

Serialidades regias

Series televisivas y escenografías del cuerpo femenino



Ariel Gómez Ponce

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Córdoba, Argentina
ariel.gomezponce@fl.unc.edu.ar

Fecha de recepción: 23/08/17 Fecha de aceptación: 12/12/17

Resumen

La reciente adquisición de los derechos de la novela *Santa Evita* (1995) por parte de FOX inaugura un escenario productivo para atender a ciertos desplazamientos de sentidos a nivel transcultural. En términos de una semiótica-cultural, la traducción aparece como una categoría privilegiada para evaluar estos espacios de diálogo activo que arrostran el dinamismo de los textos del arte y el modo en que devienen aduanas semióticas para una elaboración adaptativa. Desde esta perspectiva, el complejo texto de Eloy Martínez ofrece múltiples ángulos que, ensamblados en su narrativa, traducen el mito de Evita a partir de una problemática que también parece ser recurrente de las series de TV norteamericanas: la construcción política del cuerpo femenino. Nuestro objetivo radica en proponer un apunte provisorio para pensar las funciones semióticas que atraviesan, en narrativas recientes como *House of Cards* (2013) y *The Crown* (2016), las distancias entre cuerpo físico y cuerpo político de un sujeto femenino “excepcional”. Nuestra hipótesis de lectura sostiene que estos recorridos estéticos parecen estar abonando el terreno para interpelar una nueva traducción internacional de Eva Perón. En tal sentido, *Santa Evita* estaría trazando líneas simbólicas que se ajustan a una idea de corporalidad y de escenografía del poder que el orden político-estético contemporáneo pone en cuestión.

Palabras claves

Series de TV
Semiótica de la cultura
Traducción
Corporalidad
Eva Perón



Abstract

The recent rights acquisition of the novel *Santa Evita* (1995) by FOX inaugurates a productive scenario to attend to certain displacement of senses at a cross-cultural level. In terms of a cultural semiotics, translation appears as a privileged category to evaluate these spaces of active dialogue that show the dynamism of art texts and the way in which they become semiotic customs for an adaptive elaboration. From this perspective, the complex text of Eloy Martínez offers multiple angles that, assembled in his narrative, translate the myth of Evita from a problematic that also seems to be a reiterative of North American TV series: the political construction of the female body. Our objective is to propose a provisional note to think about the semiotic functions that cross the distances between physical body and political body, around an “exceptional” female subject in recent narratives as *House of Cards* (2013) and *The Crown* (2016). Our hypothesis holds that these aesthetic routes seem to be paving the way for a new international translation of Eva Perón. In this sense, *Santa Evita* would be drawing symbolic lines that fit an idea of corporality and scenography of power that the contemporary political-aesthetic order puts into question.

Key words

TV Series
Cultural semiotics
Translation
Corporeality
Eva Perón



INTRODUCCIÓN. CONSTRUCCIONES POLÍTICAS DEL CUERPO FEMENINO

El diálogo entre literatura y TV, aquel cuya emergencia podría hallarse en el folletín del siglo XIX, adquiere en tiempos recientes otra fluidez, pues las narrativas literarias se consagrarían como fuente privilegiada para uno de los formatos más profusos de la televisión actual: las series. Quizá por esta razón la crítica se arriesga a hablar de una suerte de “literatura audiovisual” contemporánea¹, que además se encuentra posando su mirada en las historias argentinas. La adaptación de los policiales *El jardín de Bronce* (2017) y *La fragilidad de los cuerpos* (2017) por parte de HBO y TNT serían un claro ejemplo de ello, aunque también son operaciones estéticas indicativas de que la cultura global siempre se está pensando a través de un prisma estadounidense.

La evaluación de esta insistencia por parte de la maquinaria ideológica estadounidense podría ser abordada desde estos mecanismos de generación creativa que la semiótica de Iuri Lotman ha entendido como procesos de traducción. Hablamos de una “situación semiótica elemental” para describir la dinámica incesante de las culturas, en tanto el semiólogo reconoce que toda información debe ser interpretada y transformada en signos de otro nivel². En el proyecto lotmaniano, la traducción

se asume entonces como una categoría conceptual y analítica central que permite entender cómo ciertos bloques informacionales (la migración, la pobreza, la educación, la violencia, las construcciones de género) son recodificados por la actividad de otra zona semiótica. Y aun cuando los códigos culturales empleados sean diferentes, el semiólogo no dudará en afirmar que “los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan los resultados más valiosos”³. Desde esta perspectiva, los textos del arte devienen aduanas semióticas para estas elaboraciones adaptativas, como fragmentos de órdenes culturales que incansablemente buscan dialogar entre sí y traducirse mutuamente.

