

Enfoques morales vs. enfoques estéticos en la narración audiovisual. El caso de *Weeds*

Moral vs. Aesthetic Approaches to Audiovisual Narration.

The Case Of *Weeds*

Recibido: 31 de octubre de 2012

Aceptado: 29 de diciembre de 2012

Gemma Argüello Manresa¹

Universidad Nacional Autónoma de México

gemma.arguellom@gmail.com

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo encontrar las consecuencias que tiene el análisis narrativo de un corpus de material audiovisual televisivo en la discusión filosófica entre autonomismo y moralismo en estética. El debate entre estas dos posturas implica el cuestionamiento de si el defecto moral de una obra se convierte en un defecto estético. Se analizará la serie televisiva *Weeds* (Kohan, cr., 2005-2012), en la cual la protagonista desafía los valores morales convencionales por medio de la comedia. A través de la exploración del contenido narrativo de la serie se mostrará si es posible establecer un juicio y goce estético independiente de las cuestiones morales presentes en su contenido.

Palabras clave

Estética, moralidad, goce estético, juicio, drogas.

Abstract

This work aims to find the implications narrative analysis of a corpus of audiovisual television series have in the philosophical discussion between autonomism and moralism in aesthetics. The debate between the two positions involves the question of whether the moral fault of a work becomes an aesthetic defect. It will analyze the TV series *Weeds* (Kohan, cr. 2005-2012), in which the protagonist defies conventional moral values through comedy. Through the exploration of the narrative content of the series it will be shown if it is possible to establish an independent aesthetic judgment and joy from the moral issues in their content.

Keywords

Aesthetics, morality, aesthetic joy, judgement, drugs.



¹ Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas.

1. El debate entre autonomismo y moralismo

En los últimos años se ha retomado en la estética filosófica una discusión en la que se cuestiona si podemos establecer una relación entre el arte y la moralidad, esto es, si una obra puede ser calificada como estéticamente defectuosa o buena atendiendo a la congruencia entre la forma en la que son representados los valores morales a los que su contenido apela y los principios morales que sostenemos los espectadores. De hecho, fuera del terreno filosófico podemos encontrar que principalmente en los siglos XIX y XX la discusión sobre el valor moral del arte logró permear diversas esferas de lo social que se alejan de lo que sería un juicio meramente estético, ya que manifestaciones artísticas como la pintura, la literatura y cine fueron objeto de censura alegando a la inmoralidad de su contenido. En consecuencia, la relación entre el arte y los valores morales ha superado en varias ocasiones las esferas de la estética y la ética invadiendo el terreno de lo político.

Dentro de la discusión filosófica encontramos que ya Platón (2000) argumentaba su rechazo al arte mimético a partir de su preocupación en torno a los principios morales que puede promover y siglos después Tolstoi (2007) apeló a que la obra de arte (principalmente literaria) podía, y hasta debía, ser juzgada a partir de los valores morales que representa. En la actualidad la discusión en estética sobre la relación entre arte y moralidad ha sido objeto de un reciente interés a raíz de los problemas de juicio que enfrentan tanto filósofos, como estetas, historiadores del arte y críticos frente a las diversas manifestaciones del arte contemporáneo. Basta mencionar algunos ejemplos, como el arte transgénico de Eduardo Kac, la fotografía «Piss Christ» (1987) de Andrés Serrano –que fue vandalizada por un grupo de extrema derecha católica en Francia cuando fue expuesta en Avignon en 2011 (Chrisafis, 2011)–, y en el caso del cine encontramos la influencia que tuvieron los Payne Fund Studies al establecer una relación causal entre el contenido del film y la conducta moral de la juventud en los Estados Unidos de los años veinte, y posteriormente la creación de la Production Code Administration que desde los años treinta hasta los cincuenta se dedicó a censurar el contenido de las películas, ya fuera desde el guión o ya hecha la edición.²

² Ante la presión de grupos religiosos que cuestionaban la influencia que podría tener el contenido inmoral de las películas en la conducta de la sociedad, a principios de los treinta la industria cinematográfica de los Estados Unidos crea la Production Code Administration, bajo la iniciativa del presbiteriano William Hays y la dirección del católico Joseph I. Breen. Esta administración funcionó como una instancia que censuraba cualquier tema que pudiera parecer controvertido tanto dentro como fuera del país. De esta forma los grandes estudios de Estados Unidos alivianaron las presiones

En la estética filosófica reciente esta problemática está enmarcada en un debate mucho más amplio en el que se pueden englobar otros problemas, como la censura o el simple rechazo a ciertas manifestaciones artísticas. De esta manera en años recientes se ha discutido si es posible incluir un juicio moral dentro de la evaluación estética de una obra de arte más allá de su influencia sobre la conducta del espectador. Esta discusión se puede reducir a dos posturas:

1. El valor estético de una obra es independiente de su contenido moral.
2. El valor estético de la obra se ve afectado por su contenido moral.

La primera postura corresponde a lo que Noël Carroll, entre otros, ha denominado como «autonomismo», a partir de la cual se defiende que la esfera del arte es independiente del resto, de tal forma que podemos elaborar un juicio estético autónomo a otras esferas, incluida la moral, y en consecuencia los valores estéticos son independientes de los morales. La segunda postura corresponde a lo que este mismo filósofo denominó «moralismo», esto es, el valor estético de una obra se ve afectado por los valores morales que sustenta (Carroll, 1998a; 2003).

