

Vestidas para matar

De la ferocidad animal a la fatalidad femenina serial

Ariel Gómez Ponce¹

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar representaciones audiovisuales de lo femenino que juegan con los bordes de las construcciones de género y asimilan sensualidad con un hipotético bagaje instinto que postula desplazamientos de lo heroico. Centraremos nuestra atención en los mecanismos de modelización del cuerpo femenino, a partir de una de sus manifestaciones televisivas más recientes: *Nikita* (2010-2012), ficción protagonizada por una asesina de elite que experiencia su propio cuerpo como *weapon of choice*. En sede semiótico-cultural y en cruce con los aportes de los estudios de género propuestos por Teresa de Lauretis, atenderemos a un seriado (textos artísticos que comportan un alto caudal de información cultural), para formularnos la hipótesis de que la cultura visibiliza la distancia biológica entre los géneros a partir de una mecánica mítico-textual que, al ubicar al héroe masculino como «creador de una diferencia», asimila semióticamente no-humanidad y feminidad, desplegando analogías entre agresividad animal y una plausible ferocidad femenina. En nuevas coordenadas socioculturales, la relectura actual de una figura histórica de lo femenino como lo es *femme fatale* nos permite calibrar ciertos matices textuales que vienen a deconstruir oposiciones binarias canonizadas, somatizando una cor-

Abstract

In this paper we propose to deal with audiovisual representations of femininity that play with the edges of gender constructions and assimilate sensuality with a hypothetical instinct baggage, postulating displacements of the heroic. We will focus on the mechanisms of modellization of the female body, from one of his most recent television manifestations: *Nikita* (2010-2012), fiction starring by a elite killer who experience his own body as weapon of choice. In terms of a cultural semiotics and in intersection with gender studies proposed by Teresa de Lauretis, we attend to a series (artistic texts which possess a high flow of cultural information) in order to hypothesize that culture makes visible the gender biological distance from a mythical-textual mechanics. This aspect locates the male hero as «creator of a difference», and assimilates semiotically non-humanity and femininity, displaying analogies between the animal aggressiveness and a plausible female ferocity. In new sociocultural coordinates, the reading of a historical figure of femininity as *femme fatale* allows us to calibrate certain textual shades that come to deconstruct binary oppositions canonized and somatize femininity corporeality as «animal body».

¹Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba. Es Becario de CONICET (2015-2017) y pertenece al Grupo de Estudios de Retórica dirigido por la Dra. Silvia Barei desde 2009 hasta la actualidad (Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba).
Contacto: ariel.gomezponce@fl.unc.edu.ar.

poralidad de lo femenino que termina por instaurarse como «cuerpo animal».

Keywords: television series – gender studies
cultural semiotics – animality – stereotypes

Palabras clave: series televisivas – estudios de género – semiótica de la cultura – animalidad – estereotipos

Como sabemos, el fin de siglo trajo consigo una inconmensurable galería de personajes femeninos que, cobrando paulatinamente un rol protagónico en variadas ficciones del cine y la televisión, promocionan la oscilación de subjetividades. Los ejemplos son profusos. Desde una ruda Sigourney Weaver bajo el papel de la teniente Ellen Ripley (*Aliens*, 1986) a una implacable agente del FBI como lo es Clarice Starling (*The Silence of the Lambs*, 1991) o una madre abnegada en Sarah Connor (*Terminator*, 1984), nos hallamos ante una casta de heroínas que imprimen su masculinidad en el manejo de armas y en la fuerza física. A la par, la seducción como herramienta de poder ha venido de la mano de casos como la asesina serial Catherine Trammel (*Basic Instincts*, 1992) o la psicópata obsesiva Alex Forrest (*Fatal Attraction*, 1987), peligros en latencia para el par masculino. En efecto, si algún espacio de la cultura actual ha engendrado nuevas subjetividades en torno de lo femenino, ese es el lugar de los medios audiovisuales masivos. Mujeres que juegan con los bordes de las construcciones de género y asimilan sensualidad femenina con un «instinto básico» vienen a discutir estereotipos canónicos de lo heroico: en otras palabras, impugnan una forma clásica de heroicidad o, como lo ha llamado Pablo Molina Ahumada, postulan un «desplazamiento de lo heroico».²

