

---

**María de Lourdes López Gutiérrez**

<https://orcid.org/0000-0002-1904-2214>

[mllopez@up.edu.mx](mailto:mllopez@up.edu.mx)

Universidad Panamericana

---

**Laura Georgina Flores-Ivich**

<https://orcid.org/0000-0001-8879-3268>

[georgina.flores@flacso.edu.mx](mailto:georgina.flores@flacso.edu.mx)

FLACSO México

---

**Recibido**

16 de diciembre de 2020

**Aprobado**

22 de junio de 2022

---

© 2022

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.35.4.101-115

[www.communication-society.com](http://www.communication-society.com)

---

2022 – Vol. 35(4)

pp. 101-115

---

**Cómo citar este artículo:**

López Gutiérrez, M.<sup>a</sup> L. & Flores-Ivich, L. G. (2022). El concepto de poder y su representación en la serialidad televisiva. El caso de *House of Cards*. *Communication & Society*, 35(4), 101-115.

## El concepto de poder y su representación en la serialidad televisiva. El caso de *House of Cards*

### Resumen

En este artículo se analizan la primera y segunda temporadas de la serie televisiva *House of Cards* con el objetivo de evaluar cómo se configura la categoría de poder. Se realizó un seguimiento de las pautas de comportamiento del personaje principal, Frank Underwood, para analizar cuáles son sus bases, los medios utilizados, el alcance y el tipo de poder que ejerce. Este trabajo se basa en las aproximaciones teóricas de Dahl (1957) y de French y Bertram (1959) para orientar la construcción de un grupo de categorías que sirvieron como guía en la búsqueda de unidades indiciales. La metodología de análisis, por tanto, se sustenta en la identificación de indicios (Barthes, 1970), en los diálogos, composición icónica y acciones del personaje. Los resultados obtenidos revelan que en la primera temporada predomina el uso de la argumentación como medio para ejercer el poder, mientras que en la segunda predomina la manipulación. Asimismo, el repertorio de medios es mucho más amplio en la primera temporada, cuando el personaje principal construye los escenarios para el logro de sus objetivos. Estos hallazgos abonan la construcción de una comprensión más amplia del poder y de su ejercicio.

### Palabras clave

***House of Cards*, concepto de poder, unidades indiciales, análisis de personajes, series televisivas, serialidad.**

### 1. Introducción

*House of Cards* (2013–2018) fue la primera producción de Netflix realizada a partir del estudio de los datos masivos de las personas usuarias de la plataforma. La *big data* recabada a partir de la huella digital de los espectadores de ficción televisiva, arrojó datos certeros sobre las preferencias del público, lo que auguraba el éxito de la serie sin tener que recurrir a otros estudios como mediciones de audiencias, estudios de nicho o grupos focales (Carrillo Bernal, 2019). La fórmula apuntaba a los siguientes elementos: un personaje con marcadas cualidades del antihéroe, tipo construido a lo largo de las producciones de la Tercera Edad de Oro de la serialidad televisiva que se distingue por ser audaz, inteligente e irreverente, representado por un actor, Kevin Spacey, que poseía las cualidades necesarias para desarrollar el fenómeno *fandom* entre las audiencias.

Otro elemento es el gusto por la versión de la misma serie producida por la BBC: un drama político focalizado desde las altas esferas del gobierno y, finalmente, un público

dispuesto a suscribir un pacto de lectura de largo alcance, lo que favorece el visionado de la serie en *binge watching*, o *marathon viewing*, fenómeno propio del nuevo consumo audiovisual que abre la puerta a la voracidad espectral (García Catalán *et al.*, 2019), por lo que Netflix lanzó la primera temporada de 13 capítulos en una sola entrega (Murolo & Aon, 2018; Carrillo Bernal, 2019; Pilipets & Winter, 2017). La historia de *House of Cards* se basa en la novela del mismo nombre escrita en 1989 por Michael Dobbs y convertida en miniserie por la BBC en 1990. La versión de Netflix trata del congresista demócrata Frank Underwood, cuya ambición por el poder mueve todas sus acciones para ocupar cargos cada vez más importantes, más allá incluso de la presidencia de Estados Unidos.

Los hilos accionados por Underwood van desde la manipulación de la prensa hasta la amenaza abierta a sus opositores. Hace mancuerna con su esposa Claire, quien comparte la sed de poder y la disposición a utilizar cualquier medio que les permita conseguirlo (Donstrup, 2018; Martínez Lucena, 2015). Como muchas series sobre ficción política, hay una explotación del enganche del espectador con el personaje: “Frank Underwood es el antihéroe que es esencialmente un antihéroe extremo, de esos que hacen que uno sienta empatía o simpatía por ellos y se plantee cuáles son los mecanismos ocultos que lo posibilitan” (Martínez & Cigüela, 2015, p. 18).

Más allá de la popularidad alcanzada entre la audiencia, de lo cual da cuenta el haber permanecido 6 temporadas en la plataforma, *House of Cards* marca un hito en las series que abordan el tema del poder político debido a la fuerza de su personaje principal construido bajo la premisa maquiavélica de “el fin justifica los medios” y que plantea, por tanto, un arco argumental en el que el personaje es consistente en su implacable deseo de lograr el poder a partir de los logros, los acuerdos y los enroques provenientes de movimientos poco éticos y oscuros, pero altamente convincentes: “Francis Underwood has managed to construct a certain identity that, for some, is the precise image of a good politician because he gets things done, and for others is the image of a ruthless human being” (Valdivieso, 2018).

La trayectoria del personaje va sembrando de minas el camino que lo lleva al poder: “Politics are a continuous quest for power and just as he managed to gain all that power someone else with the same abilities could make him fall” (Valdivieso, 2018), lo cual constituye uno de los más certeros factores de éxito de la trama, fuertemente recargada en la audacia de un personaje que, por vía del rompimiento de la cuarta pared, entre otras argucias narrativas, involucra al espectador en el universo diegético que permite el tejido de sus acciones, moralmente endebles pero muy rentables en la construcción de un proceso de fascinación experimentado por el espectador.

Estos elementos hacen del poder el tema central de la serie, es decir, no es la gestión política sino el ejercicio del poder en sí mismo: sobre los adversarios, los correligionarios, las mujeres y cualquier persona que intervenga en la consecución de una posición cada vez más importante en la estructura gubernamental de Estados Unidos. Aunque esta serie ha sido analizada en una cantidad importante de artículos académicos (Donstrup, 2017, 2019; Klarer, 2014; Sorlin, 2016; Hackett, 2015a; Hackett, 2015b), el análisis de la categoría de poder en la serie ha sido menos abordado, si bien existen trabajos cuya aproximación a conceptos emergentes ha aportado nuevos visos a la discusión sobre series y política, como el de Corner y Richardson (2008), que distingue el término “cultura política” como un vehículo de significación para comprender el desarrollo de las estructuras políticas y la forma en la que ocurren los procesos políticos.