En cualquier caso existen además otras posturas distintas que no serán abordadas en este trabajo en tanto que se dirigen más a la esfera del comportamiento que a la del juicio, como la concepción utópica de Marcuse a partir de la cual «la imaginación estética aparece como una precondition para la autonomía política y moral» (Carroll, 2003: 273)³ o la *catarsis* Aristotélica como noción intermediaria entre el arte y la educación moral (Aristóteles, 2002).

Las posturas que principalmente articulan el debate en la estética contemporánea se orientan al autonomismo o al moralismo, ya sea en sus versiones «radicales» o «moderadas», tal como las define Carroll. Detrás del autonomismo subyacen los principios kantianos del desinterés estético, y podemos encontrar a sus partidarios, por ejemplo, en la obra de Clive Bell quien siguiendo la propuesta de G. E. Moore considera que el arte es un medio para el bien (en tanto que el bien es un fin en sí mismo) y que por lo tanto hacer un juicio estético es hacer una especie de «juicio moral momentáneo» (Bell, 1914)⁴ que sin embargo no puede ser elaborado a partir de los

que los inversionistas ejercieron sobre ellos, pues les pedían mayor estabilidad frente a las constantes protestas de los grupos religiosos, entre los cuales se encontró, por ejemplo, la «Legión de la Decencia» católica que apelaba a la veracidad de los Payne Fund Studies (*vid.* Black, 2003).

³ Todas las traducciones son propias. Se incluye en nota al pie el original: «the aesthetic imagination is said to be a precondition for moral and political autonomy».

⁴ «momentous moral judgment».

valores morales de la obra (en tanto que cualquier obra artística es un medio para el bien, que siempre será un fin en sí mismo), sino a partir de sus cualidades artísticas. Frente a la postura de Bell, la de Richard Posner (1997; 1998) resulta más radical, ya que para este filósofo los valores estéticos son los únicos bajo los cuales una obra de arte (específicamente literaria) debe ser juzgada y dice en general que «el mundo de la literatura es una anarquía moral» (Posner, 1997: 3)⁵.

Para las posturas autonomistas los valores estéticos son independientes de los valores morales y en algunos casos (como el de Bell) predominan los valores formales sobre lo que la obra pueda decir, de ahí que tienda a confundirse con el formalismo (no sólo el de Bell, sino también el de Roger Fry). Frente a este tipo de propuestas existe una posición intermedia, conocida como «autonomismo moderado», y que es defendida por autores como James C. Anderson y Jeffrey T. Dean (1998). En ésta se reconoce que en ciertas ocasiones los valores morales de una obra pueden influir en los juicios estéticos que se establecen sobre ella, en la medida en que pueden afectarla estéticamente si están mostrados de manera errónea o deficiente, ya se trate de valores morales buenos o inmorales. Sin embargo la influencia que pueden llegar a tener los valores morales no es determinante, en la medida en que un defecto moral no es necesariamente un defecto estético, pues sólo los valores estéticos determinan el juicio que establece si una obra es estéticamente exitosa o defectuosa. Como los mismos autores señalan:

En algunos casos una crítica estética legítima de una obra puede involucrar aspectos morales del tema de la obra, por ejemplo, cuando el contenido moral de la obra contribuye o desvirtúa los aspectos estéticos de la misma... sin embargo, afirmamos que nunca el componente moral de la crítica como tal disminuye o fortalece el valor de una obra de arte *qua* obra de arte. (Anderson y Dean, 1998: 152)⁶

Por su parte, el «moralismo» sostiene que el valor estético de una obra de arte se ve afectado por los valores morales de su contenido, aunque en su versión más radical considera que el valor estético está determinado por el moral; tal sería el caso de la propuesta de Tolstoi o la de Platón, en donde una obra estéticamente defectuosa es aquella que no promueve las virtudes éticas. Detrás del moralismo radical descansa una justificación ética de la función social del arte (Pérez Carreño, 2006; Currie, 1998). Sin

⁵ «The world of literature is a moral anarchy».

⁶ «In some instances the legitimate aesthetic criticism of a work can surround aspects of the moral subject matter of a work, i.e. the moral content of a work can contribute to or detract from the aesthetic aspects of a work... however, is our claim that it is never the moral component of the criticism as such that diminishes or strengthens the value of an artwork *qua* artwork».

embargo, en su versión moderada, defendida por Carroll, sólo la comprensión de la obra se ve influida por nuestro conocimiento moral, por lo que en ciertos casos (dependiendo del contenido) intervienen nuestros juicios morales en nuestra experiencia y evaluación estética de la obra (Carroll, 1996; 1998b). Ahora bien, como señala Carroll «algunas obras de arte pueden ser evaluadas moralmente (contra el autonomismo radical) y en algunas ocasiones los defectos y/o méritos de una obra pueden figurar en la evaluación estética de la misma» (Carroll, 2003: 306)⁷.

