

Apuntes sobre *House of Cards* Política, narración, pensamiento grecoclásico

Rodrigo Illarraga

Intro

En un mundo en donde hablar de política siempre es hablar de muchas cosas, *House of Cards*¹ simplifica el juego semántico con una perspectiva translúcida. Esta mirada y, sobre todo, su falta de opacidad, es la identidad de *HoC*, aquello en donde reside su atractivo. Si "política" —eso que ocurre en la serie— es un significativo vacío donde el significado es objeto de lucha y debate entre diferentes posiciones, ¿cuál es la propuesta de *HoC*? Un eje parece ser claro: la política es presentada como un fenómeno aislado y autónomo; política como administración, sí, pero administración de la reproducción del poder de un grupo cerrado en todo punto escindido de la sociedad. Es tentador pensar algún tipo de ironía en el escenario de la acción de la serie: *House of Representatives* y *Chief executives of the United States* (presidente, gobernadores, etc.) son precisamente las ramas del gobierno estadounidense que se supone representan los intereses de los votantes.

Alguien podría decir, apelando a la diferencia anglosajona entre *policy*, *polity* y *politics*, que en *HoC* solo se está exponiendo la forma y modos de un tipo de gobierno y que en ello no hay ningún juego de (re)significación. Creo que precisamente esa supuesta ausencia de toma de posición es la estrategia que hace rica la narrativa de la serie, que planta dudas de fondo: mostrando para ocultar, *HoC* nos enfrenta con una interpretación erigida como una realidad que solo marginalmente tiene conflictos; son sus intersticios casi ausentes,

¹ De aquí en adelante, *HoC*.

son sus fracturas prácticamente invisibles, las que llaman al espectador –silente pero constantemente– a repensar los presupuestos ideológicos que se encuentran detrás del discurso que se sostiene.

Para tener una visión completa sobre lo que entiendo esta propuesta de *HoC* sobre la política como aparato cerrado tenemos que revisar cómo son contruidos sus personajes en tanto políticos: ahí, en esos elementos y sobre todo en cómo se operativizan, se encuentra el núcleo del relato sobre la política que propone *HoC*. Comenzare entonces por analizar sinópticamente las características de los protagonistas, poniendo en primer plano el armado ético-político que organizan. En segundo lugar, realizare un *excursus* en donde recuperaré el origen teórico grecoclásico de estas propuestas éticas. Finalmente a modo de cierre, en base a estas dos instancias, expondré dos reflexiones sobre *HoC*.

Pragmatismo, mentira y autodomínio

Frank Underwood sale de su casa hacia una cena. Está vestido de gala, es de noche. Es el *majority whip* de la *House of Representatives* de los Estados Unidos de América: encargado de mantener la disciplina partidaria del Partido Demócrata, el tercer puesto de jerarquía en lo que en otro lugar podría llamarse Cámara de Diputados. Pero ahora es de noche y las responsabilidades gubernamentales están aparte.

Se escucha una frenada; después, un auto que acelera. Un perro llora. Frank Underwood y su seguridad personal, un agente del Servicio Secreto, se acercan y ven el perro. El perro de un vecino. Está herido, muriendo.

El guardaespaldas se aleja buscando al dueño del animal. Frank Underwood mira a la cámara. Nos mira. Mientras remata al perro que presentará a sus dueños como muerto al instante en el accidente, nos dice:

”There are two kinds of pain. The sort of pain that makes you strong, or useless pain, the sort of pain that’s only suffering. I have no patience for useless things. Moments like this require someone who will act. Who will do the unpleasant thing, the necessary thing. There, no more pain.” (*HoC*, Chapter 1)

Cuentan los doxógrafos que en cuanto Diógenes se encontró a Alejandro - que aún no era Magno- le dijo, para ponerlo en criollo, "correte que me tapás el sol". Las primeras impresiones -dicen- son todo: condensan la esencia de lo que después vendrá más alambicado, una suerte de adelanto inmediato, intuitivo. Es así como, propongo, hay que entender esta primera escena de HoC, como una prolepsis de los tópicos que serán tratados.² Esto parece ser particularmente cierto si consideramos la posibilidad de que los apartes de Frank Underwood reponen el núcleo teórico a partir del cual el personaje piensa y articula sus acciones. En otras palabras, son el momento en donde Frank, deteniendo literalmente el devenir en que está inserto -y en este sentido, podemos hablar de un momento meta-situacional-, reflexiona sobre el entorno que lo rodea y su inserción en él.³

Volviendo a nuestra cita, podemos decir que Frank piensa en términos de utilidad pragmática: verdad y dolor son relativos a la situación en donde se adscriben y, más importante, a los resultados últimos a los que estén ligados. *HoC* enfrenta al espectador con un universo guiado por la conveniencia: el fin correcto -el poder, para Underwood- siempre justifica los medios. Poder y

² En línea con la presentación de los contactos con el pensamiento griego antiguo que después expondremos, es interesante marcar que el primer registro de una presentación proléptica (esto es, no de una introducción, sino de la presentación, más o menos indirecta, de las temáticas a desarrollar con fines que limitan lo pedagógico y retórico) lo encontramos en el libro I de la República de Platón.

