

[ARTÍCULO]

El trasero de Zoe: complicidad y pospolítica en *House of Cards*

Rodolfo Arenas Romero

Universidad Central de Chile

rodolfo.arenas@ucentral.cl

Recibido: marzo de 2017

Aceptado: junio de 2017

Resumen

House of Cards constituye la serie emblemática de una nueva forma de televisión. La primera temporada de esta producción ya paradigmática es sometida a una revisión de sus estrategias de cooperación interpretativa, con herramientas que abrevan de la pragmática del texto narrativo. Esta labor analítica detectó tres rasgos característicos. La pospolítica como marco referencial de su temática. Un pacto de complicidad con el receptor, fundado en la identificación sentimental, y que crea una singular complicidad. Y la creación del goce principalmente a partir de la expectación negativa.

Palabras claves: *House of Cards*; cooperación textual; epifanía negativa; pospolítica.

Abstract: *Zoe's Butt: Considerations about House of Cards*

House of Cards represents the emblematic series of a new form of television. The first season of this already paradigmatic production is submitted to a revision with strategies of interpretative cooperation, using tools that draw from the pragmatics of the narrative text. This analytical work detected three characteristic features. Pospolitics as a frame of reference for its theme. A pact of complicity with the receiver, based on sentimental identification, and that creates a singular complicity. And the creation of enjoyment mainly from negative expectation.

Keywords: *House of cards*; textual cooperation; negative epiphany; postpolicy.

CIRCUNSTANCIAS DE LA EXPRESIÓN

Difícilmente un receptor se haya expuesto a *House of Cards* sin saber cuál es el plot del programa. Se trata de la serie más emblemática de la televisión streaming, la primera en ser un éxito mundial en términos de público y crítica. Con aceptaciones en sitios de evaluación de expertos y aficionados del 85 por ciento, en Rotten Tomatoes, y 76, en Metacritic, la temporada inicial de la serie (2013) fue el primer programa transmitido por internet en recibir nominaciones al Emmy, ganando cinematografía y dirección, además de obtener el Globo de Oro a mejor actuación femenina (en otros galardones y sumando las temporadas siguientes, la serie reúne 165 nominaciones y 26 premios). Respecto de la cantidad de espectadores, ese es un dato más inasible, dado que el sistema de distribución destruye el paradigma de la emisión, reemplazándolo por la disponibilidad, y que la empresa exhibidora, Netflix, declara no necesitar divulgar esa información dado que sus ingresos no abrevan en el rating; pese a ello, se estima que el 88 por ciento de los suscriptores de la empresa ven series y cerca del 45 por ciento de ellos siguen sus programa originales -el caso de la producción en comento- lo que se traduciría en altas cifras de recepción si consideramos que las cuentas de suscripción de la plataforma alcanzan a 29 millones (Pomerantz, 2013).

Aun así, si un receptor especialmente ingenuo se expusiera a *House of Cards*, antes de echar a correr su primer episodio, leería la breve descripción del espacio ofrecido por la empresa que proporciona la plataforma: “Un despiadado político no se detendrá ante nada en su afán por conquistar Washington DC” (en *Netflix*). Todo esto redundante en que el espectador de la serie genera expectativas (seguramente respecto de un drama político caracterizado por la falta de escrúpulos) desde incluso antes de iniciar la visualización.

La serie se basa en el programa homónimo británico (1990), que remite a su vez a la novela de idéntico título del político conservador inglés Michael Dobbs (1989). El eje argumental se establece a partir de Frank Underwood, quien caracteriza el programa hablándole directamente al espectador, transparentado de inmediato la inexistencia de la llamada “cuarta pared”, esa convención que permite al espectador del teatro, el cine y la televisión ver lo que ocurre dentro de un recinto gracias a la invisibilización del muro que debía impedirlo. Líder de los demócratas en el congreso estadounidense, el personaje principal desea vengarse luego de que no es considerado por el nuevo presidente como secretario de Estado, cargo que ambicionaba y que le había sido prometido. La primera temporada despliega la revancha del político; la compleja alianza que sostiene con su esposa, Claire; el acuerdo laboral y sexual con una joven periodista, Zoe, y las astutas maquinaciones para sacar de la palestra al vicepresidente norteamericano y a todos quienes se interpongan en sus alambicados planes, sin demasiadas limitaciones de corte ético.

