negando la capacidad de acceder a la verdad y privándolos de esencia. La música incluso queda despojada de su trascendencia estética y metafísica y se convierte en un ruido vacío” (Hernández Arias, 2015, p.71-72) El pensador hace una dialéctica de la compasión, la cual se tambalea entre el señor y el esclavo, descubriendo que se había producido una transvaloración o inversión de los valores los cuales “habían adquirido otros diferentes o incluso contrarios, y responsabilizaba de ello expresamente a Sócrates y a Cristo” (Hernández Arias, 2015, p.72). Opinaba que en tiempos de la Grecia Clásica los valores positivos eran representados por la fuerza, la salud y la belleza mientras que los negativos eran representados por los enfermos, los débiles y los feos. Por lo tanto, detrás de la moral cristiana altruista y amorosa no se puede encontrar ni a Dios, ni el bien, ni la razón sino la voluntad de poder de los débiles. Los señores –vikings, germanos, romanos, etc.- tienen una sed de victoria, actitud de depredadores y así se

entendían como buenos en el sentido moral, en cambio los esclavos están únicamente destinados a servir.

Nietzsche conceptualiza como “*pathos* de la distancia” a la diferencia entre el señor y el esclavo y pensaba que la transvaloración de esta se produjo cuando los sacerdotes judíos rechazaron la vida y su belleza e inventaron la religión, forma metafísica que planteaba un más allá despreciando el aquí y ahora inventando el pecado ya que el individuo para ellos no puede crear su propia ley moral, sino que éste viene a través de Dios, olvidando la virtud y buscando la felicidad.

El alemán tenía como objetivo desenmascarar ilusiones y autoengaño intentando mostrar que es la creencia de la libertad la que causa arrepentimiento y remordimiento de conciencia, no la verdadera libertad y concluía que fuera de la moral no hay libre albedrío. Dios solo tiene su origen en un sentimiento de deuda por eso el ateísmo consiste en no tener deuda alguna con los dioses “La historia de los sentimientos morales es la historia de un error: el error de la responsabilidad. El elogio o la censura de las acciones humanas son algo tan absurdo como elogiar o censurar a la naturaleza” (Hernández Arias, 2015, p 78).

En *la gaya ciencia* –con el que cierra su período negativo y de destrucción de valores- en el aforismo 125 del libro III un hombre loco busca a Dios y al no encontrarlo explica:

—¿Dónde está Dios? —, exclamó, ¡se los voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado, ustedes y yo! ¡Todos somos unos asesinos! Pero, ¿cómo lo hemos hecho? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado la esponja para borrar completamente el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desencadenar a esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde rueda ésta ahora? ¿Hacia qué nos lleva su movimiento? ¿Lejos de todo sol? ¿No nos precipitamos en una constante caída, hacia atrás, de costado, hacia delante, en todas direcciones? ¿Sigue habiendo un

arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el aliento del vacío? ¿No hace ya frío? ¿No anochece continuamente y se hace cada vez más oscuro? ¿No hay que encender las linternas desde la mañana? ¿No seguimos oyendo el ruido de los sepultureros que han enterrado a Dios? ¿No seguimos oliendo la putrefacción divina? ¡Los dioses también se corrompen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto! ¡Y lo hemos matado nosotros! ¿Cómo vamos a consolamos los asesinos de los asesinos? Lo que en el mundo había hasta ahora de más sagrado y más poderoso ha perdido su sangre bajo nuestros cuchillos, y ¿quién nos quitará esta sangre de las manos? ¿Qué agua podrá purificarnos? ¿Qué solemnes expiaciones, qué juegos sagrados habremos de inventar? ¿No es demasiado grande para nosotros la magnitud de este hecho? ¿No tendríamos que convertimos en dioses para resultar dignos de semejante acción? Nunca hubo un hecho mayor, ¡y todo el que nazca después de nosotros pertenece, en virtud de esta acción, a una historia superior a todo lo que la historia ha sido hasta ahora! Al llegar aquí, el loco se calló y observó de nuevo a sus oyentes, quienes también se habían callado y lo miraban perplejos. (Nietzsche, p.81)

Como observamos, la muerte de Dios deja al hombre sin consuelo, sufriendo la sustitución de lo omnipotente por la responsabilidad personal. De la creencia de un bien y mal más bien metafísico, a uno fundamentalmente ético. Para Nietzsche el espíritu libre es el que “asume la muerte de Dios y la culpabilidad de haberlo matado con todas sus consecuencias” (Hernández Arias, 2015, p.82)

Es por esta razón que Nietzsche identifica el síntoma más peligroso causado por la muerte de Dios, el nihilismo. Este es aclarado en la recopilación de sus textos póstumos

publicados por su hermana y titulados *La voluntad de poder* en el que define al nihilismo como:

1. Nihilismo como consecuencia de la forma en que se han interpretado hasta ahora los valores de la existencia.
2. ¿Qué significa el nihilismo?: Que todos los valores supremos pierden validez. Falta la meta; falta la respuesta al «por qué».
3. El nihilismo radical es el convencimiento de la insostenibilidad de la existencia, cuando se trata de los valores más altos que se reconocen, añadiendo a esto la comprensión de que no tenemos el menor derecho a plantear un más allá o un en-sí de las cosas que sea «divino», que sea moral viva.

Esta comprensión es una consecuencia de la «veracidad» altamente desarrollada, y por ello, incluso, una consecuencia de la creencia en la moral. (Nietzsche, 2006, p.35)

Este nihilismo crea un tipo de humano específico que Nietzsche relaciona con “ganado” “masa” o “último hombre” que infla sus necesidades y las convierte en valores metafísicos. Pero este solo será uno de los dos tipos de nihilistas, a estos el alemán los tacha de pasar por un “nihilismo pasivo” que es el declive y la retirada del espíritu; frente al “nihilismo activo” signo del poder acrecentado del espíritu. Así el activo podrá desarrollar una fe en su propia causa, con fuerza para desarrollar nuevos valores, que, por esto mismo, suele tender a la violencia. Cuando se sume el nihilismo hasta el final él mismo muestra el camino para superarlo.

The Godfather

El argumento de la película se centra en la familia Corleone, quienes son una de las cinco grandes familias de la mafia. El padre, Vito también llamado Don Corleone o Padrino es el

jefe de su familia, integrada por Santino su violento hijo mayor, Fredo su hijo con más débil carácter, Tom Hagen su hijo adoptado y *consiglieri*, Michael el hijo que se había unido al ejército y no quería tener nada que ver con la mafia y su única hija Connie, cuyo esposo Carlo quería participar en las decisiones de la familia.