A través de una operación cultural que puede ser tanto un intento de continuar con un régimen falocéntrico como bien de destituirlo, la violencia (algo en apariencia reservado para el mundo masculino) se incorpora en estas mujeres que pueden defenderse por sí solas, dominar en la cama y, aún más, salvar el mundo. Está claro que estos personajes vienen a discutir un binarismo biológico que la cultura, diacrónicamente, ha replicado profusamente, enfatizando en el cuerpo femenino como elemento central que deviene arma y herramienta de poder. En este sentido, la *femme fatale* contemporánea en su matiz de «guerrera poderosa y fiera» que domina artes marciales, maneja armas de alto calibre y tiene licencia para matar,³ se presenta

² Molina Ahumada, (2015).

³ Tung, (2004).

como un terreno fértil que invita a interrogarnos qué derroteros atraviesa la ficcionalización de la corporalidad en los últimos años y por qué la figura del animal irrumpe como metáfora privilegiada. Si, como afirman Gilles Lipovetsky y Joan Serroy (2009), nos hallamos ante una reorganización de los territorios relativos a los sexos, el cine y la televisión actual producen recurrencias trópicas que escenifican una nueva configuración de la estructura biológica y visibilizan la idea de que en el sujeto femenino hay algo que «titila irracionalmente».⁴

Para dar cuenta de ello, realizaremos una labor exploratoria sobre el cuerpo femenino, a partir de una de sus manifestaciones seriales más recientes: *Nikita* (2010-2012), ficción televisiva que nos relata la historia de una asesina de elite que, parte de organización paragubernamental de los Estados Unidos, experiencia al cuerpo como *weapon of choice* (arma de elección). En sede semiótico-cultural, las series, como texto artístico (aquellos que según Lotman comportan el mayor caudal de información), nos sirven para formularnos la hipótesis de que la cultura visibiliza la distancia biológica entre los géneros a partir de una mecánica mítico-textual que, para Teresa de Lauretis (1987), al ubicar al héroe masculino como «creador de una diferencia» asimila semióticamente no-humanidad y feminidad, desplegando analogías entre agresividad animal y una plausible ferocidad femenina. Está claro que no pretendemos realizar un trabajo exhaustivo, sino recuperar algunos aspectos que modelizan lo femenino en nuevas coordenadas socioculturales y en torno al basto interrogante que suponen las construcciones de género. A través de *Nikita*, relectura actual de la histórica *femme fatale*, buscaremos calibrar ciertos matices textuales que vienen a deconstruir oposiciones binarias canonicadas, dando cuenta de una semantización particular de la corporalidad femenina que termina por instaurarse como «cuerpo animal».

Como sugiere Adriana Boria, las narrativas televisivas de la actualidad transmiten una memoria de la diferencia sexual que socava una modelización de lo masculino y somete a crítica una relación jerárquica de los sexos al narrar historias de mujeres poderosas que desplazan al héroe mítico.⁵ Esta (des)organización de los géneros encuentra cada vez más espacios de reproducción en la televisión, que hunde sus raíces en clásicos como *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981) y *The Bionic Woman* (NCB, 1976-1978), emerge en producciones masivas como *Alias* (ABC, 2001-2006) o *Buffy, The Vampire Slayer* (FOX, 1997-2003), para aflorar, luego, en éxitos internacionales con-

⁴ Lotman, (1996):143.

⁵ Boria, (2011).

temporáneos como *Revenge* (ABC, 2011-2014), *Damages* (FX, 2007-2012), *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (Fox, 2008-2009) o *Covert Affairs* (USA Network, 2010-2015), entre muchos otros.

Parecería que, aunque estas protagonistas bucean en un mundo altamente agresivo, la audiencia logra identificarse con ellas dado que, como sugiere Charlene Tung, deconstruyen «la creencia de un conjunto de afirmaciones (tanto sociales como sociobiológicas) que indican que está más aceptado socialmente el acto de violencia por medio del cuerpo masculino que del femenino».⁶ Los textos artísticos masivos permitirán la replicación de esta casta de personajes que vienen a discutir el espacio del héroe tradicional y, por ende, de «lo masculino»: mujeres que desafían un sistema de género y promulgan una imagen de lo femenino en «sentidos no tradicionales» que se han definido como *femme fatales*⁷.