Creemos que un caso paradigmático para reflexionar sobre esta oscilación semiótica y perseverancia traductora está en la reciente adquisición de los derechos de la novela de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, por parte de la cadena estadounidense FOX⁴. En nuestra lectura, la novela constituye un punto de partida productivo desde el cual podemos interrogarnos sobre ciertos recorridos estéticos de las series de TV que parecen estar abonando el terreno para incursionar, como diría Lotman⁵, en un nuevo “acercamiento irregular” a Eva Perón. Por ello, nuestro objetivo radica en proponer un apunte provisorio para pensar las funciones semióticas que atraviesan, en narrativas recientes, las distancias entre cuerpo físico y cuerpo político del sujeto femenino. Y decimos provisorio, dado que poco sabemos de esta traducción serial que verá la luz recién a comienzos del año

1 Respighi, Emanuel. “La TV argentina también busca historias en la biblioteca”. Consultado el 15 de julio de 2017. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/28512-la-tv-argentina-tambien-busca-historias-en-la-biblioteca>.

2 Lotman, “El origen del *sujet* a la luz de la tipología”, 188.

3 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 121.

4 “*Santa Evita* será serie televisiva”. *La Nación*. Consultado el 3 de junio de 2017. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1948194-santa-evita-sera-serie-televisiva>

5 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 121

próximo. Nuestra hipótesis de lectura sugiere que, en el ofrecimiento de los múltiples ángulos (que, ensamblados en la novela, traducen el mito peronista), el texto de Eloy Martínez recupera una problemática que también parece ser constituyente de otras series de TV norteamericanas actuales: la construcción política del cuerpo femenino. Se trata, en otras palabras, de preguntarnos más bien si *Santa Evita* trazó líneas simbólicas que se ajustan a una idea de escenografía del poder femenino que series recientes están ubicando en el centro de sus tramas.

MÁS ALLÁ DE SANTA EVITA, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Detengámonos, en primer lugar, en algunos detalles sobre la obra de Eloy Martínez, sobre la cual poco podríamos añadir pues se le han dedicado ríos de tinta. Escrita en 1995 y traducida a más de 30 idiomas, la novela viene, en cierto modo, a darle continuidad a *La novela de Perón* (1985) y a una preocupación insistente en el escritor tucumano: cuál es la seducción que ejerce el peronismo para arraigarse tan fuertemente en la cultura argentina⁶. En líneas generales, *Santa Evita* (que tiene cierta estructura de policial) compone la vida de la primera dama, Eva Duarte de Perón [1919-1952], como un *ensamble* de datos históricos y géneros discursivos; texto en el texto que estiliza los escritos

de Eva, los informes militares y las memorias de su embalsamador, entrelazados con los recuerdos de sus compañeras de teatro y de su peluquero, los discursos políticos (que además titulan los capítulos), un guion documental y un sinnúmero de referencias literarias y filosóficas. Como bien sugiere su autor⁷, en esta lógica compositiva se plasma la intención de darle forma a “los relatos que hay en la imaginación de la gente”, abriendo así una biografía individual (la de Eva Perón) hacia la vida colectiva e historizada de la Argentina del siglo pasado. Como resultado, reconstruye el mito de Evita a través de sus elementos constituyentes: el ascenso meteórico, el paso de actriz a representante del país, la muerte joven y agónica, seguida paso a paso por las multitudes, y el fetichismo de un pueblo que crea leyendas sobre su accionar generoso.