CÓDIGOS Y SUBCÓDIGOS

Underwood ayuda a recopilar el diccionario de la serie e insta su propia enciclopedia (Eco, 1993). Sus apariciones, que rápidamente pasan de soliloquios a representar francos diálogos retóricos con el espectador, ayudan a compilar algunos términos útiles para ubicarse en los territorios del espacio argumental.

La serie se inicia con él hablando, como descuidadamente para sí mismo, mientras asiste solícito a un perro atropellado, ofreciendo una suerte de aforismo: “Hay dos clases de dolor, el dolor que te hace fuerte y el inútil, ese dolor que solo provoca sufrimiento. No tengo paciencia con las cosas inútiles” (Willimon, 2013). Luego, levantando los ojos y mientras mata al can con sus manos, suelta su profesión de fe: “Los momentos como este requieren de alguien que actúe, que haga lo más desagradable. Lo necesario” (Willimon, 2013). De igual manera, en una recepción que celebra el cambio de año, ya mirando directamente a la cámara, lo que será un emblema de la serie, establece pautas de interpretación respecto de la política. Parte explicando su relación táctica con el presidente recién electo -“uno sabe para dónde sopla el viento”- (Willimon, 2013), se refiere desdeñosamente al vicepresidente y describe el utilitarismo de haber apoyada a la jefa de gabinete. Finalmente, se presenta a sí mismo y declara su visión de la política: “En cuento a mí, solo soy el coordinador de la mayoría en la Cámara de Representantes. Hago mover las cosas en un Congreso asfixiado por la mezquindad y la flojera. Mi trabajo es destapar las cañerías y hacer moverse las aguas residuales. Pero no tendré que ser el plomero mucho tiempo más. Serví mi condena; apoyé al hombre correcto. Toma y daca. Bienvenidos a Washington” (Willimon, 2013).

Una serie de términos activan ciertas propiedades semánticas, tomando desprevenido al espectador, y anestesiando otras, las que despertarán en los episodios venideros. Un buen ejemplo de lo primero radica en el concepto de política, que no es entendido de ninguna manera como el servicio del pueblo, sino como un espacio de disputas y ambiciones, donde las herramientas son la traición y el chantaje. En la disputa por la ley de educación, por ejemplo, escasamente se toma en cuenta las necesidades del país y el logro de su promulgación constituye un escalón en las carreras políticas y un bastión en las prebendas de los maestros, no aportes al desarrollo educacional de la sociedad.

Para ejemplificar lo segundo, podemos detenernos en el concepto de matrimonio. Los Underwood están casados, situación que el receptor hace extensiva al acto inicial, legal o religioso, que da partida a una familia y que implicaría fuertes lazos sentimentales, compartir la existencia, sociedad frente a la vida y hasta la casi segura procreación. Por el contrario, la relación entre Frank y Claire se parece más a una alianza política y el espectador descubrirá a través de la serie que él tiene varias amantes y ella se encuentra enamorada de un artista plástico, infidelidades que comparten abiertamente y toleran mientras no ponga en riesgo el acuerdo; que ella se irá de la casa durante un

tiempo y, luego de relatar que decidieron que los hijos complicaban sus ambiciones, confesará que se ha realizado tres abortos. Tan de conveniencia es la relación que Claire traiciona a su marido cuando consigue que dos diputados voten contra un proyecto ambientalista que lidera Frank (aunque ella misma es líder de una ONG en este tema) con tal de conseguir financiamiento de una empresa que lucra con energías contaminantes.

EXPRESIÓN

Más allá de los aspectos argumentales discretos, que serán tratados en párrafos siguientes, la narración se construye a través de dos ejes dialécticos atmosféricos, que se corresponden desde el despliegue icónico y la disposición de los significantes a los éteres psicológicos.

La primera de ellas, no necesariamente antagónica, se establece en torno a la deshumanización enfrentada a las pasiones individuales. Desde las imágenes de la presentación, una ciudad poblada solo por automóviles y bañada por luces lechosas, a la aséptica frialdad (y muchas veces penumbra) de la casa Underwood, en contraposición a las pasiones que esos espacios albergan: ambición, lujuria, odio, manipulación, alienación. Incluso las organizaciones benéficas constituyen meros peones en un ajedrez de piezas irrealmente blancas. La segunda es la pulcritud, lo inmaculado, frente a la vulgaridad, lo sucio. Lo primero nuevamente presentado a través de las higiénicas e inhumanas avenidas diurnas del comienzo de cada capítulo y también en la residencia de la pareja protagónica, siempre cuidada, donde incluso solo se puede fumar en una ventana predeterminada, lo que se encarna en la gélida e hierática Claire. Al frente, en este eje sí de manera antagónica, los otros sitios de la ciudad, cuando anochece, descuidados y sucios; pero también en el departamento de Zoe, que repugna incluso a su ocupante, ella misma un símbolo de contraposición con la esposa, pequeña, descuidada, concupiscente.