Sin embargo, aunque estas mujeres ya no se ubican como el complemento u objeto de amor del héroe, creemos que son, en cierta medida, construcciones contradictorias dado que no terminan de escapar a ciertos estereotipos culturalmente establecidos cuyos rasgos más iterativos son el atractivo, la heterosexualidad y la clase social. Asimismo, reproducen un imaginario en torno a lo femenino, sujeto a un instinto básico: algo animal y atávico en latencia, que vuelve al cuerpo instrumento de control «biológico» del sujeto masculino. Al parecer, agresividad, feminidad e instinto animal organizan una red semántica de lo corporal que las series televisivas ubican en el *mains-tream* audiovisual.

Para dar cuenta de ello, hemos elegido una historia bastante arraigada en la memoria de la cultura popular: la de una asesina serial cuyo nombre ha permanecido en el mercado masivo como emblema del espionaje femenino. Nos referimos a *Nikita*, serie producida por el canal CW y dirigida por Craig Silverstein (*Terranova*, *Bones*) que cuenta con cuatro temporadas, emitidas desde 2010 hasta 2013.⁸ Agente que trabaja para una organización secreta

⁶ Tung, (2004): 102. La traducción es nuestra.

⁷ Innes, (2004). Como refieren Neal King y Martha McCaughey (2001), *femme fatale* (mujer fatal) instaura una imagen de mujer violenta: aquella villana o seductora empedernida, perniciososa para el héroe tradicional, que comienza a percibirse en la literatura del Romanticismo en el siglo XIX y cobra su impronta cultural actual a partir del *filme noir* del pasado siglo. Estos personajes han permitido pensar a la mujer en términos de perversión, entendiendo que la idea de la crueldad femenina ha sido una construcción propia de la esfera masculina para justificar una maldad soterrada, una astucia cruel y una relación antagónica con su par sexual. Para una descripción detallada de la figura, ver. Castellanos de Zubiría, (2009).

⁸ Para comprender este seriado, el espectador se ve obligado a recuperar información de su

del gobierno, Nikita (Maggie Q) es una asesina entrenada con el objeto de llevar a cabo misiones encubiertas. Sentenciada a pena de muerte por haber asesinado a un policía bajo el efecto de las drogas, se simula su castigo para ser llevada a las instalaciones de una rama paramilitar llamada División y entrenarla para formar parte de un escuadrón de asesinos que tiene el objetivo de defender su país (o eso, por lo menos, a primera vista).

Para comprender la serie resulta necesario reorganizar el tiempo narrativo que nos permite reconstruir el pasado de la protagonista. Así, observamos que, desde el comienzo, su cuerpo se encuentra en constante sujeción dado que, en primer lugar, se presenta como la «escoria social» en una criminal que está adicta a las drogas y que, en segundo lugar, «recuperada» por el gobierno, deviene asesina profesional. Antes y después, Nikita no es dueña de su corporalidad. Así lo manifiesta el seriado, al mostrarnos cómo, frente a un espejo y a punto de realizar su primera misión encubierta, una joven Nikita tendrá con la encargada de la preparación «corporal» de las asesinas (es decir, del manejo de técnicas de seducción que van desde el uso de maquillaje hasta expresiones no-verbales de sensualidad), una conversación clave que deja bien en claro cuál es el efecto que esta organización ejercerá sobre ella:

Amanda: You don't think you can carry out the orders. I have news for you. She can. She's the Nikita you and I created. The Nikita the world sees.

Nikita: A mask.