La primera secuencia analizada nos muestra a Michael, sentado con su pareja Kay en la boda de su hermana, en un gran patio con muchas mesas repletas de gente elegante. Michael parece ser el único vestido en uniforme militar, Kay se sorprende al ver lejano en plano general a Johny Fontane, al parecer un famoso cantante que va vestido de blanco, luciendo perfecto. Los planos medios se posan sobre Kay y Michael cuando ella le pregunta cómo es que lo conoce Michael explica una historia de cómo su padre ayudó a Johny cuando lo necesitaba, amenazando a un productor de cine. Automáticamente al oír esto Kate lo observa estupefacta. Todo esto sucede mientras paradójicamente Johny canta a Connie una romántica canción, haciendo difícil que Kay crea lo que Michael le acaba de mencionar. Él, sin mirarla, únicamente le dice “Esta es mi familia Kate, no yo” negando que su personalidad tenga que ver con la predominante en la familia.

Posteriormente la trama se complica cuando Sollozo, un famoso traficante de narcóticos, intenta hacer negocios con la familia y así se da cuenta que Don Vito nunca accederá a trabajar con él, pero su hijo Santino sí. Manda a asesinar a Vito, pero este sobrevive y en su estancia en el hospital vuelve a hacer otro intento, pero esta vez Michael estará en el hospital y por casualidad puede ayudar a su padre. En esta secuencia observamos cómo después de hacer todos sus esfuerzos para ocultar la presencia de su padre, decide que no son suficientes y sale del hospital, encontrándose con un pastelero, que viene a presentar respeto a su padre. Michael le pide que lo acompañe, salen del hospital y en la entrada le pide que suba las solapas de su abrigo y que agarre el interior de él como si tuviera un arma. La oscura

iluminación no deja ver mucho, hasta que el ruido diegético de un motor se asoma, en efecto, un auto negro se para enfrente de la entrada. En la entrada un primer plano a Michael y otro a su mano entrando a su chaqueta hace que los recién llegados reflexionen y avancen rápidamente. El pastelero quiere encender un cigarro, pero está tan nervioso que Michael tiene que encenderlo por él. Inmediatamente un plano general nos deja ver luces rojas y azules, son varias patrullas que llegan a la puerta, de una de ellas, y apenas iluminado de entre las sombras, sale el jefe de la policía, con un gesto de inconformidad notable. Pide a Michael que se retire, pero el otro no accede y respondiéndole “Jefe ¿Cuánto le pagó Sollozzo por asesinar a mi padre?” El policía se sorprende, pide a sus subordinados que lo sostengan bien y lo golpea fuerte con su brazo derecho, tirando a Michael, y provocando a él dolor en la mano. De pronto, más autos se estacionan, de ellos bajan corriendo rápidamente Tom Hagen y distintos empleados del Don. Hagen avisa a los policías sobre los hombres que están entrando, comenta que están contratados para proteger al Don y que tienen permiso para portar armas. El jefe de policía, disgustado, pide a los oficiales que se retiren.

Michael vuelve a su casa, donde se encuentran sus hermanos y empleados de más confianza, reflexionando todos en la oscura oficina del Don. Mientras Santino y los demás piensan en que hacer Michael se sienta en una silla reflexionando las opciones. Al tener oportunidad decide hablar, y mientras la cámara hace un Dolly In que intensifica y da profundidad a cada una de sus palabras lo escuchamos decir un plan en el que él mismo se vería con Sollozzo y el jefe de policía en un lugar público para al final, asesinarlos a ambos. La cámara se detiene y nos muestra ahora los contraplanos de las reacciones, todos ríen y se burlan, pero Michael sigue serio. Santino comenta a todos que Michael quiere tomarse personal la situación, pero la respuesta es contundente “No es personal, son sólo negocios”.

Michael asesina a los dos sujetos y se exilia en Sicilia, donde conoce a Apolonia, de quien se enamora rápidamente y con quien se casa. En Nueva York, Santino golpea a Carlo, al enterarse de que esté a su vez, golpeaba a Connie. Carlo se lía con otra de las cinco familias y asesina a Santino. Don Vito se recupera y se entera de la muerte de su hijo mayor, por lo que manda a hacer una reunión con los demás jefes, pidiendo tregua en la guerra iniciada por Sollozzo y pidiendo inmunidad para su hijo menor, Michael. Todos acceden.

En Sicilia, donde las tomas nos reflejan lo caluroso y seco del lugar, observamos a Michael, viviendo feliz con Apolonia y enseñándole a manejar. La noticia sobre la muerte de su hermano apenas le llega y apurado por salir pide a uno de los empleados que le prepare su coche, éste le pregunta si él va a manejar, tras la respuesta positiva, se apura a ir por el auto. En el momento en que Michael sale, poniéndose su saco a prisa, observa que Apolonia está en el lugar de conductor, esperando para llevarlo, antes de avanzar, pregunta por el empleado, pero este ya se alejó de la casa y ahora está justo en la entrada, de plano general se pasa a primer plano, donde vemos el rostro del empleado, preocupado y apurado. Observamos el auto, el contraplano con la reacción de Michael nos hace entender. Sólo puede gritar “¡Apolonia!” Cuando el auto estalla gravemente, tirando a Michael del impacto, y alentando la imagen, intensificando el suceso, y dejándonos ver las partes del auto cayendo por los aires, disolviendo la pantalla en negro.

