

Author / Autor

Ariel Gómez Ponce

CONICET, Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Claire Underwood and feminine politic(s). Semiotic reflections on TV series and gender memories

The purpose of this article is to expose certain places from which it is possible to question how *House of Cards* problematizes a memory of gender. In that sense, one of its main characters, Claire Underwood, operates a model of woman that amalgamates two mythical figures of the Western culture and discuss canonical features of the feminine: that is to say, Lady Macbeth and Eva Perón, "lighthouse" personalities to think this about complexity. The contributions of the cultural semiotics of Iuri Lotman become functional for the construction of a privileged theoretical framework, oriented to study how these massive and artistic texts dynamize the memories of the cultures. From this perspective, we understand that this fiction exhibits a way in which contemporaneity questions the status of woman on the political scene and her forms of empowerment, a premise that can be explored in a multiplicity of current series.

Keywords

TV series, cultural semiotics, gender.

Claire Underwood y la(s) política(s) de lo femenino. Reflexiones semióticas sobre series de TV y memorias de los géneros

El propósito de este artículo es exponer ciertos lugares desde los cuales es posible interrogarse cómo la serie *House of Cards* problematiza una memoria del género. En tal sentido, uno de sus personajes principales, Claire Underwood, opera un modelo de mujer que amalgama dos figuras míticas de la cultura occidental para discutir características canónicas de lo femenino: hablamos de Lady Macbeth y Eva Perón, personajes "faro" para pensar esta complejidad. Los aportes de la semiótica cultural de Iuri Lotman se vuelven funcionales para la construcción de un marco teórico privilegiado, orientado a estudiar cómo estos textos masivos del arte dinamizan las memorias de las culturas. Desde esta perspectiva, entendemos que la narrativa exhibe un modo en que la contemporaneidad cuestiona la condición de mujer en la escena política y sus formas de empoderamiento, premisa que puede explorarse en una multiplicidad de series actuales.

Palavras-chave

Series de TV, semiótica de la cultura, género.

1. Introducción

Este artículo se orienta a reflexionar sobre un conjunto de problemáticas emplazadas en las derivas argumentales de una de las producciones televisivas que, en los recientes años, ha cobrado gran éxito. Hablamos de *House of Cards* (Netflix, 2013), serie de TV estadounidense que relata el inescrupuloso ascenso político de una pareja que persigue, a costa de una pérdida constante moral, ética y legal, la presidencia. En el transcurso de sus cinco temporadas emitidas hasta el momento, la narrativa registra un amplio caudal de temas acuciantes de la cultura contemporánea: los límites de lo legal, la educación, las formas de racismo y clasismo, el foro interno de la política, el manejo de los medios de comunicación y las fronteras éticas son, entre muchos, algunos de los motivos focales acumulados por esta serie. En este contexto, el modo en que *House of Cards* aspira a exponer un mapeo del orden social y de los vínculos intersubjetivos en el marco de la comunidad norteamericana, crea un espesor especial, siendo el modo de construcción de los géneros aquel que podría ocupar un lugar privilegiado.

Importa advertir que la narrativa releva estas disquisiciones en la figuración de sus protagonistas, pero también en una dimensión más amplia que incluye las diferentes operaciones publicitarias y las sucesivas de respuesta de su público. Este anclaje no cesa de manifestar una refracción constante de coordenadas sociales, que nos impulsa a indagar qué dicen los textos del arte sobre la realidad política actual. No obstante, el escenario que trabaja *House of Cards* traza una zona intrincada, puesto que se orienta a mostrar la otra cara de esta faceta. En tal sentido, podría introducirse la bandera puesta a la inversa que representa el logo de la serie. Se trata de un gesto que adquiere fuertes connotaciones, en tanto aparece como metáfora inaugural de aquello que Sarah J. Palm y Kenneth W. Stickers (2015, p. 42) entienden como “la inversión de valores (...) el Sueño Americano volcado”. Y si bien la discusión en torno a un *American Way of Life* adquiere relevancia para entender cómo las series actuales devienen prismas para observar las dinámicas socioculturales, en nuestro trabajo desplazamos la discusión general del Sueño para centrarnos en aquello que podemos considerar como uno de sus efectos: la construcción de la condición de mujer contemporánea. Por tal motivo, nos orientamos por indagar de qué manera esta serie de TV aparece como un terreno sumamente fértil que provee determinada información a partir de la cual podemos reconstruir una parcela de la cultura que legitima y naturaliza (o bien que discute y disputa) representaciones de la feminidad en un contexto particular: la escenografía política.

Y no dudamos en que muchos otros textos podrían también ilustrar esta cuestión. Sucede que las series son uno de los productos más consumidos en la actualidad, exhibiendo que la TV se encuentra lejos de ser solo una “cultura de evasión”. En función de ello, la primera parte de este trabajo estará dedicada a reflexionar sobre un marco teórico-metodológico que permita atender la complejidad de estos productos masivos que, en los últimos años, se han vuelto foco de atención por su inmensa cantidad de contenidos sociales y políticos, recibidos en sede internacional. Nuestro trabajo recuperará la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, cuyo estatuto teórico brinda herramientas oportunas para el estudio de textos del arte que

no solo comunican información, sino que además generan nuevos sentidos y dinamizan la memoria de los sistemas culturales. Desde la perspectiva lotmaniana, como en todo texto cultural, en las series de TV se halla nuestro modo de percepción y construcción del mundo.

De igual manera, se hace necesario indicar que, en la delicada operación de interpretación que conllevan las series, radica asimismo una complejidad por su prolongación, su estructura y por la dinámica de sus múltiples personajes. Por esta razón, abordaremos *House of Cards* a través de la óptica que ofrece la categoría de héroe/personaje, heredera del pensamiento de Mijaíl Bajtín y recuperada por autores como Lotman y la teórica feminista Teresa de Lauretis. De manera especial, esta articulación teórica permitirá el análisis de uno de sus protagonistas que, según observaremos, parece comportar mayor riqueza heurística: Claire Underwood, la enigmática y glacial esposa de Frank, y custodia de esta peripecia política para alcanzar el máximo poder de los Estados Unidos.

Nuestro objetivo será articular de manera exploratoria ciertos lugares desde los cuales es posible interrogarse cómo *House of Cards* opera una “memoria de los géneros”: es decir, introducir una zona conflictiva que despliega toda una cartografía donde prácticas sociosexuales y formas de la ficción parecen traducirse mutuamente. De esta manera, si la premisa de Iuri Lotman resulta cierta y es posible analizar de qué manera los textos proveen modelos a partir de los cuales podemos reconstruir una porción o una cultura entera, debemos ser capaces de atender a núcleos de sentido en esta serie, a partir de los cuales se exponen matrices de una memoria cultural de lo femenino en el seno político. Para organizar esta hipótesis de lectura que direcciona el presente trabajo, tomamos dos figuras “faro” de la mujer política que son reactualizadas por Claire Underwood. Se trata de Lady MacBeth, el personaje teatral de William Shakespeare, y Eva Perón, mujer del presidente argentino Juan Domingo Perón. En ambas mujeres histórico-ficcionales, se halla cierto germen de sentidos que la narrativa en cuestión trabaja activamente, pero que parecen orientarse a hacia un mismo conflicto: la frontera conflictiva en que se tensionan las formas de acceso al poder y una condición de mujer que tradicionalmente la cultura ha determinado.

De modo que, también en diálogo con una de las premisas de Palm y Stickers (reflexión que apunta a una versión del Sueño Americano en *House of Cards* que instaura una persecución egoísta del poder), el último apartado de nuestro itinerario estará dedicado a recuperar elementos que dan cuenta de un interrogante asiduo en la serie que, además, puede ser extrapolado a otras narrativas que centran su atención en personajes femenino: los límites del empoderamiento femenino. Desde esta perspectiva y a través de Claire Underwood, resulta factible vislumbrar el papel extraordinario que han tenido ciertas mujeres de la historia para sintetizar aquello que el sistema cultural dice sobre el sujeto femenino en la política. Se trata de explorar, en otras palabras, una problemática por la memoria del género en el sentido planteado por Mijaíl Bajtín, pero encausada desde una mirada doble: por un género (las reglas que producen relaciones sexuales y ordenan cuerpos y prácticas) y por un género (modelos que se concretan en determinados géneros narrativos de la televisión), en cuyo diálogo se condensan “tipos relativamente estables” de interacciones subjetivas que vuelven inteligible una femineidad en producciones estéticas.



