

## **House of Cards: ideología y poder en la serie de Netflix**

Mayte Donstrup | [Mayte\\_sevilla@hotmail.com](mailto:Mayte_sevilla@hotmail.com)

Universidad de Sevilla

**Resumen:** *Este artículo analiza los componentes ideológicos de la serie estadounidense House of Cards (Netflix, 2013- ). Con este propósito, se realiza un Análisis Crítico del Discurso de los fragmentos de la serie más relevantes para dicho objetivo. Los resultados giran en torno al imaginario recreado de la alta clase política, así como a las referencias externas de las que hace uso la producción.*

**Palabras clave:** *House of Cards, Netflix, ideología, series, poder.*

## **House of Cards: ideology and power at the Netflix's show**

**Abstract:** *The aim of this article is to discuss the ideological components of the American series House of Cards (Netflix, 2013- ). With this purpose, we use a Critical Discourse Analysis of the most relevant fragments. The results are organized around the imaginary recreated of the high political class as well as external reference that use the production.*

**Key Words:** *House of Cards, Netflix, ideology, TV series, power.*

**Sobre la autora:** Graduada en Publicidad y Relaciones Públicas (2012-2016) y con una maestría en Comunicación y Cultura (2016-2017), ambas titulaciones obtenidas por la Universidad de Sevilla. En el transcurso de sus estudios ha participado en diversos congresos internacionales, centrando sus líneas de investigación en el discurso del poder y la semiótica de los productos audiovisuales.



### **1. Introducción**

Enmarcadas dentro de la tercera edad dorada de la televisión, las series se encuentran en la actualidad en su punto cumbre, pues equiparadas a las producciones fílmicas –y en ocasiones hasta superándolas–, han logrado consolidarse como un producto cultural de calidad. Así, se han configurado unas producciones que han conseguido reforzar el lazo de unión con la audiencia, la cual espera impaciente el siguiente capítulo de su serie favorita. Una expectación que no deja indiferente a nadie, pues hasta el mismo –por entonces– presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, se declaró fan de *House of Cards* a través de su cuenta de Twitter, dejando constancia de que estaba esperando su próximo episodio y pidiendo a los usuarios de la red que no lanzaran *spoilers*. Un hecho curioso, ya que, posteriormente, una encuesta realizada por Reuters dejó en evidencia a Obama: un 57% de los encuestados preferiría como gobernante al presidente ficticio, Frank Underwood (Rampton, 2015), dato que puede ser completado con los resultados obtenidos por Pew Research Centre (2015), que mostraron que solo un 27% de los jóvenes estadounidenses –menores de treinta años– confiaba en el gobierno.

De este modo, las interacciones entre la realidad y la ficción política son una constante global que afecta también al contexto español, haciendo que los políticos profesionales estén cada vez más pendientes de lo que ocurre en las ficciones. En esta línea, sirva como ejemplo el libro escrito por Pablo Iglesias (2014) en el cual compara la política española con las arenas movedizas del

poder en *Juego de Tronos* (Game of Thrones, HBO: 2011- ); una serie de contenido fantástico, pero con un indudable trasfondo político. Por consiguiente, cabe preguntarse qué tipo de discurso difunden estas series, las cuales atraen a audiencias de lo más diversas y que, a menudo, se prestan a la comparación con la política global; por ello, con el fin de responder a tal cuestión, en el presente artículo se estudiarán los componentes ideológicos de la serie *House of Cards*, detectando el halo que envuelve a sus personajes y dilucidando las estrategias de su éxito.

## **2. Estado de la cuestión**

El contexto socio-cultural en el cual se crean las series resulta de gran importancia (Hernández-Santaolalla y Sola-Morales, 2013: 227). Partiendo de esta premisa, las ficciones post 11-S muestran a una ciudadanía que se encuentra expuesta permanentemente ante otro posible ataque y, en series como *24* (Fox, 2001-2010), se recuerda que la conspiración es un factor inevitable de la sociedad; mostrando unos peligros que eran salvados por inteligentes y activos policías que eran capaces de todo –incluso coaccionar a través de la tortura– para salvar a su país. Entonces, todo era válido por ese bien común, y estos personajes, lejos de ser unos monstruos, eran sus salvadores (Fernández Morales, 2013). Antes bien, la teoría conspirativa, lejos de empañar solamente al sujeto extraño y extranjero, traspasó con el paso de los años a las propias instituciones y funcionarios públicos, sucediendo en la quinta temporada de *24* que el mismo presidente de los Estados Unidos realizara el intento de atentar contra la ciudadanía (Balló y Pérez, 2007: 29); una traición hacia el pueblo que ha seguido reflejándose en diversas series, como *Prison Break* (Fox, 2005-2009), donde la vicepresidenta –y posterior presidenta– fue retratada como una ambiciosa mujer que ocupaba el puesto en aras de conseguir sus propios y egoístas intereses, llegando a conspirar para alcanzar sus objetivos. Al respecto, “Traición política y engaños íntimos se conjugan en otra de las aportaciones seriales esenciales al nuevo imaginario de la desconfianza política” (2007: 29).