³ ¿Cómo podemos entender esta forma del clásico aparte teatral y cinematográfico? ¿Hay elementos propios de HoC que dinamizan su presentación? Ensayemos una hipótesis. Como es habitual, el aparte no interfiere en el desarrollo dramático: estamos frente a un diálogo interno, o una llamada al otro espectador. En HoC las constantes referencias a otro-que-uno llegan a ser, a mi ver, claras: en situaciones visuales donde podría reflejarse un momento dialógico estrictamente especular (por ejemplo, en un baño), Frank no mira su reflejo, sino a la cámara; lo mismo aplica a algunas apelaciones directas a un otro, tal y como como al final del primer capítulo de la segunda temporada. En este diálogo con un tercero Underwood explica sin reparos morales su curso de acción y las bases bajo las que lo emprende: allí explícita el desarrollo de los procesos prácticos e intelectuales por los cuales intenta alcanzar sus aspiraciones. Este modo de expresarse (una inédita sinceridad descarada que responde y justifica), hace que sea ugerente pensar que el otro es Otro, la denominación lacaniana para referir al lugar constituyente del deseo, nunca acabado y por lo tanto constantemente apelante, la alteridad radical que se constituye como el orden simbólico que media las relaciones con otros sujetos (Dylan Evans, 1996) Hay allí entonces un discurso rico para aprehender de forma más acabada la constitución del personaje y su psicología, y es por eso mismo que remitiremos a él a lo largo del artículo.

dinero son, para Frank Underwood, los dos *télos* posibles. Como se desprende de su juicio sobre Remy Danton, la utilidad del dinero –y, por lo tanto, su ubicación como fin– es subsidiaria a la del poder: este tiene mayor estabilidad, y permite operar sobre los influjos de aquel. Según lo que entendemos, Frank entiende el poder como la capacidad para alcanzar los objetivos (auto)impuestos. La concepción de Underwood está en línea con su entorno; los diferentes protagonistas de *HoC* tienen estos dos fines en mente. Hay personajes que pareciera tiene un armado ético diferente, pero en última instancia esta distancia es superficial; un ejemplo paradigmático es el de Donald Blythe (*congressman* que dedica su vida a la reforma educativa), quien termina abandonando su postura frente a la *Education bill* en pos del éxito del movimiento de su partido. Existe, en los límites de la prosopografía de *HoC*, un objetivo que podemos identificar con la verdad (y aquí "verdad" tiene el sentido griego de *alétheia*, esto es, de no dejar nada oculto); solo dos personajes marginales (al plexo social de *HoC* y a la organización narrativa de la serie) se encuadran aquí: Janine Skorsky y Lucas Goodwin. De hecho, al final de la segunda temporada, solo este último organiza su vida persiguiendo lo que entiende como verdad. El desarrollo del personaje va, independientemente de los sucesos detrás de sus investigaciones, desde un periodista reconocido a un individuo que comienza a asemejarse al Jerry Fletcher de Mel Gibson en *Conspiracy Theory* (1997). En este esquema, podemos imaginar que tercera temporada concretará una incógnita persistente: ¿El poder es realmente el fin de Underwood? ¿Alcanzar un fin (en este caso, lograr la máxima suma de poder humanamente posible en el ámbito político) abre nuevos objetivos, o un *télos* solo permite la reproducción de su propia figura?

Un punto interesante en el pragmatismo de Underwood es que este se presenta, por así decirlo, como pre-ideológico: "*Forward*" –dice Frank Underwood – "*that is the battle-cry. Leave ideology to the arm-chair generals. It does me no good.*" (*HoC*, Chapter 1). Justamente esa pretensión es la que permite desestructurar, en vez de evitar, cualquier tipo de juicio:

"President-elect Garret Walker. Do I like him? No. Do I believe in him? That's beside the point. Any politician that gets 70 million votes has tapped into something larger than himself, larger than even me, as much as I hate to admit it." (*HoC*, Chapter 1)

Desde lo ya expuesto es interesante pensar que el pragmatismo de Frank Underwood lleva naturalmente a una concepción relativa de la mentira: la ficción como parte integral y necesaria de la política:

"Bob Birch: Has Marty Spinella seen this? Frank Underwood: Not in the version I showed him Bob Birch: So you lied in his face Frank Underwood: No. I revised the parameters of my promise Bob Birch: Which is lying Frank Underwood: Which is politics" (HoC, Chapter 4)

"Christina Gallagher: Our message is "a fresh start". This makes you look like "business as usual". Frank Underwood: This is politics: there are seized opportunities and missed opportunities. (HoC, Chapter 9)