Figura 1.
Imagen promocional de la serie *House of Cards*
Netflix, Sony Picture Television

2. La semiótica de Iuri Lotman y el estudio de las series de TV

No dudamos en afirmar que las series de TV son un fenómeno que, en los últimos años, han invadido explosivamente el orden de la medialidad. Estudiarlas es incursionar en las vertiginosas innovaciones de las condiciones de recepción y producción mediática que el comienzo de siglo trajo consigo. También es atender una modalidad narrativa compleja, cuya característica más visible aparece en una excesiva continuidad de aquello que Omar Rincón llama “el flujo del macrorrelato” (2006, p. 174). A diferencia de otros productos conclusivos como muchas obras literarias o filmes, las series devienen (tanto empírica como simbólicamente) una expresión numérica por su organización y quizá por el trato con su audiencia. Sin embargo, los estudiosos coinciden en que se evidencia una “equivalencia semiótica” entre cine y TV, aspecto que nos lleva a pensar en una prolongación del séptimo arte o, más bien, en una estética “poscine” (Bernini, 2012). Bajo esta consideración, resulta posible trabajar la serie como una forma de organización de contenido, en la cual puede recuperarse la aplicación de métodos y técnicas cercanos al análisis de la estética cinematográfica, pero orientados hacia “una nueva retórica de imágenes” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 222). Frente a esta complejidad, la semiótica de la cultura aparece como una reflexión teórica que nos permite captar los sentidos que atraviesan el carácter semiótico y cognoscitivo de los múltiples códigos que organizan este flujo serial incesante. De manera particular, se trata de una búsqueda que puede ser emplazada en una de las hipótesis centrales de quien fuera su fundador, Iuri Lotman (1990): que los textos del arte son aquellos que comportan mayor información, crean nuevos sentidos, fundan modelos de

la realidad y dinamizan la memoria de las culturas. Como puede observarse, referimos a una perspectiva semiótica que toma al texto como su noción teórico-metodológica central cuya concreción, al tiempo que expone una multiplicidad de organizaciones semióticas diferentes, construye sus propios lenguajes (Lotman, 2000[1977]). En su dinamismo, los textos forman parte de un poliglotismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que provienen de la literatura, la pintura, el teatro, el cine y, claro está, la televisión. Es posible intuir, de esta manera, que la serie televisiva comporta la misma naturaleza semiótica que el cine, ya que ambos se concretizan como “textos políglotas” (Lotman, 1996[1992], p. 85). En sus configuraciones, se halla una tensión de códigos análogos a ser cifrados y aprehendidos que van desde el lenguaje verbal a la construcción de los personajes, el vestuario o la escenografía, ejemplos estos de los vastos lenguajes que componen intrincadamente textualidades cuya naturaleza semiótica puede ser homologada.

No obstante, interesa señalar que, aún sin desarrollarlo en profundidad, Lotman arriesgó la hipótesis de que, como texto de la cultura, la TV “complicó” la configuración semiótica que la cinematografía venía gestando desde comienzos del siglo XX (2000 [1974], p. 115).¹ En investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2017), esta premisa nos orientó a reflexionar que las series, por su activa eclosión en los recientes años, devienen un instrumento de cognición privilegiado para comprender el dinamismo de la cultura contemporánea y cómo esta expone sus síntomas recurrentes. Hablamos de una capacidad de estos textos para absorber casi de manera instantánea fenómenos históricos porque, según advierte Jorge Carrión, “la aceleración de la historia contemporánea ha sido paralela a la aceleración de su lectura” (2014:25). De acuerdo con este carácter, se rechazaría además la tendencia cultural a considerar banales a estos textos de consumo masivo, puesto que ellos emergen como herramientas repletas de significaciones para comprender la realidad imperante que nos rodea, nuestra relación con los otros y nuestro lugar en el orden social. Sobre estas cuestiones, la semiótica lotmaniana puede intervenir, volviendo inteligibles los modos de producción de sentidos en estos complejos aparatos narrativos que hoy son un modelo ampliamente dominante (Lipovetsky y Serroy, 2009). Se trata de una labor que nos lleva a problematizar cómo conjuran procesos de percepción y construcción del mundo y de la historia de las culturas porque, en su relación activa con el contexto, las series de TV se cargan axiológicamente a través de los elementos que componen su estructura textual.

¹ Estos interrogantes y afirmaciones fragmentas se inscriben en la última producción teórica de Lotman, que pareciera verse apresurada luego del primer derrame cerebral que sufriera en 1989. Sin embargo, aún con una enfermedad en avance y con la pérdida gradual de la visión, estos últimos años dan cuenta de un amplio caudal de producción intelectual, en la que el semiólogo “se abandona a la invención, más aún que en sus trabajos anteriores, casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas” (Segre, en Cáceres, 2014:8).

Desde esta orientación teórica, emerge una descripción final sobre la cual volveremos asiduamente en nuestro trabajo: en esta dinámica, las series vuelven creativa la memoria puesto que, como todo texto artístico, devienen programas para la conservación y la transmisión de la información (Lotman, 1996 [1985]). Al tiempo que están emplazadas en sus condiciones de producción, recuperan energicamente no solo rasgos estéticos de otras textualidades, sino también elementos políticos, filosóficos, históricos y sociales que circulan por la diacronía de los sistemas culturales. En otras palabras, muestran un volumen informacional que sintetiza un “paradigma de memoria-olvido” sobre aquello que las culturas quieren actualizar o desplazar de sus itinerarios narrativos (Lotman, 1996 [1985], p. 160). En esta lógica, la forma en que las series consumidas a gran escala proyectan una “memoria de la diferencia sexual” ocupa un lugar privilegiado (Boria, 2011, p. 52), dado que parece someter a crítica una relación jerárquica de los sexos, inscripta fuertemente en la capacidad retentiva de ciertas operaciones estéticas.

2.1. Perspectivas para el análisis de protagonistas seriales

Desde esta perspectiva semiótica, reconocer qué nos dicen las series sobre los modos de (re)presentación de lo femenino y lo masculino nos impulsa a estudiar cómo la cultura traduce parcelas mnémicas en sus textos artísticos. No obstante, emprenderemos un acercamiento transversal a los estudios de género, con el objeto pensar la representación de los sexos como un sistema de sentidos: es decir, atender a “la traducción cultural del sexo en género” (De Lauretis, 2000, p. 38). En consecuencia, calificamos al género como una esfera que, vehiculizada por ficciones narrativas, exhibe cómo los sujetos se identifican a sí mismos y cómo la cultura los percibe dentro de una red de interacciones que habilitan o prohíben comportamientos, homogeneizan valores y creencias, y colaboran en la auto-conformación de una identidad sexual (Cornelius, 2013). En otras palabras, nos orientamos a observar cómo un texto del arte como la serie de TV despliega una cartografía donde prácticas sociosexuales y formas de la ficción parecen traducirse mutuamente.

A los fines de ordenar las diferentes operaciones en las que centraremos nuestras reflexiones, nuestro recorrido priorizará en el elemento narrativo que condensa con mayor fuerza esta problemática: los protagonistas. Desde la perspectiva semiótico-cultural, en el estudio de los personajes, radica la atención a un núcleo volitivo especial que arrostra “un modelo de mundo y sus transgresiones” (Lotman, 1979, p. 91). Se trata de una postura que adhiere a la noción de héroe propuesta por Mijaíl Bajtín (2008 [1975]), prisma bajo el cual los personajes de las series pueden ser pensados como ejes narrativos: como ideólogos que adquieren toda la intencionalidad ética y la acentuación axiológica de la obra, pero asimismo de la cultura. También deudor del pensamiento bajtiniano, Lotman reconoce que el héroe es el ejemplo más paradigmático para entender el dinamismo de la me-

moria cultural en los textos, dado que su comportamiento sintetiza un “acontecer, es decir que puede cruzar las fronteras de las prohibiciones que otros no pueden” (1990, p. 151).² Incluso diríamos que doblemente interesante porque, mientras para Bajtín (1997, p. 39) el héroe traza “una descripción”, Lotman intuye que su rasgo principal radica en que “caracteriza el lugar, la posición y la actividad del hombre en el mundo que lo rodea” (1998 [1969], p. 99).

No obstante, se hace necesario señalar que las discusiones en torno al género ocupan un lugar marginal en la teoría de Iuri Lotman, en tanto aparece como una temática periférica que se vincula principalmente con ciertos comportamientos histórico-sociales del colectivo.³ En función de ello, resulta de interés la recuperación de la teoría feminista Teresa de Lauretis (1987) quien se nutre de la propuesta lotmaniana para afirmar que en el héroe descansa una “diferencia sexual” primordial: una distancia biológica entre mujer y hombre que, diacrónicamente, se pone de manifiesto a través del héroe mítico. En De Lauretis (como también en Lotman y, por supuesto, en Bajtín), el héroe ocupa aquí un lugar privilegiado como sujeto que cumple el papel clasificador de la realidad, hundiendo sus raíces en los orígenes de la cultura (en aquello que la teórica reconoce como una “mecánica mítico-textual”, 1987, p. 188). Tales aportes, fijan pautas para estudiar las formas de heroicidad como un modo en que la cultura escenifica las continuidades y las rupturas en torno a la masculinidad, pero también a su contraparte esencial: lo femenino.