Toda esta complejidad aparece captada mediante un elemento que será central para nuestro trabajo: el itinerario nómada del cadáver de Eva, pero también las transiciones de su cuerpo vivo que traducen facetas de su vida (joven soñadora de pueblo, incipiente actriz, primera dama, Jefa Espiritual de la Nación y símbolo de la militancia). Y no puede comprenderse la importancia que adquiere la dimensión corporal en esta novela, si no es a la luz de lo que vino después y de una lucha contra la amnesia cultural, manifiesta en un gesto inaugural del texto: ese pedido final de Evita por no ser olvidada y al que Perón responde con el embalsamamiento. Incluso es algo patente en el insistente intento del doctor Pedro Ara por vencer la muerte y volver tangible la eternidad, porque “a

6 Remitimos a la entrevista realizada por Pachó O' Donnell para el canal Encuentro. Consultado el 26 de junio de 2017. Disponible en: http://www.conectate.gob.ar/sitios/conectate/busqueda/encuentro?rec_id=101826

7 *Ibíd.*

un olvido hay que ponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas”⁸.

En función de ello, desde el punto de vista de Lotman⁹, diríamos que allí donde no se pudo o no supo cómo traducir la transeúnte biografía de Evita, se produce una “mancha de sentido” que la historia busca habitar, y el acto creativo de *Santa Evita* adviene como ejemplo de estas traducciones “inexactas”, pero siempre productivas. En esta perspectiva, el cuerpo de Eva puede considerarse entonces un mecanismo *buffer*: una tensa frontera semiótica donde la cultura intercambia conflictivamente sentidos, dialectos de memoria y procesos creativos.

Ahora bien, con el objeto de entender cómo esta mirada colabora con nuestra lectura de las series de TV, también quisiéramos llamar la atención acerca de la propuesta de Beatriz Sarlo quien reflexionó sobre el carácter excepcional de estas mujeres que se vuelven dobles del poder oficial. Sarlo focaliza en Evita porque entiende que, antes de ella, “ninguna esposa de mandatario o representante se había convertido nunca en una pieza central en la construcción y la consolidación del poder”¹⁰. Según su hipótesis, la excepción de Eva está en que aquello que no sirvió en el mundo artístico (sabemos que nunca fue una gran estrella del radioteatro), sí fue funcional para la escena política. Y esto se condensaría en uno de los rasgos más destacables del personaje histórico: la vestimenta. De manera ejemplar, Sarlo nos recuerda que el vestuario 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, esta fue una de las características que con mayor ahínco la prensa de otros países subrayó en aquel viaje protocolar por Europa en 1947, reconocido como la “Gira del Arcoíris”, y que luego será ficcionalizado incansablemente por películas, musicales y videoclips internacionales.

De modo que, en los diversos grados de excepcionalidad que se expresan en Eva, hay una codificación estética y política de su corporalidad, que la vuelve complejo semiótico al que se le sobreimprimen constantes significaciones y al que se enviste social, política e históricamente, como “superficie inscriptiva”¹¹. Y se trata además de un investimento que retoman las adaptaciones seriales producidas en los últimos años. Podemos mencionar, por ejemplo, la miniserie española *Carta a Eva* (RTVE 2013), protagonizada por Julieta Cardinali, que recuerda la visita a España y su preparación (los vestidos, el protocolo, la selección del séquito), y donde Evita además intermedia para frenar la sentencia a muerte de una mujer, por parte del régimen franquista. O, en sede local, los primeros episodios de los ciclos unitarios *Historia clínica* (Telefé 2012) y *Lo que el tiempo nos dejó* (Telefé 2010), que optan ambos por narrar los acontecimientos íntimos y médicos de su enfermedad. De modo que hay una marcada insistencia por exhibir las resonancias simbólicas

8 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 65.

9 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 120.

10 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 69.

11 Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, 34.

de cómo se transita y se consolida la excepción del cuerpo actoral, presidencial, protocolar, enfermo y embalsamado de Eva Perón. Incluso al observar la manera en que las series contemporáneas problematizan la construcción corporal femenina en otros cortes diacrónicos, sospechamos (arriesgamos el vaticino) que en la obstinación de Tomás Eloy Martínez por ficcionalizar el cuerpo de Evita (por relatarlo como un folletín disfrazado de documento periodístico, dice el autor) se expresaría una zona productiva que la próxima versión serial puede priorizar.