Una propuesta distinta al moralismo moderado es el eticismo que sostiene Berys Gaut (2007), para el cual un defecto moral en una obra implica un defecto estético en la misma. Parte de la justificación que Gaut establece radica en las respuestas que nos prescribe la obra (por ejemplo emocionales o morales), de tal manera que cuando despierta aquellas que no merece –en tanto que su contenido apelaría a otro tipo de respuestas y sin embargo no lo hace–, entonces esta obra es estéticamente defectuosa. La prescripción emocional que este filósofo defiende está influida por la relación entre un defecto moral que, en tanto es recibido como tal, se convierte en un defecto estético, prescripción que a la que no se suma el moralismo moderado. Finalmente, en una interpretación más amplia en torno al vínculo entre arte y moralidad encontramos la propuesta de Martha Nussbaum (1998; 2005) quien defiende además la importancia del arte en la educación moral de los seres humanos, así como quizás también la crítica ética para un corpus literario que propone Wayne Booth (1961).

Por último, una de las versiones del moralismo es el immoralismo que defienden Matthew Kieran (1996; 2003; 2006; 2010), Daniel Jacobson (1997; 2005) y Eileen John (2006). Quienes apelan a esta postura, a diferencia de los defensores del moralismo radical y moderado y del eticismo, sostienen que «los defectos morales pueden realzar el grado de valor estético de ciertas obras», así como además «los defectos morales pueden realzar el grado de su valor artístico» (Stecker, 2008: 146)⁸. Sin embargo, dentro del immoralismo existen diferencias. Por un lado está la propuesta de Jacobson, que Stecker denomina como «el argumento del conocimiento cognitivo» (Stecker, 2008: 151)⁹. En ésta «el valor estético no es autónomo, porque los valores moralmente cognitivos y estéticos de la obra algunas veces están intrínsecamente

⁷ «some works of art may be evaluated morally (contra radical autonomism) and that sometimes the moral defects and/or merits of a work may figure in the aesthetic evaluation of the work».

⁸ «moral defects or disvalue can enhance the degree of aesthetic value of some artworks [...] a work's moral defects can enhance the degree of its artistic value». (Stecker, 2008: 246)

⁹ «the cognitive insight argument».

vinculados» (Jacobson, 1997: 181)¹⁰, de tal forma que en la medida en que la obra nos permite concebir distintos enfoques morales, las obras inmorales pueden ser artísticamente valiosas. Por otro lado, está «el argumento del conocimiento cognitivo basado en la experiencia» (Stecker, 2008: 153)¹¹ de Kieran, quien afirma que

El valor moral de una acción está en parte constituido por las actitudes proposicionales que la señala, al menos en una forma dominante, mientras que el valor de las obras de arte es sencillamente una función del valor de las experiencias que una obra le proporciona a su audiencia. (Kieran, 2006: 142)¹²

Finalmente, «el argumento del propósito integral» (Stecker, 2008: 155)¹³ de John o como ella denomina «el oportunismo moral», el cual «permite al valor del arte reflejar la penetrante, pero contingente, importancia de la verdad moral en la vida humana» (John, 2006: 332)¹⁴.

Todas las posturas contemporáneas que intentan explicar la problemática existente entre arte y moralidad intentan alejarse del consecuencialismo, es decir, no apelan a los posibles efectos que puedan tener en la conducta de los espectadores los contenidos morales defectuosos o problemáticos de las obras; a excepción de la de Kieran, quien si bien reconoce el valor cognitivo de la experiencia imaginaria con la obra (Kieran, 2003), también afirma que «el entendimiento imaginario en relación a las obras de arte típicamente involucra esforzarse por imaginar, comprender y apreciar cuál es el modo apropiado de mirar y actuar en el mundo» (Kieran, 1996: 341)¹⁵. En general todas las posturas se quedan en el plano del juicio, aunque la defensa de cualquiera de ellas no está exenta de la discusión consecuencialista, ya que dependiendo de la argumentación en torno a valor moral del arte es posible adoptar una posición política a favor de la defensa, rechazo o censura de una obra. Por otra parte, detrás de cada una de las posturas, desde las versiones más radicales hasta las moderadas, subyace un cuestionamiento en torno al lugar desde el cual se percibe y aprecia una obra de arte. Por un lado tendríamos la percepción estética y cómo esta influye en el valor estético (y

¹⁰ «Aesthetic value is not autonomous, because a work's moral, cognitive and aesthetic values are sometimes inextricably linked».

¹¹ «experience-based cognitive insight argument».

¹² «The moral value of an action is partly constituted by the propositional attitudes underlying it whereas, on at least one dominant view, the value of art works is straightforwardly a function of the value of the experiences an artwork affords its audience».

¹³ «the integral aim argument».

¹⁴ «opportunistic moralism [...] It allows for the value of art to reflect the pervasive, though contingent, importance of moral truth within human life».

¹⁵ «imaginative understanding typically involves striving to imagine, to grasp, and to appreciate what the appropriate way of looking at and acting in the world is».

por lo tanto en el juicio estético), y por el otro el valor moral y cómo este afecta al valor estético (y en consecuencia también al juicio estético).