Por lo demás, esta línea de pensamiento permite desplazar al héroe/protagonista de su sentido tradicional (el héroe mítico triunfante que, de manera ejemplar, es propio de la mitología grecolatina), para proponerlo como una categoría teórico-metodológica: una figura protagónica que deviene condensador semántico del texto serial y “punto de vista” acerca del mundo (Arán, 2006). Con el objeto de esbozar un estado de la cuestión sobre las condiciones sociosexuales en un corte sincrónico de la cultura, procederemos con el estudio de elementos narrativos que particularizan aquello que, en investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2017), hemos definido como el ethos de los personajes: el análisis de datos biográficos y de la personalidad (a través de parlamentos, monólogos y acciones rutinarias), el mapa de relaciones con otras subjetividades y la ubicación en el orden cultural que propone la trama. Se trata de una mirada que se encuentra en diálogo con la propuesta de François Jost, quien ha pensado en la productividad de estudiar las tres “máscaras” de los personajes seriales que, indefectiblemente, refractan coordenadas socioculturales: su identidad profesional (su objetivo social y la actividad que lo caracteriza), la inclusión familiar (cómo se presentan ante sus otros íntimos) y la conformación del carácter: “en el doble sentido que el idioma inglés da a esta palabra: ‘personaje’ y ‘carácter’” (2015, p. 10).

Esta propuesta metodológica permite catalogar rasgos textuales de las series, que nos lleva a entender cómo el héroe/protagonista encarna los valores culturales desde

² La traducción es nuestra.

³ Al respecto, véase el capítulo 10, “La imagen ‘del mundo al revés’”, del libro *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible de los cambios sociales* (1999).

la constitución de su semántica, al tiempo que adviene como un germen matricial que gobierna la aparición de los géneros “en el centro del macizo cultural” (Lotman, 1998 [1973], p. 186). En ello hallamos una entrada metodológica para el estudio crítico de personajes seriales, definidos como grandes condensadores de la cultura contemporánea: observatorios para pensar los sistemas sociales, sus matrices históricas y su espesor genealógico (Barei, 2017).

3. Acerca de *House of Cards*

Ahora bien, al centrarnos en las figuras protagónicas/heroicas como centros volitivos, emerge un interrogante fundamental para reflexionar sobre las series de TV actuales: ¿qué valores están transmitiendo aquellas formas heroicas que se encuentran lejos de dialogar con la representación de un héroe canónico? En este cuestionamiento, parecería radicar el mayor atractivo de las series que se mantienen siempre en un doble conflicto narrativo: una contradicción donde “un viejo fondo moral deontológico nos hace condenar, pero otra cosa nos sopla al oído que es mejor que no suceda, así el relato puede continuar” (Jost, 2015, p. 123). Quizá por ello, mientras una serie como *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) se vuelve exitosa al narrar un padre de familia y profesor de química devenido traficante de metanfetaminas, otras como *White Collar* (USA Network, 2009-2014) o *Prison Break* (FOX, 2005-2017) prefieren contarnos historias sobre criminales. Según advierten los estudiosos, en las últimas décadas, las series (como muchos otros textos culturales) han comenzado a discutir tipologías de personajes, siendo los modelos de un canon heroico aquellos más problematizados (Carreras Lario, 2014). La pregunta es por qué asesinos seriales, narcotraficantes o políticos y policías corruptos ocupan un lugar privilegiado en exitosas ficciones internacionales y, por ende, qué sistema volitivo traen consigo estas innumerables narraciones que relatan personajes “anormales”. En esta lógica, *House of Cards* parece consolidar uno de los máximos exponentes en los últimos años.

Serie producida por la cadena de streaming digital Netflix y creada por Beau Willimon, *House of Cards* lleva cinco temporadas desde su primera emisión en febrero de 2013.⁴ De manera general, la trama se centra en el demócrata Frank Underwood (Kevin Spacey) y su inescrupuloso ascenso al poder que lo llevará de congresista a Presidente de los Estados Unidos. Situado en la contemporaneidad, el personaje se presenta como un sujeto amoral, ambicioso y despiadado que, en detrimento de las posturas de su partido (y, a ciencia cierta, de todo el Estado), lleva su propia agenda política cuyo recorrido mucho nos recuerda a la programática planteada por clásico texto doctrinario escrito por Nicolás Maquiavelo. Frank estará además acompañado por su mujer Claire Underwood (Robin Wright) quien, además de ocupar el rol de pareja ejemplar y participante de los movimientos de su marido, persigue su propio camino de ascenso en un mundo de congresistas, senadores y presidentes que, tradicionalmente, es casi exclusivamente de lo masculino. Juntos escenifican la contracara de una política que, al menos ante los medios, no permite la exhibición de una codicia de poder sin límites. Conspiración, cálculo,

manipulación, instigación, corrupción y asesinatos aparecen como los rasgos característicos de este estratégico y audaz matrimonio que protagoniza una de las ficciones internacionales más exitosas de los recientes años.

Aparece además otro signo característico que intensifican los rasgos paradigmáticos de este drama político. Puesto que la serie es una adaptación de la ficción británica homónima producida por la BBC en 1990, es posible pensar en la existencia de ciertos elementos “comunes” en torno a la corrupción política que formarían parte de un imaginario contemporáneo. Quizá por ello las estrategias de marketing realizadas por la cadena Netflix en un país como Argentina generaron tantas controversias, puesto que tomaron los personajes para parangonarlos con álgidas situaciones de la corrupción política local o ponerlos en diálogo con políticos actuales a través de las redes sociales Facebook o Twitter.⁵ De modo que esta gran producción (galardonada incluso con nominaciones y premios Emmy y Golden Globe) no solo es un prisma que reflexiona sobre las normas morales de la política, sino que además es un hallazgo en las condiciones publicitarias y de emisión de contenido que marcan un itinerario de cómo estos productos masivos operan y renuevan el orden mediático.

Por lo demás, *House of Cards* contempla un amplio número de problemáticas que parecen entrelazarse con este escenario político que aparece como transcultural: la inmigración, la situación laboral, la educación, las crisis ambientales y el papel de los medios de comunicación son claros ejemplos de esta densidad temática que retoma “áreas sensibles” de la cultura. El argumento (que tiene también cierta estructura de policial) retoma incluso la cuestión de género, por su parte, significa uno de los contenidos que atraviesa la serie y que la trama retoma recurrentemente en los derroteros de sus cinco temporadas. Por esta última razón, nuestra lectura desplazará su mirada hacia uno de los personajes principales de esta serie y que, según entendemos, ofrece mayor riqueza heurística para el objetivo que perseguimos en este trabajo: nos referimos a Claire Underwood.

4. Claire Underwood y la memoria del género

En la trama que teje desde su comienzo, *House of Cards* trabaja compositivamente un interrogante central a nivel

⁴ O, al menos, “emisión” en un sentido amplio, puesto que *House of Cards* forma parte de un fenómeno reciente que se conoce popularmente como “televisión web”: formas narrativas que, a diferencia de las series convencionales (cuya aparición se da semanalmente), se caracterizan por poner a la disposición del espectador la totalidad de la temporada, sin que el público tenga la necesidad de estar a la espera de los capítulos consecutivos. En este aspecto, radica un rasgo de interés para, en futuras investigaciones, problematizar cómo las plataformas digitales están modificando las condiciones de recepción de las series televisivas a nivel internacional en los últimos años.

⁵ Hacemos referencia a ciertos guiños intertextuales que han llevado a la cadena a parodiar el eslogan de la propaganda política realizada para la campaña de reelección del expresidente Carlos Saúl Menem en 1999 y las conversaciones filtradas de la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner.

de recepción: ¿qué es aquello que genera tanta atracción en este personaje sobre quien Frank Underwood no duda en afirmar que “amo a esa mujer. La amo más que los tiburones a la sangre” (101)?⁶ ¿Qué se esconde en esta protagonista que reconoce saber “lo que es ser capaz, hermosa y ambiciosa” (103)? Glacial, distante, calculadora y siempre envestida por la moda, Claire Underwood despliega una personalidad cuyos sentidos deben ser cifrados a la luz de una transición constante por las esferas políticas que la serie refracta. Lo cierto es que poco sabemos de Claire antes de Claire Underwood, cuestión que trae aparejada una imposibilidad de reconstruir la totalidad de una biografía que aparece fragmentada en las sucesivas derivas de *House of Cards*. De ello se sugiere que la historia de Claire comienza in media res, en tanto el presente narrativo nos ubica a casi 30 años de su matrimonio, en un camino de ascenso (intrincado, pero certero) a la presidencia. Incluso esta vacancia de sentidos se marca a nivel de estrategia narrativa: esa ruptura con la cuarta pared (interpelación constante al espectador, poco común en las series de TV) resguarda la interioridad de una protagonista que solamente nos dedicará su mirada una vez (aunque finalmente termine por quebrar este manto en el clímax de la temporada final). De modo que entender qué se esconde en Claire Underwood requiere de una mirada atenta a pequeños gestos que pueden pasar desapercibidos en este relato que organiza una multiplicidad de situaciones políticas y personajes que aparecen y desaparecen en el transcurso de sus sesenta y cinco episodios.