Reivindicado por la Ciencia Política, el concepto emerge como una forma válida de acercamiento al fenómeno, que permite inferir los vínculos entre la esfera política y la cultura popular. En este contexto, el papel de la televisión ha sido importante como mediadora, en la conformación de la percepción de conceptos por parte de la ciudadanía y su relación con estructuras de poder. Otro ejemplo es el caso de *Borgen* (2010), analizada por Padilla Castillo y Sosa Sánchez (2018). La serie rompe el estereotipo femenino al tener como personaje a la

primera ministra danesa y su forma de ejercer el poder en un entorno tradicionalmente controlado por hombres. Cabe resaltar la mención de series cuyos personajes protagónicos son mujeres profesionales, médicos, abogados, periodistas y ahora, políticas. Claire Underwood es una de ellas.

Los elementos discursivos de *House of Cards* apuntan en su totalidad a la representación del poder y sus múltiples significados: desde las imponentes tomas de los edificios y monumentos propios de la identidad visual de Washington DC y la fuerte cadencia musical que los acompaña, hasta la red de relaciones entre los personajes en la que no hay variación en el sujeto, Frank, y en el objeto, el poder. El estudio de este personaje constituye una excelente aproximación al estudio del poder que es ejercido por individuos: la construcción de este personaje permite analizar el papel que juega la autoridad y la cooperación en el mismo, así como la variedad de métodos para ejercerlo. Por ello, hay quienes afirman que esta serie no es un material televisivo sobre la política, sino sobre el poder “con P mayúscula” (Curtis, 2015). En esta serie, el contexto político en el que se desarrolla la trama es un subconjunto del tema más amplio, que es el poder.

## 2. La fuerza del personaje

Frank Underwood, en tanto personaje de ficción, es un constructo que funciona dentro de los límites del texto y adquiere valor y significación a partir de los principios de organización del propio relato: “seres ficticios identificables, con una vida interior, que existen como artefactos contruidos con fines comunicativos” (Mittel, 2015, p. 118). Es tal la fuerza del personaje que, de acuerdo con Rampton (2015), los norteamericanos prefieren en la presidencia al manipulador Underwood que al propio Obama, en cuya gestión se estrenó *House of Cards*. Sus atributos de antihéroe (Mittel, 2015) –que la larga interacción entre personaje–espectador acaba por reivindicar–, así como su perfil maquiavélico, lo acercan al concepto de personaje sociópata, cuya presencia en la ficción ha sido redituable: “...podría sostenerse que la mayor parte de las culturas han idolatrado a aquellos individuos despiadados que viven según sus propias reglas” (Kotsko, 2016, p. 9).

En el caso del serial televisivo, de alta complejidad como se ha explicado ya en numerosos trabajos sobre la actualidad de las series, estamos frente a narrativas que requieren de un enganche de largo alcance por parte del espectador, lo que obliga a la construcción de personajes que resistan el desgaste del paso de las temporadas sin perder su solidez y su verosimilitud: “[...] la gestualidad de los intérpretes es una dimensión tan o más serial que la trama, y no solo porque la paleta actoral module de un episodio a otro, sino porque los vínculos entre el personaje y el espectador crean una estructura de afectos cíclicos específicamente serial” (Garin, 2017, p. 27).

Sin embargo, es la consistencia del personaje lo que aparece como principal factor para que la audiencia establezca una relación parasocial<sup>1</sup>. El espectador imagina, discute, intuye o prevé lo que hará el personaje en el futuro o lo que ha hecho en el pasado, es decir, su lectura va más allá del presente de la historia; experimenta los estados emocionales del personaje y toma postura frente a su actuar (Mittel, 2015). En este sentido, estamos hablando de una empatía proyectiva: “Normalmente, se evalúan de forma positiva los personajes atractivos, con prestigio, que llevan una vida gratificante y con éxito. Existe una relación positiva entre el deseo de ser como los personajes y la identificación con ellos durante la visión de las series o películas de entretenimiento” (Igartua & Muñiz, 2008, p. 34). En este proceso, las neuronas espejo, descubiertas en 1996 por las neurociencias (Olson, 2008), permiten que el espectador

---

<sup>1</sup>Se entiende por relación parasocial aquella que el espectador siente tener con un personaje de la televisión. El fenómeno ha sido estudiado por Donald Horton y Richard Wohl desde los años cincuenta. Sus estudios son citados en: Miguel de Moragas Spa (2011). *Interpretar la comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa*. Barcelona: Gedisa.

experimente sensaciones y emociones detonadas por las acciones de otros. Esto explica el alcance de la ficción en términos de la generación de empatía con los personajes.

No todos los espectadores imaginan que ellos mismos son el personaje, sobre todo si no corresponde a su género, edad o condición, pero sí pueden alinear su expectativa a lo que esperan que suceda con él. Esto sucede dentro de los límites del marco narrativo, en el universo paralelo creado en toda historia de ficción y que se entiende como la diégesis<sup>2</sup>. En él, están constreñidas las normas de relación que se establecen a partir de la historia y la forma de articular el relato tomando en cuenta el género narrativo, los modos de narrar y el medio para el que se narra. La alineación del espectador, que derivará en su lealtad, se genera a partir de la identificación de marcas externas: acciones, diálogos, representación de emociones a través del gesto, la mirada o el movimiento. Ante la imposibilidad de acceder a su pensamiento mediante los recursos de la literatura, en la representación deben identificarse esas marcas que se van acumulando a lo largo del discurso narrativo y que constituyen los indicios de construcción y trayectoria del personaje.

### **3. El concepto de poder**

El poder como concepto ha sido objeto de múltiples discusiones teóricas en disciplinas como la ciencia política, la sociología y la psicología social. Existe cierto consenso en que el poder consiste en la capacidad de las personas o de los grupos sociales para *hacer* las cosas, especialmente cuando existe algún tipo de resistencia presente. En las ciencias sociales y en la política, el poder es la capacidad de un individuo para influir en las acciones, las creencias o la conducta (comportamiento) de otros. Por su parte, en la sociología, este concepto tiene sus orígenes en la capacidad generada para lograr fines o metas en las relaciones sociales (Parsons, 1963). Esta visión permite ubicar al poder como un mecanismo específico que tiene lugar para producir cambios en la acción de unidades individuales o colectivas en procesos de interacción social. Por ello, en esta perspectiva las relaciones sociales son un elemento fundamental para que el poder opere. Parsons (1963) ilustra este mecanismo con los compromisos y obligaciones que existen en las sociedades, es decir, los contratos sociales de diversa índole en los que las personas responden al poder.