En contraposición a este ambiente narrativo oscuro, anteriormente a los atentados se había estrenado una serie que retrataba la Casa Blanca con aires idealizados: *El Ala Oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC, 1999-2006), escrita por el célebre Aaron Sorkin. Una producción que retrataba a un presidente totalmente entregado a su país, rodeado de un gabinete al que escuchaba y formando un equipo de personas competentes que se entregaban por el bien de la nación, todo ello con un halo progresista (Sanmartín Pardo, 2009). Un deseable retrato de la política que hizo que incluso se desarrollara una campaña reclamando que el presidente ficticio reemplazara a George Bush (Tous, 2009). Sin embargo, a pesar de su éxito, *El Ala Oeste de la Casa Blanca* no fue la regla a seguir por las demás series, que adquirieron un por antonomasia una tónica más amarga. A modo de ilustración, así es el caso de *The Wire* (HBO, 2002-2008), que se adentró en el Baltimore más corrupto, reflejando una ciudad tomada por las drogas y en la cual nadie estaba libre de pecado; una serie repleta de crítica social, tal como argumenta Maroto Calatayud (2016), en la cual se mostraba cómo a través del dinero se trazan relaciones sociales que pueden resultar muy dispares a simple vista, siendo el nexo de unión, por ejemplo, entre niños que malviven en las calles y el senador que recoge el dinero con bolsas de basura.

Y en estas materias de corrupción y mentiras se hallan habitualmente las series de política, tal como señala Carrión (2016b), dejando los marcos ideales atrás y mostrando sin pudor a los gobiernos más corruptos –o hasta asesinos–. De esta forma, se muestra una corrupción implícita del sistema desde sus mismos orígenes, como con producciones *Deadwood* (HBO, 2004-2006) o *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014), o en el contexto actual, con *Asuntos de Estado* (*State of Affairs*, NBC, 2014-2015), que retrata a una presidenta vengativa que hace uso de los medios para cumplir su venganza personal (Carrión, 2016a). Un estilo que continua con más producciones, como Carrión (2016b) ilustra con la creación *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), un drama político judicial donde su protagonista descubre que su marido, fiscal del distrito, está envuelto en casos de corrupción y escándalos sexuales; una situación de la que –como buena mujer– no podrá escapar. En este sentido, Crisóstomo (2016) realiza una comparación entre el camino seguido por la

protagonista, que acaba en la sexta temporada presentándose a fiscal del distrito y posicionando al lado a su marido para que la apoye, con Hillary Clinton: pues ambas comparten situaciones sentimentales análogas, con escándalos sexuales de sus parejas y una vida profesional que labrar a pesar de ello. Consecuentemente, entre tantos paralelismos de casos reales y ficticios más las similitudes que guardan entre ellos, Carrión (2016a) concluye que se torna difícil no realizar conexiones entre ambos mundos; vinculación que los mismos políticos realizan, como ejemplifica el caso de Michelle Obama, que siendo todavía primera dama se declaró fan de *Scandal* (ABC, 2012- ), o incluso más evidente, la participación del vicepresidente –por entonces– Joe Biden en la promoción de la comedia política *Veep* (HBO, 2012- ), un cortometraje que llegó incluso a emitirse en la cena anual de corresponsales (Otero, 2016b).

En suma, contrario a las tramas de *The West Wing*, en la actualidad las series de contenido político se interesan en mayor medida por mostrar todo aquello que pueda resultar morboso de la vida privada de los representantes públicos. Tal es el caso de *Boss* (Lionsgate Television, 2011-2012), que exhibe el declive –tanto profesional como personal– del alcalde de Chicago; una caída en picado por la pérdida progresiva de su bastión, el ayuntamiento, a causa de una enfermedad degenerativa que intenta ocultar (Otero, 2016a). Con todo, es un personaje con carisma y el cual se salva gracias a ello de la opinión pública, que perdona todas sus prácticas amorales y le mantiene en el puesto a pesar de sus malas prácticas (Carrión, 2012). Esa cualidad atrayente –el carisma– será un instrumento ampliamente utilizado por los guionistas para que sus personajes, por muy mal que se comporten, sean admirados. Tal es el caso del protagonista de *House of Cards* (BBC, 1990; Netflix, 2013- ), una creación de Michael Dobbs, el que fuera asesor de Margaret Thatcher; puesto que, según comentó posteriormente, le valdría para escribir las novelas –calificada como realista por el autor– en las que se basan las series (Aira, 2016); una historia política de poder y engaño en la cual todo vale por alcanzar los objetivos propuestos por las grandes élites (Capello, 2017). Con pequeños cambios entre la obra británica y la estadounidense –banco conservador en una y demócrata en la otra–, ambas mantienen de fondo la amoralidad política.