No en el mismo nivel, pero se aprecia otro eje dialéctico, de carácter psicológico, aunque vinculado a ambientes y objetos, que llama la atención por lo contraintuitivo. Se trata de la contraposición entre el sexo como un mecanismo de dominación y de uso, como gratificación mecánica, que se expresa en la relación entre el parlamentario y la periodista, con imágenes sórdidas y el escamoteo de lo íntimo, y el sexo como expresión de los sentimientos, que se da entre Claire y su amante, en que las imágenes son limpias e intencionadas, como una foto arte, amén de mostrar con elegancia escenas de alcoba y de vida en común. A mitad de camino se instala la relación entre Frank y Claire, fría y más estable, anclada en un proyecto (ambición) compartido. El sitio de encuentro entre ellos no es el dormitorio, sino el ya mencionado ángulo de la sala donde se puede fumar (el espacio elegido para romper las reglas), las vidas de ambos se imbrican en

términos de priorización y subordinación y donde un objeto, el bogador, se establece como símbolo de rectificación, basado en un intercambio racional, no en cariño o preocupación, como podría esperarse de un regalo matrimonial.

ESTRUCTURAS DISCURSIVAS

La semiosis ilimitada potencial (Eco, 1993) no debería representar un problema para el espectador de *House of Cards*. Como vimos, el propio Frank Underwood organiza la cooperación textual, de manera de identificar el *topic*, la reducción de las posibilidades, sin muchas dilaciones. Para el receptor resulta sencillo identificar el tema que orienta el programa seriado: la política sucia.

Los episodios confirmarán, con creces, esta opción. Se puede hipotetizar que en esta ampliación reside una de las claves del éxito de la serie. Obviamente existen *topics* secundarios, especialmente el matrimonio como alianza, lo que se profundizará también durante el desarrollo de la serie. Los cuadros, mediante la anestesia inicial de propiedades, permiten una ampliación posterior que puede resultar sorpresiva por un vuelco argumental o inesperada por la profundización. Por ejemplo, como ya vimos, la situación de la pareja casada, que obligará a replantear el concepto de matrimonio, o el tema de la corrupción política, que, a menos que se manifieste un lector real (espectador) que escape del lector modelo presupuesto por la emisión, rebasará con creces cualquier previsión. Las isotopías (Blanco y Bueno, 1980) que permiten este anclaje se ordenen, entre muchísimas otras, en torno a rasgos semánticos como /ambición/, /revancha/, /orgullo/, /poder/, /alienación/, /burocracia/ e /indolencia/. Pero también, en un estrato menos superficial, aparecen expresiones, como “Zoe”. “Claire”, “Russo” y “Rachel” que se van imbricando con rasgos como /deshumanización/, /utilización/ e incluso /desechabilidad/.

El epítome de este desarrollo peculiar lo representa el congresista alcohólico, Russo, quien constituye un recurso fungible en los planes de Underwood y que es descartado con la mayor violencia posible cuando se vuelve molesto. Sin embargo también está claramente en la prostituta que marca el inicio del rápido desmorone del congresista, quien si bien recibe cierta atención “personal” de parte de Stamper, finalmente representa un recurso al que se puede echar mano, pese a que pudiera generar sentimientos de otra índole.

EXTENSIONES Y PASEOS INFERENCIALES

La primera abducción del receptor se estructura en torno a la venganza que Underwood compromete cuando se entera brutalmente que el presidente electo no cumplirá con su promesa de nombrarle secretario de Estado. Incluso llega a ser casi lastimera la inocente planificación que ha hecho el político respecto de su convenida nueva

función, que incluía la acuñación de nuevos conceptos, de manera que el receptor puede sentir cierta afinidad con su revancha.