SERIALIDADES DE LO FEMENINO

Llegados a este punto, vale señalar cómo abordaremos las series televisivas en nuestro trabajo. En tal sentido, recuperamos una de las propuestas más arriesgadas de Iuri Lotman, quien admitió que los productos artísticos, entendidos ellos como textos, proveen múltiples informaciones que sintetizan aquello que el sistema cultural dice sobre sus propias identidades¹². Deudor de la propuesta de Mijaíl Bajtín (y, principalmente, del estudio fundacional que fuera su modelo teórico para analizar la cultura como un gran sistema de sentidos¹³), la elección metodológica de Lotman ubica como unidad analítica privilegiada y central no al signo sino, por el contrario, al texto, concibiendo además la semiótica como ciencia de la historia de las culturas. Desde su perspectiva, el texto da

cuenta de la complejidad interrelacionada de signos que componen el tejido cultural, abriéndose de la clausura de la lengua escrita, para pensar, con ello, en una multiplicidad de códigos: un “poliglotismo cultural” que exhibe cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que provienen de la literatura, la pintura, el teatro, el cine y la televisión¹⁴.

Interesa también que la semiótica lotmaniana ha detenido su mirada en el carácter semiótico común de estos códigos que los textos culturales comportan. De manera especial, referimos al modo en que ellos vehiculizan modelos culturales, dado que no suponen una copia fiel de la realidad sino, tal como afirma Lotman, una “recreación activa donde el parecido y la similitud forman un solo proceso de conocimiento”¹⁵. Dicho de otro modo, este pensamiento admite una capacidad cognoscitiva que cobra vigencia a partir de la estructura narrativa de los textos y de la manera en que esta pone en escena variados lenguajes, tales como la construcción del personaje, las ambientaciones, los vestuarios, las bandas sonoras y los diálogos, entre otros. Por ello, al tiempo que (re)producen modelos de lo real, los textos exponen una multiplicidad de lenguajes internos: organizaciones semióticas diferentes, cada una constructora de escenografías que transitan por los diversos regímenes narrativos.

En consecuencia, a la hora de pensar la pulsión narrativa de productos como las series, estudiosos como Silvia Schwarzböck admiten que resulta pertinente pensar en las similitudes entre la TV y otra forma más “canónica”, como es el cine: es

12 Lotman, “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura”, 125.

13 Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 21.

14 Lotman, “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura”, 128.

15 Lotman, *Estética y semiótica del cine*, 10.

decir, un entrecruzamiento que viene gestándose desde “incursiones cinematográficas”, como aquellas emprendidas por directores como, por ejemplo, Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub¹⁶. En tal sentido, debemos reflexionar sobre una “equivalencia semiótica” con la cinematografía, que la crítica luego ha leído como prolongación del séptimo arte o, más bien, como una estética “(pos)cine”¹⁷. Y aunque con el tiempo la TV logrará generar sus propias organizaciones narrativas cada vez más innovadoras, existe una transferencia gradual de elementos del cine y la literatura que lleva, en opinión de Jorge Carrión, a comprender estas modalidades como “vasos comunicantes” de todo un orden narrativo¹⁸. De allí que resulte necesario volver la mirada hacia otros lenguajes culturales como el filme o el objeto literario que han logrado migrar o, en términos semióticos, traducirse a la TV. En este orden de ideas, planteamos la necesidad de reflexionar sobre los productos televisivos, apuntando de manera particular al modo en que ellos exponen estructuras narrativas o, al decir de Omar Rincón, “el flujo del macrorrelato”¹⁹.

Asimismo, habría que apuntar que, en relación a la organización narrativa televisiva, la teoría distingue entre dos formas dominantes: series y seriales. En su descripción clásica²⁰, mientras las series proponen historias y personajes que concluyen en cada episodio, los seriales optan por una continuidad prolongada de relatos y tramas²¹

. A ello debería añadirse el fenómeno reciente que impulsan sitios de *streaming* como Netflix o Amazon Prime, quienes ofrecen al espectador temporadas completas sin la necesidad de tener que aguardar un nuevo episodio semanalmente (modificando, con ello, la lógica del folletín que caracterizó a la serie en los últimos treinta años). No obstante, puesto que, en la actualidad, se presentan formas que combinan estas estrategias, resulta entonces pertinente pensar más bien en un fenómeno de la “serialidad”, bajo el cual “el término ‘serie’ es un término paraguas que comprende las tradicionales series y seriales y todas las formas intermedias e híbridas”²². En función de ello, en investigaciones anteriores, hemos optado por definir las series como una forma de organización de contenido: como “un texto cuyo arco narrativo, progresivo y lineal, comporta sus propios códigos, sistemas signícos y complejidades de producción y recepción”²³.