En definitiva, las series actuales retratan a los políticos con su cara menos amable, exentos de dedicación hacia las necesidades de la sociedad y que no dudan ni un segundo en eliminar todo aquello que haga falta en aras de conseguir sus fines últimos (Martínez Lucena, 2015). Personajes macabros, entonces, pero que logran atraer a un amplio público; un éxito que los autores Martínez y Ciguela (2016) asocian a la condición posmoderna, pues los valores individualistas y la superficialidad de los personajes no son tan dispares de los que predominan en la sociedad actual. Una figura maquiavélica que Keller (2015) asocia a las figuras de Shakespeare, en concreto con la figura de *vice*, que si bien nació como anti-héroe, en la actualidad se concibe digno de admiración y respeto –a pesar de poseer mayor sangre fría que su antecedente–. De manera que:

*The invocation of medieval dramatic villains in a contemporary story of political ambition and intrigue allows the audience to both admire and abhor the spectacle of American politics, to remain simultaneously horrified by its callous disregard for the interest of the country and amused and entertained by the maniacal and efficient pursuit of self-interest (Keller, 2015: 120).*

### **3. Objetivos y metodología**

La televisión –y en particular, las series– es un potente agente socializador (Gerbner, 1977; Buonnano, 1999; Belmonte y Guillamón, 2005; Casado Mestre, 2005; Martínez, 2005; Simkin y Becerra, 2013); por ello, los discursos que esta emite merecen ser estudiados. Por consiguiente, se propone como principal objetivo de esta investigación detectar los componentes ideológicos –quiénes son, qué hacen y con qué objetivo– los principales personajes de la serie *House of Cards*. Por otra parte, habiendo señalado la importancia del contexto socio-cultural de la producción de las series, se enlazarán estos elementos en el presente entorno.

Respecto a la herramienta metodológica, se ha escogido el Análisis Crítico del Discurso (en adelante, ACD), instrumento que permite relacionar el texto y contexto, así como ofrece las técnicas discursivas para el análisis. Primero, para el estudio del discurso, los autores especifican que este, al ser una disciplina amplia, no posee una estructura rígida de análisis. En

consecuencia, el investigador debe acoplar los instrumentos más adecuados de otras disciplinas a su objeto (Wodak, 2003; Meyer, 2003; Van Dijk, 1999; Van Dijk, 2009). Sin embargo, pese a la libertad concedida para la elección de instrumentos de análisis, los autores advierten que se necesita de un sistema de recogida de datos metódico y específico (Wodak, 2003; Meyer, 2003; Íñiguez, 2006; Van Dijk, 2009); un proceso al que se le añade una perspectiva hermenéutica –bien anclada en la teoría– a fin de interpretar los datos y establecer relaciones significativas (Meyer, 2003). De esta forma, siendo el objeto de estudio del ámbito audiovisual, se tomarán prestados conceptos de esta esfera de la mano de autores como Casetti y Di Chio (2010), si bien el mayor peso del estudio seguirá los consejos dados por los estudiosos del ACD; líneas que, como se comentó anteriormente, no son rígidas, pero que sirven a modo de guía de observación de las estrategias del poder.

De Casetti y Di Chio (2010) se tomarán los presupuestos de la descomposición del material audiovisual para una mejor descripción e interpretación; una fragmentación en la que serán analizadas diferentes secuencias, es decir, unidades de contenido dentro del todo que tienen su propia historia dentro de la temática general del producto audiovisual (2010: 41). Asimismo, se tomará en cuenta la posibilidad de estudiar el objeto desde una perspectiva sociológica, “afrontando el film [series de televisión, en el presente caso de estudio] como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social” (2010: 29). Por otra parte, el análisis de los personajes tendrá en cuenta su rango como persona, es decir, con una personalidad única y un rango de matices que constituyen su identidad (2010: 178). De esta manera, se tomarán como referencia una serie de secuencias, descritas principalmente de manera textual, es decir, se transcribirán las conversaciones para así determinar su papel discursivo.

Por su parte, el ACD otorga las siguientes técnicas, las cuales se tendrán en consideración para el estudio (Van Dijk, 2006; Van Dijk, 2012):

- Sinónimos: el empleo de palabras con diferentes connotaciones culturales que serán usadas unas u otras según la ideología del emisor y cargarán de significado su discurso.
- Metáforas: el uso de expresiones que sustituyan otros conceptos, asociando el significado de las primeras a los nombres que sustituyen.
- Perspectiva: el punto de vista o la posición desde la cual se sitúa el hablante para contar una historia.
- Agencia: el uso de frases en modo pasivo o en modo activo; un uso que implica las ideologías subyacentes de los hablantes.
- Modalidad: el manejo de verbos que impliquen identidades de los sujetos y objetivos que persigan. Por ejemplo, deber, tener, podría...
- Generalidad o especificidad de los enunciados: el grado de precisión o de imprecisión de los enunciados, pues se suele realizar enfatizaciones sobre rasgos negativos de “ellos” y positivos de “nosotros” con el objetivo de categorizar a los grupos en lo que Van Dijk (2012) denomina el cuadrado ideológico.

