

Pizza con Champagne (y gibré). Cultura de la noche y subjetividad posmoderna en la ficción argentina

Ariel Gómez Ponce ⁽¹⁾

Resumen: Con insistentes coincidencias, las series televisivas revisitan una fracción de la historia de la posdictadura de la Argentina: los 90, década de consolidación de una cultura neoliberal descrita usualmente como “Pizza con Champagne”. Dicha metáfora define una época contradictoria de permanentes disrupciones: una desmesura nacional en la que resuena la intensidad posmoderna en tanto estado de euforia que caracteriza una subjetividad individualista, hedonista y consumista, acorde con la interpretación de Fredric Jameson. Al tiempo que revisitan el devenir de algunos íconos de la cultura pop, narraciones como *Coppola, el representante* (Disney+, 2024) y *Cris Miró (ella)* (TNT, 2024) harán de esa desmesura su lugar de enunciación. Cierta deriva de un “destape” posdictadura puede, no obstante, percibirse en este modo de representar una subjetividad desbordante que habrá de elegir como su hábitat nada menos que la noche: coordenadas para el quiebre de los tabúes y los interdictos culturales, pero también para la transformación de ciertas vidas que adquieren reconocimiento público en ese período histórico. Se propone un estudio semiótico que, por las vías de series televisivas de enorme repercusión, revele qué sentidos dan forma al imaginario que la cultura masiva nos propone sobre la Pizza con Champagne, sus figuras icónicas y su vida nocturna: resguardo para la disidencia y la subversión, a la vez que entorno predilecto para sujetos disruptivos que convocan a pensar algunas contraccaras de la era menemista.

Palabras clave: Series televisivas - subjetividad posmoderna - Pizza con Champagne - cultura pop - menemismo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

⁽¹⁾ **Ariel Gómez Ponce.** Doctor en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigador CONICET en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS) y Profesor Adjunto por concurso en el Centro de Estudios Avanzados (CEA), Facultad de Ciencias Sociales, UNC. Es Director del programa de investigación “Estudios sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular” (CEA,

FCS, UNC) y Coordinador Académico del Doctorado en Estudios Internacionales (CEA, FCS, UNC). Desde la semiótica y los estudios críticos de la cultura, se dedica al estudio de la subjetividad en la cultura popular y masiva actual. arielgomezponce@unc.edu.ar

Introducción

Legitimadas como formas capaces de competir con el séptimo arte y universalizadas como una *lingua franca* en el actual escenario global, las series televisivas parecen hoy proponernos casi un revisionismo histórico: parcela discursiva de la cultura masiva donde abundan documentales de grandes acontecimientos, biografías de personalidades y figuras semi-olvidadas, y todo tipo de historias que construyen una suerte de memoria cultural. La creación estética en Argentina no será la excepción: aquella labor historicista de las series que funda Felipe Pigna con su memorable *Algo habrán hecho* (Telefé, 2005) hoy parece más ocupada por retratar las desenfundadas vidas de boxeadores como *Ringo: gloria y muerte* (Star+, 2023) o *Monzón* (Space, 2019), los avatares el cuerpo (vivo y muerto) de Eva Perón en *Santa Evita* (Star+, 2022), la consolidación de nuestros ídolos del fútbol como *Apache: La vida de Carlos Tévez* (Netflix, 2019) o el documental Ángel Di María: Romper la pared (Netflix, 2023), los crímenes más mediatizados como *María Marta: El country del crimen* (Max, 2022), e incluso hechos que cambiaron el curso del país como *Diciembre 2001* (Disney+, 2024) o la tragedia que narra *Cromañón* (Amazon Prime, 2024).

No extraña que, en esta búsqueda por construir una memoria en versión seriada, las narrativas acaben poniendo la mirada en ese largo y nunca concluso proceso de restitución democrática que inicia en 1983. Cabe destacar que, con notables coincidencias, series de enorme repercusión se interesan por una fracción de esa historia post-dictadura: la década de los 90, aquella cuyas contradicciones parecen brindar materia prima valiosa para fabricar tramas exitosas. De modo especial, este artículo abordará relatos que conciben otros modos de entender ese período caracterizado por un modelo neoliberal que hizo del individualismo, el hedonismo y el consumismo su cimiento social. Incluso la política estará marcada por esos síntomas, como bien lo atestigua la cultura del menemismo, aquella que encuentra su mejor descripción en la curiosa metáfora de la “Pizza con Champagne”: expresión para esa oscilante convivencia entre política, ostentación, tilingüería y explosión mediática, todo en una forma exacerbada muy cara a la posmodernidad.