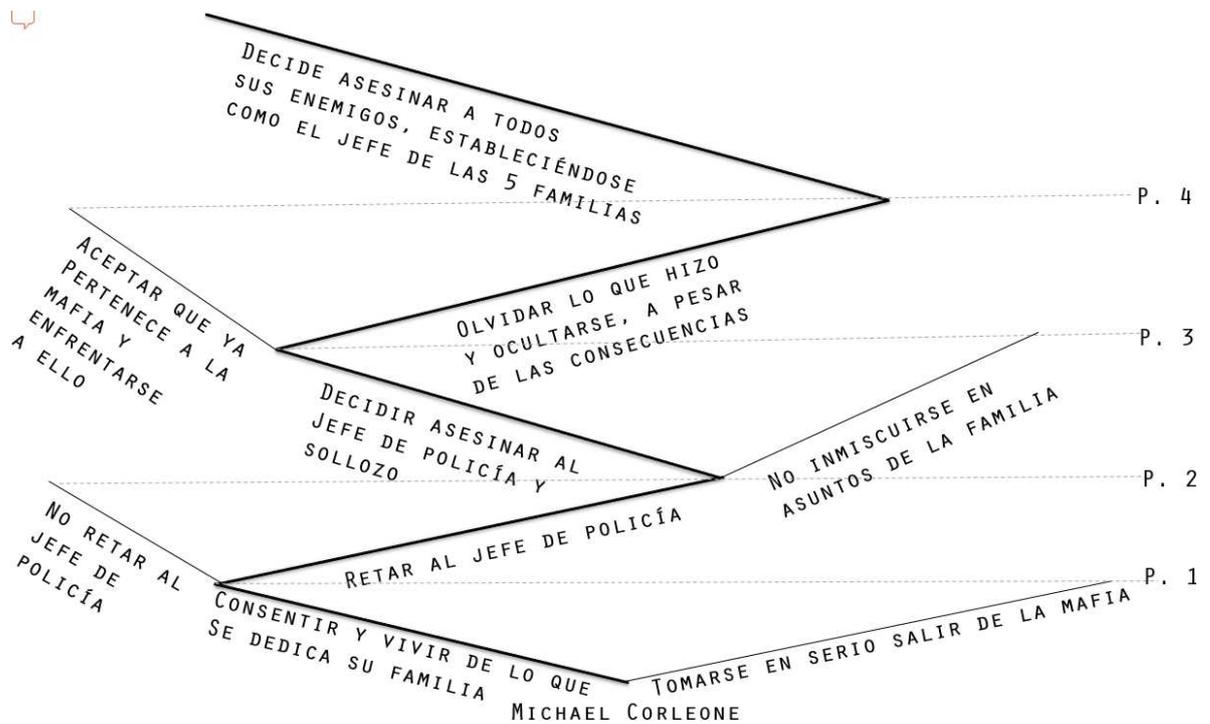
Michael regresa a Nueva York completamente cambiado, viste oscuros trajes como el resto de su familia y habla distinto, con menos entusiasmo. Tiene una profunda conversación con su padre acerca de los sucesos y este le hereda su lugar como padrino, admitiendo que esperaba no tener que llegar a ese punto, y que quería para él cosas distintas. Horas después Vito Corleone falleció mientras jugaba con su nieto. En el funeral de su padre, platica a Tom Hagen sus planes, mientras observa a los otros jefes de las familias entregar su pésame.

La última secuencia será analizada en detalle debido a la excelente aplicación de la forma fílmica que, gracias a sus mínimos y trascendentales detalles, logra expresar la esencia y el significado total del filme. Esta inicia mostrándonos el interior de una iglesia en gran plano general, con punto de fuga que enfoca la vista hacia el altar, donde hay aproximadamente una decena de personas de pie, el resto de la iglesia está vacía. La luz amarillenta de los candelabros es opaca y resalta las sombras provocadas por la altura de la arquitectura, resultando en un ambiente sombrío. De fondo la música diegética del órgano de la iglesia y el ruido del llanto de un bebé aportan detalles sobre la atmósfera. Es el bautizo del hijo de Connie y Carlo, donde Michael fungirá como padrino. Los tamaños de las tomas corta distancia y nos acercamos primero en un plano medio a todas las personas de pie, y cuando Michael y su nueva esposa Kate suben las escaleras hacia la tarima pasa a primer plano medio, ahí se enfoca a también al padre que se mueve según dicta el ritual. La siguiente toma, será la más predominante de esta secuencia, en ella podemos ver en contraplano el rostro de Michael en primer plano, ligeramente picado, dando la perspectiva de que lo estamos viendo de un lugar más alto, solo él está enfocado y la amarillenta luz se refleja en su rostro. Se hace otro primer plano hacia el bebé, podemos ver como unas cuidadosas manos le quitan su gorro, inmediatamente se monta una toma analógica de unas cuidadosas manos armando una metralleta desde un idéntico primer plano, las siguientes tomas se alejan, vemos en primer plano la cara del hombre que maneja el arma y después en plano medio vemos que se encuentra en un departamento completamente blanco, con una ventana que da hacia la arena blanca, y donde los vidrios reflejan blancas luces. Vemos ahora a Clemenza, uno de los empleados del Don, caminando a su auto con un gran paquete en el brazo, al pasar, limpia con un trapo una pequeña área de su negro coche, que esta impecable. Regresamos al primer plano de Michael, quien con una mirada sombría observa –lo notamos gracias a un

contraplano- el primer plano de las manos del padre, que pasan por sus herramientas y después lleva un tipo de polvo a la boca del infante, narrando con el mismo volumen de la música palabras en latín. El siguiente plano, naturalmente, también contrasta con lo antes visto, vemos las manos de un barbero usando crema de afeitar para llevarla a la cara de otro de los empleados del Don. Un hombre en plano medio sacando de su maleta vestimentas oscuras. Ahora el padre dibuja una invisible cruz en la frente del bebé en el mismo primer plano. También en este, el hombre vestido de negro saca un revolver de una bolsa de papel, junto con placas metálicas de policía, el siguiente plano nos deja ver que se vistió de policía. Clemenza sube cansado por unas escaleras de caracol, usa su pañuelo para limpiar su sudor, la pesada caja sigue en sus manos. La tarima de la iglesia pasa por combinaciones en el tamaño de la toma, al final se posa en Michael, en un primer plano, aún más entallado, que se centra en sus ojos mientras escuchamos al padre hablar en inglés y preguntarle “Michael ¿Crees en Dios padre todopoderoso?”, “si creo” responde sin titubear, y así mientras el padre hace el resto de preguntas, que incluyen a Jesucristo, al espíritu santo y a la iglesia vemos a otro de los jefes de una de las cinco familias, caminando despreocupado por un pasillo. También vemos un auto estacionado fuera de un juzgado y a un policía –al que vimos cambiándose previamente- pedirle que se retire. Clemenza sigue subiendo escalones. El hombre de la habitación blanca, pasa a otro una de las metralletas que preparaba. El hombre al que rasuraban sale apresurado de la tienda. Un primer plano del recién nacido, que tiene los ojos cerrados, y un plano general de la oscura iglesia, donde el llanto del niño, las palabras en latín del padre y el órgano se conjuntan con el montaje. El jefe sale del pasillo, a las escaleras del juzgado, acompañado de su guarura y dándose cuenta de que un policía intenta infraccionar a su chofer, su guardia corre apurado hacia ellos, el plano general en que es filmado nos deja ver las acciones del primer plano –el policía y el chofer-, segundo plano –