Así, se analizarán –en las secuencias más relevantes de *House of Cards*– dichas estrategias discursivas.

#### **4. Corpus**

El ACD realizado sobre la serie *House of Cards* se centra en aquellas secuencias extraídas de los episodios que se han considerado más relevantes en relación al objeto de estudio. En este sentido, a fin de escoger aquellos momentos centrales, se ha seguido a Chatman (2013), que expone que los sucesos narrativos –es decir, acontecimientos o acciones– en un nivel mayor de jerarquía de la historia son aquellos que no pueden ser eliminados, pues si se eliminaran la historia carecería de sentido. De este modo, estos se pueden considerar los núcleos de la misma, es decir, “momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos” (2013: 71). Por consiguiente, habiendo visionado previamente todos los episodios –desde la primera hasta la cuarta de *House of Cards*– se han escogido las secuencias que contienen núcleos de la historia de dicha serie.



## 5. Resultados

Mi novela es ficción inspirada en mis experiencias, y entretenimiento para que interese y guste (Michael Dobbs, 2015).

Entonces, ¿qué ideología impregna la serie política *House of Cards*? En primer lugar, cabe destacar que el protagonista, Frank Underwood, ha precisado desde el inicio de la serie que él no es un político [“Yo solo soy el modesto coordinador de la bancada de la cámara. Hago que funcione un congreso asfixiado por la mezquindad y la lasitud. Mi trabajo consiste en limpiar las cañerías y dejar que corra la mierda”, Chapter 1, 1x01]; es una persona que trabaja en las instituciones públicas, pero no para ellas, sino para sí mismo y para satisfacer su deseo de una mayor cuota de poder. Asimismo, definió su lugar de trabajo concisamente como perverso e inútil; un sitio en el cual sus ocupantes solo persiguen “el tamaño de una silla”; meta que, con sus acciones, persigue él igualmente. Una descripción negativa de exogrupo, los políticos y su sistema democrático, en la cual resalta su aspecto débil –que él detesta observar–; una característica que hace que juegue con ellos sin remordimientos. Sin embargo, en este caso, el exogrupo son las víctimas reales de la historia, los que han caído en las garras de una persona sin escrúpulos, la cual ha machacado toda buena intención que hayan tenido y los ha destruido sin reparo. En este sentido, los políticos retratados que han caído durante el proceso de construcción del castillo de naipes del protagonista han sido reflejados con ciertos matices negativos: el primer presidente se dejó influenciar por Frank y medió en el blanqueo de capitales, al tiempo que mantenía amistad con un poderoso magnate que le manipulaba; su principal oponente en las primarias, Heather Dunbar, se posicionaba a favor de la educación pública, pero tenía a su hijo matriculado en la escuela privada... Empero, a fin de cuentas, se les ha retratado como humanos que fallan pero que tenían en el fondo buenas intenciones; unos propósitos minados por el protagonista –antagonista– que los ha demolido.

Hecha esta salvedad, hasta el mismo creador de la trilogía literaria original, Michael Dobbs, ha declarado que, si bien quería retratar a los políticos

como personas que fallan, entendía como más importante representar a la condición humana, la cual visiona como ambiciosa y traidora (entrevista concedida a Palma, 2015). En este sentido, el autor –de ideología conservadora, ocupando el cargo de consejero de Margaret Thatcher en su primer mandato– mantiene una visión del ser humano oscura, unos rasgos que amplía al hombre político, pero porque estos son humanos también. Así, retrocediendo a la serie original de la BBC se aprecia esta visión, puesto que comienza con el protagonista, Francis Urquhart, admirando una foto de Margaret Thatcher –que ya no estaba en el cargo– y comenta dirigiéndose al espectador:

Nada dura para siempre. Incluso el reinado más largo y brillante tiene que llegar a su fin, algún día.

Una escena que resultaría ser premonitoria –incluso para la sorpresa del escritor, tal como comenta en su sitio web–, pues la verdadera Dama de Hierro dimitiría, repudiada por su propio partido, semanas después del estreno de *House of Cards* en la BBC en noviembre de 1990. De esta forma, en la ficción se refleja cómo Urquhart, que es el coordinador de la bancada conservadora, auspicia al nuevo primer ministro con el objetivo de convertirse en su mano derecha, una recompensa que le es negada una vez este en el poder. Con ello, traicionado y dolido, comienza a construir su castillo de naipes basado en la venganza y en la codicia; una historia que es finalizada una vez consigue su fin: el puesto de primer ministro.