Más allá de las características singulares de los personajes de esta narrativa, aparece un rasgo que es indicador de cómo opera el texto sobre lo femenino: Claire se encuentra lejos de permanecer en este lugar doblemente pasivo que, en principio, debería corresponderle como “mujer de” y como Primera Dama de los Estados Unidos. En detrimento de este contexto tradicional, la protagonista se muestra capaz de manejar una ONG, mover proyectos de ley (que van desde el registro nacional de posesión de armas a la creación de juntas civiles para juzgar a militares violadores), funcionar como embajadora de la ONU, tratar con presidentes y terroristas, postularse como congresista, y llegar a la vicepresidencia. Se trata de escalafones que funcionan como preludios de un itinerario que, finalmente, la hará llegar a la presidencia en el transcurso de la quinta temporada.

De allí que, en los siguientes apartados, focalicemos nuestra atención en ciertos elementos que ponen en jaque una esfera tradicional de lo femenino que desembarca en un contexto especial: el político. Nos referimos a operaciones que, en su irrupción, condensan una crítica al modo de subjetivación propio de la cultura occidental que establece una “zona de intimidad” a la cual se relega la mujer, sus pasiones y sus sentires: fragmentos discursivos que “contribuyen a la construcción de imágenes de la mujer (...) [y a] la conformación de los sujetos femeninos, entendiendo por tal una ‘construcción cultural’ cuya figura se realiza o

se concreta en los textos” (Boria, 2011, p. 82). Intuimos, por ende, que hay una “memoria del género” que *House of Cards* está problematizando, a través de un modelo de mujer que opera mediante una reconfiguración mítica, subrepticamente inscripta en el seriado. Dicho de otro modo, Claire Underwood amalgama (o, posiblemente, tergiversa) un modelo de mujer fuerte en el que confluyen al menos dos mitos propios de la cultura occidental. Mientras el primero responde a una galería de mujeres políticas que el siglo XX nos legó, el segundo se asienta en una tradición literaria que acentúa el conflicto entre feminidad y masculinidad: hablamos de Lady Macbeth, aquel germen de la femme fatale shakespeariana que funciona como faro de una ambición, en detrimento del lugar de fragilidad y maternidad de lo femenino. En función de ello, optamos a continuación por un relevamiento del ethos del personaje, mediante un trabajo de rastreo y delimitación de ciertas marcas subjetivas que, en la recuperación de estas figuras históricas/ficcionales, reflexionan sobre “los límites de alguna invariante de sentido” (Lotman, 1996 [1985], p. 157): aquella que responde a una condición de mujer en una cartografía política.

4.1. “Frank Cumple, Claire dignifica”

Líneas arriba advertimos que *House of Cards* ha promovido un diálogo con la política argentina a través de las redes sociales. Sin embargo, lo que quizá resulte más interesante es la respuesta activa por parte de un público que rápidamente se hizo de eco de la serie, mediante un caudal de estrategias que rememoran un enclave político particular de la Argentina: el peronismo, régimen político populista que cobró vigencia a mediados del siglo XX. De manera particular, nos referimos a ciertas intervenciones artísticas que, en clara alusión a la serie, homologan los protagonistas con el presidente Juan Domingo Perón [1895-1974] y su mujer, Eva Duarte de Perón [1919-1952].⁷ Emergen, de forma ejemplar, dos casos paradigmáticos: mientras, en el primero, la imagen del matrimonio Underwood ha sido reproducida en las paredes de la ciudad de Buenos Aires acompañada por los colores canónicos del partido peronista (Figura 2), en un segundo ejemplo los fans han estilizado a Claire Underwood, replicando el estilo que caracteriza el mural de Eva Perón que se encuentra en lo alto del Ministerio de Desarrollo Social y a pocas cuadras de la obra artística sobre la serie (Figura 3). Se trata de una fuerte filiación que recupera elementos de un imaginario antagónico (negativo, si se quiere) al peronismo, y que contempla a Perón como núcleo de un sistema dictatorial-populista y a Eva, como una mujer que ha escalado sin escrúpulos por las líneas de poder hasta devenir compañera presidencial (imagen que, además, se ha replicado en sede internacional, quizá como consecuencia del modo en que se narra la vida de Eva en la exitosa ópera rock de Andrew Lloyd Webber, llevada luego al cine en 1996 de la mano de Madonna). En esta lógica, puede mencionarse también la constante parodia en las redes sociales

⁶ Sobre la codificación para anotar los episodios de la serie, seguimos el modelo de François Jost (2015): la primera cifra indica la temporada y las dos siguientes, el número de capítulo (305: quinto episodio de la tercera temporada). Cabe aclarar además que todas las traducciones de diálogos se basan en el subtítulo oficial al español que ofrece la cadena Netflix.

⁷ De ningún modo sería pertinente desviar aquí la discusión para profundizar en aspectos de la historia política de la Argentina, que claramente exceden los objetivos de este trabajo. No obstante, para un panorama general de las diferentes facetas que cubren la vida de Eva Perón, véase Pigna (2012).



Figura 2. Intervención callejera de los Underwood con los colores oficiales del partido peronista.



Figura 3. A la izquierda, la intervención artística de Claire Underwood. A la derecha, el mural original de Eva Perón, situado a poca distancia del anterior.

que se apropian de la frase canónica del peronismo: “Perón cumple, Eva dignifica”.

Sin pretender emitir juicios de valor sobre las implicancias políticas del peronismo, no podemos dejar de preguntarnos provisoriamente si Evita no está trazando líneas simbólicas que se ajustan a una idea de escenografía del poder que *House of Cards* ubica en el centro de su ficción. Incluso la reciente adquisición de los derechos de la novela de Eloy Martínez, *Santa Evita* (1995), por la cadena internacional FOX nos impulsa a interrogarnos sobre ciertos recorridos estéticos de las series de TV que parecen estar abonando el terreno para interpelar la figura de Eva Perón mediante una traducción particular: aquella que ofrece el cuerpo femenino en el contexto tanto presidencial como matrimonial.

En tal sentido, quisiéramos llamar la atención acerca de la propuesta de la crítica Beatriz Sarlo (2003) quien reflexionó sobre el carácter excepcional de estas mujeres que se vuelven dobles del poder oficial a partir del caso paradigmático de la historia Argentina. Según entiende la ensayista, antes de Evita “ninguna esposa de mandatario o representante se había convertido nunca en una pieza central en la construcción y la consolidación del poder” (2003, p. 69). Y, particularmente, de la lectura de Sarlo nos interesa extrapolar dos aspectos que entendemos conjuran una memoria que *House of Cards* activa creativamente: el uso del cuerpo femenino y el matrimonio como espacio privilegiado de la mujer. Son además elementos que, llevados a

la escena política, parecen construir un mismo imaginario: que la mujer necesita indefectiblemente de su contraparte masculina para acceder al poder.

Lo primero a destacar es una problemática sobre una institución y escenario de lo privado al cual tradicionalmente se ha relegado al sujeto femenino: el matrimonio. En este marco, el discurso amoroso que trabaja la serie adquiere una especial contradicción que lleva al espectador a interrogarse cuál es efectivamente el vínculo sentimental que relaciona a la dupla. Porque el matrimonio Claire/Francis (apodo que la protagonista le otorga y que respetaremos en estos apartados) se encuentra lejos de ser “convencional”: son una pareja casi abierta que comporta ciertas “libertades” y que, como ellos mismos recuerdan, eran más profusas antes de llegar a la vicepresidencia (y quizá por esta melancolía es que convocan sexualmente a su personal de seguridad, Meechum). Incluso Francis posee una ambigüedad sexual que parece no ser desconocida por su mujer, como tampoco lo son los amoríos de esta última. Si hay efectivamente un ligamen amoroso entre ambos es un interrogante sobre el cual la serie (al menos hasta su quinta temporada) no arriesga respuestas. Se trata, en otras palabras, de una zona de incertidumbre en torno al amor y la sexualidad que nos deja entrever un primer atisbo de *House of Cards* por despegarse de ciertos lugares tradicionales, arrojando otra comprensión de lo que significa compartir la vida con el otro. Destacaríamos como ejemplo aquel episodio de la tercera temporada que se elige narrar en el modo más íntimo y personal, y que se va adensando mediante la imagen de los monjes tibetanos y la metáfora del mandala de arena; capítulo que además está marcado por un retorno a los albores de la pareja, a esa primera casa compartida en Texas y a una frase final que surge para cristalizar los sentidos que el matrimonio guarda: “nada es para siempre, excepto nosotros” (307).

Aparece, en este punto, otra regularidad dominante en esta disposición matrimonial que estaría rememorando aquel imaginario negativo de la pareja de Perón y Eva que comentáramos antes. Hablamos de un uso recíproco que el espacio del matrimonio habría habilitado: una combinación paradigmática entre autoría y posesión que parece ser trasladable a la lectura que opera *House of Cards*. Porque, entre Francis y Claire, hay una marcada importancia de la pluralidad que hace de su relación, un contrato en su sentido más literal. Detrás de él, se esconde un “trato” (“bargain”, lo llama la serie) que claramente remite a su doble acepción: como efecto de tratar a otro y como convenio que los lleva a “hacer las cosas juntos” (102). Manipular los objetivos, desplazar los enemigos y allanar el territorio devienen actividades privilegiadas para este matrimonio que aúna fuerzas en beneficio de sus intereses.