Amanda: Call it that if it helps. But don't ever think that it makes you less than human. If anything, it makes you more than human. This Nikita can speak six languages, taste the difference between a Barolo and a Bordeaux, and seduce a criminal. This Nikita will finish the mission without a moment's hesitation. She will give you the power to face anything or anyone that comes your way (*Power*, 02.18)

En efecto, «esta Nikita» (la Nikita agente seductora y asesina de elite) es el resultado de una operación biopolítica de esta organización. La serie visibiliza cómo los agentes (mujeres, en su gran mayoría) devienen artefactos de un sistema que explota su físico, lo perfecciona y lo pone al servicio de un objetivo político bajo el lema «live the lie until the lie becomes your life» (*The Next Seduction*, 01.14). En este sentido, «the created Nikita» hace alu-

enciclopedia televisiva, dado que *Nikita 2010* es un *remake* del cine, *Nikita*, primer filme que aborda al personaje dirección de Luc Besson (*Joan Of Arc* -1999- o *Lucy* -2014-) y el seriado norteamericano *La Femme Nikita* (Warner Channel, 1997-2001).

sión a un triple plano ficcional propio del espionaje: vida secreta/vida real/cuerpo travestido. Como frontera que articula los primeros, el cuerpo enmascarado da cuenta de un manejo de los atributos biológicos del sujeto a través de una falsa identidad: en otras palabras, es un uso político de lo corporal.

Con todo, Nikita se convierte en una asesina de elite que cumple con todas las expectativas de la organización hasta que rompe una de sus reglas principales: enamorarse. Enterada del romance, la División asesinará a su objeto de amor, logrando que una de sus mejores agentes se rebele contra la organización. En este quiebre, la protagonista toma conciencia de la realidad: se encuentra inmersa en un dispositivo que en apariencia rescata a un grupo de jóvenes para colocarlos en «otro sistema», uno más perverso que convierte criminales en asesinos profesionales. Finalmente, Nikita logrará huir para regresar tres años después (punto en el cual comienza la serie) con un objetivo bien claro: «darle caza a la división».

Hemos explicitado, entonces, un manejo particular del cuerpo femenino que este seriado pone de manifiesto. Ahora bien, entendemos que, en sede semiótica, esta biopolítica en *Nikita* encuentra su punto de partida en la constitución mítica de la cultura que, en el discurrir de la memoria textual, relee en determinadas condiciones sociohistóricas un par binario fundamental: un cuestionamiento en torno a la oposición hombre/mujer y una crítica al lugar que históricamente ha estado reservado para las representaciones masculinas: el del héroe. Siguiendo esta lógica, la destacada teórica feminista Teresa de Lauretis (1987) ha encontrado en la propuesta lotmaniana una mecánica mítico-textual que instaura su eje sobre la construcción de un héroe masculino que determina, al mismo tiempo, la personificación del obstáculo como morfológicamente femenino.

Sabemos que Iuri Lotman se ubica en un pensamiento binario que establece pares análogos en la dinámica cultural y el funcionamiento de una frontera que (des)habilita el tránsito: adentro/afuera, arriba/abajo, cielo/infierno, nosotros/otros, etc.⁹ Así, nos encontramos con parámetros de semiotización basados en la realidad física y natural, en los cuales De Lauretis halla el predominio de una diferencia sexual: «la imagen del mundo que resulta del pensamiento mítico desde el comienzo mismo de la cultura descansaría, en primer y fundamental lugar, sobre lo que llamamos biología».¹⁰ En vinculación con nuevos campos interdisciplinarios (biosemiótica, ecose-

⁹ Lotman, (1996).

¹⁰ De Lauretis, (1987): 188.

miótica), la semiótica de la cultura entiende que la antítesis de base primera en la dinámica cultural se halla en la distinción Cultura/Naturaleza.¹¹ De allí que la constitución biológica y las distancias y cercanías con el espacio natural, sus seres y su organización biológica (lo extrasemiótico, según Lotman) sean fuente de una semiosis primera.

Por su parte, De Lauretis entiende que el héroe se ubica como «creador de diferencias»: un principio activo de la cultura y, por ende, el desplazamiento de la mujer como elemento que se resiste y no es susceptible de transformación. En este sentido, diversos caracteres míticos (como, por ejemplo, la Gorgona y la Esfinge) nos demuestran que lo femenino es obstáculo a superar por el sujeto mítico. La tarea de estas construcciones es demarcar una diferencia que, en el funcionamiento textual diacrónico, la memoria de la cultura se encargará de replicar y releer según determinados momentos, abriendo una gama de personajes que van desde figuras mitológicas (como Circe o Helena de Troya), hasta personajes históricos (Lucrecia Borgia, Mata Hari) o ficcionales, tales como los que nos interesa aquí. De esta manera, De Lauretis sugiere que