Por tanto, la original británica es una miniserie que ha sido adaptada por Netflix al sistema político estadounidense, extendiendo asimismo su duración. No obstante, en dicha adaptación se han mantenido algunos rasgos, como las iniciales del protagonista: F.U., unas siglas que significan “Fuck’uo”, una muestra del enfado de Dobbs hacia su antigua jefa (entrevista concedida a Abou-Kassem, 2016). Por otra parte, entre una y otra serie también han variado diversos rasgos: por ejemplo, el protagonista original es un aristócrata de la bancada conservadora mientras que el estadounidense es un demócrata que se define como un hombre hecho a sí mismo, evocando al mito neoliberal; un hombre que se ha creado y triunfado a pesar de las adversidades, las cuales ha superado gracias a su propia valía. En vista de ello, se vislumbra el contexto

sociocultural en las que han sido creadas; ítem, si el británico tiene un punto empático y resulta menos sombrío (Abou-Kassem, 2016), al estadounidense le han retratado con un carácter mucho más oscuro. De igual manera, resulta interesante que, en ambos casos, cada partido al que pertenecía el protagonista era el que estaba en el poder en el mundo real (demócratas en Estados Unidos y conservadores en Inglaterra).

Asimismo, al protagonista estadounidense se le ha diferenciado de una manera más evidente de los compañeros de trabajo, un disentimiento acentuado verbalmente –en el primer episodio– por Underwood, que expresa que él es un humilde trabajador, no un político; una distinción que en la original no se realiza. En esta línea, esto se podría explicar por la tendencia –que ellos han recogido– de los políticos de definirse como no políticos y desmarcarse de los partidos tradicionales, como el recién primer ministro francés Emmanuel Macron o Marine Le Pen, que una vez pasó a la segunda vuelta de las elecciones francesas se desvinculó del partido formado por su padre, abandonando la presidencia del Frente Nacional, al tiempo que intentaba ocultar su apellido para no verse perjudicada por el mismo. Si bien, con el caso que más se le puede vincular este hecho es con el de Donald Trump, el magnate y ahora presidente de los Estados Unidos, que inició su carrera política desprestigiando a todo el sistema, y que ostenta una presidencia que ha sido declarada ingrata tanto por los representantes de Netflix como por el protagonista y por el creador de la versión estadounidense de *House of Cards*. Tanto es así que, aprovechando el acto de investidura de Donald Trump, comenzaron la promoción de la nueva temporada –quinta– de la serie en su cuenta oficial de Twitter con el lema: “nosotros hacemos el terror”, con un juramento de bandera en tonos sombríos y este mensaje:

Prometo lealtad a la bandera de Estados Unidos y a la república que representa, una nación bajo Dios, indivisible, con libertad y justicia para todos.

Al mismo tiempo, relacionaron a Frank Underwood con el grupo extremista Klu Klux Klan cuando este se encontraba en plenas primarias (en la cuarta temporada, año 2016); una asociación que tendría Trump casi paralelamente en el mundo real con el apoyo del líder de este grupo supremacista a su candidatura (BBC, 2016). De esta forma, como señala Michael Kelly –actor que

da vida a Doug Stamper, mano derecha de Frank Underwood—, entre la serie y la realidad se producen paralelismos que le llegan a asombrar (Efe, 2016).

Respecto a los componentes ideológicos, se puede inferir de los datos aportados anteriormente que los pensamientos y acciones que genera el protagonista son una reinterpretación de la mentalidad objetivista de Ayn Rand. A modo de introducción, para ir desgranando los motivos que llevan a afirmar tal concepto, se introducirán las premisas que defiende tal ideología. Así, Rand (1990a) defiende que aquello por lo que se debe guiar el ser humano es la realidad objetiva; la razón, el egoísmo y el capitalismo (sin ningún tipo de intervención estatal). Por consiguiente, la realidad existe como un ente objetivo absoluto, y tanto los deseos como las emociones se deben apartar; una mentalidad que mantiene el matrimonio Underwood, tal como se demuestra en el monólogo que emite Frank en la iglesia, a la que acude no a expresar su fe, sino a reírse con sorna de los posibles entes superiores: “No hay consuelo ni arriba ni abajo, solo nosotros, pequeños, solitarios, esforzándonos, peleándonos unos con otros. Rezo para mí mismo, por mí mismo” (“Chapter 13”, 1x13). Una expresión del protagonista que culminó con el soplo de todas las velas —incluida la suya— antes de salir de la iglesia, lo que elimina con su acción el verbo rezar para sustituirlo por trabajar —para sí mismo y sus intereses—. Una determinación que, por otra parte, se asimila a un poema al que Rand elogia como principio máximo al que se debe llegar: “But I lean on no dead kin, my name in mine for fame or scorn, and the world began when I was born, and the world is mine to win” (1990b: 129). En definitiva, la determinación de un individualismo que exige que todo se haga por sí mismo y para su propio beneficio.