Lo interesante no es exclusivamente el uso asumido de la mentira, sino lo que desvela sobre la concepción política de Frank Underwood. Su respuesta a Christina Gallagher⁴ no marca una diferencia moral sobre la verdad de un discurso: lo que está en juego es la tensión entre comprender la política como un vehículo de representación/transformación y, por otro lado, asumirla como un juego intra-institucional aislado de cualquier instancia social. Por cómo se desarrolla la serie, creo cautivador –como ya planteé antes– considerar no que se está hablando de dos planos diferentes (*i.e.*, *polity/politics*, estricta institucionalidad ministerial/partidaria vs. expresión de reclamos sociales, etc.), sino que lo que se está haciendo es establecer un discurso único e irrevocable: "esto es política (entendida holísticamente), aquello no"

Es necesario aclarar que la mentira no es defendida *per se* en ningún momento: las características de cualquier discurso son evaluadas en función de su efectividad:

⁴ Christina Gallagher se me presenta como el único personaje potencialmente disruptivo al esquema utilitarista de HoC. En sus constantes llamados de atención a Peter Russo (personales, pero más llamativamente en relación a su campaña de gobernador) en la primer temporada, y en su actuación como secretaria del presidente Garrett Walker, Christina parece mostrar un germinal aunque denodado interés por el carácter social y creador de la política.

"There's no better way to overpower a trickle of doubt than with a flood of naked truth." (HoC, Chapter 7)

"There's a value to having secrets. Creatures like myself, like Claire, like Zoe, we wouldn't be ourselves without them. Peter Russo, on the other hand, he's trapped by his secrets." (HoC, Chapter 8)

La tercer y última característica que quiero apuntar es el autodominio: Frank Underwood es un continente por excelente. Aquí "continencia" no tenemos que entenderla bajo un sentido ascético, restrictivo, sino como la capacidad para administrar o gobernar placeres dependiendo del contexto de modo que no interrumpen ni molesten los objetivos dados:

"Claire Underwood: Then how could you not see this coming?
Frank Underwood: I never thought they were capable. Claire Underwood: You don't usually underestimate people, Francis. Frank Underwood: I know. Hubris. Ambition. Claire Underwood: You should be angry. Frank Underwood: I'm livid. Claire Underwood: Then where is that? I don't see it. Frank Underwood: What do you want me to do? Scream and yell? Throw a tantrum?" (HoC, Chapter 1)

"Autodominio" es acaso el *leitmotiv* menos sonado pero más persistente de *HoC*: define a Frank y Claire Underwood, atraviesa a Douglas "Doug" Stamper, y marca la trayectoria de Peter Russo. La actitud de Frank se ajusta a la cita presentada arriba a lo largo de la serie: es un fumador que solo fuma un cigarrillo por día, contiene cualquier arrebato de ira, se desprende de su amante sin la menor angustia. Claire Underwood, similar en última instancia, es tal vez más interesante para analizar el problema del autodominio. Este supone, de algún modo u otro, una suerte de lucha interna, la existencia de diferentes pasiones enfrentadas posteriormente encauzadas. Este debate íntimo, que solo marginalmente -mediante gestos ligeros, sutiles- podemos entrever en Frank Underwood, es expuesto de manera magistral en su esposa: los debates, indecisiones y angustias de Claire tienen que ser evaluados solo después de registrar sus decisiones finales; ahí precisamente radica su

capacidad de autodominio, en la habilidad para encuadrar pasiones disimiles y contradictorias en pos de objetivos previamente determinados.

Peter Russo se encuentra en las antípodas de la pareja Underwood: su marca es la incapacidad para refrenar los deseos más inmediatos, que tienen la evidencia de lo somático. Prostitutas, estupefacientes, alcohol; la escena patética de Russo con un *hippie* viejo, una *stripper* con pinta de *groupie*, cocaína, marihuana y una botella de *Jack Daniel's*, parece ser una mención casi directa a esa omnipresente referencia al descontrol inventada por Ian Dury, "*sex, drugs, and rock and roll*". Es por esto que el desarrollo de Peter no tiene que sorprendernos: el fracaso político, amoroso y familiar que la desemboca en su muerte cuadra con el panorama general de *HoC*.

En una variación mucho más delicada encontramos a Douglas Stamper. Doug es un alcohólico recuperado de habilidad tan notable como la de Frank, extremadamente parco al punto de rozar lo taciturno. Las reuniones A.A., el acompañamiento que hace del tratamiento de Peter Russo, las recurrentes situaciones que lo ubican frente a la bebida, hacen de la capacidad de la austeridad la seña de su autocontrol. Eso, creo, es lo que desata el conflicto inherente al personaje: el reemplazo de todo posible manejo de los placeres por su anulación/negación abre una fisura que hace mal las veces de válvula de presión. Creo que hay que leer el desarrollo de Doug en la segunda temporada bajo esa luz; su creciente falta de eficiencia atada a la incapacidad de controlar la compleja relación con Rachel Posner y finalmente su posible muerte a sus manos, tiene que ser entendida como la afirmación de que, en el límite, no hay diferencias significativas entre Russo y Stamper.

Intermedio clásico, ¿peras y helicópteros?