«si Lotman tiene razón, si el mecanismo mítico crea al ser humano como hombre y a todo lo demás como, ni siquiera ‘mujer’, sino no-hombre, abstracción absoluta (y esto ha sido así desde el origen del tiempo, de el origen de la trama en el origen de la cultura), surge la siguiente pregunta: ¿cómo o con qué posición se identifican los lectores, espectadores y oyentes, dado que están socialmente contruidos como hombres y mujeres?»¹²

Aunque la teórica se interroga sobre las formas de identificación que son posibles a nivel de recepción, su propuesta plantea también una reflexión en torno al modo de construcción de una diferencia a partir del basamento biológico (la distancia sexual). En relación al mundo natural, esta semiotización implicaría también un mecanismo de identificación análogo que deriva en la lectura cultural del sujeto femenino en otros términos: el del animal. En términos lotmanianos, la ubicación de lo femenino como espacio fronterizo seguiría el mismo procedimiento semiótico según el cual todo lo extrasemiótico requiere ser adaptado para volverse culturalmente definido o normalizado: todo aquello que es ajeno a la cultura debe encontrar vías de traducción.¹³

¹¹ Ivanov, (2002).

¹² De Lauretis, (1987): 192.

¹³ En este mecanismo de traducción, descansa uno de los funcionamientos claves para la semiótica-cultural. Ver: Lotman, (1996).

Siguiendo esta lógica, lo extrasemiótico (lo natural, lo biológico) engloba en una misma mecánica semiótica a los sujetos que lo habitan (lo animal, lo femenino) y, en este sentido, no resulta ilógica la asociación semántica entre lo «no-hombre» y «lo no-humano» y, por ende, entre lo animal y lo femenino.¹⁴ Entendemos que este aspecto se vincula con nuestra investigación,¹⁵ en la cual indagamos sobre comportamientos sociales que pueden ser aprehendidos a través de la metáfora animal y que nos permite reflexionar sobre sujetos de la ficción que viven, en términos de De Lauretis, «en un cuerpo dañado (...) por una fuerza que vive en la mente y en la materialidad misma del cuerpo».¹⁶ Esto permite observar el funcionamiento de un imaginario cultural que construye textualidades a partir de modos agonísticos del comportamiento humano que se sostienen en una animalidad y que han permitido que ciertas formas de violencia se asocien a un «mundo salvaje»: un proceso de sofisticación metafórica, operación cultural que solapa ciertos comportamientos que no ingresan dentro del canon de «normalidad».¹⁷ Al decir de Julia Kristeva, nos referimos a un modo de leer figuras abyectas que funcionan como una frontera, denotando algo que reside «en un animal humano fuertemente alterado».¹⁸

Por consiguiente, la idea de una «ferocidad femenina»¹⁹ ha servido para asimilar culturalmente una idea de animalidad con aquellas mujeres cuyo proceder es embaucador, manipulador y perverso: hablamos de sujetos femeninos que seducen a los hombres y los matan una vez alimentada su sed sexual. Esta lógica ha delineado aquello que conocemos como *femme fatale*, representada ficcionalmente a través de diversas figuras históricas más o me-

¹⁴ Cabe destacar que la asimilación con el animal no es la única posible dentro de la amplia gama de sentidos que ha ofrecido la cultura para traducir lo femenino. Como hemos observado, las figuras monstruosas, presentes ya desde la noche de los tiempos, suponen un espacio altamente productivo para interrogarse sobre las mecánicas discursivas que incursionan en modos entendimiento de un Otro-cultural. Barei, (2012).

¹⁵ Gómez Ponce, (2012) y (2013).

¹⁶ De Lauretis, (2012):9.

¹⁷ Desde nuestra perspectiva, nos referimos a figuras de la depredación ya que, desde su comprensión biológica y ecológica hacia un funcionamiento textual, el *depredador* como categoría cultural funciona como «puente» entre prácticas del mundo natural y del mundo cultural, vinculándose a formas sociales de la violencia humana (sexual, moral, legal, política) y generando una serie de figuras depredatorias recurrentes que problematizan un entendimiento de lo humano: violadores, asesinos, monstruos o, como nos interesa en este trabajo, *femme fatales* (Gómez Ponce, 2012).