2. *Weeds*

Mi interés particular por el análisis de la serie de *Weeds* (Kohan, cr., 2005-2012) supera el gusto personal que tengo por ella. En primer lugar, en los últimos años la televisión ha sido un lugar privilegiado para mostrar temáticas que resultan incómodas para algunos, puesto que plantean problemáticas morales cercanas al ámbito social en el que vive el espectador. En segundo lugar, tiene una audiencia muy amplia a nivel global, de tal forma que, si bien se ubican en un contexto social determinado, es posible llevar esas mismas problemáticas a un contexto distinto en tanto que planteen dilemas morales, o cuestionen principios que quizás todos compartamos. En particular esta serie aborda el problema relativamente reciente en torno al tráfico de drogas y el narcomenudeo en Estados Unidos y México, pero principalmente la trama se desarrolla en distintas localidades de los Estados Unidos, y al inicio de la séptima temporada también en Dinamarca. A través de la comedia se aborda la complejidad del narcotráfico, tanto desde el punto de vista del pequeño productor, como del distribuidor (a pequeña y gran escala) y del consumidor (frecuente y ocasional), equiparando el consumo, la producción y la venta de marihuana con la del alcohol o el tabaco. El acercamiento a esta serie desde la filosofía apunta a encontrar si la problemática moral que aborda se convierte en un defecto o virtud estética; o si, por el contrario, la apreciación estética de la serie es independiente de los principios morales a partir de los cuales el espectador acepta o rechaza la producción y consumo de drogas.

Weeds es una serie creada por la guionista y productora Jenji Kohan para la cadena televisiva estadounidense Showtime. La primera temporada salió al aire en 2005 y en el 2012 cerró después de la octava. *Weeds* gira en torno a la vida de Nancy Botwin (Marie-Louise Parker) una mujer viuda de los suburbios residenciales de los Estados Unidos con dos hijos: Silas (Hunter Parrish) y Shane (Alexander Gould). A la muerte de su esposo Judha (Jeffrey Dean Morgan) Nancy comienza a vender marihuana para mantener su estilo de vida convirtiéndose en narcomenudista y productora.

Un elemento original en la serie, además del tema que aborda, son los títulos de crédito, que de la primera a la tercera temporada representan la vida monótona en las zonas residenciales de los Estados Unidos, de la cual la protagonista quiere huir. Durante estas temporadas la serie se desarrolla en el pueblo llamado Agrestic, y en los

créditos iniciales vemos –con la canción de los sesenta «Little boxes»¹⁶ de fondo– una secuencia de escenas repetitivas con los mismos personajes realizando acciones cotidianas en diferentes partes de la ciudad. En la última temporada el tema musical regresa, pero los títulos de crédito recrean, por el contrario, los lugares en donde Nancy vivió todas las situaciones críticas a lo largo de la serie, las cuales distan de ser monótonas y aburridas. Curiosamente los títulos terminan en el punto de partida, que será Regrestric, el pueblo de Agrestic reconstruido después del incendio que acabó con él al final de la tercera temporada.



Figura 1. Títulos de crédito de «Lady's a Charm» (Kohan, cr., 2005-2012 temp. 4, cap. 2).

En la cuarta temporada los títulos de crédito cambian. En el primer capítulo marcan la transición en la vida de los protagonistas, puesto de la misma forma que en la historia hay un incendio que acaba con Agrestic, en los títulos de crédito los lugares comunes se incendian. A partir de ahí, hasta la séptima temporada, cada título de crédito nos dará una clave sobre lo que sucederá, de tal forma que funciona como un índice en el sentido peirciano. Por ejemplo, en el segundo capítulo de la cuarta temporada el título de la serie *Weeds* aparece como un anuncio de señalización del tránsito en la frontera de los Estados Unidos con México, indicándonos que la serie se desarrollará en ese espacio (fig. 1).

¹⁶ La letra de la canción «Little boxes» funciona como un índice que refuerza el significado de la secuencia de títulos de crédito, en tanto que también refiere a la monotonía, ya desde el comienzo: «Little boxes on the hillside, / Little boxes made of ticky tacky, / Little boxes on the hillside, / Little boxes all the same. / There's a green one and a pink one / And a blue one and a yellow one, / And they're all made out of ticky tacky / And they all look just the same».

En la serie existen al menos cuatro ejes temáticos. El primero, que va de la primera a la tercera, sería la dinámica de venta y producción de marihuana a pequeña escala, así como los mecanismos de evasión de la ley. El segundo, que tiene un énfasis más político, gira alrededor del tráfico de drogas entre México y Estados Unidos y va de la cuarta a la quinta temporada. El tercero, presente en la sexta, aborda las consecuencias de los actos de Nancy: el sacrificio (de la protagonista como madre) y la fuga (como posibilidad para ella y como hecho para su familia). Finalmente, en las dos últimas temporadas encontramos el cuarto eje temático que toca el problema de la reconstrucción del sujeto, la protagonista y su familia, así como el éxito que Nancy tiene al continuar con el estilo de vida que conlleva la producción y venta de marihuana.

En este trabajo abordaré solamente el primer y el cuarto ejes temáticos, pues en el primero se establecen las claves para el desarrollo de los personajes a lo largo de toda la serie y sirven de justificación para el último, el cual es muy poco convencional. Al inicio de la serie no se explica por qué Nancy vende marihuana y se la presenta interactuando con su *dealer* Heyla (Tonye Patano), una afroamericana con una hija embarazada, Vaneeta (Indigo) y un sobrino, Conrad (Romany Malco), con el cual Nancy se asociará después. Asimismo, se muestran los problemas que Nancy tiene con su hijo adolescente Silas y cómo va perdiendo el control de su familia ante la pérdida de la figura paterna.