Como estereotipos de *My Big Fat Greek Wedding* (2002), aquellos que nos dedicamos al estudio de Grecia Clásica solemos tener la increíble e irritante habilidad para traer a colación todo tipo de herencias contemporáneas de la cultura grecoantigua⁵. Si bien más adelante me detendré brevemente en los alcances de establecer este tipo de nexos, permítanme ahora anotar algunos

⁵ Sirva como ejemplo de esta molesta capacidad para anotar trivialidades la nota ii.

elementos del pensamiento político griego. Puntualmente, quiero apuntar sucintamente tres conceptos problemáticos que surgen teóricamente en el marco del clima intelectual del siglo V/IV a.C. y que analicé más arriba en **HoC**: el pragmatismo/realismo político, la defensa de la mentira como herramienta política, y la importancia del autodomínio para los políticos.

En primer lugar, lo que hemos llamado "pragmatismo" y que la tradición ha denominado para el caso de Grecia Antigua, por el marco textual en donde se ubica, "realismo político". Este concepto ha sido aplicado a la interpretación sobre las políticas interestatales del llamado "diálogo de los melios" en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides, dentro del marco de los estudios internacionales. No obstante, la sección puede interpretarse bajo esa misma clave entendiendo la problemática ético-política abierta a todo tipo de relaciones intersubjetivas -hipótesis sin lugar a dudas atractiva, dado la tradición griega de unificar la teorización sobre individuo y comunidad⁶. El diálogo de los melios cuenta el debate entre la embajada de Atenas y la de Melos frente al pedido de aquella de que esta abandone su neutralidad y se suma al bando ateniense. Los argumentos de Melos, siempre referencias a cuestiones religiosas o morales, se enfrentan infructuosamente al pragmatismo ateniense más puro, que pone en foco el poder efectivo. Este no es el único caso de *proto-realpolitik*: la sofística y su *performance* en asamblea y tribunales se mueve bajo términos similares.

La utilidad de la mentira política pareciera estar ligada en algún punto al anterior clivaje teórico, en tanto supone un esquema ético organizado en vistas de objetivos últimos que permiten libertades en estancias intermedias. Platón es en la antigüedad quien realiza la defensa más completa de la mentira en *República*, II. La "mentira noble" es una estrategia que Platón diagrama para que los gobernantes puedan emprender sus políticas: cómo es posible que el común de la gente no entienda los presupuestos de sus programas cívicos, es mejor encubrirlos discursivamente, construir un relato que se adecue de mejor manera a las pautas morales del sentido común. La garantía –la nobleza de la mentira–, entonces, se encuentra en los objetivos, siempre que estos

⁶ El caso más sonado de esta tradición que puede remontarse como mínimo a Heródoto (recordemos la discusión persa en donde cada noble representa un régimen político) se encuentra en la República de Platón, donde se propone que el análisis del individuo es la mejor forma de analizar la sociedad bajo lo que se conoce como el "principio de paralelismo estructural."

desemboquen en una mejor sociedad.

¿Por qué la breve mención a estos aspectos del pensamiento político griego? Lo interesante aquí no está -por supuesto-, en marcar simplemente qué hay en común, nexos o continuidades, sino en intentar dinamizar el análisis contemporáneo mediante las distintas formas de articulación en que se presentan estas características semejantes. En esta línea, el punto a remarcar son las diferencias entre las propuestas clásicas y las que se presentan en *HoC*. Los tres mecanismos que describimos están en el pensamiento político griego puestos en función de la sociedad en donde se inserta el político; en *HoC*, el centro es el político inserto ya no en sociedad, sino en una estructura apartada radicalmente de ella. En el mundo griego clásico la pregunta por lo político, por el político y sus estrategias, es una pregunta por la forma en que se organiza la *pólis*: la sociedad, su dinámica y el territorio en donde se asienta. La angustia griega por la política, por así decirlo, se encuentra en la necesidad de encontrar modos y formas que logren, de alguna forma, el mejor modo de vida posible para una sociedad dada.

Si vamos a leer en la exposición del realismo de Tucídides una crítica o un encomio a la política pragmática tiene que ser, como han notado muchos autores, en función del decurso histórico del sistema ateniense (los límites del proyecto imperial, el fracaso de la expansión ateniense, etc.); si revisamos la crítica a la democracia de los socráticos, comenzando con el Platón de *República*, debemos tener en cuenta que siempre se encuentra atada a un análisis negativo de las consecuencias últimas de la democracia para la estabilidad y el devenir de la sociedad. Incluso el tópico del autodomínio en un autor como Aristipo, al que se ve como un adelanto del cosmopolitismo "apolítico" helenístico, está ligado directamente a la figura del político como organizador de la mejor vida de la *polis*, en tanto lo convierte en un elemento provechoso para el desarrollo común de la política ciudadana. Hay entonces, por así decirlo, una noción base, un presupuesto que funciona como común denominador tácito, que entiende a la política y sus actividades asociadas como intrínsecamente atadas a la sociedad y como una herramienta para su transformación: la política como medio masivo de acceso a algo mejor.