¹⁸ Kristeva, (1989):19.

¹⁹ Gómez Ponce, (2014).

nos violentas. En este sentido, Nikita comporta una ferocidad animal que se sirve de un cuerpo que, tanto femenino como peligroso, asocia animalidad con agresividad corporal. No en vano la serie nos muestra a una asesina que, constantemente, cae bajo denominaciones como «an arm candy», «a wild-card», «honey trap», «manhunt» o «catnip», que compra armas con la misma fascinación con la cual podría comprar joyas y que combina los atuendos de acuerdo al tipo de misión que debe realizar, algo que la División se encargó de enseñarle durante años.

Aún mas, desmantelar y ensamblar armas de alto calibre es su «second nature» y la protagonista, convencida ya de que su cuerpo feroz es herramienta de poder, dejará bien en claro que «the first step to feeling good is looking good» (2.0, 01.02). De esta manera, la serie pone de manifiesto cómo la feminidad puede funcionar como arma («how to embrace beauty», dirán los miembros de la organización) y utilizarla como ventaja frente al sexo opuesto. De allí que la encargada del desarrollo de esta facultad corporal les recuerde constantemente a sus reclutas femeninas que «sometimes vulnerability can be our greatest weapon» (*Pilot*, 01.01). Es por estos motivos que autores como Charlene Tung indican que Nikita personifica una creciente visibilidad de heroínas, «una figura de acción físicamente poderosa bajo la forma de una diva a la moda».²⁰

Esta hiperbolización de la sensualidad/sexualidad se presenta como un efecto irreflexivo, como un instinto que, aunque imposible de eliminar, puede ser utilizado tanto por la protagonista como por parte de la organización. Así, la serie manifiesta que la seducción empleada es un devenir instintivo que, en principio, no puede modificarse, pero sí excitarse. Las múltiples personalidades que reviste Nikita en las operaciones encubiertas dan cuenta de que la corporalidad se presenta como «cebo» o estrategia de caza para lograr un objetivo, infiltrarse en alguna institución o asesinar a quien fuese necesario. Es la seducción femenina traducida en arma biológica: el cuerpo leído más allá de su función reproductiva e intervenido por variadas tecnologías.²¹

Potenciado por entidades que entran en tensión con la subjetividad de Nikita, este instinto de seducción corporizado puede ser reutilizado, estimu-

²⁰ Tung, (2004):95. La traducción es nuestra.

²¹ Esta cuestión abre la lectura de Nikita hacia otra vertiente, permitiendo su comprensión a través de otra figura border: la del *cyborg*. El uso de armas, la dependencia de drogas y el control tecnológico en el personaje permite que este pueda ser interpretado también como figura poshumana.

lado y controlado para volverla *instrumento del sistema*. Encontramos, así, que existe una acción punitiva, disuasiva y persuasiva²² que se basa en un castigo que somete y domestica, recuperando un histórico funcionamiento metafórico del orden cultural bajo el cual el sujeto en tensión con lo animal debe ser *civilizado* y *domesticado*;²³ o, en otras palabras, humanizado. Y esta afirmación abre una discusión interesante para pensar al personaje en clave política.

Recordamos que la División fue conformada como una unidad secreta del gobierno de los Estados Unidos, un dispositivo que comienza como herramienta al servicio de la Nación. No obstante, gracias al enorme poder que se le brinda y a la cantidad de secretos de Estado que posee, toma independencia y aquello que comienza como un programa de reinserción social termina convirtiéndose en un grupo de mercenarios que crea un armamento de espías y asesinas cuya arma privilegiada es su propia corporalidad. En clave foucaultiana, se manifiesta una forma de acción punitiva en la cual el castigo se vuelve productivo, dado que Nikita no solo está incorporada al mismo sistema que la está juzgando, sino que además se hace uso de su estructura biológica y su comportamiento seductor con el objeto de volverlo funcional al mismo dispositivo que ejerce el control. De esta forma, el personaje «se halla inmerso en un sistema de sujeción». ²⁴