Por otro lado, la lectura que nos impulsa en este trabajo se encuentra también en diálogo con una preocupación que nos ha movilizado previamente: cómo las series de TV legitiman y naturalizan (o bien discuten y disputan) representaciones de la feminidad²⁴. Por ello, nos ocupamos por estudiar esta zona conflictiva que despliega toda una cartografía donde prácticas sociosexuales y formas de la ficción parecen traducirse mutuamente a través del cuerpo femenino. Tomemos por caso algunos textos que bien pueden dialogar con la hipótesis de lectura que nos convoca en esta

16 Schwarzböck, “Historia de un error. La legitimación estética de las series”, 8.

17 Bernini, “Las series de televisión y lo cinematográfico”, 34.

18 Carrión, *Teleshakespeare. Las series en serio*, 12.

19 Rincón, *Narrativas mediáticas*, 174.

20 Hammon y Mazdon, *The Contemporary Television Series*, 24.

21 Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, 32.

22 Allrath et al, *Narrative Strategies in Television Series*, 6, la traducción es nuestra.

23 Gómez Ponce, *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*, 94.

24 Gómez Ponce, “Vestidas para matar. De la ferocidad animal a la fatalidad femenina serial”, 247.

presentación. Pensemos, de manera ejemplar, las operaciones de una serialidad como *The Good Wife* (CBS 2009) donde la protagonista, abogada que ha dejado de ejercer durante años, tiene que retomar su actividad profesional y desenvolverse en un ámbito claramente machista para mantener a su familia, lógica muy similar a la expresada por *Mistresses* (ABC 2013). O producciones como *Veep* (HBO 2012), donde el personaje principal asume inesperadamente como vicepresidenta y debe prepararse de inmediato para tal cargo. Incluso la reciente comedia *Glow* (Netflix 2017) cuya protagonista es una actriz desempleada que termina formando parte de un programa televisivo de lucha libre femenina. Hablaríamos, en estas ficciones, de una preocupación por el modo en que la cultura escenifica las continuidades y las rupturas de lo femenino en un orden masculino (laboral, político, deportivo) y donde ciertos rasgos de un carácter excepcional re-significan el cuerpo (es decir, su forma de vestir, su expresividad, su desenvolvimiento), al tiempo que hacen mella en las redes de interacciones que habilitan o prohíben comportamientos, homogeneizan valores y creencias, y colaboran en la conformación de una identidad femenina.

ESCENOGRAFÍAS. SOBRE *HOUSE OF CARDS* Y *THE CROWN*

Para nuestra lectura, hay dos series de TV en las cuales intuimos que este funcionamiento de lo femenino se observa con mayor pregnancia. Y aunque no haya referencias directas a la historia de Eva Perón (o, al menos, no tan directas), están priorizando toda una maquinaria estética que, al decir de Beatriz Sarlo, expone “un cuerpo donde se ha investido el poder”²⁵. En función de ello y a los fines de un recorte metodológico, acotaremos esta escenografía de lo femenino en torno a la emergencia de esta característica que parece ser privilegiada y que se expresa con gran fuerza semántica en los textos en cuestión.

Una primera serie interesante para nuestra reflexión, y que puede guardar una relación estrecha con el mito de Eva, es *House of Cards* (Netflix 2013). La narrativa relata el inescrupuloso ascenso de los Underwood, los que persiguen la presidencia y ficcionalizan la otra cara de la política: conspiración, instigación y corrupción aparecen como los rasgos característicos de este audaz matrimonio que protagoniza una de las ficciones recientes más exitosas. Y nos interesa detenernos particularmente en el personaje de Claire Underwood (Robin Wright), en quien se destaca un fuerte tono de inconformidad con el lugar pasivo de lo femenino. Hablamos de una mujer de la clase alta de Texas, que es consciente del futuro inminente como “mujer de” que le espera

25 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 100.

por su condición socioeconómica. Sin embargo, por el impulso de su marido y la ambición personal, Claire atraviesa un amplio número de roles políticos en el transcurso de la narrativa y, aún consciente de que tiene “más influencia” como primera dama

y que puede ser acusada de despotismo, aspira a más y necesita adquirir “experiencia legítima”²⁶.