En una primera lectura, sería posible sugerir que quien obtiene el mayor provecho es Francis. Y es notorio este aspecto puesto que, si extrapolamos la lectura de Beatriz Sarlo y reemplazamos los nombres a los cuales se aplica (Perón y Evita), podríamos intuir que Francis encontró en Claire

no solo una colaboradora sino alguien que, junto con él, integraba en la cúspide del poder una sociedad política de dos cabezas, hegemónica por el hombre, en la cual la mujer tenía fuerzas especiales colocados por encima de las instituciones republicanas. Las imágenes de esta sociedad bipolar son un mecanismo tropológico de la hegemonía cultural (2003, p. 91).

Sin embargo, admitimos que Claire encontró asimismo en Francis una suerte de puente. Para explicar conjeturalmente esta idea, se hace necesario referir al movimiento que impulsa a una joven Claire de 22 años a casarse con este “white trash” (que claramente necesita de una familia hacendada de alto poder adquisitivo). Aparece aquí un segundo elemento que dialoga con la lectura de *Evita* que emprende, por ejemplo, el musical de Alan Parker en la vertiginosa escalada por el poder que ejecuta una joven Eva que recién arriba a Buenos Aires. Claire, aún con los recursos a su disponibilidad, reconoce la necesidad de una figura masculina que le allane el terreno, y Francis (muy a disgusto de la familia de la protagonista) llega para tal cometido. En el recuerdo del pasado de Claire, hay entonces un tono de inconformidad que recorre a esta mujer de la clase alta de Texas, y que es consciente del futuro inminente como “mujer de” que le espera por su condición socioeconómica y por las tradiciones familiares. Pero para Claire, el matrimonio adviene como otra “promesa” que cubre el anhelo de cierta ambición o, tal como aclara en otro momento de la narrativa, de ser “más que un observador (...) ser significativo” (111). Dicha inconformidad será el motor para que Claire atraviese un amplio número de roles políticos en el transcurso de la narrativa. Aún consciente de que tiene “más influencia” como Primera Dama y que puede ser acusada de falta de experiencia y despotismo, la protagonista aspira a más y necesita tanto del impulso de Francis como también de adquirir “experiencia legítima” (301).

Por otra parte, este “ser significativo” resulta también crucial para acercarnos a una posible explicación a romances que ella mantiene con hombres que, aunque muy diferentes, siempre la admiran y suplen un vacío. En consonancia y a la luz del amorío con el escritor Thom, esta necesidad de Claire es puesta en palabras por Francis, quien además parece explicitar el porqué de su apertura hacia los romances de su mujer:

puede darte cosas que yo no puedo. Claire, hemos sido un gran equipo. Pero una persona no puede darle todo a la otra. Yo no puedo viajar contigo. No te doy abrigo por las noches. No te veo de la forma en que él te ve. No es que tenga que darte permiso, pero haz lo que sea correcto para ti. Y quiero que sepas que si lo haces, sé que tendrás cuidado, y yo estaré bien. Si vamos a ir más allá del matrimonio, hagámoslo (411).

Cabe destacar, sin embargo, que emerge un recelo constante en el itinerario de ascenso político que emprenden ambos personajes. Nos referimos a una zona tensa que se deja entrever fuertemente en el reproche de Francis “nunca debí haberte hecho embajadora”, al que de forma rotunda Claire responderá: “nunca debí haberte hecho presidente” (306) (situación en estrecho diálogo con aquel autorreconocimiento que el presidente Perón reiteró en numerosas entrevistas: “Eva Perón es un producto mío. Yo la preparé para que hiciera lo que hizo”, Eloy Martínez, 1996, p. 47). Se trata de una problemática que cobra vida en un caudal de interrogantes que Claire concibe desde el comienzo de la trama y que se despliegan, aunque subrepticamente, a lo largo de las temporadas: “¿Son mis objetivos secundarios a los tuyos?” (109) o, aún de forma más directa, “he estado en sentada en el asiento del pasajero durante décadas. Es hora de que me ponga al volante” (301) son ejemplos de este sesgo de inconformidad. En estos puntos, se

inscriben todas las crisis entre los personajes, puesto que si ese “hacer juntos” es central, paulatinamente comienza a socavarse, cuestión patente en pequeños gestos que se pierden con el correr de la narrativa (como, por ejemplo, el correr y el fumar juntos, Figura 4).



Figura 4.

Uno de los gestos que se pierden entre los Underwood: el fumar junto.

Captura de pantalla de la serie *House of Cards*
Netflix, Sony Picture Television

En segundo lugar, si este matrimonio deviene vehículo para despegar hacia otro escenario, también es cierto que hay otro rasgo que colabora con este ascenso al poder. Y, en este contexto, creemos que es posible retomar otra hipótesis de Beatriz Sarlo, para quien la excepción de Eva está en que aquello que no sirvió en el mundo artístico (Eva nunca fue una gran estrella del radioteatro), sí fue funcional para la escena política. Esto se condensa en uno de los rasgos más destacables del personaje histórico: su vestuario. Sarlo nos recuerda que la ropa de Eva (la colección Christian Dior, por ejemplo) se sostiene como un traje público que corona una escenografía del poder: un estilo que se vuelve uniforme político y con el cual *Evita* podía tanto realizar obras de caridad como atender a embajadores internacionales o gremialistas. De hecho, era una de las características que con mayor ahínco la prensa internacional retomó en aquel viaje protocolar por Europa en 1947, reconocida como la “Gira del Arcoiris” (Pigna, 2012). Y, en consonancia, si hay un aspecto que no pasa desapercibido de Claire, es casualmente este vestuario de alta costura que jamás se repite y que, en un mismo episodio, puede llegar a variar hasta tres veces (Figura 5).



Figura 5.

De manera ejemplar, algunos de los diferentes estilos que luce Claire Underwood.

Aún a riesgo de simplificar, es posible leer cierta operatoria común en el modo en que la vestimenta aspira a adquirir practicidad en el marco político. Dicho de otro modo, la preferencia por la ropa de diseñador va de la mano de un alto conocimiento de su utilidad, donde ciertos vestidos son funcionales para determinados contextos. Claire parece ser consciente de esta lógica, e incluso deviene una suerte de asesora de moda para su marido, que recurre a ella para el consejo final en torno al atuendo (sabemos que prefiere el azul marino). Hay, de este modo, una codificación estética del cuerpo político, cuyas resonancias simbólicas conforman un “estilo presidencial” para un sistema de gobierno que debe construir una imagen no solo ante el público, sino además ante los medios de comunicación. Junto con Sarlo, nos arriesgamos a pensar que es precisamente este vestuario un pivote sobre el que se arma un modelo de mujer, puesto que el uso de la ropa “no fue una cualidad agregada sino un dato central de su personalidad política” (2003, p. 92). Es, en otras palabras, elemento fundamental para entender tanto la transición de Eva Duarte (la Eva actriz y modelo de revistas) a Evita (emblema del Pueblo), como también para comprender el paso de Claire Hale a Claire Underwood, e incluso de la Claire Primera Dama a la Claire Presidenta (que no solo se observa en el cambio de estilo y colores desde la temporada primera a la último, sino además en un cabello que cambia de largo y tonos según la intencionalidad política que prime). Tanto Eva como Claire compartirían entonces esta descripción y, más allá de ciertas coincidencias cercanas en la confección de ciertos vestidos (Figura 6), la ropa de comporta en ambas un papel decisivo para una iconografía que sintetiza y sostiene la propaganda política tanto del peronismo como de los Underwood. Implica, de esta manera, una alta visualidad que toma al cuerpo femenino como soporte político, pero que remite indefectiblemente a un modelo de mujer: un estereotipo de belleza y femineidad de la cual la protagonista no puede ni parece querer desprenderse, y que mucho recuerdan a la distinción que busca subrayarse mediante los atuendos de la clásica realeza. Como bien indica su asesora LeeAnn Harvey, se trata de “llevar zapatos de marca y vestidos de diseñador” (401) e incluso volver al tono rubio (porque tiene más éxito en los votantes) ya que son modificaciones que se conciben para



Figura 6. A la izquierda, uno de los vestidos más destacados de Claire Underwood, Netflix, Sony Picture Television. A la derecha, Eva Perón luciendo un vestido de la colección de Christian Dior. En comparación, pueden observarse ciertas similitudes en sus estilos.

alcanzar el éxito de un marido que busca la reelección (y que carece de dicha presencia física), aunque también le permiten a Claire lograr sus propios cometidos. En síntesis, si el matrimonio implica un marco para el desplazamiento, el cuerpo aparece entonces como herramienta para dicho movimiento. Lejos de ser lugares comunes de la “mujer”, se refractan como elementos capitalizables, pero también como piezas de una maquinaria política que los vuelve cuestiones de Estado: son, al decir de Beatriz Sarlo, “configuraciones excepcionales” de la mujer política (2003, p. 88). Por lo demás, si los creadores y guionistas de la serie se han servido de referencias peronistas para organizar su narrativa es un dato que, al menos en entrevistas y en “detrás de escenas”, no se advierte. Por lo cual, podemos intuir que se trataría de cierta información cultural (un “espacio de cierta memoria común”, diría Lotman, 1996[1985], p. 157) que estaría circulando por esta configuración política de la mujer del siglo XX. Eva aparecería aquí como texto faro que rompe con un régimen canónico de mujer (un lugar pasivo) para construir otro: aquel que signa lo femenino en sede presidencial (y que además se encuentra en consonancia con el papel preponderante que adquiere la mujer en el escenario democrático gracias a la posibilidad del voto). Con todo, tal como intuye Pampa Arán (2005, p. 113), “si una mujer es lo que una época y una sociedad dicen que debe ser, Eva no se ajusta a los cánones”, y Claire Underwood parece recordar algunos de sus fragmentos para desplazarlos hacia otras coordenadas históricas.