Finalmente, cabe destacar que el seriado ofrece otra perspectiva de esta lógica en relación a sus versiones anteriores. Recordamos que el primer filme que aborda al personaje (Nikita de Luc Besson, 1990), sitúa a la protagonista en una Francia agobiada por el vandalismo y la describe como una joven drogadicta que asesina a un policía y es reutilizada por el gobierno francés. Asimismo, además de su *remake* norteamericano, *Point of No Return* (protagonizado por Bridget Fonda y dirigido por John Badham), años más tarde, el canal Warner Brothers producirá una serie de gran éxito y repercusión internacional: *La Femme Nikita*, emitida desde 1997 hasta 2001. A lo largo de cuatro temporadas, esta serie explora con mayor detalle la construcción de la agente (encarnada por Peta Wilson) que, en este caso, es inocente de todo crimen, deberá dedicar su vida a la protección de su país. En todos los casos, la «escoria social» puede encontrar vías de canalización y servir al sistema estatal.

²² Foucault, (2008).

²³ Pérez, (2008).

²⁴ Foucault, (2008):35.

Ambos textos realizan diferentes planteamientos dado que «mientras que *Nikita: Dura de matar* es una historia de regeneración y expiación de culpas, [*La Femme*] *Nikita* lo es de aceptación de la responsabilidad encomendada por la sociedad».²⁵ Sin embargo, la nueva versión emitida recientemente dará un giro sumamente interesante a la historia: aquella agente entrenada para matar vuelve para vengarse de esta red de espionaje del gobierno que, sumida en la corrupción y el poder, ha perdido el control. Siguiendo esta lógica, a través del manejo de los cuerpos, la nueva versión emitida por The CW esconde una crítica política. Mientras en su versión previa los enemigos principales de la organización se ubicaban en Medio Oriente (pensemos en la implicancias ideológicas que tiene este detalle en el contexto político de los Estados Unidos de los '90), en esta relectura (o, más bien, en la continuación de la trama), el objetivo a vencer es el mismo gobierno norteamericano.

Aquello que la sociedad deshecha y que el gobierno estatal puede reutilizar con fines políticos pone de manifiesto, además, una manipulación discursiva que determina toda una serie de alteridades y mecanismos de organización de cuerpos.²⁶ Existe aquí una operación mediante la cual la División convierte a la protagonista, un «animal salvaje», en arma «poderosa y hermosa». En un intento por volver funcional la corporalidad femenina dentro del sistema político y social, se establece una frontera difusa que, para Nicolás Rosa, aún a mujer y animal desde una «relación de adhesión».²⁷

A modo de conclusión, podemos indicar que *Nikita* manifiesta una lógica presente en muchos otros seriados contemporáneos: la manipulación de un hipotético devenir instintivo que indicaría que, allí donde la justicia no puede llegar, llega el animal femenino controlado. Animalidad, seducción y ferocidad dan cuenta de una asociación semiótica entre mundo animal y corporalidad femenina que traduce la distancia biológica entre los sexos, la atraviesa por mecanismos políticos y visibiliza lógicas de discriminación, clasismo y, principalmente, sexismo. El uso del cuerpo femenino como «cuerpo asesino/cuerpo que caza» procede con una trasgresión que da cuenta de un

²⁵ Cascajosa Virino, (2006):300.

²⁶ Finalmente, cabe destacar que, a diferencia de la versión interpretada por una Peta Wilson de rasgos caucásicos, en la versión de CW, *Nikita* es interpretada por la actriz asiática Maggie Q. Como refiere Charlene Tung (2004), esta elección de Maggie Q da cuenta de un proceso de naturalización del origen asiático, que mueve a los personajes de su lugar «exótico» hacia una posición más convencional.

²⁷ Rosa, (2006).

cambio en la percepción de lo femenino: el paso de «sexo débil» (que debe ser protegido) a mujer fuerte capaz de autodefenderse y hacerlo a sangre fría. Así, nos encontramos con una deconstrucción del imaginario femenino que cuestiona su lugar como víctima pasiva y, al mismo tiempo, la posición del cuerpo del hombre blanco heterosexual y las lógicas que ordenan y organizan cuerpos y sentidos. En cierto modo, el paso de presa-víctima a *depredadora* feroz que pone de manifiesto *Nikita* evidencia no solo una distancia sexual sino, además, social, canalizando aquellos sujetos que el sistema rechaza, expulsa y busca reutilizar.