Nancy tiene pocos amigos: Celia (Elizabeth Perkins), el consejal Doug (Kevin Nealon) y a medida que va avanzando la serie el esposo de Celia, el abogado Dean (Andy Miller), y su cuñado Andy (Justin Kirk). Celia es un personaje importante en las primeras temporadas, en la medida en que muestra las contradicciones morales y la hipocresía en torno al consumo de drogas en los Estados Unidos. Celia es jefe de la asociación de padres de familia de la escuela de su hija menor Isabelle (Allie Grant), quien va en el mismo grupo que Shane. Irónicamente tiene una pésima relación con sus dos hijas, a una de las cuales manda a México «para alejarla de la promiscuidad» y a la menor constantemente la juzga por gorda y más adelante por lesbiana. La censura, no sólo ante las acciones de sus hijas sino también frente a sus deseos, se verá invertida puesto que ella también será promiscua, y en la quinta temporada experimentará con mujeres. Celia es un personaje que muestra las contradicciones presentes en un sujeto que tiene curiosidad por experimentar (no sólo sexualmente, también tendrá problemas de alcoholismo y drogas) y que se ve presionado por la rigidez del deber ser que marca la sociedad estadounidense. En el polo opuesto a Celia encontramos a su esposo Dean,

al concejal Doug y a Andy, personajes que mantienen una posición relajada frente a la sexualidad y a las drogas y que, a lo largo de la serie, si bien se meten en problemas con una parte de la sociedad (por ejemplo, Doug con su familia y la ley), son capaces de integrarse en la comunidad sin problemas. Ahora bien, esta integración social, si bien ellos no la buscan, sí es deseada por el resto de los personajes y, en general, estará marcada por dos dicotomías: una entre la legalidad y la ilegalidad; y otra entre lo moralmente aceptable y lo inmoral.

En torno al problema de la legalidad por un lado se reconoce que la marihuana es un negocio ilegal, pero por el otro se buscan los canales para hacerlo legal. El marco de la ilegalidad está delimitado por las distintas lecciones que Nancy aprende para ser un dealer en las primeras temporadas: no utilizar para hacer negocios los celulares que se usan para llamar al resto de la gente, establecer una jerarquía en el negocio, no molestar al resto de los dealers y marcar un territorio, tener un negocio de fachada para lavar el dinero (dado que un dealer sólo maneja efectivo y por lo tanto no tiene cómo justificar sus ingresos para abrir una cuenta bancaria), tener protección, saber diferenciar a un policía de quien no lo es, saber hacer un drive-by (disparar mientras el coche está en marcha), y, finalmente, consolidar una organización (un contador, Doug, un abogado, Dean, un productor, Conrad, un encargado de ventas, Sanjay, y de protección Alejandro). Sin embargo, la ilegalidad del negocio frente a la sociedad se hace manifiesta hasta la cruzada que Celia emprende en contra de las drogas cuando se vuelve concejal. Curiosamente la resistencia y/o indiferencia colectiva cuestiona los prejuicios morales sobre los cuales se sostiene la ilegalidad del consumo de marihuana; por ejemplo, una preocupación fundamental para Celia es que los espacios públicos están ocupados por dealers, que en realidad no molestan a la comunidad a pesar de ser una actividad ilegal, y consumidores, que tampoco afectan a nadie en la medida en que en algunos casos hasta facilitan ciertas dinámicas sociales (por ejemplo, cuando Doug resuelve las disputas en el Ayuntamiento fumando y tomando en diversas ocasiones) gracias al sentido del humor de quien consume.

Cuando Nancy decide hacer negocios con Conrad independientemente de Heyla comienza a cultivar marihuana. Ahí encuentra los canales de distribución legales, que son las clínicas para enfermos y, si bien en un momento está seducida por la idea de montar una, se da cuenta que, ante la dificultad de hacerlo, es mejor quedar en el marco de la ilegalidad. Posteriormente, en la quinta temporada Silas intentará montar una clínica, pero ante los problemas administrativos y la corrupción policiaca decide

cerrarla, revelando un ciclo perverso entre la «gente de la ley», la corrupción, el consumo y la producción de la droga. Sin embargo, si bien gran parte de la serie se desarrolla en el ámbito ilegal, Nancy nunca descarta la posibilidad de convertir el negocio en legal.