Por lo demás, las coincidencias entre Claire y Evita son más de una: el anhelo de la protagonista por ser “más que una observadora (...) ser significativa”²⁷ y que mucho recuerda a esa carta que Eva le escribe a Perón desde Europa, donde cita que “he luchado muy duramente en la vida con la ambición de ser alguien”²⁸; el rol de embajadoras internacionales en ambas; la presencia de estos *ghost writers* (en Evita, Muñoz Aspiri, su guionista en Radiolandia, y en Claire, el escritor Thom), creadores de discursos pre-escritos que se asumen como voz propia; la contraparte masculina que crea una zona tensa entre posesión y autoría, palpable en el reproche del marido de Claire de que “nunca debí haberte hecho...”²⁹, situación en diálogo con aquel autorreconocimiento que Perón admitió en numerosas entrevistas: “Eva es un producto mío. Yo la preparé para que hiciera lo que hizo” (y que la novela de Eloy Martínez retoma y también replica en palabras de su peluquero, Julio Alcaraz).

Incluso *House of Cards* ha promovido un diálogo intenso con la política argentina y con un público activo que rápidamente se hizo de eco de la serie, rememorando el enclave político del peronismo y retraduciendo una de sus frases canónicas para decir que “Frank cumple, Claire dignifica”. Y mientras la foto del matrimonio Underwood reproducida en las paredes de Buenos Aires y acompañada por los colores canónicos del partido justicialista, la imagen de Claire también ha sido replicada con el estilo que caracteriza el



Claire Underwood (Robin Wright),

26 Willimon, *House of Cards*, temporada 3, episodio 1.

27 Willimon, *House of Cards*, temporada 1, episodio 11.

28 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 50.

29 Willimon, *House of Cards*, temporada 3, episodio 6.

mural de Eva en el Ministerio de Desarrollo Social. Estos ejemplos muestran una fuerte filiación que

de un vestuario de alta costura que aspira a adquirir practicidad en el marco político, que

La intervención artística de Claire Underwood (Robin Right), junto al mural de Eva Perón, en el Ministerio de Desarrollo.



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. Referimos a una imagen que la novela de Tomás Eloy Martínez problematiza, pero que además se ha replicado de manera internacional como es el caso de esta serie, y que quizá sea consecuencia del modo en que se narra la vida de Eva en la exitosa ópera rock de Andrew Lloyd Webber, llevada al cine en 1996.

No obstante, en Claire hay otro rasgo que no pasa desapercibido y que parece recordar ese carácter excepcional de Eva Perón. Se trata

jamás se repite y que incluso, en un mismo episodio, puede llegar a variar hasta tres veces. 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 y Claire es consciente de ello (lógica visible no solo en la adaptación del estilo, sino además en un cabello que cambia de largo y se vuelve rubio para conseguir más popularidad en la población). Hay, de este modo, una codificación estética del cuerpo político, cuyas resonancias conforman este “estilo presidencial” que construyó la imagen de Evita no solo ante el pueblo, sino además ante los medios de comunicación y la prensa internacional.

Dejamos un momento *House of Cards*, para abordar una segunda serie que parece coincidir con esta lectura del cuerpo vestido/ investido. Hablamos de *The Crown* (Netflix 2016), preocupada por narrar la biografía de la Reina Elizabeth II (Claire Foy). La historia relata el periodo que abarca desde el casamiento de la joven princesa con Felipe de Edimburgo (Matt Smith) hasta su ascensión como Reina de Inglaterra. Entrelazadas con las políticas internacionales de posguerra, la decadencia del primer ministro Winston Churchill y las internas de la familia real, *The Crown* trabaja el proceso de transición de una mujer educada para coser, manejar etiqueta y disfrutar de la equitación, a mandataria suprema y jefa de la monarquía constitucional. Aquí el azar actúa: un tío que abdica a la corona por un amor prohibido y un padre que muere joven muestran cómo lo casual hace, en esta serie, al cuerpo político.