El rol de Zoe también abre espacio a extensiones, sin duda la aparición del personaje y la atención que le brinda la narración presagian que su rol minúsculo, tanto laboral como argumental, tendrá un incremento. Además, su situación castigada también puede suscitar alguna conexión, en términos del tópico de la elevación de los humildes. Falta por dilucidar si su crecimiento argumental vendrá por el lado de un romance con algún otro personaje, probablemente un político, o si se convertirá en un agente de denuncia de la corrupción que se comienza a vislumbrar en esta mirada acerca de Washington. La expansión de Zoe, solucionando las primeras inferencias, se concretará cuando Underwood queda prendado del trasero de la periodista, enfundado en un ceñido vestido blanco, al ingreso de una recepción. Situación que resulta captada por un fotógrafo y luego viralizada (pese a que parezca increíble, un caso casi idéntico le sucedió al Presidente Barack Obama), lo que le sirve a la joven para acceder al congresista. De esta manera, se instala que la derivación del personaje tendrá, a lo menos, un componente erótico. Luego se sabrá que esto corre imbricado con el aprovechamiento de la capacidad de publicar noticias, e incidir en el diálogo político de la profesional (significativamente la opinión pública importa poco). Y todo generará nuevas inferencias: si se concretará la posesión carnal, el grado de colaboración entre ambos personajes, el valor de este peón en el ajedrez del poder.

Pero sin duda quien concentra la atención es Underwood, no como agente de la revancha, sino como personalidad en sí. El cinismo del personaje resulta atractivo porque advierte al espectador que se traducirá en conductas, que anticipamos impúdicas y perversas. Sabemos que algo vendrá en ese vector porque él mismo advirtió que el mundo del poder estadounidense se asocia a una pocilga y que su deber arranca de hacer allí lo que otros no se atreven. Esta promesa de maldad y audacia nos atrae porque a Underwood lo entendemos como un cercano, alguien que nos hace continuas confianzas, que nos abre su interioridad con una franqueza que no manifiesta ni con Claire.

ESTRUCTURAS NARRATIVAS

Las diferencias entre trama y fábula (Eco, 1993) se desarrollan con parsimonia en *House of Cards*. La narración comienza con Underwood casado con Claire, ya instalado como líder de los demócratas en el parlamento y esperando la recompensa ofrecida por este presidente recién electo a quien desprecia, pero con quien se asoció por conveniencias. Con posterioridad, la relación audiovisual va arrojando algunas espaciadas luces respecto de la historia familiar del personaje, la relación con su mujer, la formación universitaria y el misterio de su carrera política, todos aspectos relevantes para entender la situación en su conjunto.

Con una estructura aparentemente cronológica, que se despliega desde el inicio del tiempo narrado, la serie en realidad se instala en un instante radical en la vida del protagonista y deja salir a cuentagotas aspectos de los tiempos anteriores, para ir enriqueciendo la peripecia. Pero siempre enfocados en el adelante, hacia el futuro inmediato. Al decir de Raúl Ruiz (Ruiz, 2000), se trata de una narración centrífuga, la imagen va siempre en pos de la imagen siguiente, sin mayores pausas para acometerla en sí, ineludiblemente apuntando a lo que viene, que a su vez llevará a la siguiente. El suspenso se crea así por lo venidero, la expectación, la curiosidad frente a lo que espera en la siguiente escena. En analogía con la literatura policial, el receptor cree saber quién es el culpable; pero no puede declararlo efectivamente mientras no le vea cometer el crimen.

ESTRUCTURAS ACTANCIALES

Abstracción que se construye sobre los personajes, estas instancias de cooperación entre el receptor y la narración son esencialmente cambiantes en *House of Cards*. No las maniobras de Frank Underwood, pese a que es capaz de pasar de disciplinado funcionario a conspirador intrigante o de paternal guía a asesino despiadado. En realidad, no constituyen reales modificaciones, no son más que avatares de la personalidad ambiciosa y carente de escrúpulos del personaje, quien, en términos de Greimas (Blanco y Bueno, 1980), es un sujeto que busca una serie de objetos -poder, venganza, manipulación, reconocimiento-; pero que redundan todos en uno, la autosatisfacción ególatra.

Claire resulta paradójicamente mucho menos estable. Quienes la habían instalado en un cuadro de amante esposa y que durante los paseos inferenciales ya la descubrieron como una aliada más que una compañera, amante incluido, terminan por descomponer el rótulo de matrimonio tradicional cuando se demuestra capaz de traicionar un proyecto muy caro para su marido, y que incluso era parte de sus propios intereses personales, cuando necesita el apoyo financiero para proyectos ulteriores de su agenda particular. Ayudante u oponente, todo depende de las necesidades de sus propios objetos. Zoe también sufre un cambio, se trata de una transformación que responde a una evolución de los acontecimientos. Aliada incondicional -soldado raso y a la vez amante- de los planes de Underwood, de los cuales medra ella a su vez iniciando una exitosa carrera como periodista, deriva a enfrentarlo. Al final de la primera temporada la vemos como parte de un grupo de reporteros que amenazan con derribar algunos de los tinglados de Underwood. De ayudante a oponente, producto de un proceso, el darse cuenta de la manipulación.