4.2. Lady Macbeth o “la serpiente que se esconde debajo de ella”

Dejamos un momento la configuración mítica de Evita, para abordar una segunda figura que intuimos esconde una problemática más “interior”. Dijimos que Claire se inscribe en la línea simbólica matricial de uno de los emblemas literarios de William Shakespeare: Lady Macbeth. Pero lo cierto es que esta relectura de una de las figuras centrales de *Macbeth* (1606), bien puede dialogar también con otros personajes seriales como Cersei de *Game of Thrones* (HBO, 2011), Gemma de *Sons of Anarchy* (FX, 2008-2014) o Janine de *Animal Kingdom* (TNT, 2016).⁸ Lo que nos impulsa más bien a suponer que Lady Macbeth inaugura una matriz de mujer fuerte que responde a un sistema poder matrilineal y que deviene una suerte de custodia de la transición de la herencia familiar: en otras palabras, de un sujeto femenino que, aunque no directamente, coordina el poder y se empodera de manera encubierta. Se hace necesario señalar que, aunque las intervenciones del personaje en la obra de Shakespeare no son regulares, Lady Macbeth adquirió carácter mítico, formando parte de todo un imaginario que reproduce el motivo de la mujer fálica que estas series refractan. Y si bien no es ella quien comete los crímenes que llevan a la obtención de la corona (el asesinato de Duncan), aparece como un personaje que

⁸ Interesa señalar que el retorno a Shakespeare no es exclusivo de *House of Cards*, si uno piensa cómo también *Sons of Anarchy* se asienta en el mito de Hamlet. Al respecto, resulta interesante la lectura que realiza Jorge Carrión (2014) sobre los diálogos narrativos entre la obra shakesperiana y las recientes producciones televisivas.

influye y sostiene a su marido para tales cometidos: es, en otras palabras, una figura de la instigación.

En *House of Cards*, Lady Macbeth es traducida en esta Claire glacial, que no tolera las disculpas, que muestra un rechazo marcado por su propia debilidad (quizá por esa temprana violación durante su primer año de Universidad), que impulsa el accionar de Francis mediante frases como “lo hagamos sufrir” y que lleva a su marido a dudar si “debo temerle o estar orgulloso de ella. Quizá ambas” (407). Incluso hablamos de una protagonista que busca evitar aquello que la serie trabaja como las “vulnerabilidades” (como, de manera ejemplar, se observa en relación a las fotos que se publican de Adam o en la posible salida a la luz de su diario íntimo cuyos secretos, nunca expuestos en la serie, bien podemos suponer). En su lugar, la audacia y el cálculo devienen no solo características privilegiadas, sino también *modus operandi* que se cristalizan en esta expresión de “hierros en el fuego” (“irons in the fire”) y que da cuenta de una audacia y de una elección entre varias posibilidades abiertas (aunque Claire finalmente aclare: “pero yo prefiero el fuego”, 101). (Mención aparte y como puede atenderse también de este sucinto recorrido, es la importancia que adquiere la semántica y la fraseología que tiene la serie para entender qué se esconde en el pensamiento y la interioridad de ambos personajes).

En cierto modo, sería posible pensar que este entramado se entrelaza con la escenografía del cuerpo que comentáramos líneas arriba. No debemos olvidarnos que esta condición femenina (y, más aún, de mujer bella) conlleva múltiples formas de sexismo que, en la serie, son expresadas mediante un sinnúmero de micromachismos de los cuales Claire no puede escapar. De manera ejemplar, mientras el embajador de Rusia le afirma que “la verdad es que no tienes vocación de embajadora, no más de lo que yo tendría como Primera Dama. Por cierto, muy lindo vestido” (305), el presidente ruso Petrov será más directo al interpellarla “¿Qué sería sin su marido? Nada. Solo una cara bonita” (406). No obstante, hay una audacia en Claire, propia del orden shakespereano, mediante la cual logra desarticular estos desplazamientos.

Y, en esta lógica, hay un ejemplo que ilustra claramente estas operatorias. Se trata de una situación de gran efecto donde Claire convoca al embajador Alexi Moryakov al tocador de damas (305). Luego de los profusos comentarios machistas, la escena modela una serie de acciones trascendentes que dejan entrever cómo se desestabiliza el lugar canónico de lo femenino y se somete, por ende, a su contraparte masculina: Claire lleva el enemigo a un terreno donde pierde fuerza (el tocador), no se desprende de este sesgo femenino (todo lo contrario, lo usa a favor e incluso le pide consejo a Alexi sobre su maquillaje porque “siempre es bueno tener la opinión de un hombre”), organiza un discurso repleto de información sobre los movimientos militares a desarrollar si no se cumplen sus pedidos (y sin brindarle posibilidad de respuesta a Alexi), y finalmente lo humilla desde su posición de mujer (le pide una toalla y le agradece por ser “un caballero”, 305).

Con ello, el fragmento muestra eficacia estética al trabajar la condición femenina en una difusa frontera entre lo público (la ONU) y lo privado (el tocador), entre poder y sumisión, y entre lo que se dice y lo que se calla. Este fragmento va de la mano con las operaciones de sabotaje que, de manera recurrente, Claire realiza. La intimidación y el sabotaje aplican estrategias funcionales para conte-

star a estos sexismos, pero también para arrasar con sus enemigos, llevarlos hacia su terreno o desarticularlos en sus propios hábitats (tal como opera con la periodista Zoe Barnes al ingresar imprevisiblemente en su departamento y hurgarle su ropero). Aún más, operan en contra de Francis y en situaciones fundamentales que el protagonista nunca ve venir: echar a tierra sus proyectos, convencer a opositores y sacar a la luz recuerdos racistas familiares son claros ejemplos de este trayecto.

Por lo demás, esta astucia también parece impulsarla a construir redes femeninas que se encuentran a la par del apoyo que paulatinamente va logrando entre el sector femenino votante. Pero, si bien Claire se esmera por rodearse de mujeres, resulta paradigmático que se deshace de ellas con la misma facilidad: de ello da cuenta su contacto con la Primera Dama del Presidente Walker (con quien forma un estrecho vínculo para manipular a su marido), con Gillian Cole (a quien más tarde le dirá que está “dispuesta a dejar que tu hijo se marchite y muera dentro de ti si es preciso”, 201), con Catherine Durand (primero convencida y luego utilizada), y finalmente LeeAnn Harvey (a quien saca de Texas para luego despedirla en el momento oportuno). Incluso conocemos a una madre dominante y autoritaria, de la cual Claire parece huir pero que finalmente es capaz de llevarla a la muerte con el objeto de que su candidatura como Vicepresidenta tome fuerza.

Mediante estos ejemplos, lo que buscamos señalar es que lo femenino, por detrás de lo masculino, parece estar organizando sus propias redes de poder de la mano de Claire Underwood. Y no es casual que mientras Heather Dumber y Jackie Sharp se enfrentan por ocupar el cargo de Presidenta, Claire permanezca en las sombras, en un gesto silencioso que avicina un futuro paso. En otras palabras, nos referimos a preparar el terreno para una presidencia que no le impaciente, porque parece seguir el consejo de Lady Macbeth: “lleva la bienvenida en los ojos, en la lengua, en las manos, y preséntate como una flor de inocencia; pero sé la serpiente que se esconde bajo ella” (Shakespeare, 2013 [1606], p. 53).