Sin embargo, hay una fuerte contradicción en aquello que se trabaja como “las tres Elizabeths”: como reclama la protagonista, “sí, soy la reina. Pero también soy una mujer. Y una esposa”³⁰. Se trata, como en Claire, de una inconformidad constante, en un personaje que no asume, como le indica su madre, que lo más importante es aprender a quedarse callada; que toma consciencia de que no conoce nada del mundo (y, por ello, contrata un tutor); y que anhela construir un poder “en lo que respecta a mi rango y a mi oficio, no a lo que mi edad y mi género pueden sugerir”³¹. Incluso se traza

un interrogante constante: ¿cómo llevar una “vida simple”? ¿Cómo sostener un matrimonio feliz, aun cuando su marido siempre deba estar detrás porque “la corona debe ir primero” [*takes precedence*]³², renunciado además a la posibilidad de heredarle el apellido a sus hijos, consecuencia de la ley de regencia?

Con todo, una escena guarda especial relevancia para entender cómo opera el cuerpo femenino aquí. Se trata de los momentos ulteriores a la muerte de Jorge VI, cuando Elizabeth se encuentra en África y debe volver apresuradamente para asumir. Allí, hay un gesto destacable: el apuro por cargar el vestido de luto y la importancia que adquiere la vestimenta para mostrar públicamente la nueva faceta de esta mujer. Y no es nada casual que, entrelazada a la escena de Elizabeth vistiéndose, se lea una carta casi programática que su abuela les escribe:

ahora debes dejar esos sentimientos a un lado, porque el deber te llama (...) El pueblo necesitará tu fortaleza y tu liderazgo. Vi tres grandes monarquías caer porque sus líderes no supieron separar los deseos personales del deber. No debes permitirte cometer los mismos errores. Y cuando llores a tu padre, también deberás llorar a otra persona. A Elizabeth Mountbatten. Porque hoy la sustituye otra mujer: la reina Isabel. Las dos Isabel entrarán en conflicto a menudo. Pero la corona debe ganar. Siempre debe ganar³³.

30 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 3.

31 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 7.

32 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 2.

33 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 2.

Subrayamos este fragmento, pues arrastra nuevamente la carga simbólica de adquiere la vestimenta (Figura 2). Es un vestido que desplaza el carácter estético de la moda, para darle lugar a su construcción como soporte político y emergiendo, por ende, como cuestión de Estado. Quizá porque, como bien pensara Iuri Lotman, la moda siempre es semiótica, ya que tiene el privilegio de volver significativo algo que no lo es³⁴.

de revistas) a Evita (emblema del Pueblo), como también para comprender el paso de Elizabeth a la Reina Elizabeth, e incluso de Claire Underwood a Claire Primera Dama. Los personajes ficcionales y el histórico compartirían entonces esta descripción y, más allá de las coincidencias cercanas en los estilos, la ropa está comportando un papel decisivo para la conformación de una iconografía que sintetiza el poder y sostiene la política tanto del peronismo



Figura 2. La asunción de Elizabeth (Claire Foy) como Reina, acompañada detrás por su marido, Felipe (Matt Smith). Capturas de pantalla. The Crown, Sony Picture Television, Netflix, 2016

Junto con Sarlo, nos arriesgamos a pensar entonces que este vestuario resulta un pivote sobre el cual se arma un modelo de mujer fuertemente cristalizado por Evita, puesto que el uso de la ropa “no fue una cualidad agregada sino un dato central de su personalidad política”³⁵. Es, en otras palabras, elemento fundamental para entender tanto la transición de Eva Duarte (la Eva actriz y modelo

como de Inglaterra y de los Underwood. Referimos a un rasgo excepcional interesante para hipotetizar sobre esta futura traducción serial de Eva, dado que supone uno de los elementos que más fuertemente trabaja Santa Evita: aquello que la novela entiende como una transición regia, de plebeya a reina, afirmando con ello que Evita “se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina”³⁶.

34 Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, 152.

35 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 92.

36 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 12.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin pretender agotar el alcance de este tema tan complejo, en este itinerario reflexivo hemos recortado solo un rasgo de esta construcción política de lo femenino: ese uso de la ropa que, lejos de ser un lugar común de la “mujer”, se refracta como elemento capitalizable, pero también como pieza fundamental de una maquinaria política que genera “configuraciones excepcionales” del poder femenino³⁷. Si los creadores y guionistas de estas serialidades se han servido de referencias peronistas para organizar sus narrativas 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 Lotman³⁸) que estaría circulando por este imaginario de la mujer del siglo XX.