el guardia corriendo- y el tercer plano –del jefe de la familia, sorprendido por la situación-. El recién rasurado espera escondido en un pasillo. Clemenza por fin llega al piso que buscaba y toca el botón del ascensor. Ahora hay un nuevo hombre, Moe Green está en la barbería antes vista, recibiendo un masaje. El órgano se detiene cuando el padre pregunta “Michael Francis Rizzi... ¿Renuncias a Satanás?” Michael lo mira penetrante. La música del órgano regresa mientras vemos a Clemenza, con la cámara perfilándose, recibiendo a la gente que baja del ascensor con una patada, sacando de la caja una escopeta, y tirando dos tiros a quemarropa a los que recién llegaban a su piso. Cuando cesan los estruendos ruidos del disparo vemos a Michael que responde “Renunció a él”. Moe Green, acostado en primer plano, se pone sus lentes solo para recibir un disparo en el ojo, en el centro de su cristal. El recién rasurado sale de su escondite en el pasillo y apurándose encierra en la puerta al hombre que pasaba a través del cristal giratorio que lleva a la salida, el hombre dispara y el sujeto atorado recibe los disparos en su blanco smoking, en plano subjetivo de este observamos las balas destrozar el ensangrentado vidrio, y al hombre detrás de la pistola, con éxtasis en su rostro. Michael sigue respondiendo que “renuncia”, mientras los hombres de la habitación blanca penetran en otra habitación, exactamente igual a la suya, disparando sin piedad sus ametralladoras, que con un contra plano vemos que impactan a un hombre y una mujer, que ni siquiera habían salido de su cama. “Si, renuncio” mientras el policía desenfunda su pistola, disparando al chofer, al guardia, la toma se posiciona noventa grados opuestas y vemos al policía de frente, poniendo un pie en el suelo y apuntando con maestría, y el contra plano general del hombre siendo impactado, enfatizado gracias a un primer plano de este, con grandes heridas en la espalda, cayendo de las escaleras, mientras el policía sale corriendo, subiendo a un coche que inmediatamente pasó por él. La última pregunta “Michael ¿gustas ser bautizado?”, “lo deseo” responde, mientras los cambios en ritmo, nos dejan ver con una

toma en primer plano a tres de los recién asesinados, yaciendo sobre su sangre, mientras escuchamos al padre decir “Michael Rizzi, vete en paz, que el señor sea contigo”. El primer plano de Michael nos deja ver su rostro serio, mientras se convertía en padrino de su sobrino, se convertía en el padrino de las cinco grandes familias de la mafia.



Michael Corleone y la muerte de Dios

Las decisiones de Michael Corleone nos muestran el cambio que sufre una persona cuando sus creencias más profundas se ven truncadas por la superposición de una realidad que las confronta. En este caso la creencia de Michael no está directamente relacionada con Dios, pero podemos conformar una analogía entre Dios y la creencia de Michael por la ética perpetuada por el Estado. Cuando este es decepcionado por las mismas formas en la que los servidores públicos se comportan es llevado al nihilismo del que Nietzsche hablaba, enfrentándose a la posibilidad de encontrar y crear sus nuevos valores o de resignarse como nihilista pasivo al declive del espíritu.

En la primera secuencia observamos a Michael Corleone alejado de su familia y sentado con su pareja Kate, en unos asientos distantes. Cuando aparece el famoso cantante, notamos la impresión de Kate por su presencia. Michael le platica sobre la situación en que su papá Vito, ayudó al cantante. La violencia en las acciones de su padre y toda su familia son obvias, pero Michael tranquiliza a Kate diciéndole “Esa es mi familia Kate, no yo” desligándose de estas acciones y recordando, que él tiene otra clase de moral. Reconoce la violencia en ella, pero no la perpetua. Michael nunca habla explícitamente de pertenecer o ser seguidor de ninguna institución religiosa, o creyente de alguna metafísica, pero parece no estar orgulloso de lo que hace su familia, y se excluye, lo que nos muestra una posición ética. Podemos notar que Michael está más relacionado con la justicia estatal que con la fronteriza, que representa su familia, incluso viste en su traje del ejército en un evento de gala, mostrando su posición ideológica.

Michael desafía al policía y por eso recibe un golpe en el rostro. No pedía nada, que, bajo su punto de vista, su padre no mereciera, y el servidor público insistía en no dejar que nadie se quedará en el hospital, ni su propio hijo, injusticia con la que delataba su posición ideológica, como partidario de Sollozzo. Pero es inevitable que alguien hable así de un servidor público, y menos que lo rete frente a frente.

Michael se da cuenta de cómo se desarrollan las cosas en la realidad y decide dar su primer paso en la acción. Matar a Sollozzo y al policía será un plan que él mismo plantea. Podemos ver lo influido que estaba por la ética propiciada por el Estado, ya que toda su familia se ríe al oír su propuesta. Por supuesto que era una solución lógica para ellos, lo paradójico era que fuera propuesta por él, una persona que se negaba a actuar en contra de la ley. Pero no saben que este está enfrentando el nihilismo y decidiendo tomar una actitud positiva ante este.

Tras el asesinato de Sollozzo y del policía Michael se oculta en Sicilia, donde se enamora y casa con Apolonia. Las cosas cambian cuando su pasado lo encuentra. Sin ningún plan de regresar a Estados Unidos, ni de volverse a relacionar con la ideología familiar Michael sufre un atentado fallido donde quien sale lastimada es su esposa. Apolonia muere por una explosión y de ahí en adelante Michael decide enfrentar el nihilismo creando sus propios valores, regresando a Estados Unidos y relacionándose directamente con su familia. Prueba de esto es que su padre le heredó el apodo y cargo de Padrino, jefe de las 5 familias de la mafia.

En la última secuencia analizada se puede consumir la analogía Dios-Estado cuando vemos a Michael presentarse como padrino de su sobrino, “asumiendo” los juramentos hechos por el padre, mientras el montaje magistralmente nos va mostrando a sus empleados asesinar a todas las cabezas de las 4 familias restantes. Aquí no hay duda, Michael ha decidido crear sus propios valores y tomar algo que Nietzsche llamaría “poder del espíritu”, decidiendo no mostrar compasión por aquellos que decidieron herir a su familia y dejarlos sin vida, y sin posibilidades de tregua. Este es Michael poniendo en su lugar a todos los espíritus inferiores, tomando las riendas de su vida y decidido por ejercer su propia moral para lograr grandes cosas. Michael se decanta por el enfrentamiento de la realidad y la construcción de los valores. En este caso, la famosa frase “Dios está muerto y nosotros lo matamos” cambiaría para este análisis como “las éticas fundamentadas por el estado están muertas y todos nosotros las hemos matado”.

El Superhombre

Para Nietzsche el nihilismo le era inherente el deseo y la necesidad de superarlo. Se propuso una causa y buscando superar el nihilismo activo, se dedicó a transvalorar los valores

imperantes, sustituyendo unos valores por otros, pero primero desarrollará un concepto que será fundamental para la creación del ideal que busca.