El poder tiene una naturaleza coercitiva y una consensual que no funcionan como entidades separadas y que son esenciales en la política. En la arena política convergen una pluralidad de factores que configuran el poder, es por ello que pueden encontrarse distintas formas de ejercerlo. En este sentido, el consenso y la coerción son fundamentales en el estudio del poder en la política. El artículo titulado “The Concept of Power” de Dahl (1957) fue la primera contribución sobre el estudio del poder en este campo. Esta idea de poder indica que “A tiene poder en la medida que puede hacer que B haga algo que de otra manera no haría” (Dahl, 1957, p. 203). En este sentido, el poder es una relación entre actores diversos: individuos, grupos, oficinas, gobiernos o estados, entre otros. De acuerdo con el autor, el poder puede ejemplificarse con las relaciones que se dan entre un presidente y el congreso: ambos tienen características propias identificables, intereses y valores. La política es, entonces, el campo en el que juegan esos elementos para lograr un resultado concreto.

Para fines de este trabajo se utilizará la conceptualización elaborada por Robert Dahl (1957) que permite comprender la manera en la que se ejerce el poder por los individuos en el ámbito político<sup>3</sup>. En esta conceptualización se utilizan las siguientes categorías para estudiar

---

<sup>2</sup> Diégesis: concepto de raíz aristotélica que ha sido adoptado por la narrativa y el guionismo de ficción para definir el universo interno, paralelo, en el que se desarrollan las historias. Citado en David Bordwell (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

<sup>3</sup> La definición formal de poder presente en la obra de Robert Dahl ha sido calificada como incompleta por algunos autores (Lukes, 1974, p. 2015) que argumentan que deja de lado el análisis de las capacidades de un actor para moldear las normas y valores sostenidos colectivamente. Sin embargo, en este estudio el interés está en la identificación de categorías analíticas que permitan analizar el ejercicio del poder por un actor individual. En este sentido, la discusión centrada en el colectivo no es el interés de este artículo.

el poder ejercido por un actor concreto: a) la fuente, el dominio y la base del poder; b) los medios y los instrumentos utilizados; c) la cantidad o extensión del poder y, d) el rango o alcance del mismo. La fuente o base del poder de un actor consiste en todos los recursos, oportunidades, actos y objetos que un individuo puede utilizar para afectar el comportamiento de otro. En este sentido, las bases de poder se sostienen en figuras como el veto constitucional, en la influencia con el electorado y en las características personales como el carisma, el encanto y la capacidad de agradar a otros<sup>4</sup>.

Por su parte, los medios o instrumentos pueden comprender amenazas o promesas: por ejemplo, la promesa de patrocinio, la amenaza de veto, la amenaza de apelación al electorado, el ejercicio del carisma personal, entre otros. Entonces los medios o instrumentos constituyen una actividad mediadora entre la base de A y la respuesta de B. Para Dahl (1957) la base y los medios están íntimamente relacionados. En el caso de un presidente, el cargo mismo otorga ciertas facultades (la base del poder) que pueden ser utilizadas para afectar el comportamiento de otros si se acompañan con algún otro instrumento como la amenaza, la promesa o la utilización del carisma. Esto es lo que implica el uso real de las bases del poder.

La cantidad de poder puede ser representada en términos de la probabilidad de que un actor que utiliza ciertos medios para potencializar su base de poder no sea inhibido por otros actores (Dahl, 1957)<sup>5</sup>. Por ello, esta categoría tiene que ver directamente con los medios utilizados y con el alcance del poder. Se podría decir que la cantidad de poder que tiene un presidente sobre el Senado es la probabilidad de que, por ejemplo, este no anule su veto si el presidente promete un cargo de juez a un grupo de senadores clave. Por último, el alcance consiste en las respuestas de B. Por lo tanto, el alcance del poder del presidente podría incluir todas aquellas acciones de un actor como el Congreso, tales como aprobar o anular un proyecto de ley, no anular un veto, celebrar audiencias, entre otras.

En el estudio particular del poder ejercido por un personaje concreto se requieren elementos que permitan mostrar el espectro de poder en términos individuales. En este sentido, consideramos pertinente utilizar la teoría sobre el poder individual de French y Bertram (1959) que tiene como punto de partida los efectos del poder sobre B como un efecto psicológico. De esta manera, se distinguen cinco bases diferentes de poder: a) poder de recompensa (la capacidad de A de ofrecer una recompensa a B); b) poder coercitivo (el ejercicio del poder basado en amenazas de coerción); c) poder legítimo (el ejercicio del poder basado en una compatibilidad de valores compartidos que hacen que B perciba a A como un sujeto legítimo para ejercer el poder); d) poder de referencia (que está basado en la identificación de B con A); y, por último, e) poder basado en la *expertise* (que se funda en la percepción de autoridad que tiene B sobre A).

Este trabajo se centra en el estudio de un personaje que se sitúa en un contexto político determinado y que ejerce una función política que le permite tener ciertos recursos a su disposición que son usados para afectar el comportamiento de otros. En la medida que el interés principal se encuentra en el poder ejercido por un actor particular y no necesariamente en la construcción social del poder, las categorías de fuente y medios son las más útiles para este análisis. Por ello, nos centraremos en la operacionalización de la fuente de poder y de los medios e instrumentos utilizados. Estas dos categorías de análisis obtenidas a partir de la conceptualización de Dahl (1957) nos permiten analizar al personaje, en tanto actor político con cierta base, que utiliza instrumentos diversos para ejercer el poder que le permite su posición.

La categoría de cantidad y rango de poder no serán estudiadas a partir del carácter del personaje, aunque sí se construirá una aproximación a partir de las acciones de los sujetos

---

<sup>4</sup> De acuerdo con Dahl (1957), la base del poder es pasiva, es decir, se trata de características que están dadas y que requieren de ciertos medios o instrumentos para ejercerse.

<sup>5</sup> En el texto de Dahl (1957) se ejemplifica de la siguiente manera: "existe una alta probabilidad de que si el presidente promete un cargo de juez a cinco senadores clave, el senado no anulará su veto".

sobre los que se ejerce el poder, por ejemplo, el logro obtenido por utilizar ciertos instrumentos y, con ello, lograr que determinado sujeto actúe de cierta manera. Asimismo, mientras que en la conceptualización de Dahl (1957) la base del poder son todas aquellas características personales y propias del cargo que permiten que el poder se pueda ejercer a partir de ciertos medios, French y Bertram (1959) unen bases y medios en una sola categoría que apunta a distinguir el tipo de poder que es ejercido. Además, en esa misma relación de poder que se forma cuando A tiene influencia sobre B, se toma en cuenta al sujeto B como parte de esta relación en la medida que puede percibir a A como experto y se puede identificar o conferir la autoridad de distintas maneras. En este sentido, ambas visiones se complementan.