Varios personajes sufren esquemas similares, al ser vistos como oponentes o aliados de Underwood, sin embargo, eso resulta irrelevante al terminar derrotados por las intrincadas triquiñuelas del político. El epítome de esto lo constituye el congresista Peter Russo, quien se convierte en una marioneta en manos del personaje central y paga con

la vida sus debilidades y ambiciones. Todos cumplen los roles que Frank les asigna en sus complejos guiones. Se instalan como oponentes, ayudantes e incluso objetos, en el sentido de servir a la libido ególatra del protagonista, según un libreto del que no pueden liberarse. Doug Stamper, por el contrario, representa el perro fiel, que mueve la cola o muerde según las instrucciones de su amo. Ayudante absolutamente incondicional, que no teme infringir la ley si con eso colabora con las malas causas de su jefe (otro ayudante incondicional, porque su rol meramente voyerista no permite otras opciones, es el espectador, como se expondrá más adelante).

Cruzando esta propuesta de interpretación con las estructuras narrativas, siempre desde el punto de vista de Greimas (Blanco y Bueno, 1980), podríamos una estructura narrativamente inicialmente muy sencilla:

Ay \Rightarrow S \Rightarrow O \Leftarrow Op

La complicación viene al momento de adjudicar los roles. Salvo el sujeto y el ayudante Stamper, todos los demás son intercambiables. Underwood, sin duda central, corresponde al sujeto que va tras un objeto (la venganza, luego la ambición y, finalmente, el poder en sí mismo, todo como proyección de su lucimiento personal -que solo comparte a medias con su esposa y, mucho más francamente, con el espectador-). Los ayudantes son Stamper, Claire y Zoe, junto a algunos otros personajes secundarios, como Russo; al tiempo que los oponentes son Claire y Zoe, más otros roles menores, varios de los cuales fueron también ayudantes, también Russo en algún instante. Lo más relevante de este intercambio de figuras actanciales radica en que varios de los personajes son también parte del objeto de Underwood: por supuesto Zoe, en quien la dominación tiene una dimensión carnal, y siempre Russo, cuya carrera y destino representa un insumo en las estrategias del líder de la mayoría parlamentaria. Los objetos de Underwood se reencarnan en varias posibilidades, desde cargos a personas, todo lo que pueda conquistar, poseer y ostentar delante de la cámara, frente a sus confidentes.

ESTRUCTURA DE MUNDOS

A estas alturas de la exposición a la serie, el receptor ya tiene la posibilidad de hipotetizar mundos posibles (Eco, 1993):

- Mundo a: Underwood no logra cobrarse revancha por la promesa rota.
- Mundo b: Underwood consigue vengarse utilizando medios convencionales.

- Mundo c: Underwood se desquita echando mano a recursos reprobables.

Rápidamente los mundos posibles a y b son rechazados, porque el devenir de la historia los declara incorrectos. Por lo que queda postular otros mundos consiguientes, siempre con la constante de que con el congresista no existen límites para conseguir lo que se propone:

- Mundo c1: Underwood no consigue engañar al vicepresidente y no puede, por consiguiente, sacarlo de su cargo
- Mundo c2: Underwood logra derribar al vicepresidente, pero es afectado por la situación de Russo.
- Mundo c3: Underwood logra defenestrar al vicepresidente y consigue superar el inconveniente Russo dentro del juego normal de la política.
- Mundo c4: Underwood, tras desocupar el cargo de vicepresidente, debe extremar sus recursos para impedir que Russo enturbie sus planes.

Nuevamente, algunos mundos posibles, c1, c2 y c3, quedan superados por la narración. Por lo tanto, se abren nuevas posibilidades:

- Mundo c4': Underwood no es nombrado vicepresidente y sucumbe ante la investigación periodística que desenmascara sus intrigas.
- Mundo c4'': Underwood logra la vicepresidencia, sin embargo, debe renunciar frente al reportaje que revela sus maquinaciones.
- Mundo c4''': Underwood consigue la vicepresidencia y manipula para evitar que se publique la investigación.
- Mundo c4''': Underwood para conseguir la vicepresidencia y evitar que la prensa lo exponga, debe reiterar lo peor de su repertorio.