Esta realidad objetiva conlleva, por tanto, el predominio de la razón —no deseos o emociones—, de forma que es el conocimiento que posea el ser humano el único que debe guiar sus acciones, las cuales, por otro lado, deben ser prácticas. Se persigue así un pragmatismo que ha sido el emblema del matrimonio Underwood a lo largo de toda la serie, pues no ha dudado en sacrificar lo más cercano o eliminar sus proposiciones por un bien racional mayor —para sí mismos—: por ejemplo, la eliminación de la propuesta de ley de Claire en favor de Jackie para atraerla a su campo y conseguir que inicie la

moción de censura contra el presidente. Al respecto, dicha premisa se ejemplifica con mayor fuerza en el último episodio analizado, cuando Frank – ante su posible derrota– no consigue mantener la frialdad ante la situación y hace que Claire asuma el mando para redirigir la estrategia; un hecho que hace que rompa ella la cuarta pared en los últimos momentos de la cuarta temporada y avecine para ella una mayor relevancia en la historia en el futuro. Sin embargo, el tercer punto que expone Rand se puede decir que es el que entra en mayor conflicto con los argumentos de la serie, “Man –every man– is an end in himself, not the means to sacrificing himself to others nor sacrificing others to himself. The pursuit of his own rational interest and of his own happiness is the highest moral purpose of his life” (1990a: 4). En este sentido, él sacrifica todo lo que se interponga en el camino de su objetivo, lo cual se puede justificar, no obstante, por la separación que hizo en la introducción de la serie. Así, Frank Underwood dividió a la sociedad en el grupo de los fuertes y el grupo de los débiles, y en su opinión, los débiles no pueden –ni merecen– salir adelante en la sociedad. De esta forma, si los débiles se interponen en el camino de los fuertes, que racionalmente buscan su objetivo, no queda otra que eliminarles.

Asimismo, Rand (1990a) defiende un capitalismo absoluto, en el que el estado solo intervenga en asuntos militares y en el cual el altruismo no obtenga ningún papel, siendo este perjudicial para los propios intereses individuales racionales; un hecho que se evidencia parcialmente en las políticas de Frank, pues si bien no quiere aumentar el gasto en seguridad social, su plan “America Works” es una intervención fiscal para generar puestos de trabajos y que cada ciudadano pueda mantenerse a sí mismo. No obstante, es una medida que refuerza el interés para que cada persona pueda valerse por sí misma y así ir eliminando la protección del Estado; un aspecto que destaca a su vez la ausencia de altruismo, siendo además esta una característica –la virtud del egoísmo– que impregna a los protagonistas en su trayectoria, que miran por solamente por sus propios objetivos.

En consecuencia, se ha retratado a un candidato que emula al héroe objetivista que idolatra Ayn Rand, aquel que crece por sí mismo y para sí mismo a través de las dificultades que se le puedan interponer en su camino –

pues se mencionan sus orígenes humildes—. De igual forma, destaca que esta ideología objetivista haya sido defendida por el partido libertario estadounidense, un partido con un papel relativamente marginal hasta las últimas elecciones; ganando terreno con la inclusión de algunos de sus miembros en el gobierno de Donald Trump, que a su vez se ha declarado admirador de la autora (Freedland, 2017).

Por otro lado, aunque el protagonista exprese que el poder es más importante que el dinero, se evidencia en todos los episodios que se asocia el éxito a las adquisiciones materiales, pues el económicamente débil o es eliminado o apenas merece mención. De esta forma, se concibe como un visionario que no debe pararse ante nada, siendo esta una concepción sobre sí mismo que no mantiene sobre los demás, pues a ellos no les deja desarrollar su individualidad, manejando a su antojo a aquellos que desee y mostrando que la teoría de Rand ha sido asumida parcialmente y en favor de sus propios intereses egoístas —que, por otra parte, el egoísmo es uno de los principales puntos que defiende tal ideología—.

## **6. Conclusiones**

La discusión del modo en que este producto televisivo presenta quiénes son, qué hacen y con qué objetivo los personajes principales permite concluir que la serie de televisión *House of Cards*, escrita por Beau Willimon para Netflix — adaptada de la versión original inglesa de la BBC—, mantiene de fondo una ideología objetivista. Esta premisa se asienta en el hecho de cómo son representados sus principales protagonistas: Frank y Claire Underwood, personajes que emulan al héroe objetivista de Ayn Rand. En este sentido, ambos se han presentado como visionarios individualistas que levantan sus proyectos a pesar de las adversidades impuestas por la sociedad, en este caso, aumentar su cuota de poder a pesar del sistema democrático de Estados Unidos. Una democracia que han resaltado en varias ocasiones que funciona, y por ello, han debido romperla para conseguir sus objetivos. En este sentido, la serie ha desligado de la política tradicional a sus oscuros protagonistas, que han llegado a afirmar verbalmente que no son políticos; una afirmación que

puede llegar a difuminarse en el transcurso de las temporadas al no marcarla continuamente.