Eva aparecería aquí como texto faro que rompe con un régimen canónico de mujer (su 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, 113), “si una mujer es lo que una época y una sociedad dicen que debe ser, Eva no se ajusta a los cánones”³⁹, y estos personajes ficcionales parecen recordar algunos de sus vestigios de sentido para desplazarlos hacia otras coordenadas históricas.

Y cerramos preguntándonos si cabe conjeturar que, a causa de su consumo masivo y su capacidad de síntesis, la serie de TV no deviene el relato que más se ajusta a un interrogante por la dimensión corporal y femenina en la cartografía del poder. Por los indicios señalados, podemos intuir que las narraciones de mujeres que intervienen en el dominio político del hombre estarían emergiendo insistentemente en las operaciones estéticas más recientes. Quizá porque comprender los enclaves de los géneros se presenta como una de las problemáticas más acuciantes de nuestra actualidad, y las formas de empoderamiento femenino cobran vital relevancia ya que, como hipotetizara Lotman, “las que representan el vértigo de las conquistas femeninas, (...) [son] aquellas mujeres que expropián a los hombres de sus roles políticos y gubernamentales”⁴⁰. O quizá porque nuestras culturas atraviesan una marcada preocupación por el modo en que construye y reconstruye una memoria de lo femenino, y la serialidad aparece como ese lugar que incansablemente busca reponer de manera creativa una larga tradición de desplazamientos, considerando que en las ficciones, como bien pensara Eloy Martínez, “la realidad no se resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma”⁴¹.

37 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 88.

38 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 157.

39 Arán, *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*, 113.

40 Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, 150.

41 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 101.

Bibliografía

FUENTES

Morgan, Peter. *The Crown*. Serie de televisión. Netflix, Sony Picture Television, 2016-2017.

Willimon, Beau. *House of Cards*. Series de televisión. Netflix, Sony Picture Television, 2013-2017.

BIBLIOGRAFÍA

Gaby Allrath y otros, *Narrative Strategies in Television Series* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

Pampa Arán, *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria* (Córdoba: Ferreyra Editor, 2005).

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

Emilio Bernini, "Las series de televisión y lo cinematográfico", *Kilómetro 111. Series y cine contemporáneo*, 10 (mayo de 2012): 25-40.

Jorge Carrión, *Teleshakespeare. Las series en serio* (Buenos Aires: Interzona, 2014).

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

Ariel Gómez Ponce, "Vestidas para matar. De la ferocidad animal a la fatalidad femenina serial", *Revista Estudios*, 34 (julio-diciembre de 2015): 245-258.

Ariel Gómez Ponce, *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (Córdoba: Babel, 2017).

Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

Michael Hammon y Lucy Mazdon, *The Contemporary Television Series* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005).

Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1998).

Iuri Lotman, *Estética y semiótica del cine* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

Iuri Lotman, "La memoria a la luz de la culturología", en *La Semiosfera I* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1996), 157-161.

Iuri Lotman, "La retórica", en *La Semiosfera I* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1996), 118-142.

Iuri Lotman, "El origen del sujeto a la luz de la tipología", en *La Semiosfera II* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1998), 185-212.

Iuri Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (Barcelona: Gedisa, 1999).

Iuri Lotman, "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", en *La Semiosfera III* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 2000), 123-137.

Emanuel Respigui, "La TV argentina también busca historias en la biblioteca", *Página 12* (29 de marzo de 2017), consultado el 15 de julio de 2017 en <https://www.pagina12.com.ar/28512-la-tv-argentina-tambien-busca-historias-en-la-biblioteca>

Omar Rincón, *Narrativas mediáticas* (Barcelona: Gedisa, 2006).

Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

Silvia Schwarzböck, "Historia de un error. La legitimación estética de las series", *Kilómetro 111. Series y cine contemporáneo*, 10 (mayo de 2012): 7-24.

Biografía

Ariel Gómez Ponce

AUTOR

Doctor en Semiótica y Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la UNC. Es Becario Posdoctoral CONICET y sus investigaciones, dedicadas al análisis de series televisivas, se inscriben en el campo de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman. En reuniones y jornadas científicas y en su reciente libro *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (Babel, 2017) problematiza los límites con lo animal a partir de la categoría de instinto y su interpelación a prácticas culturales.



Ariel Gómez Ponce

CONTACTO:

ariel.gomezpone@fl.unc.edu.ar