En este caso los mundos posibles inferenciales quedan abiertos, dado que la solución no se da en la temporada que comentamos de la serie, la primera. Al momento de escribir estas líneas, ya eran cuatro las temporadas y se esperaba el estreno de la quinta para el 30 de mayo de 2017. Sin embargo, en conocimiento que la continuación de la serie ya había sido aprobada y en consecuencia con la lógica de las inferencias anteriores, no resultaría descabellado que el espectador apostara al mundo c4''''.

En el intertanto, fenómeno simbolizado en la bandera invertida que iconiza la serie, se ha construido un mundo referencial donde la política ha sido reemplazada por la pospolítica, entendida como un proceso en que lo sustancial ha sido desplazado por aspectos no necesarios, antes invisibilizados, que incluso pueden resultar contradictorios con el hecho inicial (“relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief”

(Dictionary, 2016). En palabras del ex precandidato presidencial chileno Fernando Atria: “Los partidos ya no representan proyectos políticos identificables (...). No, ya no existe eso de que el partido es un instrumento que sirve a un proyecto. Los partidos son espacios donde facciones luchan por el control de la máquina partidaria con la finalidad de desarrollar o avanzar en sus propios intereses, y para la ciudadanía esa política no tiene una dimensión virtuosa, por decirlo de una manera suave” (Carmona, 2017).

ESTRUCTURAS IDEOLÓGICAS

Los mundos que fueron atisbados desde que suena la música y las frías imágenes muestran una ciudad deshumanizada, se concretaron, revirtieron o intensificaron durante el devenir de cada capítulo, potenciándose con el desarrollo de la temporada. Frank Underwood emerge como un personaje tan astuto como inmisericorde, manipulador, criminal. Caracterización que él mismo se encarga de corroborar con sus cínicos comentarios que suelta mirando a los ojos al espectador. Claire, elegante y eficaz socia, deviene en la realizadora de una agenda propia y capaz fuera del hogar de tibiezas insospechadas dentro de su matrimonio. Russo no constituye más que una hoja en los vendavales de la política, manipulado y engañado hasta el despeñadero. Stamper encarna el ejecutor fiel, incluso dejando atrás sus posibles sentimientos si entran en contradicción con los deseos de su amo.

Las acciones de los personajes, como ya se ha descrito, representan un panorama de comportamientos cuestionables: conveniencia, utilización, seducción, manipulación, minimización del valor de lo humano. El gran tema es la política, que no solo representa la gran palestra donde se desenvuelven estos actores y acaecen sus peripecias. La actividad política, en este caso los poderes ejecutivos y legislativos en Estados Unidos, les da un grado cualitativo superior a estos sucesos, ya que se manifiestan en referencia a un espacio que se estima la confluencia de los esfuerzos de la comunidad y sus representantes por mejorar la vida societal. Por el contrario, se muestra la fragilidad de la democracia representativa, en el sentido de que la soberanía constituye un botín. Lo más estremecedor estriba en que al receptor modelo (y no conocemos ningún receptor empírico que sea excepción a esta regla) este panorama no le resulta inverosímil. Todo lo que ocurre en la serie se enmarca en lo que es dado esperar en un drama acerca de la política. No se trata de suspensión de la incredulidad, sino de interpretar la serie como un retrato realista o, al menos, plausible. La apuesta de la serie proyecta que cada transgresión de Underwood, de lo dudoso a los valores cuestionables, incursionando luego en lo inmoral, de ahí a lo ilícito, lo ilegal, y hasta llegar a lo francamente criminal, vaya incrementando el deseo de avanzar un poco más allá del receptor.

Las valoraciones en este mundo se desprenden obviamente negativas. Dentro de la ética tradicional occidental, referenciada por las principales religiones del área, casi todo lo que hace el líder de la mayoría parlamentaria resulta inaceptable. Pero, de nuevo podríamos estremecernos, el receptor modelo de ninguna manera pierde el interés. Puede horrorizarse con lo que observa, pero no apaga el televisor.

MALDAD, BANALIDAD E IRRELEVENCIA

La visión del mal, entendida como una característica humana negativa, más allá de su rol central en las disquisiciones religiosas occidentales, fue enriquecida por las descripciones de dos autoras del siglo XX. Hannah Arendt acuña la definición “banalidad del mal” tras reportar el juicio público a un criminal de guerra, Adolph Eichmann, realizado en Israel en los años 60. La filósofa alemana describe la normalidad del acusado, caracterizando los crímenes contra la humanidad como una prolongación de su carrera funcionaria: el jerarca nazi cumplía con lo que se esperaba de él, con celo y eficiencia, sin parar mientes en la dimensión ética de lo que hacía, la absoluta burocratización del mal. “En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana” (Arendt, 2003: 171).