En particular, se visiona en conjunto que la serie estadounidense no es una crítica hacia el sistema político y democrático de los Estados Unidos, sino un rechazo hacia aquel que se presenta como lo contrario. A modo de ejemplo, representa que los políticos pueden dejarse llevar por la corrupción en algunas ocasiones pero que suelen pensar en el conjunto de la población, siendo el representante no político (Frank Underwood) el verdadero mentiroso, elitista, egoísta y corrupto. De esta manera, resalta también cómo la producción ha enlazado este carácter oscuro con el ahora presidente de Estados Unidos, Donald Trump, como ejemplo; anunciar la quinta temporada de la serie con una jura de bandera en tonos sombríos a la par que el recién presidente electo mencionaba su propio juramento. En este sentido, cabe señalar que tanto el presidente de Netflix, Reed Hastings, como los creadores de la serie y protagonistas de *House of Cards* se han mostrado contrarios a la presidencia del republicano.

Por otro lado, no se puede decir que *House of Cards* tenga un aire progresista, siendo en todo momento el éxito asociado al dinero, manteniendo una visión materialista de la sociedad; en esta línea, el económicamente débil apenas es mencionado en la serie. A su vez, este hecho puede venir explicado dado la ideología que impregna la serie, pues el objetivismo adula al héroe visionario, pero excluye a todo aquel que no triunfe por sí mismo y para sí mismo.

## 7. Referencias

Abou-Kassem, O. (2016). "Michael Dobbs: `La política no consiste en ser una buena persona`" *Diario16*. Recuperado de: <http://www.cambio16.com/reportajes/michael-dobbs-la-politica-no-consiste-en-ser-una-buena-persona/> [Fecha de acceso: 11 de junio de 2017].

Aira, Toni (2016). "Guionistas en serie". En Julio Otero y Diana Rubio (Eds.), *Política en serie*. Jaén: Másquelibros (pp. 33-44).

Balló, Jordi y Pérez, Xavier (2007). "Introducción: el círculo infernal". En Concepción Cascajosa Virino (Ed.), *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes (pp. 27-34).

BBC (2016). "David Duke, el polémico exlíder del Ku Klux Klan que apoya a Donald Trump" *BBC Mundo*. Recuperado de: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160229\\_eeuu\\_trump\\_david\\_duke\\_ku\\_klux\\_klan\\_ab](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160229_eeuu_trump_david_duke_ku_klux_klan_ab) [Fecha de acceso: 12 de junio de 2017].

Belmonte, Jorge y Guillamón, Silvia (2005). "Televisión, educación, y construcción de identidad de los telespectadores" *Comunicar*, vol. 13, núm.25.

Buonanno, Milly (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

Cappello, Giancarlo (2017). "El tiempo del cínico. Acerca del héroe de la ficción televisiva" en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicidad*, vol.17, núm. 2, pp. 155-166. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53240>

Carrión, Jorge (2012). "Las ciudades difíciles: de Deadwood a Boss", En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río (Eds.), *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*. Madrid: Catarata (pp. 29-39).

Carrión, Jorge (2016a). "La campaña política: vida, muerte y autopsia en televisión" En Anna Tous (Ed.), *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: UOC (pp. 243-259).

Carrión, Jorge (2016b). "Prólogo". En Julio Otero y Diana Rubio (Eds.), *Política en serie*. Jaén: Másquelibros (pp. 11-16).

Casado Mestre, Francisco (2005). "La realidad televisiva como modelo de comportamiento social: una propuesta didáctica" *Comunicar*, vol. 13, núm. 25.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chatman, Seymour (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona: RBA.



Crisóstomo, Raquel (2016). "Política, su señoría: espacios políticos en *The Good Wife*". En Anna Tous (Ed.), *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: UOC (pp. 37-54).

Efe (2016). "La serie 'House of Cards' es ficción al borde de la política real para su actor Michael Kelly" *Efe*. Recuperado de: <http://www.efe.com/efe/america/cono-sur/la-serie-house-of-cards-es-ficcion-al-borde-de-politica-real-para-su-actor-michael-kelly/50000553-2875023> [Fecha de acceso: 11 de junio de 2017].

Fernández Morales, Marta (2013). "Introducción: ¿diez años no es nada? Consecuencias culturales del 11-S". En Marta Fernández Morales (Ed.), *La década del miedo. Dramaturgias audiovisuales post-11 de septiembre*. Switzerland: Peter Lang (pp. 13-50).

Freedland, J. (2017). "Ayn Rand, la virgen atea de la derecha, renace gracias a Trump y Silicon Valley" *El diario internacional*. Recuperado de: [http://www.eldiario.es/theguardian/Ayn-Rand-Trump-Silicon-Valley\\_0\\_635536742.html](http://www.eldiario.es/theguardian/Ayn-Rand-Trump-Silicon-Valley_0_635536742.html) [Fecha de acceso: 2 de junio de 2017].