Indudablemente, este desplazamiento conlleva la incorporación de la violencia que se encontraba reservada otrora para los caracteres masculinos. Como hemos observado en investigaciones previas,²⁸ este aspecto somete a discusión una plausible matriz de agresividad común en todas las especies que establece analogías entre el «humano perfectible» y los «animales a perfeccionar»: una manifestación de la violencia como constante antropológica, mediante la «expresión de la animalidad humana» que intenta encerrarse en la aparente imposibilidad de un sujeto racional.²⁹

Y, aunque no hemos agotado aquí todas las aristas que permiten abordar las figuras de lo femenino en el mercado audiovisual contemporáneo, podemos afirmar que el estudio de figuras *borders* de la agresividad, cuyo devenir-animal se instaura mediante comportamientos asociados al mundo natural, visibiliza numerosas construcciones que configuran su identidad sobre la base de una alteridad: en otras palabras, mecanismos ficcionales a través de los cuales la cultura engloba a aquellos sujetos que no ingresan en un canon de «normalidad» social. El estudio de los modos de subjetivación del sujeto femenino en los textos contemporáneos permite arrojar luz (o nuevos interrogantes) sobre los modos de codificación cultural que sostienen un orden cultural en torno a las construcciones de género, aspecto sobre el cual seguimos investigando.

Bibliografía

- BAREI, Silvia, (2012), *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreyra Editor.
BORIA, Adriana (2011), *El discurso amoroso. Tensiones en torno a la condición femenina*. Córdoba: Comunicarte.

²⁸ Gómez Ponce, (2013).

²⁹ Maffesoli, (2012)

- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2006), *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad D Sevilla.
- CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, Susana (2009), *Mujeres perversas de la historia*. Bogotá: Norma.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DE LAURETIS, Teresa (2012), «Panteridad: vivir en un cuerpo dañado» en *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, Nro. 4: 9-18.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- GOMEZ PONCE, Ariel (2012), «El devenir animal. El depredador como manifestación cultural» en BAREI, Silvia [comp.], *Seminario de Verano I. La pregunta por lo humano*. Vol. 1: 93-123.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2013), «El instinto de la desobediencia. El criminal como sujeto de instintos» BAREI, Silvia [comp.], *Seminario de Verano II. Proyecto Prometeo: violencia, desorden y rebeldía*. Vol. 2: 113-147.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2014), «La ferocidad femenina. Representaciones predatorias de lo femenino en las ficciones televisivas contemporáneas» (2014) en *Actas III Congreso Género y Sociedad. Voces, cuerpos y derechos en disputas*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba
- INNES, Sherrie (2004), «'Boxing Gloves and Bustiers': New Images of Tough Women» en *Action Chicks: New Images of Tough Woman in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- IVANOV, Viacheslav et al (2002). *Árbol del Mundo: Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. La Habana: Casa de las Américas / Criterios.
- KRISTEVA, Julia (1989), *Podere de la perversión*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- LOTMAN, Iuri (1996), *La semiosfera I*. Barcelona: Frónesis Cátedra.
- MAFFESOLI, Michel (2009), *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Buenos Aires: Dedadus Editores.
- MOLINA AHUMADA, Pablo Ernesto (2015), «El héroe como tropo cul-

tural y sistema de paso. Lecturas a partir de textos artísticos en clave de saga» en *Retor. Revista de Retórica*. Asociación Argentina de Retórica. Vol. 5. Nro 1: 38-64.

PÉREZ, Elena (2008), *Retóricas de la deshumanización*. Córdoba: Ferreyra Editor.

ROSA, Nicolás (2006), *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

TUNG, Charlene (2004), «Embodying an Image: Gender, Race, and Sexuality in *La Femme Nikita*» en INNES, Sherrie [comp.] *Action Chicks: New Images of Tough Woman in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.