En *HoC* el paisaje es diametralmente opuesto. La serie hace un esfuerzo casi constante por excluir de su trama cualquier impacto de la política en la sociedad. Aún más, los dos contraejemplos para este aislamiento sirven para dejar

en claro que el camino de la política y el del "bienestar social" son antitéticos: los motivos que impulsan a los políticos llevan, por un lado, al cierre de un astillero que mantenía a doce mil familias, y por el otro, a la promulgación de una ley educativa que afecta de forma negativa a los docentes. Así, la política parece un juego de poderes alienado de cualquier asiento contextual, aún incluso de las mismas bases de votantes que caracterizan al sistema electivo norteamericano. Siempre que se menciona el impacto de una medida en el peso final electoral o simplemente cuando se tematiza la cuestión electiva, la serie evita poner el énfasis en los alcances de la sociedad de votantes: candidatos e elecciones aparecen en *HoC* atados siempre a mecanismos propios de la política partidaria – la política de la política, tal vez– y enraizados a donaciones y apoyos que son oblicuos al general de la sociedad.

Mariano Vilar en "Peras y helicópteros" anota la trivialidad de las comparaciones literarias que rozan ese invento de la posmodernidad de café que es el panchoibañismo y su "todo tiene que ver con todo"⁷. Sobre eso, creo, no hay duda. Asimov, hace algunas décadas, escribió un ensayo ("Doce coma tres seis nueve") para mostrar un punto similar: solo se necesita paciencia y entrenamiento para encontrar coincidencias en cualquier lugar -en su caso, entre la rotación de la Tierra y el Antiguo Testamento⁸.

No obstante, esto no siempre es así, o al menos no lo es cuando existe un análisis que intenta plantearse como reconstrucción conceptual que supere el espacio que supone un cuadro de similitudes. *Los griegos y...*, como *Borges y...*, es una exageración paródica de la fertilidad comparativa. No se trata, entonces, de buscar meros puntos de contacto, por más significativos que sean, sino de leer el texto en actualidad, con todas las consecuencias teóricas y prácticas, con todos los riesgos y ganancias que ello implica. Resignar el (falso) prejuicio academicista de la anacronía de textos eminentemente conceptuales nos pone sobre los hombros la carga de la prueba: no de comprobar si existen puntos de contacto o continuidad entre X e Y, sino de lograr que la (re)construcción del diálogo entre X e Y tenga alcances efectivos. Cuando en los años 30' del siglo pasado los intelectuales vieneses, alemanes, ingleses y norteamericanos discutían sobre la política en Platón y su situación actual⁹,

⁷ Vilar (2014).

⁸ Asimov (1993, pp. 121-134).

⁹ Los puntos tocados fueron, resumidamente, las similitudes concretas entre nazismo, fas-

o cuando Zizek hoy entrecruza a Robespierre, Merlau-Ponty y Badiou¹⁰, se está presentando un esquema que va más allá de Platón, a Robespierre, a Merlau-Ponty y Badiou, pero que no los excede. Creo que Mariano Vilar tiene un punto cuando dice que:

"Seguro que hay chistes en común en Plauto y en Seinfeld pero es menos seguro definir qué utilidad tiene comprobarlo, a menos que se pueda sostener con una hipótesis fuerte que el vínculo con Plauto ilumine aspectos que no son obvios para cualquier espectador"¹¹

No obstante, más allá de las dificultades que tiene aquí del concepto de utilidad, yo sostengo que es posible extender la propuesta, en el sentido de que la reflexión sobre nexos entre X e Y pueden superar los márgenes estrictos de X e Y, y que en ese alcance hay elementos positivos. Cuando Zizek en *Looking Awry* expone a Lacan mediante películas de Hollywood¹², o cuando la serie "*and Philosophy*" de *Blackwell Publishing* propone cruces entre autores y tópicos filosóficos y cultura *pop*¹³, no se está trabajando precisa y exclusivamente sobre temas académicos o sobre productos culturales populares. En otras palabras, para usar el ejemplo ya citado, no se está "[mediante Plauto] iluminando aspectos que no son obvios para cualquier espectador [sobre la narrativa de Seinfeld]"¹⁴, sino que se están proponiendo esquemas teóricos más

cismo y comunismo y el pensamiento político platónico (en tanto fueron utilizadas como referencia explícita por ideólogos totalitarios), y la deriva occidental de las propuestas de Platón como influencia contemporánea. La virulencia y compromiso de las opiniones tiene hoy una extrañeza similar a las peleas surgidas en el estreno parisino del ballet *La consagración de la Primavera* (comp: Stravinski / cor: Nijinsky, 1913). Sin lugar a dudas el nombre más sonado en este intercambio es Karl Popper, con su *La sociedad abierta y sus enemigos* (2006), seguido del jurista vienes Hans Kelsen. El debate fue, en verdad, de una amplitud hoy no registrada que supuso la intervención de un amplio grupo de intelectuales: Fite (1934), Crossman (1937), Acton (1938), Hoernlé (1938a, 1938b, 1938c), Rader (1939), Murley (1941), Field (1941, 1944). Estos clivajes han sido estudiados con detenimiento por Bambrough (1962), y recientemente, con más detalle para el caso inglés, por Cruzalegui (2006).