Pasajes dispersos dentro de su obra hablan del *eterno retorno* el cual es imprescindible en el cuerpo de su filosofía. Aparece en la *gaya ciencia* y se anuncia en su primer libro de la etapa de construcción *Así habló Zaratustra* el cual su protagonista como el pensamiento más abismal. Ahí se aclara la doctrina “todas las cosas retornan eternamente y nosotros mismos con ellas y que nosotros ya hemos existido infinitas veces, y todas las cosas con nosotros” esto puede ser pensado desde una perspectiva negativa ¿el eterno retorno supondrá un regreso infinito del fracaso del hombre? El filósofo lo pensó primero como reflexión científica proponiendo un ciclo físico donde todos los cuerpos vuelven a estar donde estuvieron tomando las ideas de *la mecánica del calor* de Julius von Mayer quien establecía el principio de la conservación de la sustancia material a través de la hipótesis de la conservación de la energía que en opinión del alemán postulaba el eterno retorno. Hay una segunda aproximación que se puede calificar de ética y si puede contestar a la pregunta previa no implica en absoluto una regresión literal ni mental, sino que propone que actuemos y nos comportemos como si tuviéramos que vivir eternamente con las consecuencias de nuestras acciones. Esto pone a prueba el sentido moral “preguntándose de modo hipotético si conduce a un mundo en el que el sujeto quiera revivir sus experiencias una y otra vez durante toda la eternidad” (Hernández Arias p. 100) lo que se volverá criterio para tomar conciencia del valor o desvalor de nuestras decisiones.

Nietzsche busca cambiar la noción lineal del cristianismo y recuperar la circular de los griegos destituyendo la meta o la finalidad como orientación del comportamiento y quitando la visión teleológica de la existencia. Solo hay lo que siempre ha existido, ninguna esperanza redentora de cualquier índole.

De igual forma existe una interpretación menos literal de eterno retorno

Es posible que el pensador no se refiera a la vida de cada uno en concreto, sino a la vida en general. Desde ese punto de vista el eterno retorno podría entenderse como una afirmación incondicional de la vida incluyendo el sufrimiento. Dejemos de buscar pretextos o subterfugios, como el del cielo, para abandonar la vida y celebremosla tal y como es, dice Nietzsche. Ahora bien, no solo hemos de estar dispuestos a pasar eternamente por la vida, sino también a morir, ya que debe de ser así para que la vida se repita infinitamente (Hernandez Arias, p.103)

Esta teoría quedó en intuición cosmológica y existencial, abandonó la idea quizá por especulaciones científicas, pero se mantiene como piedra angular de su filosofía y de su concepto más importante: el superhombre.

El superhombre es el concepto más conocido de Nietzsche con gran importancia en la cultura del siglo XX y XXI. En su contexto sufrió para diferenciarse del darwinismo social la cual trataba de aplicar a la sociedad los principios selectivos y evolutivos de Darwin en la sociedad, cerrando la discusión diciendo “donde se lucha se lucha por poder”, el instinto de supervivencia es excepcional y en la naturaleza no predomina la excepción sino la abundancia por lo que tachaba esta teoría de superficial. El de Nietzsche surgió de la necesidad de superar el estado inferior o “último hombre”, ha de ser un Anticristo, Antinihilista, vencedor de Dios y de la nada. Es un hombre que se superó a través –cuál Zaratustra predijo- la capacidad de vivir sin esperanza, sin consuelo, sin Dios “y que, no obstante, comprende plenamente el valor de la vida. El hombre es más que un tránsito, un puente, una cuerda tendida entre el mono y el superhombre” (Hernández Arias p. 106).

Nietzsche tomó influencia de la obra *sobre héroes* del historiador escocés Thomas Carlyle quien defendía que la historia del mundo en realidad es la biografía de las grandes

personas que lo han jalonado, firmando que el genio configura al mundo para el filósofo en los lugares más dispares de la Tierra surge un sujeto superior al conjunto de la humanidad como Julio César o Napoleon aunque estos en realidad no ayudan al progreso del hombre. Estos sujetos no se mantienen, además la misma democracia materialista y utilitarista reduce las posibilidades de desarrollar sujetos como tal.

Nietzsche mostró inclusive en su vida personal que no creía en razas puras, pero sí escribió pasajes –más en los textos póstumos los cuales no estaban pensados para publicarse– sobre la purificación de la raza asemejándose al ideal griego donde a la belleza y salud físicas se les correspondía con salud y belleza moral. Por esto consideraba a la religión cristiana como anti-aria por tener como protagonista el tipo braquicéfalo y moreno, sin promover de todas formas ninguna clase de depuración étnica.

Para llegar al superhombre se debe de considerar a éste y no al hombre como medida de todas las cosas, ni puede surgir con una creencia ultramundana ya que Dios y el superhombre son proporcionalmente opuestos. Será a través de un avance o salto una mutación o metamorfosis del hombre que alcanza su punto culminante buscando el eterno retorno de lo idéntico justificando su existencia por el hecho de conducir al superhombre soportando el pesimismo de esta doctrina cíclica.

En sus textos se encuentran proclamaciones con crueldad y dureza considerables, pero al final culmina con la fundación de un partido de la vida con el cometido de mejorar la humanidad, superando ese nihilismo al que nosotros mismos nos hemos arrojado.

The Godfather Part II

La segunda entrega de la película se centra en los negocios de Michael Corleone en Nevada, casi quince años después de lo sucedido en la primera parte. De igual forma se inicia con una fiesta, en la primera comunión del hijo de Michael. Ahí, recibe a distintos invitados

incluyendo a Johny Ola, el mensajero de Hayman Roth, con quien Michael está a punto de cerrar un trato sobre casinos en Cuba y Estados Unidos.

La primera secuencia analizada nos muestra a Michael bailando con Kay, los planos generales se van acercando hasta los primeros planos, donde vemos el rostro de Michael, pegado a Kay, oscurecido por la noche. Ella mencionó a Michael que él prometió que su negocio iba a trabajar de manera legal para ese momento y él promete que esa es su intención y que se está esforzando por obtenerlo. En la siguiente escena Michael entra a su cuarto después de la fiesta, ahí se encuentra con un dibujo que su hijo le dejó, en el cual se observan ellos dos. No hay ningún ruido, hasta que Kay se despierta y platica con él por un segundo, en ese momento Michael le pregunta porque las cortinas están abiertas, mira por estas y un primer plano que nos muestra el gesto de sorpresa de nuestro protagonista nos pasa a plano general del cuarto, que es atentado por diversos disparos de una metralleta. Michael se agacha y busca a Kay, llevándola al suelo y protegiéndola con su cuerpo. Los disparos se detienen y una ruidosa alarma comienza a sonar.