En la última temporada, después de que Nancy estuviese a punto de morir por un disparo en la cabeza, comienza a sentir empatía por los enfermos terminales en el hospital, de tal forma que les regala marihuana y los defiende del abusivo payaso que les distribuye (y que supuestamente va a animarlos). A partir de ahí Nancy encuentra la posibilidad de hacer lo que gusta por la vía legal y comienza a trabajar junto con su hijo en un laboratorio farmacéutico que distribuye pastillas de marihuana para los enfermos. Sin embargo, el personaje de Nancy siempre mostró cualidades emprendedoras, razón por la cual un trabajo estable no le es suficiente y decide ser una competencia para el laboratorio. Vuelve a Agrestic –ahora Regrestic– junto con su hijo Silas, y para producir marihuana consigue de nuevo aliarse con Conrad, con su fiel amigo Doug (quien al final se convertirá en una especie de gurú famoso que promueve de manera irónica el lado místico de la marihuana) y con Guillermo Díaz, quien llevaba las operaciones en los Ángeles de su expareja, Esteban Reyes (Demián Bichir), político mexicano y jefe de un cartel en el país. Si bien es cierto que se esperaría que a pesar de sus intenciones, el negocio siguiera de forma ilegal, sorpresivamente en el último capítulo de la serie vemos cómo la marihuana se legaliza y Nancy y su familia se convierten en poderosos y ricos empresarios.¹⁷

La dicotomía ilegalidad-legalidad está en constante tensión a lo largo de la serie. A partir de situaciones cómicas la serie nos muestra cómo el límite entre los dos ámbitos es difuso, puesto que quienes vigilan que se cumpla con la ley, o bien consumen, o son corruptos. Por otro lado, en la medida en que la ley apela al bien común (en tanto que las drogas tienen un efecto nocivo para la salud deben ser prohibidas), en la serie se establecen ciertas excepciones, como en el caso del consumo de marihuana por enfermos para aliviar el dolor. Asimismo, jamás se muestra que el consumidor ocasional o frecuente, no enfermo, sufra de algún daño en la salud. Sólo se presentan situaciones cómicas (como las que constantemente viven Doug y Andy, que son consumidores habituales de la droga), cuyas consecuencias para los personajes, al

¹⁷ A excepción de Andy, quien ante la frustración de no poder ser nunca una pareja para Nancy decide irse, montar un restaurante y hacer una familia. Y Shane, que se vuelve un policía alcohólico.

menos en el plano del consumo, no afectan sus intereses, ni mucho menos su salud. Por el contrario, en el ámbito de la producción de la marihuana encontramos que esta tensión entre lo legal y lo ilegal es clara, pero que a pesar de que la ley apela a un bien común, la concepción del bien puede cambiar, y por lo tanto la marihuana se vuelve legal (situación con la que culmina la serie).

Ahora bien, la forma en que la serie aborda los prejuicios morales es más compleja. Primero se ve reflejado en una dinámica cambiante y contradictoria, en la que al inicio Nancy hace todo para que sus hijos no sepan a qué se dedica y que no consuman marihuana. Sin embargo, a medida que los problemas familiares crecen, Silas quiere ser socio de Nancy y la compromete (aunque a su vez la protege), por lo que en la segunda temporada arriesga lo que en adelante será el negocio familiar. La relación entre Silas y Nancy está en constante tensión, dado que a lo largo de la serie Silas se da cuenta que ella siempre lo engañó al decirle que su difunto padre era su padre biológico y él intenta siempre introducirse en el negocio, principalmente como productor. Finalmente, en la última temporada lo logra y, junto con su madre, se convierte en un gran empresario.

Por su parte Shane, aunque en un inicio no quiere ser parte, se muestra como un niño rebelde e inteligente que se da cuenta de todo. Será el gran defensor de su madre a medida que va creciendo; tanto, que asesinará a Pilar (Kate del Castillo), jefa de Esteban y del cártel más poderoso en México, quien amenaza a Nancy para que deje a Esteban y él pueda seguir con su carrera política. Asimismo, Shane entrará en la academia de policías en la octava temporada con la intención fallida de infiltrarse en el sistema y proteger el negocio de Nancy.¹⁸ Shane es un personaje que funciona como aquél que resuelve dilemas morales de una manera radical (es mejor que muera uno a que mueran todos, o es mejor ejercer el peso de la ley a perdonar). Por otro lado, también hace evidente la hipocresía detrás de los prejuicios morales frente al consumo de drogas cuando, de una forma muy ilustrativa e irónica, Celia va a dar un plática en contra de las drogas a su escuela y él le recuerda delante de todos sus compañeros, incluyendo su hija, que es una alcohólica, pues la ha visto emborracharse en su casa, y que el alcohol también es una droga. Shane, en su defensa de las drogas, impulsa a sus compañeros a decir «say yes to drugs» (Kohan, cr., 2005-2012, temp. 2, cap. 8, «MILF Money»).

¹⁸ La única vez que logra proteger a su madre es cuando arresta a quien le disparó, el hijo del agente de la DEA con quien Nancy se casó en la segunda temporada.

Nancy es un personaje que se encuentra en los límites. Tiene problemas en reconocer que es una *dealer*, y éstos están en tensión con los valores que quiere mostrar frente a la sociedad y los valores que ella defiende. Constantemente en el capítulo seis de la sexta temporada dice «Don't call me a dealer», hasta que finalmente lo acepta (Kohan, cr., 2005- 2012, temp. 6, cap. 6, «A shoe for a show»). En ese mismo capítulo Nancy se enfrenta a un verdadero *dealer*, un hombre con guardias de seguridad que entra al club por la puerta trasera. Sin embargo, a pesar de que en un inicio se ve asustada, al final cuando se acerca a él se ve atraída por esa imagen. La aceptación de sí misma y de los valores que representa el negocio del cultivo y venta de marihuana en un sector de la sociedad que no los cuestiona, se ve ilustrada en la canción que el rapero Snoop Dogg le compone al probar la marihuana que cultiva con Conrad, «MILF weed», nombre que se quedará para su producto en el mercado hasta el final de la serie.¹⁹