Gerbner, George (1977). "Comparative Cultural Indicators" En George Gerbner (Ed.), *Mass Media Policies in Changing Cultures*. United States of America: John Wiley&Sons.Inc (pp. 199-205).

Hernández-Santaolalla, Víctor y Sola-Morales, Salomé (2013). "Narrating the Political Hero. The Construction of the Fictional Political Leader in the Obama Era", *Academic Quarter*, núm. 6, pp. 217-231.

Iglesias, Pablo (2014). *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos*. Madrid: Akal.

Keller, James R. (2015). "The Vice in Vice President: House of Cards and the Morality Tradition". *Journal of Popular Film and Television*, vol 43, núm.3, pp. 111-120.

Maroto Calatayud, Manuel (2016). "Sobre la corrupción en *The Wire*: Follow the money and you don't know where the fuck it's going to take you". En Javier Ciguela Sola y Jorge Martínez Lucena (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: UOC (pp.185-194).

Martínez Lucena Jorge y Ciguela, Javier (2016). "Entre el psicópata y el político en House of Cards" En Anna Tous (Ed.), *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: UOC (pp. 21-35).

Martínez Lucena, Jorge (2015). "El imaginario social del psicópata en la serialidad televisiva actual: el caso de House of Cards". *Imagonautas: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, vol.5, núm.6, pp. 27-37.

Martínez, Mari Ángeles (2005). "Televisión y representación mediática. Problemas contractuales con el espectador" *Comunicar*, vol. 13, núm. 25.

Meyer, Michael (2003). "Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD" En Ruth Wodak y Michael Meyer (Comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona, Gedisa (pp. 35-59).

Otero, Julio (2016a). "El ayuntamiento en la pequeña pantalla" En Julio Otero y Diana Rubio (Eds.), *Política en serie*. Jaén: Másquelibros (pp. 85-102).

Otero, Julio (2016b). "Introducción. La política en el difuso borde entre realidad y ficción" En Julio Otero y Diana Rubio (Eds.), *Política en serie*. Jaén: Másquelibros (pp. 17-32).

Palma, A.V. (2015). "El poder es sexualmente más tentador que la atracción física" *La Opinión de Murcia*. Recuperado de: <http://www.laopiniondemurcia.es/vida-y-estilo/gente/personajes/2015/01/06/afrodisiaco-tentador-sexualmente-atraccion-fisica/616166.html> [Fecha de acceso: 10 de junio de 2017].

Pew Research Centre (2015). "Beyond Distrust: How Americans View Their Government" *Pew Research Centre*. Recuperado de: <http://www.people-press.org/2015/11/23/beyond-distrust-how-americans-view-their-government/> [Fecha de acceso: 8 de mayo de 2017].

Pintos, Juan Luis (2004). "Inclusión-exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social" *SEMATA, Ciencias sociais e Humanidades*, núm. 16, pp. 17-52.

Rampton, R. (2015). "Fictional TV presidents more popular than Obama: Reuters-Ipsos poll" *Reuters*. Recuperado de: <http://www.reuters.com/article/us->

[usa-presidents-poll-idUSKBN0MJ0AJ20150323](http://usa-presidents-poll-idUSKBN0MJ0AJ20150323) [Fecha de acceso: 8 de mayo de 2017].

Rand, Ayn (1990a). "Introducing Objectivism" En Leonard Peikoff (Ed.) *The Ayn Rand Library, the voice of reason. Essays in objetivist thought by Ayn Rand*. United States of America: Meridian (pp. 3-5).

Rand, Ayn (1990b). "Global Balcanization" " En Leonard Peikoff (Ed.) *The Ayn Rand Library, the voice of reason. Essays in objetivist thought by Ayn Rand*. United States of America: Meridian (pp. 130-136).

Sanmartín Pardo, José J. (2007). "El idealismo democrático en El ala oeste de la Casa Blanca". En Concepción Cascajosa Virino (Ed.), *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes (pp. 269-288).

Simkin, Hugo y Becerra, Gastón (2013). "El proceso de socialización: Apuntes para su exploración en el campo psicosocial" *Ciencia, docencia y tecnología*, vol. 24, núm.47, pp. 119-142.

Tous, Anna (2009). "El ala oeste de la Casa Blanca: el reino de la palabra. Género y realidad en el drama político". *Textual & Visual Media*, vol.2, pp. 247-266.

Van Dijk, Teus A. (1999). "El análisis crítico del discurso" *Anthropos*, núm.186, pp. 23-36.

Van Dijk, Teus A. (2009). *Discurso y poder. Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, Teus A. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.

Wodak, Ruth (2003). "De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos" En Ruth Wodak y Michael Meyer (Comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa (pp. 17-34).