No obstante, si la figura shakesperiana adviene como matriz mnémica en cual se inscribe toda esta complejidad, también es cierto que trae aparejada una consecuencia que parece ser la contracara de Lady Macbeth: la culpa, fenómeno reconocido como “efecto Macbeth” (Jost, 2015) y expuesto incluso en una de las imágenes promocionales más difundidas de la serie (Figura 7). No está de más recordar que el personaje de Shakespeare se caracteriza por este rasgo signifiante: el intento constante por lavarse de las manos una sangre que insistentemente vuelve a aparecer, como consecuencia del remordimiento por haber incitado a su marido al asesinato. Y aunque casi no hay ningún juicio explícito de valor, la serie modela muchos momentos en los cuales Claire aplica a este fenómeno de la culpa: el despido casi masivo del personal de su ONG y aquella secretaria que difícilmente pueda encontrar otro empleo por su edad (106), las pesadillas con los hijos de Peter Russo (112) y el quebrar en llanto cuando destruye a la joven violada solo por lograr que la ley que busca promulgar se lleve a cabo (213). Y de allí que también sea posible observar ciertos intentos de “purificación” (como, por ejemplo, cuando le da el billete al indigente, y este se lo devuelve origami). En función de ello, Claire se trabaja como un personaje que, tal como recalca Francis, tiene “epifanías morales” (306). Hablamos de características

originales de una tradición ficcional de mujer ambiciosa de poder que finalmente sucumbe ante su conciencia, y quizá por ello adviene una de las frases que más puede impactar al espectador: “somos asesinos, Francis” (306).



Figura 7. Imagen promocional de la serie *House of Cards*. Netflix, Sony Picture Television. En ella, puede apreciarse la sangre en las manos de Claire, en clara referencia al clásico texto de Shakespeare.

Por último, interesa destacar un aspecto final al amparo de esta lectura. Si bien la culpa se extiende como un sentimiento siempre en latencia, aparece otro motivo con el cual se vincula estrechamente y que la serie problematiza de manera regular. En Claire, se advierte una condena (moral, si se quiere) por no haber ejercido la maternidad. La narrativa incorpora, en este punto, uno de los interrogantes fundamentales en torno a la protagonista, relevando una idea de “instinto maternal” que, en realidad, presume más bien un “vacío” [“void”] (204). Aunque la respuesta premeditada es practicada con antelación (ante la prensa, Claire afirma que el tiempo que le dedicaría a la crianza de hijos sería tiempo restado para otros que más lo necesitan: el pueblo –discurso muy similar al que utilizada Eva Perón ante el mismo interrogante–), sabemos que la maternidad es un asunto más complejo que debe ser entendido a la luz de su pasado y de los tres abortos que realizó (dos en momento de la juventud que Claire considera “imprudente” y uno final para acompañarlo a Francis en su primera postulación como congresista). Se trata de un abandono a este rol de madre que, ante la mirada social y luego de tantos años de casada, debería suplir. En otras palabras, de elegir el acceso al poder, aún a riesgo de no dejar un legado, gama de sentido muy en diálogo con las tópicas shakesperianas. Por esta razón, lo maternal organiza una zona problemática cuyo resultado es un atisbo de culpa que la impulsa a la clínica de fertilidad, luego de preguntarle a Francis: “Estoy pensando cuando uno de nosotros muera... ¿Qué dejaremos? ¿Para quién?” (113). Incluso es plausible suponer que, como Macbeth, Francis refuerza esta apropiación en tanto parece “no nacido de una mujer”: no tiene padres ni hijos, está centrado en sí mismo y la figura materna se omite, para dar lugar a otra forma de femineidad que lo contiene tal vez tanto como madre y mujer.

Lo interesante es que, pese a esta crisis que cobra vitalidad al finalizar la primera temporada, la maternidad cartografía un escenario difuso y enigmático, interrogante que la serie deja abierto quizá porque, en su interioridad, Claire ha resuelto un conflicto que al espectador nunca se le comparte. Si la moral es una problemática frecuente en *House of Cards*, Claire Underwood condensa un régimen de sentidos más indescifrable, aunque ciertamente la condición ética es algo que paulatinamente se va perdiendo hasta llegar, por último, a su extremo: el asesinato de su amante, Thom, en los desenlaces de la quinta temporada. Por lo demás, la narrativa nos permite elucidar que, en este punto, Claire no solo se modeliza como instigadora de Francis, ya que vuelve a revitalizarse la idea de matrimonio macbethiano, no solo como contrato para el poder, sino además como zona de aprendizaje mutuo. Porque claramente Claire aprendió de Francis. Aprendió que “si no te gusta cómo está puesto el tablero, dalo vuelta” (202). También que la condición femenina no necesariamente adhiere a obstáculo, en tanto puede intervenir como puente para desplazarse hacia otros trayectos. Claire Underwood aprendió, por ende, que (y siguiendo con la metáfora lúdica) un peón se puede convertir en reina, cruzando directamente hacia el otro lado. Lady Macbeth, en tal sentido, puede asumirse tanto como piedra basal de una condición de mujer, como ejemplo paradigmático de un devenir reina.

5. Reflexiones finales. Problemas sobre el poder femenino

Sin pretender agotar el alcance de estas figuras tan complejas, en este itinerario reflexivo hemos recortado un conjunto de rasgos que el personaje de Claire Underwood recupera activamente en el marco de una escenografía del poder. Pero el rastreo por estos elementos que expusimos tuvo un carácter un carácter exploratorio, en tanto no pretende agotar los múltiples y densos sentidos que entreteje esta compleja serie. De allí que la inclusión de estas cuestiones pretendan si no resolver, al menos dejar planteado un conjunto de nuevos problemas, que se deslizan de nuestra lectura.

Por lo cual nuestro trabajo funcionó, más bien, como un panorama de cómo Claire Underwood trabaja una diacronía y una sincronía para reflexionar sobre la emergencia del sujeto femenino en las ficciones seriales recientes: una memoria del género femenino, pero también su comprensión contemporánea. En función de ello, atravesada por dos figuras míticas y emblemáticas, Eva Perón y Lady Macbeth, *House of Cards* adscribe a un “hacer” mujer que problematiza una “memoria del género”: la corporalidad femenina, su anclaje en el contexto matrimonial y la activación de un instinto de maternidad son elementos que convocan, al tiempo que discuten, lo que la cultura tradicionalmente piensa como mujer. No obstante, hablamos de condiciones para un devenir femenino que, en Claire, denotan una inconformidad constante por permanecer en este lugar pasivo en donde lo social se esmera por ubicarla, recluirla y controlarla.

Incluso es posible suponer que aquello a lo que esta resistencia está aludiendo en el fondo es a un conflicto en torno a la libertad: la posibilidad de romper con estructuras normalizadoras de la cultura, de ciertas instituciones coercitivas y determinados mandatos que regulan lo social y, claramente, las emergencias del género. Por ello, *House*

of *Cards* elige relatarse como una historia que, como muchas otras, problematiza la libertad del sujeto femenino. Se trata de una elección claramente visible en la renuncia a la maternidad y a un “momento” de amor cuyo “espíritu libre” la atrae (recordemos, en este sentido, su relación con el fotógrafo Adam), para perseguir en cambio “un futuro, una historia” como aquella que Francis le ofrece (110). Sin embargo, la serie muestra una zona incierta y contradictoria, en tanto lo emocional (la culpa, el discurso amoroso), la representación del cuerpo canónico de mujer (sus vestidos) y la maternidad reflotan como fantasmas femeninos de los cuales no puede despegarse. En esta frontera lábil entre resistencia y desistencia, Claire pierde los límites de su condición e inaugura una esfera de incertidumbre que mantiene en vilo al espectador.

En tal sentido, parece resonar la hipótesis de Michel Foucault (2014), puesto que hablamos de formas de un poder que no se posee, sino que se ejerce. Es decir, que emerge como una red que atraviesa lo social y lo político, pero también lo familiar: que cartografía este intrincado “tablero” que Claire, tal vez por su sugerencia de su marido o por anhelo propio, atraviesa. Sin embargo, el interrogante que surge es: ¿Claire Underwood efectivamente accede a estas formas de poder? ¿O es, como pensara Foucault, que resulta necesario que el sujeto se resista para ejercer el poder? Dicho de otro modo, ¿la protagonista se modeliza como “un cuerpo donde se ha investido el poder” (Sarlo, 2003, p. 100) porque, como intuyó Thomas, ha estado esperando pacientemente a que Francis cometa un error para ella poder emerger de entre las sombras? ¿O deberíamos hablar, por el contrario, de una puesta en escena de su marido? Por lo demás, ¿hay un vínculo afectivo, real y profundo, entre ambos? ¿O el texto está exhibiendo, más bien, una carrera armamentista tácita? Estos son interrogantes a los cuales, suponemos, podremos volver en el transcurso de la próxima temporada, luego del contundente reciente final que nos muestra una Claire que intenta osadamente retener la presidencia, aún a costa de desplazar por completo a su marido (513).