**Tabla 1.** El poder en Robert Dahl (1957) y French y Bertram (1959).

Robert Dahl (1957)	French y Bertram (1959)
<b>Base de poder</b> -Recursos personales del actor -Características contextuales del actor -Función política del actor	<b>Tipología del poder</b> Poder de recompensa Poder coercitivo Poder legítimo Poder de referencia Poder basado en la <i>expertise</i>
<b>Medios para ejercer el poder</b> -Amenazas -Promesas -Uso de las características personales	

Fuente: elaboración propia.

#### 4. Unidades de significación

La ficción es el mundo de lo posible, no de lo verdadero. Este mundo se encuentra regido por el principio de verosimilitud que otorga una validez causal a los acontecimientos. En el desarrollo de la narrativa ficcional los sucesos van concatenados en una relación causa-efecto que producen en el espectador la idea de que aquello sí es posible (Matamoro, 2009; Spang, 1984; Genette, 1979; Metz, 1964; Todorov, 1972). Su estudio, por tanto, facilita la focalización de las prácticas culturales pues estas están filtradas de una realidad compleja a un universo cuyos límites están definidos con mayor claridad.

El seguimiento de las pautas de comportamiento de un personaje es una tarea posible puesto que el personaje ha sido construido a partir de la focalización en aquellos rasgos de su personalidad y de su posibilidad performativa. En ese sentido, un personaje resulta más claro que una persona, porque responde a cierto grado de estereotipación, o a cualidades arquetípicas que le otorga su rol social y que provienen ya de una actividad selectiva de las marcas que determinarán su personalidad y su comportamiento.

La información que recibe el espectador a través de estas marcas, serán unidades significativas claras sobre las formas de pensar de los personajes. Estas unidades se denominan indicios y describen el universo simbólico de la historia. Para el abordaje del concepto de poder desarrollado en la serie y representado preferentemente, que no totalmente, a través del personaje de Frank Underwood, identificamos las funciones indiciales en las acciones y diálogos del personaje, así como los indicios de las relaciones de poder que tiene con otros personajes mediante la composición visual.

En el *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes (1972) establece la existencia de unidades de significación denominadas funciones catalizadoras, que son los indicios y que proveen información sobre las formas de pensar del personaje, su carácter, sus intenciones. Al dividir el relato se obtienen segmentos del discurso narrativo. En este universo,

distinguiamos como “funciones” a aquellas unidades que tienen un correlato en la acción<sup>6</sup>. Para Propp (1971), las funciones definen las acciones de los personajes con relación al desarrollo de la trama como catalizadores, tienen una función cronológica (García Landa, 1998).

La segunda clase de unidades de naturaleza integradora son los indicios que no es un acto que se complementa con otro, sino que son indicios caracterológicos sobre los personajes, su identidad, atmósferas, etc. Los indicios son unidades semánticas pues remiten a un significado, no a una operación determinada por la relación antecedente-consecuente. “Los Indicios abarcan otra distinción clásica: las funciones implican los relatos metonímicos. Los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser” (Barthes, 1972, p. 19).

Los indicios implican una acción de “desciframiento” por parte del espectador o del lector, que tiene que recurrir a sus referentes culturales para construir el sentido del indicio y comprender así los rasgos del personaje o la atmósfera en la que actúa. Identificar los indicios en un relato complejo y polifónico como el audiovisual implica su clasificación previa y la determinación de qué tipo de indicios se van a buscar (Lizarazo, 2005). Así, distinguiremos en este trabajo los indicios lingüísticos, presentes en los diálogos del personaje y los actanciales, derivados de sus actitudes y acciones con respecto a las categorías del poder que fueron obtenidas para fines de este estudio.

También es posible, mediante esta metodología, identificar los indicios que la composición de la imagen permite visualizar, por ejemplo, ciertas relaciones de poder que se comprenden al revisar elementos tales como el plano, la angulación y la disposición de los personajes dentro del cuadro; de acuerdo a la psicología constructivista de la percepción, “...ver no es, una absorción pasiva de estímulos. Es una actividad constructiva que implica cálculos muy rápidos, conceptos almacenados y diversos propósitos, expectativas e hipótesis” (Bordwell, 1985, p. 32).

## 5. Metodología

Se analizaron 26 capítulos de la serie *House of Cards* que corresponden a las dos primeras temporadas. La duración promedio de cada capítulo es de 54 minutos. Se eligieron estas dos temporadas porque marcan la pauta del devenir posterior de la trama, es decir, que constituyen el corpus narrativo en el que el personaje despliega sus recursos performativos para alcanzar el poder. En la temporada 1, Frank Underwood establece los lazos necesarios en el Congreso y en la Casa Blanca para acceder a la Vicepresidencia. En la segunda, logra además debilitar al presidente Garret Walker hasta lograr su dimisión y, por tanto, su propio acceso a la presidencia, el puesto más alto a alcanzar en el terreno de lo político. Las categorías e indicadores utilizados para evaluar la forma en que se configura el poder ejercido por el personaje de análisis se presentan en la siguiente tabla (Tabla 2).

**Tabla 2.** Categorías de análisis.

Categoría	Indicadores
<b>Base de poder</b>	-Recursos personales del personaje: elementos propios de la construcción del carácter y personalidad del personaje. -Características del contexto: elementos que facilitan la relación de poder y que van más allá del personaje y de su puesto. -Función política del actor: todo aquello que le facilita al personaje el ejercicio del poder y que depende de su puesto/posición política.

<sup>6</sup> El ejemplo claro que nos pone Barthes es la compra de una pistola por parte de un personaje que tiene un correlato en su uso posterior; esto permite el desarrollo de la trama.

<b>Medios</b>	-Amenazas -Argumentación -Cercanía -Agradabilidad -Promesas -Manipulación -Comprensión -Provocación -Intimidación -Valoración
<b>Tipo de poder</b>	-Poder de recompensa: ¿Qué es lo que ofrece A para ejercer poder sobre B? -Poder coercitivo: ¿Qué recursos de coerción utiliza A para ejercer poder sobre B? -Poder legítimo: ¿Qué valores comparten A y B para que B perciba que el poder ejercido por A es legítimo? -Poder de referencia: ¿Cómo se identifica B con A? -Poder basado en la <i>expertise</i> : ¿Cómo percibe B la autoridad de A?
<b>Alcance y cantidad</b>	Se registra qué acción específica realizó B por la influencia de A.

Fuente: elaboración propia.