¹⁰ Zizek (2010).

¹¹ Vilar, *op. cit.*.

¹² Zizek (1992).

¹³ Los diferentes títulos de la serie pueden verse en su página: <http://andphilosophy.com/>

¹⁴ Vilar, *op.cit.*

o menos precisos para resaltar fricciones o continuidades interepocales que hablan, antes que solo de textos o autores, sobre problemáticas conceptuales de larga data. En tanto tales, visitar desde diferentes períodos históricos y perspectivas un mismo problema es valioso, desde el principio más inmediato, como reconstrucción al modo *status quaestionis*. Pero, como sostienen Bassham y Austin, la riqueza consiste también y sobre todo en ampliar los horizontes reflexivos y proponer formas de acceso alternativas a los problemas dados¹⁵. En el límite, estas revisiones en los márgenes de lo emergente, parecen no ser otra cosa que una propuesta sobre nuestra propia situación actual y es en esa actualidad – en ese algo-más-que-X-e-Y– donde se encuentra la riqueza de miradas interepocales, intertextuales, o de tensión dialógica a largo plazo¹⁶. Para todos aquellos que soñamos con esa aparente paradoja de una academia militante, el llamado a revisar "lo que realmente hacemos cuando nos ponemos a trabajar con un *corpus* heterogéneo"¹⁷, no tiene que pasar solo por la defensa del "realismo crítico", sino también por reivindicar la búsqueda del alcance concreto de este tipo de propuestas, independientemente de cualquier aspecto de divulgación propiamente dicha. La batalla está no solo en mantener los reparos metodológicos, sino también en cómo los posibles cruces intertextuales dinamizan nuestras miradas sobre el presente para construir interpretaciones fértiles (y plausibles) sobre la situación que nos toca vivir. Si la mezcla de peras y helicópteros nos lleva a repensar y discutir nuestro propio tiempo, bienvenida sea.

Outro

A modo de cierre quiero presentar dos reflexiones; una, ligada a la construcción de Frank Underwood como personaje en línea con un lugar recurrente en las series estadounidenses, la otra, a cómo valorar la propuesta de *HoC*. La primera, seguramente menos importante, surge de lo que podría ser una manía tipificadora: el intento de ubicar a Frank Underwood dentro de lo que entiendo

¹⁵ Bassham y Austin (2008).

¹⁶ Un ejemplo de este abordaje, que pone en relieve las conexiones teóricas entre distintas épocas puede encontrarse en el libro de próxima aparición, *Diálogos interepocales* (Mársico y Bieda, en prensa).

¹⁷ Vilar, op.cit..

como una progresión de un modelo de carácter que ha sido fértil y atractivo en la construcción narrativa televisiva. La segunda pretende plantarse contra los que han visto en *HoC* una serie *malvada*, un canto a los juegos bizantinos de una política masturbatoria y narcisista, la celebración última e íntima de un sistema corrupto y destructivo.

(I) Estoy tentado a pensar a Frank Underwood como la fase superior de un *crescendo* de personajes híper-rationales que hacen las veces de antihéroes protagonistas en algunas de las series más exitosas de los últimos años: Tony Soprano (*The Sopranos*), Gregory House (*House M.D.*), Donald Draper (*Mad Men*) y Walter White (*Breaking Bad*). Si entiendo a ese denominador común, "racionalidad", como la capacidad efectiva para llevar adelante la articulación más inmediata entre medios y fines quitando cualquier tipo de reparo moral o legal, el núcleo problemático estaría en cómo los sujetos hacen carne un proyecto ético que contradice la norma moral habitual¹⁸. En este sentido, la híper-racionalidad se me presenta hasta Frank Underwood como tumorosa, cancerígena: su crecimiento desmedido, su *hýbris*, parece atentar contra la estructuración misma de los sujetos. Recordemos los ataques de pánico de Tony Soprano, las adicciones y miseria de Dr. House, el quiebre alcohólico-laboral de Don Draper: consecuencias funestas siempre ligadas estrictamente a su modo de abordar la lógica medios-fines en donde el desborde racional conlleva un desborde emocional que deviene psicossomático. El caso de Walter White es más complejo: ahí hay un ascenso marcado de la lógica híper-racional de la mano de un desdoblamiento que suma un alter-ego, Heisenberg. Desdoblamiento performativo-discursivo, sí, pero no por ello menos significativo para la nueva conformación subjetiva del protagonista. Walter White acepta su híper-racionalidad y en ello se le va la vida: su signo es lo hiperbólico -y es tentador en ese sentido recordar que la serie comienza y termina por el cáncer del protagonista.