Michael tiene que saber quién es el responsable del atentado, sin detener sus importantes negocios con Roth. Decide ir a Cuba para cerrar negocios, donde su hermano Fredo lo espera.

Una noche, llega a un show de espectáculos, donde él le presenta a su hermano a Johny Ola, ambos estrechan la mano, pero en sus rostros observamos incomodidad. La música diegética del show continua mientras se nos muestra con planos generales, que le dan tanta importancia a los personajes como a la bailarina de la lejana tarima. Tras varios tragos cambian de establecimiento, llegando a lugar que se asemeja a un pequeño teatro, donde todos los espectadores, son en su mayoría hombres de pie. Michael se queda unos pasos atrás de los demás invitados, el plano medio lo enfoca, pero en ocasiones también a su guardia,

que se encuentra detrás de él, cuidando su espalda. Fredo comienza a hablar demasiado fuerte, presumiendo haberlos llevado a ese lugar, donde gracias a los contra planos vemos que es un espectáculo erótico, donde un sujeto aparenta tener un enorme pene. Michael y su guardaespaldas se notan distraídos y fuera de lugar, pero todo cambia cuando se posa un primer plano de Fredo, contándole a los demás que quien le enseñó ese lugar fue Johny Ola y que Hayman Roth rehúye de esos lugares, observamos en plano medio a Michael, que decepcionado inclina la cabeza tapándose la cara. Su hermano es el traidor, y está trabajando junto a Roth para vencerlo. Michael voltea y hace un gesto a su guardaespaldas, que sale rápido del lugar para asesinar a Roth. La música extradiegética de suspenso se hace presente, mientras el hombre se prepara para su trabajo, primero asesinando a Ola con un gancho y después esperando el momento para que las enfermeras –que cuidaban el débil estado de Roth-, se fueran del cuarto. Al entrar en él, y cuando está a punto de asesinarlo, muchos oficiales cubanos entran sin previa antelación, disparándole en la cabeza. Michael y los demás ahora están en la fiesta del presidente Batista. Fredo huye de él e intenta no hablar demasiado, pero en momento en que dan las doce de la noche y todos se abrazan, Michael hace lo mismo, excepto que lo toma de los hombros y lo besa en la boca, los planos medios en picado nos dejan ver la acción de ellos y de la gente alrededor, que está tan emocionada, que no percatan absolutamente nada. “Sé que fuiste tú Fredo, me rompiste el corazón, ¡me rompiste el corazón!” dice Michael, mientras los contraplanos hacia Fredo nos dejan observar su temor, este se aleja rápidamente y corriendo hacia la salida.

Michael regresa a Nevada, donde advierte a Fredo que no quiere volver a verlo, diciendo a su nuevo guardaespaldas que no quiere que nada le pase, mientras su madre viva. Mientras tanto es llamado a juicios, que de una u otra manera han sido controlados por él, y que no le llevaron a ningún problema serio.

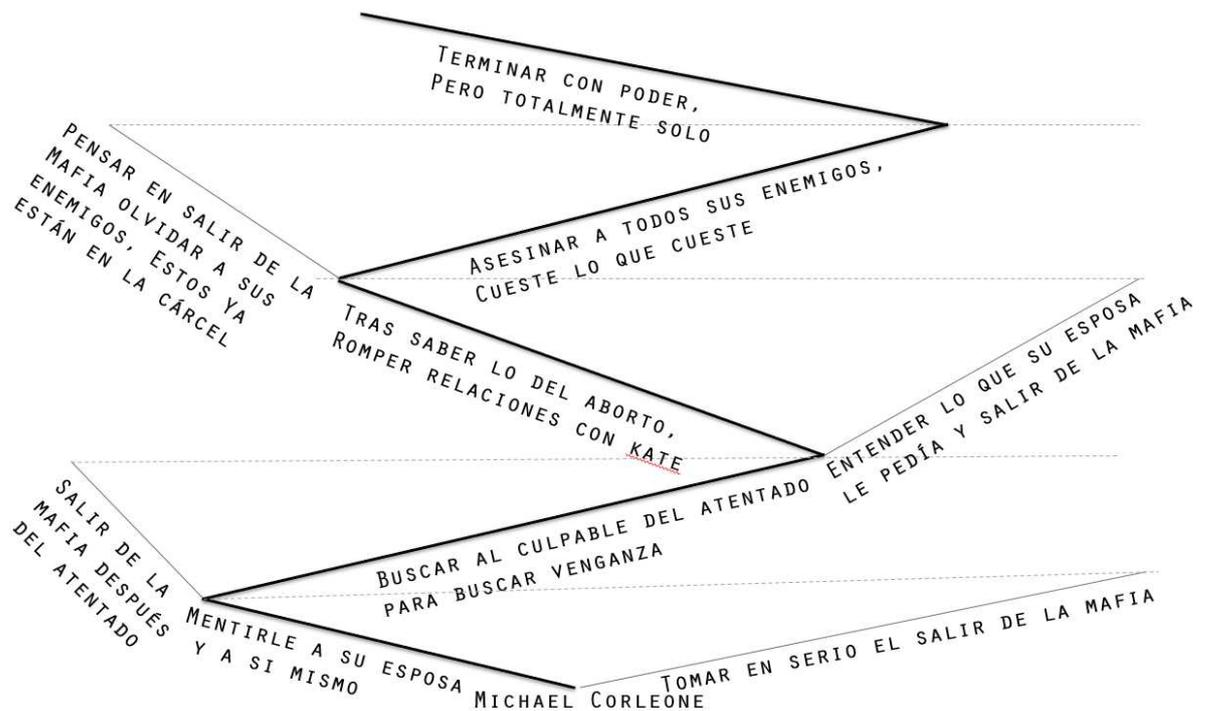
Cuando regresa a su casa en Nevada, se encuentra con Kay en su oficina, donde ella le pide hablar con él. Le comenta que se irá con sus hijos y él responde intentando calmarla, comentándole que sabe sobre lo de la pérdida de su bebé. El silencio reina en esta secuencia y en el momento en que ella le responde se pasa de planos medios a primeros planos, enfatizando los diálogos. Ella responde que no perdió al bebé, que fue un aborto. Que no quería traer a otro Corleone al mundo, y menos con la cosa siciliana que habían estado cargando por generaciones. Las tomas al rostro de Michael nos dejan ver que está saliendo de control, sus ojos muy abiertos y las venas saltadas. Se regresa al plano medio que enfatiza la acción corporal de Michael, que es darle una cachetada a Kay, dejándola tirada en el sillón y él diciéndole “No te vas a llevar a mis hijos, no lo permitiré” y le asegura que no volverá a dejar que ella los vea. Para las próximas ocasiones, Kay tiene que ir sin ser descubierta para poder ver a sus hijos.