Susan Sontag, por su parte, curiosamente también ante el holocausto del pueblo judío, relata la “epifanía negativa” que siente al ver, por primera vez y sin muchos antecedentes previos, las fotografías de los campos de concentración de Bergen-Belsen y Dachau. La autora estadounidense declara que sintió que traspasaba un límite, más allá del horror, creando un dolor, una herida, un desconsuelo que la acompañaría toda su vida. Sin embargo, advierte que luego de este instante de impacto indeleble, deviene una corrupción, las mismas imágenes (u otro elemento significativo) pasan, anestesian. “Para el mal rige la misma ley que para la pornografía. El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido rigurosísimas pruebas en los últimos años” (Sontag, 2006: 38-39).

La maldad de Frank Underwood, y por supuesto tampoco la de Claire ni la de Stamper, no resulta banal. Sin duda el líder de la mayoría parlamentaria posee perfecta conciencia de lo que hace, existe una reflexión respecto de su proceder, aunque sea más estratégica que moral. Sin embargo, el congresista justifica sus acciones como un deber; en algunos casos para lograr lo que considera correcto, un progreso, debe ejercer comportamientos a los que en situaciones normales no recurriría. En ese sentido, su burocratización constituiría un recurso frente a lo excepcional, se trataría de una maldad de la emergencia. Sin embargo, esto resulta meramente parcial, ya que la mayoría de las



conductas de Underwood, lo que avanza progresivamente a medida que se desarrolla la serie, se despliegan motivadas por situaciones personales, no en aras de bienes ulteriores. Si alguna vez se produjo una epifanía negativa, esta se verificó antes de la vigencia del relato. La maldad parece estar en el segundo estadio, el de la irrelevancia por saturación. Nada parece ni siquiera sorprender ni menos conflictuar a Underwood, así como tampoco a sus colaboradores, el mal resulta algo cotidiano y si hay alguna preocupación ante estos hechos responde más bien al temor de la posibilidad de tener que responder en tribunales o de la denuncia periodística, no por consideraciones deontológicas.

En los espectadores, en el efectivo plan de los creadores de la serie, se da una situación sintótica respecto de las anteriores. A partir del suspenso por expectación, tan común en el cine estadounidense (no existe duda alguna respecto de que el protagonista terminará imponiéndose en la peripecia, el interés radica en cómo lo logrará), podemos hablar de una expectativa negativa. Para el receptor resulta atractivo cuánto más allá va Underwood del límite de lo correcto. Desde el primer capítulo sabemos que las normas declaradas por la sociedad como lo adecuado no constituye un linde infranqueable para el líder de la mayoría parlamentaria y, por el contrario, el programa apuesta a un morbo del receptor respecto de cómo el congresista traspasa un límite y luego el siguiente, hasta que parece que ya no queda frontera por conculcar, pero siempre ocurre una nueva transgresión.

EL ESPECTADOR COMO CÓMPLICE

Durante el segundo encuentro sexual entre Underwood y Zoe, que se produce en el departamento de esta última, se verifica una escena emblemática. La joven, para demostrarle que puede confiar en ella, exhibe las intimidades de su cuerpo ante los ojos y el registro fotográfico del congresista. Entonces la cámara se preocupa de enseñarle al espectador la imagen desnuda de Zoe, lo hace partícipe de la contemplación y, a la vez, recibe la prueba de lealtad, y no de cualquier parte del cuerpo, sino de la que provocó la curiosidad de Underwood y posibilitó luego el encuentro entre ambos, el trasero. De esta manera la complicidad establecida entre Underwood y el espectador, a quien le participa sus reflexiones mediante la irrelevancia de la cuarta pared, ahora alcanza un nivel superior cuando el receptor puede ver junto al protagonista un trozo del cuerpo de Zoe que simboliza los apetitos y la seducción. Esta concesión, si creemos que un producto audiovisual “no existe en la película ni en la pantalla, solo en el espíritu que le da su realidad” (Gómez, 2000), resulta en extremo relevante. Porque la identificación, el “mecanismo a través el cual los sujetos experimentan e interpretan la narración desde dentro” (Igartua, 2008: 43), desempeña un rol crucial en el placer que provoca la obra:

“Se ha observado que la identificación con los personajes predice un mayor disfrute de los mensajes de ficción” (Igartua, 2008: 43). En estricto sentido las identificaciones es un proceso doble: la primera vez se da con la cámara, que confiere la seguridad de ser un sujeto ya que implica una mirada, y una segunda, de carácter sentimental, donde el espectador participa de los sucesos que vive un personaje, reconociéndolos como suyos (Sangro, 2008: 93)

La identificación, aunque puede desplazarse de uno a más personajes, tiende a centrarse en el protagonista y normalmente con la misma identidad sexual, ya que posibilita el *become character* (la sensación de ser el personaje) (Igartua, 2008b).