Nancy logra aceptar los principios morales que implican ser un *dealer*, y ser muy flexible de una forma utilitarista, ya que sus acciones nos muestran que para obtener el mayor bien y proteger la vida es preferible dañar al otro a ser dañado (aunque no necesariamente en contra de su vida), puesto que las consecuencias son más favorables, o que para obtener el mayor placer y beneficio es mejor promover el consumo y la producción legal de drogas que cuidar la salud y evitar los daños colaterales que conlleva ese estilo de vida. Sin embargo, el personaje tiene principios morales muy estrictos en otros aspectos. Por ejemplo, Nancy le vende drogas a Josh Wilson (Justin Chatwin), uno de los hijos de Doug que es homosexual y de la edad de Silas, bajo la condición de no vender a niños, pero al percatarse que lo hace, interviene y lo amenaza para impedir que lo siga haciendo. Pero a la par Nancy no tiene problemas en vender a estudiantes universitarios, y de hecho ayuda económicamente a Sanjay (Maulik Pancholy), en un inicio tutor de Shane, dándole trabajo vendiendo en el College de Agrestic. Por otro lado, Nancy es incapaz de traicionar a sus colegas, y avisa a Heyla sobre la rodada de la DEA que se organizó para atraparla. A su vez, no defiende el uso de armas (a menos que su vida se vea amenazada), ni el asesinato que acompaña

¹⁹ Aquí un extracto de la canción: «We smokin MILF weed everyday on the road / We get it crack-a-lackin everytime you see me dawg / It's snoop D-O-double G play the endo / We got the MILF weed cuz the MILF got it all the time / She got the weed that make a nigga blow his mind / It's the weed that feel good, smell good / It's the weed that you can't get in the hood / You gotta have it / A connect on the set / Lemme get some of that shit / make it fast yet / Give it to me quick give it to me fast / I want to tap you on your white ass / Hehe it's the mother that i'd like to fuck» (Kohan, cr., 2005-2012, temp. 2, cap. 8, «MILF Money»).

al narcotráfico (a pesar de que protege a su hijo por haber asesinado a Pilar, jamás aprueba el hecho).

Asimismo, la serie muestra las contradicciones que pueden existir entre el ámbito de lo moral y lo legal cuando se aborda la relación que Nancy tiene con Peter Scottson (Martin Donovan), un agente de la DEA con el cual tiene que casarse para proteger a su familia y su negocio. Peter limpia el vecindario de la mafia armenia para que Nancy pueda cultivar y vender marihuana sin problemas y ella no tiene reparo en defender que «la limpieza» implique meterlos en la cárcel. Por el contrario, sí se enfrenta a dilemas morales cuando Heyla habla con los armenios para que se deshagan de Peter, cuando U-Turn (Page Kennedy) amenaza con matar a Conrad si no le da la droga o el dinero que le prometió (mostrando lealtad a su compañero), cuando guarda heroína en su casa (droga que no aprueba, justo por las consecuencias que tiene en la salud de los consumidores y el alto grado adictivo de la sustancia) y siempre trata de ayudar a todos aunque la traicionen o sean los peores criminales.

La forma en que la narración nos muestra la historia, enfatizando la comicidad, relativiza los dilemas morales que la serie presenta. De hecho, cada situación, por más dramática que sea, es presentada de una forma irónica o cómica relativizando la complejidad de la misma. Si bien es cierto que el espectador puede mantener posturas que satanicen la marihuana y todo lo que la rodea, no es posible prescribir qué tipo de respuesta pueda tener, como lo sostiene el eticísimo, ni mucho menos qué tipo de conocimiento puede alcanzar a partir de su experiencia imaginaria con la misma, como lo sostiene Kieran. Para obtener una respuesta en este sentido, sería necesario explorar la recepción de una manera empírica. Sin embargo, la forma en la que se maneja la problemática tanto del consumo como de la venta de drogas, puede permitir una valoración estética de la serie independientemente de los principios y dilemas morales que presenta. Esta serie muestra claramente que es muy difícil separar forma de contenido, como sostiene el autonomismo radical, ya que el estilo de la serie es consecuente con los dilemas y valores que presenta. Esto es, a través de la ironía muestra dilemas morales y problemáticas legales suavizándolas y, en este sentido, es consecuente con las ocho temporadas. Por otro lado enfatiza, en el caso de la legalidad, más el aspecto social que el ético, lo cual permite que las situaciones evolucionen de tal forma que la venta, producción y consumo de marihuana sean justificables socialmente (ya sea por salud, por diversión o para reducir los conflictos que genera el narcotráfico al interior de los Estados Unidos y al exterior, con México). Finalmente, dada la

complejidad de los personajes, a partir de la comicidad se muestra con claridad la flexibilidad de sus valores y la justificación que se presenta de sus acciones, justo por la manera ridícula e irónica en la que se exhiben.