Estas categorías permitieron ubicar el marco en el que se desarrolla la acción de poder. En el caso de la primera categoría se eligió la que contara con una representación clara en la escena, es decir, aquellos indicios que dieran cuenta de los recursos del personaje para utilizar su puesto o su posición como fuente de poder. Los indicios son fundamentalmente lingüísticos (diálogos) y actanciales (acciones), aunque en ocasiones se pudo hacer acopio de algunos indicios visuales en cuanto la composición del cuadro. La segunda, por su parte, captura el espectro amplio de recursos que utiliza el personaje para ejercer el poder. La tercera, da cuenta de la relación de poder que se configura. Por último, la cuarta categoría busca capturar el hecho concreto que se logra derivado del ejercicio del poder. Cada una de ellas se registró en un libro de códigos en el que se capturó cada unidad indicial.

## 6. Resultados

Se identificaron 29 y 22 indicios en la primera y segunda temporada, respectivamente. En su configuración más general, estos indicios tienen algunas características similares que se describen a continuación. Los indicios lingüísticos en las marcas del concepto de poder del personaje de Frank Underwood constituyen la fuente más importante para determinar los medios que utiliza en el ejercicio del poder. Suelen ser expresados directamente a la cámara, rompiendo los límites de la diégesis. Este tipo de acciones restan transparencia a la enunciación (Lizarazo, 2005) al integrar al espectador al mundo del personaje logrando cierta complicidad y empatía con él.

El desarrollo de la trama está fuertemente cargado en los diálogos. Difícilmente vemos a los personajes en lugares diferentes a las oficinas en las que discuten y deciden sus acciones. La saturación de diálogo va dejando una impronta de verosimilitud sobre las discusiones que tienen lugar en los círculos cercanos a la presidencia, que dan visos del contexto mundial y las complicadas relaciones de Estados Unidos con otros países como China, o con ciertos sectores sociales como los sindicatos. Así, los indicios lingüísticos en la serie son el hilo conductor del resto de las unidades de significación. A continuación se presentan algunos ejemplos:

T1.E1. "Ahora estamos en el mismo barco, Zoe. Cuídese de no hacerlo volcar. Solo puedo salvar a uno de nosotros". Diálogo desarrollado con Zoe, la periodista que busca alianza con él, ambos frente a un cuadro en una galería, como dos desconocidos que coinciden en un espacio público (indicio visual). La acción está enmarcada por el acto de entregar

a Zoe el proyecto de Ley de Educación elaborado por su rival, Blythe, para ir abonando el camino hacia la imposición de su propuesta.

T1E2. "Cathy, si no te gusta como está puesta la mesa, voltéala". Diálogo sostenido con la Secretaria de Estado Catherine Durand. Ambos se encuentran sentados frente a frente en la sala de la oficina, sin que exista jerarquización de quién ocupa el escritorio (indicio visual). El diálogo detona que Catherine Durand confronte al gobierno chino pese a la negativa del presidente.

La construcción de la imagen responde a los principios de un lenguaje audiovisual que podríamos denominar canónico: la cámara estable, los planos establecidos en función de la acción, generalmente sin angulación (la combinatoria entre el plano general como establecimiento, uso común del *overshoulder* y del campo contra campo en cámara fija). Asimismo, la paleta de color es sobria y equilibrada que se decanta por las tonalidades neutras. La disposición de los personajes con relación al cuadro constituye el indicio más claro de sus relaciones de poder: Frank y Walker suelen estar sentados o de pie uno frente al otro sin ninguna disposición que sugiera autoridad de uno sobre el otro.

Los diálogos, la acción y la imagen son consistentes a lo largo de las dos temporadas analizadas. La tabla 3 describe la frecuencia de los indicios de la primera categoría de análisis (la base de poder). Como se puede observar, la base del poder de Frank Underwood está fuertemente basada en sus recursos personales, fundamentalmente en la habilidad para convencer, en sus encantos, en sus capacidades de manipulación y en la capacidad para inducir confianza. Esto corresponde al 82,8 % de los indicios en la primera temporada y 45,5 % en la segunda. Es pertinente destacar que el acopio de información privilegiada y la audacia para llevar a cabo acciones de alto riesgo también son elementos importantes: "Posee una astucia supina en la arena política, lo cual le permite pasar rápidamente de congresista a presidente de los Estados Unidos. Su éxito y capacidad de salir airoso de todas las disputas palaciegas en el Senado, el Congreso y la Casa Blanca son más que evidentes episodio tras episodio" (Martínez Lucena, 2015, p. 29).

Aunque las características personales del actor son su principal fuente de poder, el poder ejercido por el personaje principal de la serie no ocurre en el vacío. Además de las características típicas del entorno político en el que se desarrollan las acciones y de la base de poder otorgada por las facultades de su cargo, existen también elementos contextuales determinados por las motivaciones e intereses individuales de otros personajes que son aprovechadas por Underwood para configurar el escenario propicio para el logro de sus objetivos, por ejemplo, el deseo de triunfo de los republicanos en la enmienda de la Ley de jubilaciones o la necesidad de Jaqueline Sharp de afianzarse en un lugar preponderante al aceptar sustituir a Underwood en el liderazgo de las cámaras (Tabla 3).

**Tabla 3.** Base de poder.

<b>Base de poder</b>	<b>Primera temporada</b>		<b>Segunda temporada</b>	
Recursos personales	24	82,8 %	10	45,5 %
Características del contexto	5	17,2	8	36,4
Función política	-	-	4	18,1
Total de indicios	29	100	22	100

Fuente: elaboración propia.

El análisis permite dar cuenta de una diversidad de medios para ejercer el poder. La Tabla 4 muestra los resultados de esta categoría de análisis. Si bien existe una sobreutilización de los medios tradicionales como las amenazas, las promesas y la manipulación, también se puede

observar la utilización de otros medios como la argumentación, la comprensión, la adulación y la provocación. En la primera temporada predomina el uso de la argumentación como medio para ejercer el poder (8 de los 20 indicios), seguido de la manipulación (6 indicios), las amenazas (5 indicios), las promesas (4 indicios), la valoración (2 indicios) y con un indicio, la cercanía, la comprensión y la intimidación. Por su parte, en la segunda temporada predomina el uso de la manipulación (en 13 de los 22 indicios), seguido por la argumentación (5 indicios), la amenaza (3 indicios) y la promesa (1 indicio).

**Tabla 4.** Medios utilizados.

Medios	Primera temporada		Segunda temporada	
Amenaza	5	17,2 %	3	13,6 %
Argumentación	8	27,6	5	22,7
Cercanía	1	3,45	-	-
Comprensión	1	3,45	-	-
Intimidación	1	3,45	-	-
Manipulación	6	20,7	13	59,1
Promesa	4	13,8	1	4,6
Provocación	1	3,45	-	-
Valoración	2	6,9	-	-
Total de indicios	29	100	22	100

Fuente: elaboración propia.