La estrategia de la serie para consolidar este fenómeno propone sincerar la inexistencia del cuarto muro y que Underwood revele sus comentarios y planes mirando de frente al espectador. Esto se refuerza al enseñarle el trasero de Zoe al receptor, ya que ese aspecto corporal de la jovencita, a la vez objeto del deseo y prueba de confianza, está reservado solo para los ojos del congresista. Al darle acceso a esta intimidad, el receptor puede pasar al estadio siguiente de identificación, desde el asumir los comportamientos del personaje central a incluso llegar a sentirse él. Conocedor de las estrategias del personaje y, es más, disfrutando con ellas como si fueran propias, ansioso por descubrir qué nuevo límite se violará, el receptor pasa a convertirse en un cómplice. Conoce, acompaña y observa. Por ende, participa, disfruta.

POSPOLÍTICA

House of Cards constituye una máquina muy eficiente en conseguir la atención de sus receptores. Ejercicio logrado, en un proceso al que aspiran todas las creaciones narrativas, que muestra tres características peculiares: un trasfondo temático, una singular propuesta de disfrute y un énfasis en conseguir la participación identificatoria sentimental del receptor. Tal como la posverdad incluye la mentira, dimensión que originalmente habría sido antagónica, la pospolítica se olvida de la polis, instalándose en los meros deseos personales de quienes la ejercen. Este es el marco donde se mueven los personajes de la serie y que resulta entendida por el receptor no como una opción distópica, sino como un relato de corte realista. El goce se instala en la maldad. Lejos de obviarla, la banalización, se normaliza en la segunda etapa de la epifanía negativa, y se produce en el suspenso de lo venidero, la espera y la obtención que crea un nuevo lapso de tensión, hasta que un nuevo acto de maldad incrementa el anterior, en un espiral que rebasa los límites de la primera temporada. Finalmente, todo esto se potencia en el pacto de complicidad que Underwood le ofrece al receptor cada vez que le habla directamente y que llega a su punto máximo cuando comparte con el televidente su logro máximo, deseo y explícita sumisión, la posesión del cuerpo de Zoe.

REFERENCIAS

- ARENDDT, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, España: Lumen.
- BLANCO, D. & BUENO, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- CARMONA, A. (3 de abril de 2017). Atria posgolpe blanco en el PS: "Esta decisión nos deja en total libertad de acción en la cuestión presidencial". *El Mostrador*.
- DICTIONARY, O. (2016). *Oxford Living Dictionaries*. Recuperado el 28 de marzo 2017, de post-truth: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>
- ECO, U (1993). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen.
- GÓMEZ, F. (septiembre de 2000). Biblioteca online de ciencias de la comunicación. Recuperado el 28 de marzo de 2017. El espectador frente a la pantalla: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-espectador-pantalla.pdf>
- IGARTUA, J. (2008 b). "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción". Recuperado el 28 de marzo de 2017, *Comunicación y sociedad*: http://www.unav.es/fcom/communicationsociety/es/articulo.php?art_id=40
- _____ (2008). "Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica". *Escritos de Psicología*, 42-53.
- POMERANTZ, D. (2013). *Netflix se empeña en mantener sus cifras en secreto*. Forbes.
- RUIZ, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- SANGRO, P. (2008). "El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis". *Revista de Medicina y Cine*, 90-98.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- WILLIMON, B. (Dirección). (2013). *House of cards*, temporada 1, capítulo 1 [Película].

Datos del autor

Rodolfo Arenas Romero es Periodista y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad de Chile, Diplomado en Comunicación Electrónica por la Universidad Diego Portales, Magíster en Gestión por la Universidad Bernardo O'Higgins y Doctor en Literatura Electrónica por Atlantic University. Ha ejercido profesionalmente como periodista de cultura en diversos medios escritos chilenos. Académico en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Central de Chile y docente en varias universidades.