Aparece, finalmente, otro gesto paradigmático en esta serie. En la fluencia de esta maquinaria que monta un cuerpo femenino en la escena política, las piezas que la componen se vuelven funcionales tanto para empoderarse (devenir Presidenta), como para desplazar al sujeto masculino y desencadenar su falla. Esto remite, por ende, a un poder que remueve parcelas de la memoria de la cultura mediante la figura de la esposa (recordemos a Evita o Lady Macbeth) que economiza y emplea medios, aunque eso lleve a la renuncia de toda realización como mujer. De modo que es posible pensar que, en su interior, *House of Cards* es una serie que siempre problematiza los límites del poder, supuesto que si bien es claramente visible en Francis (su peripecia es, ciertamente, una persecución de poder), en Claire aparece como una característica quizá más difusa y diseminada en este rol de lo femenino. En síntesis, la narrativa se orienta a reflexionar sobre una forma no tradicional de empoderamiento femenino que opera mediante la reutilización de rasgos y coordenadas propias de la condición de mujer. Quizá por ello, como bien le reprocha Catherine Durand, Claire subrepticamente parece esmerarse por tomar “ventaja de las situaciones para atribuirse autoridades que no tiene derecho a atribuirse” (406).

Surge, a modo de conclusión, otro interrogante: ¿Claire ofrece realmente una crítica sobre la comprensión tradicio-

nal de lo femenino o es, en el fondo, una mujer que tiene que apropiarse de los códigos masculinos para ascender? Se trata de una pregunta que alude no solo a *House of Cards*, sino también a los crecientes productos que toman sujetos femeninos para ubicarlos en el centro de sus historias. Cobra relevancia, en este punto, una de las hipótesis planteadas por Iuri Lotman: “no son las propugnadoras de los ‘derechos de la mujer’ (...) las que representan el vértigo de las conquistas femeninas, sino aquellas mujeres que expropián a los hombres de sus roles políticos y gubernamentales (las lady Thatcher de la política y de las ciencias del siglo XX)” (1999, p. 150, la cursiva es nuestra).⁹ La mirada lotmaniana refiere a una larga tradición de mujeres como Catalina de Rusia, Isabel I o Juana de Arco, por nombrar algunas, que intervienen en el dominio político del hombre, y que las narrativas actuales vuelven operaciones estéticas en sus traducciones ficcionales (como instituyen, de manera ejemplar, series tal como *The Crown* o *The White Queen*).

Sin embargo, esta expropiación del poder, lógica claramente visible en un personaje como Claire Underwood, indaga sobre el papel secundario del sexo: es decir, situaciones en las cuales y en determinadas escenografías, la mujer se atribuye un rol masculino. Para Iuri Lotman (1999), implica un “cambios de funciones”, sugerencia muy en diálogo con la propuesta de Adriana Boria, quien sostiene que lo femenino y lo masculino no se establecen como estructuras biológicas, sino “como papeles o roles en relación a la trama” (2013, p. 5). Dicho de otro modo, son funciones socioculturales que, al mismo tiempo, devienen funciones semióticas, y que no dependen tanto de una representación física (el lucir mujer u hombre), sino de la apropiación de prácticas sociosexuales que responden a determinados enclaves de género.

En este cuerpo germinado, multidimensional o bivalente, como diría Mijaíl Bajtín, Claire rememora tácticas de apropiación/expropiación del poder mediante un tejido problemático de contradicciones entre lo que “debe ser” una mujer y lo que realmente anhela ser. Y tal vez, en este punto, yace su atractivo, dado que se manifiesta una imposibilidad de predecir cómo opera o qué dirección toma en las múltiples bifurcaciones que la serie trabaja y que mantienen al espectador (pero también al analista) a la espera de respuestas. Sujeto de frontera, de incertidumbre e imprevisibilidad, la protagonista de *House of Cards* imparte otro modo de modelar lo femenino que direcciona

⁹ Se hace necesario señalar que este supuesto nace de sus reflexiones en torno a las formas de poder intensamente personalistas. Un caso interesante, desde esta perspectiva que plantea Lotman, sería estudiar a Frank Underwood como un personaje que parece rememorar “los excesos de un loco despotismo” (1999, p. 148), como mencionara el semiólogo al analizar figuras históricas como Iván el Terrible. Allí Iuri Lotman observa la aparición de dos condiciones paralelas y contradictorias: su autoproclamación en un rol de Dios –la metáfora del poder ilimitado– y de “exiliado indefenso” que deviene representante de una patria desplazada que debe luchar por consagrarse como Nación. *House of cards*, en tal sentido, sitúa un entramado de comportamientos políticos que se entretejen como un mosaico de imaginarios sobre un poder en su forma menos democrático, quizá síntoma de cambios políticos inminente en el contexto actual de los Estados Unidos. Yace aquí una discusión de gran interés para seguir problematizando en próximas investigaciones.

interrogantes para seguir pensando la concreción de un amplio caudal de seriados contemporáneos. En ella, la atribución de los roles señala un supuesto de importancia para retomar en futuras investigaciones, y que parece recordar tanto la sugerencia de Roland Barthes (de estos personajes que se definen “no según lo que son, sino según lo que hacen”, 1972, p. 30), como aquella frase faro del feminismo de Simone de Beauvoir: no se nace mujer, llega una a serlo.

Referencias bibliográficas

- ARÁN, P. (2006). **Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín**. Córdoba: Ferreyra Editor.
- ARÁN, P. (2005). **Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria**. Ferreyra Editor: Córdoba.
- BAJTÍN, M. (1997). **Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos**. Madrid: Anthropos.
- BAJTÍN, M. (2008 [1975]). **Estética de la creación verbal**. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAREI, S. (2017). Condición de encrucijada. En: GÓMEZ PONCE, A. **Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV**. Córdoba: Editorial Babel, 9-16.
- BARTHES, R. (1972). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: VERÓN, E. [comp.]. **Análisis estructural del relato. Colección Comunicaciones**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 65-125.
- BERNINI, E. (2012). "Las series de televisión y lo cinematográfico". En: **Kilómetro 111. Series y cine contemporáneo**. Nro. 10. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 25-40.
- BORIA, A. (2011). **El discurso amoroso. Tensiones en torno a la condición femenina**. Córdoba: Comunicarte.
- BORIA, A. (2013). "Desafíos de la teoría: feminismo y producciones mediáticas". En: **Memoria Académica**. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, Universidad Nacional de la Plata. Edición digital en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41590>
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (2014). Lotman en primera persona. En: LOTMAN, I. **No-memorias**. Granada: Universidad de Granada, 7-23.
- CARRERAS LARIO, N. (2014). "La creación de personajes en series norteamericanas". En: CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. [ed.]. **Lenguaje y persuasión. Nuevas creaciones narrativas**. Madrid: ACCI, 85-100.
- CARRIÓN, J. (2014). **Teleshakespeare. Las series en serio**. Buenos Aires: Interzona.
- CORNELIUS, M. (2013). "Male Reference Groups, Herd Mentality, and Zombies in the Hardy Boys Series". En: **A Zombie Symposium**. Pennsylvania: Humanities Center of York College of Pennsylvania. Texto inédito.
- DE LAURETIS, T. (1987). **Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine**. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DE LAURETIS, T. (2000). "La tecnología del género". En: **Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo**. Madrid, 33-69.
- ELOY MARTÍNEZ, T. (1996). **Las memorias del general**. Buenos Aires: Planeta.
- FOUCAULT, M. (2014). **Las redes de poder**. Buenos Aires: Prometo Libros.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2017). **Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV**. Córdoba: Editorial Babel.
- JOST, F. (2015). **Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del bien y del mal**. Buenos Aires: Librería.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. (2009). **La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna**. Barcelona: Anagrama.
- LOTMAN, I. (1979). **Estética y semiótica del cine**. Barcelona: Gustavo Gili.
- LOTMAN, I. (1990). **The Universe of the Mind**. Londres: Indiana University Press.
- LOTMAN, I. (1996 [1985]). "La memoria a la luz de la culturaología". En: **La Semiosfera I**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 157-161.
- LOTMAN, I. (1996 [1992]). "El texto y el poliglotismo de la cultura". En: **La Semiosfera I**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 83-90.
- LOTMAN, I. (1998 [1969]). "Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura". En: **La Semiosfera II**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 93-123.
- LOTMAN, I. (1998 [1973]). "El origen del sujeto a la luz de la tipología". En: **La Semiosfera II**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 185-212.
- LOTMAN, I. (1999). **Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, I. (2000 [1974]). "El ensemble artístico como espacio de la vida cotidiana". En: **La Semiosfera III**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 113-122.
- LOTMAN, I. (2000 [1977]). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura". En: **La Semiosfera III**. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 123-137.
- PALM, S. & STIKKERS, K. (2015). "What Will We Leave Behind?": Claire Underwood's American Dream. En: HACKETT, J. [ed.]. **House of Cards and Philosophy: Underwood's Republic**. Malden: John Wiley & Sons Ltd. 42-52.
- PIGNA, F. (2012). **Evita. Jirones de su vida**. Buenos Aires: Planeta.
- RINCÓN, O. (2006). **Narrativas mediáticas**. Barcelona: Gedisa.
- SARLO, B. (2003). **La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu**. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SHAKESPEARE, W. (2013 [1606]). **Macbeth**. Buenos Aires: Penguin.