El repertorio de medios utilizados es mucho más amplio en la primera temporada cuando el personaje construye los escenarios para lograr sus objetivos. Este repertorio de recursos le permite configurar una gama de situaciones de poder que trascienden el poder coercitivo. Mientras que en la primera temporada se encontraron nueve medios diferentes, en la segunda se ubicaron únicamente cuatro. En ambas temporadas predomina el uso de la argumentación, frente a todos los demás medios para ejercer el poder.

La Tabla 5 muestra los resultados de la tercera categoría de análisis (tipo de poder). Estos tipos se encuentran mayormente diversificados en la primera temporada que en la segunda. En una variedad de indicios se observa una generación de poder legítimo que se basa en la presencia de valores compartidos. En este sentido, el personaje suele utilizar la idea del bien de la Nación con el presidente para lograr que este tome ciertas decisiones que le son favorables. La presencia de poder legítimo está más presente en la primera temporada (en 37,9 por ciento de los indicios) y en la segunda es casi ausente. Es pertinente apuntar que el poder se construye por relaciones duraderas que tengan en el centro valores compartidos y esto permite al actor “preparar el terreno” para el futuro. Tal es el caso, por ejemplo, de lograr alianzas con Catherine Durand como Secretaria de Estado. En la segunda temporada, en cambio, predomina la utilización del poder coercitivo y de recompensa puesto que el personaje principal ocupa ya un espacio importante en la Casa Blanca.

**Tabla 5.** Tipo de poder.

Tipo de poder	Primera temporada		Segunda temporada	
Poder legítimo	11	37,9 %	1	4,5 %
Poder coercitivo	10	34,5	9	40,9
Poder de recompensa	4	13,8	9	40,9
Poder basado en <i>expertise</i>	3	10,3	-	-
Poder de referencia	1	3,5	3	13,7
Total	29	100	22	100

Fuente: elaboración propia.

La serie permite discutir y analizar de fondo cuáles son los fundamentos del poder legítimo. Esto va más allá del resultado final y de las motivaciones de quien ejerce el poder. Independientemente de los recursos utilizados para ejercerlo, la legitimidad del mismo se basa en la percepción real o imaginaria de un conjunto de valores compartidos. Resulta interesante que, a pesar de la manipulación que ejerce el personaje, generalmente las acciones de los otros no se activan por coerción.

En una imagen que muestra al político poderoso haciendo un trato desde un lugar privilegiado con una periodista joven en ascenso para obtener cobertura mediática favorable, podría parecer que el poder ejercido en esta situación no es legítimo. Sin embargo, el elemento fundamental que configura esta relación no es la coerción, ni la renuncia a valores personales preciados (como la ética periodística), sino un valor que ambos comparten de manera muy clara: la ambición. La relación de Frank y Zoe que inicia en el primer capítulo es un claro ejemplo de ello.

Durante toda la primera temporada, el poder se manifiesta a través de situaciones que brindan una noción aparente de equilibrio en el que todas las partes involucradas ganan. Ejemplos de ello son la relación con la periodista Zoe, con Peter Russo y con Donald Blythe. Estos tres elementos son los que configuran los cimientos de su verdadera base de poder y le dan sentido a su objetivo principal en la primera temporada: llegar a la vicepresidencia de Estados Unidos. Conforme avanza la primera temporada este elemento se simplifica, por ejemplo, cuando el personaje construye una relación con Linda basada en la aparente ganancia de ambos. Sin embargo, la ganancia de Linda no está configurada en el mismo terreno y trasciende más bien al ámbito personal.

Existen otras maneras en las que Frank legitima su poder. El escenario de valores compartidos es creado por él mismo la mayor parte del tiempo a través de la sobreexplotación de sus habilidades personales. Esto no vuelve al poder menos legítimo, al contrario, le permite tener mayores logros. Por ejemplo, la capacidad de hacer que un político veterano se sienta incapaz para desempeñar su puesto y renuncie a sus ideales políticos es un ejemplo de esta situación (T1C2). Cuando Donald renuncia voluntariamente al sueño de toda una vida de aportar una visión distinta en la construcción de una política educativa para el país, se observa también un ejercicio del poder que no es bidireccional. El elemento más importante de esta escena es que Frank le otorga a cambio la validación necesaria para afianzar la relación de poder: le expresa que aceptará estar a cargo solamente si puede acudir pidiendo consejo.

Existen elementos del contexto que también facilitan las relaciones de poder que se observan. El interlocutor cobra especial relevancia en este sentido, puesto que existe una apelación a los deseos profundos de poder, a los miedos, a la visión del mundo y a los valores más fundamentales del otro. Entonces, una relación de poder que parece ser unidireccional y que se acaba con la acción del otro, adquiere muchos matices. Así, estamos ante el ejercicio

de poder más claro de Frank Underwood: explotar el deseo del otro para vehicular sus propios intereses, utilizando recursos como hacer alusión a las cualidades de inteligencia o audacia del otro y moviendo los mecanismos de su orgullo que desencadenan la acción. Tal es el caso de Cathy Durand confrontando al gobierno chino a sabiendas que las relaciones económicas con aquel país pasaban por un momento de gran tensión.

Dentro de los medios utilizados para el ejercicio del poder destaca la manipulación, que consiste básicamente en eliminar el recurso argumentativo de los otros, para imponer su postura como la más viable. Es recurrente en las dos temporadas analizadas que Frank logre una decisión de alguien y después utilice esta decisión para atacar. Esto provoca la confrontación de poder entre los otros personajes que a la larga los debilita y abona a la fortaleza de Underwood.<sup>7</sup> Los alcances de la activación de las fuentes y medios de poder de Frank Underwood devienen en una serie de elementos que configuran a lo largo de la trama el escenario ideal para que llegue a la posición más alta en la Casa Blanca y se convierta, como se menciona en varias ocasiones en la serie, en el “hombre más poderoso del mundo libre”.

Estos alcances son: el encumbramiento de personajes claves en el gabinete y en el Congreso que serán su capital político en las temporadas subsiguientes, así como las decisiones del Congreso en términos de aprobación de enmiendas, tales como la Ley de Educación o la de jubilaciones, promovidas por él mediante los recursos ya mencionados y que le permiten accionar lealtades con ciertos sectores de la población. Otro alcance claro es el uso de la prensa. En ese sentido, la serie muestra una relación bastante verosímil entre el periodismo y el poder político. En el contexto planteado en la serie, la aniquilación de periodistas detectados como amenazantes, Zoe Barnes y Lucas Goodwin, es un recurso que raya en la obiedad pero que funciona en la lógica interna del relato. En la segunda temporada esta relación se vuelve más sutil pues consiste en la filtración de información sobre todo para que una sagaz periodista detecte las relaciones perversas entre el gran capital, concretado en el personaje de Raymond Tusk, y los partidos políticos, lo cual es un insumo poderoso para el escándalo y el debilitamiento de las estructuras de poder.