En este esquema en extremo sinóptico, Frank Underwood puede reclamar la posición privilegiada de afirmar que su utilitarismo rabioso no lo devora en su fuero interno ni destruye las relaciones sociales que son significativas pa-

¹⁸ Quiero insistir en esto: entiendo "racionalidad" aquí como la búsqueda plena e inquebrantable de una ratio determinada, sea de corto o largo plazo, independientemente de los medios necesarios para alcanzarla, de la imprevisibilidad de los actos llevados adelante, o de los sacrificios que ella implique en otros aspectos de la vida de los individuos.

ra su armazón subjetivo (*i.e.*, su matrimonio, su trabajo, etc.). Al contrario, podemos pensar alternativamente que su fortaleza constitutiva radica en la completa asunción de sus elecciones hasta las últimas consecuencias, de modo que Frank Underwood no está solo estrictamente comprometido -en el sentido fuerte del término- con sus fines, sino también con los medios necesarios. No creo inocente que en el plexo de personajes expuesto, Frank Underwood sea el único que es capaz de organizar sus relaciones sociales significativas asumiendo como base la forma de alcanzar sus objetivos: a diferencia de Carmela Soprano, Skyler White, y Betty Francis y Megan Calvet, Claire Underwood funda su matrimonio en la sinceridad del mutuo reconocimiento de un proyecto común y de lo que ello supone llevado al máximo exponente¹⁹.

(II) Para los que pensamos, en términos de Badiou, que el fenómeno político es un acontecimiento –o que reviste algún tipo de carácter acontecimental–, la crítica radical de *HoC* se encuentra en la hipérbole del simulacro que supone apropiarse de lo político para enclaustrarlo en una serie de categorías rígidas, singularizantes. Si creemos, como propone Sarlo, que en las últimas décadas el mercado ha impuesto la imagen (neoconservadora, neoliberal, etc.) de que la política como un universo *a priori* inoperante, abstruso y corrupto, la potencia de *HoC* radica en llevar al extremo esa proposición. Frank Underwood mata a un colega y amigo y a su amante para acceder al poder (!). La naturalidad con que se presentan estos sucesos, la meticulosidad con que son emprendidos y su irreflexión posterior no pueden ser leídos sino como la exageración hiperrealista del sentido común detrás del "si los políticos dejamos de robar durante dos años, se arregla la crisis" de Luis Barrionuevo²⁰.

El simulacro es precisamente esa ficción del mercado sobre lo político en donde se estructura la antipolítica: viene a cubrir el vacío el acontecimiento, su lugar de verdad y potencia transformadora radical. En una situación occidental donde la política es la pregunta (*Occupy Wall Street*, *Manifestações de Junho*, Plaza Taskim, populismos latinoamericanos, etc.²¹), el simulacro parecería decir con autoridad unívoca: "la política es un universo exclusiva-

¹⁹ Las cuatro mujeres mencionadas (Carmela Soprano, Skyler White, y Betty Francis y Megan Calvet), a diferencia de Claire Underwood, parecen no poder asumir por completo el proyecto de sus parejas y en esa imposibilidad se organiza un rechazo radical que transmuta a negación. Podría sumarse a esta lista también a la única pareja estable de Gregory House, Lisa Cuddy.

²⁰ Una de las variaciones de la frase, aquí: http://www.youtube.com/watch?v=rZJ_aPADCQE

²¹ En general, AAVV (2013), y especialmente el artículo de Žizek en ese volumen.

mente institucional, cerrado, autorreferencial y autocomplaciente, un aparato de dominación monolítico e inmutable, etc.". El carácter por completo crítico de *HoC* radica en presentar este discurso llevado al extremo sin revisiones, críticas o comentarios; la naturalización totalizante de las consecuencias últimas del simulacro es en el límite disruptiva del propio simulacro al que refiere de forma hiperrealista²². La paradoja está, sorpresivamente, en que quienes han visto a *HoC* como una narración textual y fidedigna de la política parecerían estar comprometidos (discursivamente al menos) contra ese modo de entender lo político: la potencia disruptiva de la serie se desarma cuando, por ejemplo, desde la militancia progresista se celebra el *hashtag* #CasadeNaiques²³, cuando lo sutilmente inconcebible es actualizado como un relato válido, ya no crítico sino meramente descriptivo. La localización del relato ficcional en el concreto de la política, su adscripción a situaciones puntuales y la identificación directa del esquema discursivo *HoC* con nuestra cotidianeidad es la acción que robustece el simulacro, y con él a todos sus males adjuntos. La tentación, seguramente voluptuosa para militantes y para aquellos que de algún modo, tímido o directo, reflexionamos sobre la política, radica en decir