La madre de Michael muere, y con ella la promesa de cuidar a Fredo. En el funeral, Michael dice perdonar a su hermano, mientras observa a su guardaespaldas a los ojos indicando lo que debe de hacer.

Esta secuencia muestra un increíble parecido con la escena del bautizo de la primera película, sin embargo, aquí se cambia la música diegética por extradiegética. Observamos a Fredo, pescando con el guardaespaldas de Michael, a Hayman Roth llegar de Cuba y a Pentagelli –una de las personas que estuvo a punto de traicionarlo en la corte-. La música empata con los cortes, el que más duración tiene en pantalla es el de Fredo, que comenzó en un gran plano general y poco a poco fue acercándose con zoom al rostro de este, desde la perspectiva de Michael, que observa el bote desde la ventana de su casa. Hayman camina por el aeropuerto, rodeado por policías y reporteros. Pentagelli entra al baño de la pequeña cárcel donde está custodiado. En plano medio Hayman Roth es asesinado por lo que parecía

ser un periodista pero que nos damos cuenta es uno de los empleados de Michael. Los policías que custodiaban a Penttagelli tiran la puerta del baño solo para encontrarlo de perfil, metido en la bañera, con las venas de los brazos desangrándose. Finalmente tenemos a Fredo, que cuando el zoom llega al perfil de su cara, vemos una pistola por detrás de él. Antes de morir estaba rezando el “Salve María” y cuando el sonido de la bala se efectúa, vemos el contraplano de Michael en plano general, agachando la cabeza.

La última secuencia analizada nos muestra un flashback de Michael y su familia, en el cumpleaños de su papá y en el momento previo de anunciarles que estaba integrándose en el ejército. Se usaron primeros planos para intensificar la personalidad de cada quien, mezclados con una toma en picada de la mesa, que nos deja observar a todos los presentes. Cuando Michael anunció sus planes Santino se pone agresivo con él y el resto de su familia se decepciona, excepto Fredo, que es el único que le ofrece su mano. En el momento en que llega Vito, todos se levantan de su lugar para recibirlo, excepto Michael, que ahora vemos gracias a esa toma maestra que queda solo, sin nadie a su lado. Con un montaje de disolución vemos otro flashback, esta vez de Michael y su padre de jóvenes, juntos en un tren despidiéndose de la gente en la estación. Otra disolución nos lleva esta vez a la toma final de la película, donde vemos a Michael envejecido, sentado en medio de su gigantesco patio en Nevada, por detrás, una casa descuidada y sola. La toma se acerca con un dolly in que comienza en plano medio y termina en primer primerísimo plano de sus ojos, que tristes, no dejan de ver hacia el frente, vidriosos. La música extradiegetica comienza a sonar mientras esta toma se desvanece y deja la pantalla en negro.



Michael Corleone ¿El Superhombre?

En la primera película de The Godfather Michael supera el nihilismo decidiendo eviscerar a sus enemigos y así autonombrarse el jefe absoluto de las 5 familias de la mafia. En la segunda parte podemos observar como Michael desarrolla su papel convirtiéndose en algo que Nietzsche definió como el Superhombre. Con decisiones cada vez más fuertes y crueles, Michael las plantea como inevitables, y nos muestra el resultado de vivir bajo concepciones virtuosas subjetivamente conceptualizadas que lo llevan a un solitario final.

En la primera secuencia analizada vemos a Michael y a su esposa Kay, bailando en la fiesta de Comunión de su hijo, festejo cristiano que connota simbolismos paradójicos entre los asistentes –políticos corruptos, mafiosos y asesinos- y la espiritualidad por la que fue propiciada la fiesta. Cuando Kay comenta a Michael su esperanza de que su negocio se convierta en completamente legal, él contesta que sigue en el intento y que lo antes posible saldrá de aquel mundo. Cuando están en su habitación a punto de dormir, son acorralados

por una metralleta que suelta numerosos disparos, por suerte ni Michael ni Kay son heridos. Michael previamente había reconocido su necesidad de salir de ese negocio, es decir, aparenta conocer el valor de su vida y el de su familia, pero dice esto mientras está a punto de cerrar negocios ilegítimos con Hayman Roth en las Vegas, además de que considera inevitable encontrar quien traicionó a su familia y asesina en lugar de salir del negocio seriamente.

Después, cuando está en Cuba, a punto de cerrar un negocio con Roth, se entera de que su hermano es el traidor, lo que causa en él un quiebre moral en el que se interpone su genuino amor por la familia y el desprecio por la traición. En este punto se puede abrir un debate acerca de lo que Michael debe hacer, o dejar de hacer, está a punto de tomar una decisión que pone en riesgo, por un lado, todo el negocio que él mismo se ha dedicado a expandir y la familia, que concibe como necesaria e importante en su vida.

Para la siguiente secuencia, Michael regresa de arreglar sus negocios y se instala en su casa, donde Kay le anuncia su salida de la casa. Él no lo puede creer, y lo considera rápidamente una traición imperdonable cuando ella le dice que no perdió a su hijo, sino que ella lo abortó por no querer continuar el linaje de una mafia. Michael la golpea y decide no dejar ver más a sus hijos, imponiéndose después de esta declaración, siguiendo un tanto la filosofía nietzscheana superando vivir sin esperanza y decidiendo lo que él cree mejor para su propio desarrollo personal.

La última decisión tomada en la película por Michael puede ser interpretada como su acercamiento más directo con las partes más viscerales escritas por el alemán, aquellas donde se menciona la purificación de la raza o más bien de las personas en busca del bien final que es el Superhombre. Vemos a su *consigliere* preguntarle cual es el objetivo del asesinato de Roth, cuando este ya perdió la batalla y está a punto de ser arrestado, Michael contesta

cortante “No creo que tenga que eliminar a todos, solo a mis enemigos”. Para él, en este momento no basta la rendición, tiene que llegar a sus últimas consecuencias hasta el asesinato, aquí observamos que en realidad el dejar la mafia nunca ha sido un pensamiento serio para él y que esta es inherente para que él se considere superior. Asesina a Roth, bajo amenazas logra que Pentagelli se suicide y finalmente, rompe su ética personal, asesinado a su hermano, dejando el respeto por la familia totalmente de lado. Sin embargo, observamos que anímicamente nada de esto le sienta bien.