## **Conclusiones**

La serie *House of Cards* es un emblemático caso de estudio para analizar la manera en que se configura y ejerce el poder en un contexto político. Este caso de estudio nos permitió integrar los enfoques teóricos de la ciencia política (Dahl, 1957) y de la psicología social aplicada (French & Bertram, 1959). Estas dos posturas teóricas, en conjunto, son adecuadas para analizar el poder en un contexto individual y ambas son complementarias. Es importante destacar que para Dahl (1957) la base de poder y los medios a partir de los cuales se ejerce están íntimamente relacionados. Esto se ilustra a partir de las facultades que otorgan los cargos políticos.

Sin embargo, en la serie podemos observar que rara vez la base del poder de Underwood descansa fundamentalmente en su cargo. El uso de sus características personales predomina y el cargo termina siendo una característica circunstancial. De esta manera, la aproximación teórica de French y Bertram (1959) complementa el espectro permitiendo añadir elementos que son útiles para analizar las interacciones entre personajes, los recursos, los valores y la identificación. Asimismo, esta aproximación permite delinear mejor el uso de las características personales para generar efectos en los sujetos sobre los que se ejerce el poder.

Analizar el concepto de poder en la ficción televisiva permite abonar en la comprensión del concepto porque resalta el ejercicio del mismo por un personaje determinado. Asimismo, el formato permite profundizar en los elementos contextuales, en la escena, en las motivaciones de los actores que participan en la relación y en los resultados y alcance de las

---

<sup>7</sup> La serie construye una autoridad presidencial bastante porosa, representada por el dubitativo Garren Walker, envuelto siempre en las maquiavélicas redes de Underwood, por lo que el alcance más claro del ejercicio del poder de este consistirá en deleznar la imagen del presidente allanando el camino para lograr la presidencia sin un solo voto a su favor (Curtis, 2015).

acciones. El estudio del poder suele simplificarse en una relación que se da entre A y B en la que existe un logro fundamental: B hace algo que no habría hecho. Este punto de partida nos permitió avanzar en la identificación de una situación en la que se ejerce el poder. Sin embargo, era importante analizar también las motivaciones, valores y expectativas de B, así como el marco situacional de la acción. De esta manera, se integraron dos visiones teóricas como plataformas para complejizar el estudio de las escenas de poder.

Esta complejización nos permitió dar cuenta de la naturaleza del poder en la serie. El poder tiene una naturaleza coercitiva y una naturaleza consensual que se complementan. En este sentido, ¿qué implica estudiar el consenso en una relación de poder? Sin duda, conocer la situación y el contexto determinado, pero también a los actores. El ejercicio del poder de Frank Underwood posee suficientes matices como para afirmar que no es un poder reducido a la coerción. Esto hace que la fuente de poder otorgada por los beneficios de su puesto pase a segundo plano y se desdibuje, al mismo tiempo que se construye una fuente de poder sustancial que se sostiene y alimenta por el uso estratégico de sus características personales.

En la serie, Frank protagoniza muchas escenas en las que tiene la oportunidad de ejercer el poder. Sin embargo, no todos los resultados obtenidos tienen el mismo impacto en el corto, mediano y largo plazo. Conocer el desenlace de la situación de poder y el alcance en términos políticos de la acción concreta que se logra, también permite avanzar en la construcción de una comprensión del poder mucho más amplia que el efecto de A sobre B. Esta es la principal aportación de este artículo.

La construcción del relato de *House of Cards* atiende a una estructura dramática lineal, en la que se articulan los recursos discursivos de manera clásica, es decir, la imagen se construye a partir de una iconicidad que refiere siempre a las relaciones entre los personajes y de estos con el entorno: los grandes edificios gubernamentales son explotados con planos abiertos cuando se requiere un contexto ideológicamente marcado por el poder, pero en general, la cámara se establece en función de la escena y la jerarquía de los personajes. No hay audacia en el lenguaje, sino elocuencia, lo cual es sin duda uno de los elementos de atracción para un público numeroso que enfrenta una narrativa accesible para una historia atractiva.

El personaje de Frank Underwood, si bien es muy atractivo por su riqueza expresiva y su audacia, resulta bastante lineal. Esto no debe entenderse en un sentido crítico, sino por la claridad de sus motivaciones: no sorprende, no duda, no cambia su escala de valores. Asimismo, los giros argumentales de la historia modifican las líneas de acción de los personajes a su alrededor, pero no las de él. El contexto en el que ejerce el poder se puede considerar complejo, sobre todo por la sobreexplotación de diálogos con una fuerte carga semántica que hacen referencia a los problemas políticos, diplomáticos, sociales o económicos que enfrenta la Casa Blanca, sin embargo, el uso del poder de Frank Underwood resulta más evidente e incluso predecible una vez que se han descubierto los mecanismos que subyacen sus acciones.

La serie constituyó una apuesta arriesgada de Netflix al producir toda la temporada y subirla en una sola entrega al *streaming*. Si bien el modelo predictivo derivado de la data de los usuarios daba visos de que podría satisfacer las expectativas del público con respecto a una serie de esta naturaleza, el no hacer un piloto para sondear la respuesta de la audiencia es una decisión que rompe los paradigmas de producción de cualquier empresa audiovisual. Sin duda, se trata de un éxito que trascendió la barrera del mero entretenimiento para lograr, de acuerdo a la encuesta de Reuters mencionada al inicio de este trabajo, instalarse como referente de la política de Estados Unidos y la forma de conducirse del presidente; en este orden de ideas, el que Obama se declaró admirador de la serie, de acuerdo a lo publicado por el diario *El País* en 2014, es un síntoma del alcance de *House of Cards* en la construcción de un concepto generalizado del poder en un contexto en el que Estados Unidos es, sin duda, el emblema de lo que podemos considerar un imperio en el mundo actual.

Finalmente, es importante tomar en cuenta que la serie ha finalizado de modo inesperado ante los escándalos de acoso sexual de Kevin Spacey, que obligaron a los guionistas a matar el

personaje y favorecer el surgimiento de Claire Underwood como la nueva protagonista que encarna una suerte de Lady Macbeth, en opinión de Asli Tunc (2020) al explotar las relaciones interpersonales en función de su propia ambición. Claire recupera rasgos fundamentales del personaje de Francis, como hablar a la cámara directamente para afirmar sus convicciones sobre el dolor, revelando los signos de la frialdad con la que ve la vida. El arco argumental de Claire en la serie transita de una mujer que dirige una fundación de caridad a la sombra de su esposo a buscar, con métodos similares y algunos renovados, el camino a la Casa Blanca. En este sentido, el concepto de poder subyacente es el mismo que en las primeras temporadas, aderezado con los recursos narrativos propios de un personaje femenino.