Apelar al carácter inmoral de la serie, implicaría reducir la complejidad de la misma. La serie establece límites definidos entre las esferas morales y legales, de tal forma que, al final, el ámbito de la moralidad pierde fuerza frente al legal, con la legalización de la marihuana y la aceptación social de la misma. En el ámbito moral se muestra que no es lo mismo la marihuana que la heroína (el consumidor de marihuana es muy chistoso), ni es lo mismo meter en la cárcel al amigo que al enemigo (la lealtad es muy valorada, a pesar del beneficio económico) o matar que amenazar (la amenaza puede ser cómica, el asesinato no). La simpatía que puede generar la protagonista es producto de una narración focalizada en la que se complejiza el problema del narcotráfico y se demeritan ciertos aspectos que pueden ser cómicos.

Las tensiones morales que presenta la serie, y que pueden ser problemáticas para ciertos espectadores, no devienen en defectos estéticos, así como tampoco incrementan su valor. Los dilemas morales y legales se van resolviendo utilizando los mecanismos clásicos de la comedia y la ironía (puesto que en repetidas ocasiones se nos da a entender lo contrario de lo que se muestra), por medio de una construcción narrativa muy ingeniosa y elaborada, como muestran los títulos de crédito a lo largo de toda la serie. A menos que no seamos capaces de entender la ironía, encontraríamos un problema de comprensión que es independiente tanto del juicio moral como estético. El valor de la serie depende de la manera en que el estilo y la forma en la que está construida la narración presenta problemas morales y legales, independientemente de los principios y valores morales que tenemos como espectadores y que la serie defiende, razón por la cual quizás el autonomismo moderado no esté tan equivocado.

Bibliografía

- ANDERSON, James C. y DEAN, Jeffrey T. (1998): «Moderate Autonomism». *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, nº 2, pp. 150-166.
- ARISTÓTELES (2002): *Poética*. Madrid: Istmo.
- BLACK, Gregory (2003): *Hollywood censurado*. Madrid: Akal.
- BELL, Clive (1914): *Art*. [En línea]. Nueva York: Frederik A. Stokes Company Publisherhs. En: <http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm> [Consulta: 28 de octubre de 2012].

- BOOTH, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- CARROLL, Noël (1996): «Moderate Moralism». *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, n° 3, pp. 223-238.
- (1998a): «Moderate Moralism versus Moderate Autonomism». *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, n° 4, pp. 419-424.
- (1998b): «Art, Narrative and Moral Understanding». En LEVINSON, J. (ed.), *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2000): «Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research». *Ethics*, vol. 110, n° 2, pp. 350-387.
- (2003): *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHRISAFIS, Angelique (2011): «Attack on “blasphemous” art work fires debate on role of religion in France». [En línea]. *The Guardian*, 18 de abril. En: <http://www.guardian.co.uk/world/2011/apr/18/andres-serrano-piss-christ-destroyed-christian-protesters> [Consulta: 28 de septiembre de 2012].
- CURRIE, Gregory (1998): «Realism of character and the value of fiction». En LEVINSON, J. (ed.), *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GAUT, Berys, (2007): *Art and Ethics*. New York: Oxford University Press.
- JACOBSON, Daniel (1997): «In Praise of Immoral Art». *Philosophical Topics*, vol. 25, n° 1, pp. 155-199.
- (2005): «Ethical Criticism and the Vice of Moderation». En KIERAN, Matthew (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell.
- JACOBSON, Daniel y D'ARMS, Justin (2000): «The Moralistic Fallacy: On the “Appropriateness” of Emotions». *Philosophy and Phenomenological Research* vol. 61, n° 1, pp. 65-90.
- JOHN, Eileen (2006): «Artistic Value and Opportunistic Moralism». En KIERAN, Matthew (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell.
- KIERAN, Matthew (1996): «Art, Imagination, and the Cultivation of Morals». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 4, pp. 337-351.
- (2002): «On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited». *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 64, n° 1, pp. 31-55.

- (2003): «Forbidding Knowledge: The Challenge of Immoralism». En BERMÚDEZ, José Luis y GARDNER, Sebastian (eds.), *Art and Morality*. Nueva York: Routledge.
- (2006): «Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value». *Philosophy Compass*, vol. 1, nº 2, pp. 129-143.
- (2010): «Emotions, Art and Immorality». En GOLDIE, Peter (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- NUSSBAUM, Martha C. (1998): «Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism». *Philosophy and Literature*, vol. 22, nº 2, pp. 343-365.
- (2005): *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. New York: Cambridge University Press.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (2006): «El valor Moral del Arte y la Emoción». *Crítica. Revista hispanoamericana de filosofía*, vol. 38, nº 114, pp. 69-92.
- PLATON (2000): *Diálogos IV*. República. Madrid: Gredos.
- POSNER, Richard A. (1997): «Against Ethical Criticism». *Philosophy and Literature*, vol. 21, nº 1, pp. 1-27.
- (1998): «Against Ethical Criticism: Part Two». *Philosophy and Literature*, vol. 22, nº 2, pp. 394-412.
- STECKER, Robert (2008): «Immoralism and the Anti-Theoretical View». *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, nº 2, pp. 145-161.
- TOLSTOI, Leon (2007): *¿Qué es el arte?* Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Filmografía

KOHAN, Jenji (cr.) (2005-2012): *Weeds*. Estados Unidos de América: Showtime.