La secuencia final nos lleva a observar a Michael cuando decide meterse en la marina, observamos la reacción de toda su familia, quienes se sorprenden y burlan debido a la naturaleza mafiosa de la familia. El único en felicitar a Michael es su hermano, aquel al que asesinó en la escena previa. Al final lo dejan solo en la mesa, mostrándole el apoyo que recibiría tras esta decisión. En la toma final se nos muestra a Michael solo y viejo, aun con su anillo de compromiso, triste, pero con la cabeza alta, recibiendo el final de su vida.

¿Es Michael la representación o la antítesis del Superhombre? Esta es cuestión de debate, por un lado, se podría decir que es una representación cuando se toman en cuenta los párrafos más violentos del alemán, aquellos donde profesa la superioridad de la nueva raza y propone actuar sin piedad ante los “últimos hombres”, y donde además muestra su aprecio por el valor y la fuerza de aquellos que crean su propia ética olvidándose de Dios y olvidando o eliminando a aquellos que vayan en contra de todo lo que no lleve a una superación del hombre.

Visto desde otra perspectiva, Nietzsche mencionaba como necesario para ser un Superhombre la aceptación del *eterno retorno*. En ese caso se podría decir que Michael es lo contrario a un superhombre, tomando decisiones con las que nunca podría enfrentarse de nuevo. Este fenómeno es mucho más visible en esta película, ya que, en la primera, sus

decisiones, aunque fuertes están al filo de una aceptación eterna y que fueron necesarias y muy bien aceptadas –aparentemente- muy bien en su momento, pero en la secuela, aunque logro constituir de su familia un imperio esto le costó el asesinato de su hermano, el quiebre de relaciones con su esposa y una obsesión casi irracional de erradicar a cualquiera que el considerara un enemigo. Gracias a la toma final del filme podemos reflexionar gracias al final abierto con el que deja a los espectadores preguntándonos ¿Logro Michael ser el Superhombre o debió actuar de forma distinta para lograr esta, que parece desde el principio del film como una meta específica? La respuesta está en la moralidad y reflexión de los espectadores.

Conclusiones

Tras los estudios de caso vistos en la parte superior, se reitera que este estudio no busca explicar a fondo los conceptos, sino más bien exacerbar la indagación filosófica que puede propiciarse al observar una película de mafia, poniendo especial atención al análisis cinematográfico, el cual, por su naturaleza semiótica, puede llevar a distintas interpretaciones y así a distintas discusiones.

Además, en muchas ocasiones este tipo de películas se enfocan en mostrar de forma cruda las erróneas decisiones de sus personajes y a pesar de que mucha parte del público considerará que estas llaman a la réplica de tan violentas acciones, yo considero que depende de la forma de analizar y proceder del espectador, abriendo la posibilidad de que suceda completamente lo contrario, si se piensa bajo la perspectiva adecuada. Pudimos observar cómo se estudiaron conceptos filosóficos completamente contrarios a lo planteado por los personajes y a pesar de ello abrir la posibilidad discusión, llevando así a un posicionamiento personal ante lo que se vio en pantalla y así abrir paso a la dialéctica, al razonamiento

individual y a la interpretación personal. Lo que podría remplazar experiencias empíricas, facilitándonos los resultados de una vida conllevada con estas moralidades.

Todas las películas pueden ser utilizadas para la reflexión filosófica, pero por su naturaleza argumentativa, visual y estilística, el cine de mafia puede ser usado como herramienta de enseñanza de la filosofía moral y ética basándose en el análisis de la forma fílmica, para poder obtener una perspectiva más amplia, que use no solo la argumentación como base para los análisis, sino todos los demás aspectos del lenguaje cinematográfico - como el inicio, la imagen, el sonido, la puesta en escena, el montaje, la narración, el género, la intertextualidad, la ideología y el final- que sin duda pueden llevar a una comprensión más explícita de la película y de los temas o discusiones que de ella se deriven. En este caso, los usos de la forma fílmica, conllevan a una interesante ampliación de los conceptos de la filosofía ética, dándoles ampliación y abriendo el paso para una sana y fructífera discusión.

Bibliografía

- Alcoberro Bericay, R. (2015) Aprender a pensar: Platón, España: Editorial RBA Coleccionables, S.A.
- Arroyo García, F. M. (2015) Aprender a pensar: Kant, España: Editorial RBA Coleccionables, S.A.
- Cortina, Navarro (2008) Ética, Madrid, España: Editorial Akal.
- Hollbach, B. (1821) La Moral Universal, ó los Deberes del Hombre Fundados en su Naturaleza, Valladolid, España: Imprenta de Pedro Cifuentes.
- Kant, I. Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres, Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Larke-Walsh, G. (2019) A Companion to the Gangster Film, Oxford, Inglaterra: Editorial Wiley Blackwell.
- Moreno, J. (2015) Aprender a pensar: Séneca, España: Editorial RBA Coleccionables, S.A.
- Nietzsche, F. La Gaya Ciencia, Editorial Librear.
- Nietzsche, F. (2006) La Voluntad de Poder, España: Editorial EDAF S.A.
- Ponsantí-Murlá, O. (2015) Aprende a pensar: Aristóteles, España: Editorial RBA Coleccionables, S.A.
- Platón (1979) Platón Diálogos, Distrito Federal, México: Editorial Porrúa, S.A
- Platón (2014) Platón El Banquete, España: Alianza Editorial.
- Séneca (2016) Séneca De la Felicidad, España: textos.info.
- Séneca (1986) Epístolas Morales a Lucilio, Madrid, España: Editorial Gredos S.A.
- [RAE definición de Mafia]. (s.f). Recuperado de <https://dle.rae.es/mafia>

- *[Top Rated Movies: Top 250 as rated by IMDb users]*. (s.f). Recuperado de <https://www.imdb.com/chart/top/>
- Warshow, R. [Ed.] (1948) *The Gangster as a Tragic Antihero*, Londres, Inglaterra: Editorial Routledge

Filmografía

- El Pequeño Cesar (*Little Caesar*, Mervyn Leroy, Estados Unidos, 1927)
- El Padrino (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1972)
- El Padrino Parte II (*The Godfather Part II*, Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1974)
- Cara Cortada (*Scarface*, Brian de Palma, Estados Unidos, 1983)
- Buenos Muchachos (*Goodfellas*, Martin Scorsese, Estados Unidos, 1990)
- Casino (Martin Scorsese, Estados Unidos, 1995)
- Una Historia Violenta (*A History of Violence*, David Cronenberg, Estados Unidos, 2005)
- Los Infiltrados (*The Departed*, Martin Scorsese, Estados Unidos, 2006)
- El Irlandés (*The Irishman*, Martin Scorsese, Estados Unidos, 2019)