## Referencias

- Barthes, R. *et al.* (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Carrillo Bernal, J. (2019). *Paradigma Netflix, el entretenimiento del algoritmo*. Barcelona: UOC (Oberta UOC Publishing SL).
- Curtis, N. (2015). 'The subject of *House of Cards* is not politics, it's power with a capital 'P': Beau Willimon on the new series of Netflix's hit drama. *Evening Standard*. 22. Fe. 2015. Retrieved from <https://www.standard.co.uk/lifestyle/london-life/the-subject-of-house-of-cards-is-not-politics-it-s-power-with-a-capital-p-beau-willimon-on-the-new-10075308.html>
- Corner, J. & Richardson, K. (2008). Political culture and television fiction: The Amazing Mrs. Pritchard. *European Journal of Cultural Studies*, 11(4), 387-403. <https://www.doi.org/10.1177/1367549408094979>
- Dahl, R. (1957). The concept of power. *Behavioral science*, 2(3), 201-215 <https://www.doi.org/10.1002/bs.3830020303>
- Donstrup, M. (2017). *House of Cards*: ideología y poder en la serie de Netflix. *Ruta Comunicación*, 8, 45-64. Retrieved from <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/86376/16-156-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Donstrup, M. (2019). Liderazgo y género en la ficción: un análisis comparativo en la serie *House of Cards* (Netflix, 2013), *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 19(2), 237-251. <https://www.doi.org/10.5209/ARAB.58496>
- El País. (2014, 14 febrero). *Obama se confiesa rendido admirador de 'House of Cards'*. Retrieved from [https://elpais.com/elpais/2014/02/14/gente/1392384047\\_507272.html](https://elpais.com/elpais/2014/02/14/gente/1392384047_507272.html)
- French, J., Raven, B. & Cartwright, D. (1959). The bases of social power. *Classics of organization theory*, 7, 311-320. Mexico: CENGAGE Learning.
- Garin, M. (2017). Heridas infinitas, estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva, *Làtalante*, 24, jul.-dic. Universidad Politécnica de Valencia. Retrieved from <http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/07/544-1977-1-SM.pdf#page=27>
- García-Catalán, S., Sorolla-Romero, T. & Martín-Núñez, M. (2019). Reivindicar el detalle: sutilezas y catálisis barthesianas en la ficción televisiva. *Palabra Clave*, 22(3). <https://www.doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.3>
- García Landa, J. *Acción, relato, discurso (1998)*. *Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Genette, G. (1979). *Figuras III*. Buenos Aires: Lumen.
- Igartua, J. & Muñoz, C. (2008). Identificación de los personajes y disfrute ante los personajes de ficción. Una investigación empírica. *Comunicación y Sociedad*, XXI(1), 25-52. Retrieved from <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8472/1/20090630140131.pdf>
- Klarer, M. (2014). Putting television 'aside': Novel narration in *House of Cards*. *New Review of Film and Television Studies*, 12(2), 203-220. <https://www.doi.org/10.1080/17400309.2014.885818>

- Hackett, J. E. (2015a). *House of Cards* and Philosophy: Underwood's Republic. New York: John Wiley & Sons.
- Hackett, J. E. (2015b). Existential Freedom, Self-Interest, and Frank Underwood's Underhandedness. *"House of Cards" and Philosophy: Underwood's Republic*, 219–226.
- Kotsko, A. (2016). *¿Por qué nos encantan los sociópatas?* Madrid: Melusina
- Lizarazo, D. (2004). La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica. México: UAM Xochimilco.
- Lukes, S. (2015). Robert Dahl on power. *Journal of Political Power*, 8(2), 261–271. UK: Taylor and Francis online. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2158379X.2015.1057988>
- Lukes, S. (1974). *Power: A radical view*. New York: Macmillan International Higher Education.
- Martínez Lucena, J. (2015). El imaginario social del psicópata en la serialidad televisiva actual: el caso de *House of Cards*. *Imagonautas: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 5(6), 27–37. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5562272>
- Martínez Lucena, J. & Cigüela, J. (2015). Entre el psicópata y el político en *House of Cards*. In A. Tous Roviroso & J. Carrión (Comps.), *La política en las series de televisión* (pp. 21–36). Barcelona: Oberta UOC publishing. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8117400>
- Matamoro, B. (2009). *La verosimilitud, historia de un pacto*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Metz, C. (1964). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona: Paidós.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- Murolo, L. & Aon, L. (2018). Maratón en Netflix: *House of Cards*, entre la narrativa de la televisión y la Web, *Tram[pl]as de la comunicación y la cultura*, 82, e023, octubre–marzo, Universidad Nacional de la Plata. <https://www.doi.org/10.24215/2314xe023>
- Olson, G. (2008). De las neuronas espejo a la neuropolítica moral en Polis, *Revista Panamericana*, 20. Retrieved from <http://journals.openedition.org/polis/3559>
- Padilla, G. & Sosa Sánchez, R. (2018). Ruptura de los estereotipos de género en la ficción televisiva sobre el poder político: el caso Borgen. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 145, 73–95. <https://www.doi.org/10.15178/va.2018.145.73-95>
- Pilipets, E. & Winter, R. (2017). *House of Cards*–House of power: political narratives and the cult of social sociopaths in narrative politics in American quality dramas in the digital age on Politics and Politicians in Contemporary US Television: Washington as Fiction. B. Kalkanidou & M. Tally (Eds.). London: Routledge.
- Rampton, R. (2015). *Fictional TV presidents more popular than Obama, Reuters-Ipsos poll*. Reuters. MARCH 22, 2015. Retrieved from <https://www.reuters.com/article/us-usa-presidents-poll-idUSKBN0MJ0AJ20150323>
- Sorlin, S. (2016). *Language and Manipulation in "House of Cards": A Pragma-Styletic Perspective*. New York: Springer.
- Spang, K. (1984). Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria. *Anuario Filosófico*, 17(2), 153–157. Retrieved from <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2205/1/09.%20KURT%20SPANG,%20M%C3%ADmesis,%20ficción%20y%20verosimilitud%20en%20la%20creación%20literaria.pdf>
- Todorov, T. et al. (1970). *Lo verosímil. Colección Comunicaciones*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Tunç, A. (2020). Claire Underwood: Feminist Warrior or Shakespearean Villain? Re-visiting Feminine Evil in *House of Cards*. [https://www.doi.org/10.1007/978-3-030-56100-0\\_6](https://www.doi.org/10.1007/978-3-030-56100-0_6)
- Valdivieso, M. (2014). The Political Science in *House of Cards*. *IAPSS International Association for Political Science Students*. Retrieved from <https://www.iapss.org/2014/07/22/the-political-science-in-house-of-cards/>