²² Por estas mismas razones, pero a la inversa, es que tengo una mirada particularmente negativa de *V for Vendetta* (2005), muchas veces entendida como una película que llama al espectador a la reflexión y movilización política radical. Más allá de frases con ecos jacobinos muy propios del Alan Moore del comic original ("People shouldn't be afraid of their government. Governments should be afraid of their people"), el film opera bajo lo que considero un mecanismo profundamente perverso: "un gobierno opresivo se visibiliza gracias este y aquel artilugio de dominación claro y transparente, etc.". La habilitación de la lucha a partir de un tercero providencial frente a un Estado totalitario cuyas estrategias hoy solo pueden ser realmente entendidas como parodia de opresión, me resulta una propuesta que tiende al inmovilismo y al ocultamiento de las relaciones de poder reales. ¿Cual es la sugerencia de *V for Vendetta*, a que nos apela como sujetos políticos? A participar activa y radicalmente frente a instituciones cuyos modos de hecho no existen, a actuar si y solo sí se dan condiciones francamente inverosímiles en nuestro horizonte contemporáneo. Esa lucha contra las formas de dominación y no contra la dominación en sí, que está encerrada en el mismo mensaje televisivo de *V* a la ciudadanía ("Entiendo como reaccionaron en su momento, era un periodo de confusión, caos económico y miedo, pero ahora esto tiene que cambiar, etc."), se adscribe dentro de la pasividad política del romanticismo pequeño-burgués de la Edad de Oro: "hoy no existen conflictos/reclamos ideológico-políticos notables y es por eso que no me comprometo, pero hubiese dado mi vida en [la Guerra Civil Española, la Primavera de Praga, el levantamiento contra Norsefire, etc.]".

²³ Los afiches circularon masivamente a partir de la cuenta @EsViral, y pueden verse en su sección "Fotos y videos": <https://twitter.com/EsViral/media>

"sí, entiendo el discurso de *HoC*, soy parte de él, lo internalizo: reconozco allí algo que pasa de hecho, y en tanto sé de su existencia soy parte de él de manera más directa que quienes son ajenos a la política y sus relatos". Si en esa trampa autocomplaciente se diluye la radicalidad de la crítica hiperrealista a la antipolítica y sus meandros, nuestra fidelidad al acontecimiento que se ubica en el fenómeno político estará en poner en foco lo disparatado del simulacro tal y como lo presenta *HoC*, esto es, como índice hipertrofiado del simulacro –más verosímil pero no menos falso de verdad– neocon/neoliberal que hace de la política –y la constante presencia que ella supone como fenómeno social– un momento específico, restringido, inútil, cerrado sobre sí mismo y, por lo tanto, carente de toda relevancia e impacto real.

Si bien he presentado estos dos fenómenos de forma separada, creo seductor pensarlos como parte de un movimiento más amplio. ¿No podemos entender el auge final de la hiperracionalidad amoral encarnada en Frank Underwood como el índice de esa fisura que se abre a partir de la presentación hiperrealista de la política? Ahí es donde se termina de hacer evidente el elemento disruptivo de *HoC*: si el pragmatismo/consecuencialismo que en Grecia Antigua vimos en función de la comunidad ahora está centrado en el individuo, si la ética inmediatista del capital permea totalmente el terreno de la política, el ruido que despierta la narración es extremo. Cuando nos despertamos del embeleso del egoísmo triunfal llevado a la última potencia solo restan dos opciones: aceptarlo como un hecho –con todo lo que ello significa, con la reproducción simbólica que supone–, o abrazar la declamación de su ficcionalidad y así su potencia crítica. Para los que deseamos seguir viendo *HoC*, esta última alternativa es sin lugar a dudas la más potable.

Bibliografía

AAVV (2013), *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, Boitempo, Sao Paulo.

Acton (1938), "The Alleged Fascism of Plato", en *Philosophy*, Vol. 13, No. 51.

Asimov (1993), *El secreto del Universo*, Barcelona, Salvat.

- Evans (2006), *An introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, Routledge.
- Bambrough (1962), "Plato's Modern Friends and Enemies", en *Philosophy*, Vol. 37. No. 140.
- Bassham y Austin (2008), "Popular Culture in the Philosophy Classroom: A Modest Defense", en *Newsletter on Teaching Philosophy*.
- Crossman (1937), *Plato To-day*, London, Unwin. Cruzalegui (2006), *The Platonic Experience in Nineteenth Century England*, Lima, FEPUCP.
- Demos (1942), "Was Plato a Fascist" en *Classical Weekley*, Vol. 52, No. 21.
- Field (1941), "Plato's political thought and its value to-day", en *Philosophy*, Vo. 16 No. 63.
- Field (1944), "On Misunderstanding Plato", en *Philosophy*, Vol. 19. No. 72.
- Fite (1934), *The Platonic Legend*, New York and London, Scribner's Sons
- Hoernlé (1938), "Would Plato Have Approved of the National-Socialist State?", en *Philosophy*, Vol. 13, No. 50.
- Mársico y Bieda (en prensa), *Diálogos interepocales*, Rthesis, Buenos Aires.
- Murley (1941), "Plato's Republic, Totalitarian or Democratic?", en *The Classical Journal*, Vol. 36, No. 7.
- Laclau (2008), *Debates y combates*, Buenos Aires, FCE.
- Sarlo (1994), *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel.
- Vilar (2014), "Peras y helicópteros", en *Luthor*, No. 18.
- Zizek (2010), *Slavoj Zizek presenta a Robespierre, Virtud y Terror*, Buenos Aires, Akal.
- Zizek (1992), *Looking Awry, An Introduction to Jacques Lacan*, MIT press, Massachusetts.
- Zizek (2013), "Problemas no Paraíso", en AAVV (2013), *Cidades Rebeldes...*, Boitempo, Sao Paulo.