Ocurre que, en esa desmesura nacional, mucho resuena el desborde epocal que la teoría cultural de Fredric Jameson (2024) supo definir como intensidades: estado de euforia sostenido que caracteriza a la subjetividad posmoderna, pero que, en la cultura argentina, parece contener algunas derivas originales vinculadas con los derroteros de nuestro contexto político y social post-dictadura. Con ese término que hoy utilizamos como lugar común, Jameson teorizó una experiencia de permanente desborde que arribaría con cierta dilación dada la clausura que vivimos como consecuencia de la sucesión de períodos dictatoriales.

O para decirlo con más claridad: aquellas revoluciones sexuales y revueltas juveniles que, en el resto del mundo, funcionaron como antesala del quiebre posmoderno hasta los 70s, habrían llegado a nuestro país tardía y destiladamente, emergiendo como resabios que los documentos estéticos aprovechan para construir sus historias.

El primer apartado propone situar ese desborde posmoderno en el marco histórico que vive la Argentina durante la Pizza con Champagne. Retomaré las crónicas que Sylvina Walger (1994) escribiera por aquellos años y la crítica cultural de Beatriz Sarlo (1997, 2010, 2011) para fundamentar el alcance y la consolidación de un modelo neoliberal. Sensibilidad es, sin embargo, el término que quizá describe más acabadamente este clima de la fiesta menemista y, a la vez, su modo de vida bajo la permanente importación de sentidos, la flexibilización de los lazos sociales y las derivas de una subjetividad consumista y frívola. Propondré que la cultura de la noche cartografiada por la Pizza con Champagne permite entender con qué imágenes modelamos dicha sensibilidad menemista, todavía prolifera para relatos artísticos muy recientes.

La segunda sección estará ocupada de corroborar estas premisas en narrativas, ocupadas de retratar historias de vida muy cercanas en su manera de vivenciar ese capítulo reciente que es la Pizza con Champagne. Deslindaré entonces los sentidos latentes en dos series televisivas muy celebradas por el público y por la crítica: me refiero a *Coppola, el representante* y *Cris Miró (ella)*, ficciones producidas respectivamente por las plataformas Disney+ y TNT, dos de las industrias creativas más poderosas que ponen su mirada nada menos que en nuestro panteón de íconos nacional y popular. Y aquí me permito una digresión. En cierto modo, el debate entre costumbrismo y cosmopolitismo es superado en esta era de co-producciones seriadas: si antes las series se disputaban entre cómo sobrevivir en un mercado nacional (cuya afinidad ha sido modelada por una cultural global) y cómo afirmarse en el conjunto de ficciones internacionales (respondiendo a sus normas de producción y circulación), hoy la producción de plataformas resuelve esa dialéctica narrando historias localizadas, pero con recetas creativas foráneas cuyo éxito está garantizado pues su eficacia ha sido incansablemente probada y reajustada.

Contenido local y fórmula global es una composición que no puede desatenderse en la medida en que esas biografías, aunque propias de un folklore nacional, se modelizan con cierta reincidencia de lugares comunes y procedimientos formales. Con esta premisa en mente, procuro observar cómo estas narrativas resuelven estéticamente una desmesura posmoderna a la que le otorgan el rostro de dos personalidades de enorme visibilidad pública durante los 90: el representante deportivo Guillermo Coppola y Cris Miró, primera vedette trans en el teatro de revista. Se comprenderá que estos íconos de la cultura pop son personajes disímiles y, sin embargo, en los retratos de las series, ambos compartirán un modo de pronunciarse sobre la cultura de la noche en la Pizza con Champagne, aspecto sobre el cual se ocupará un tercer apartado. En este tramo del artículo, estudiaremos cómo la noche se construye como lugar de los excesos, los consumos desmedidos, la exposición de la sexualidad y la relajación de los tabúes, sugiriendo cierto coletazo de ese “destape” que acaece tardíamente en nuestro país (Milanesio, 2022). El estallido pos-dictadura de los boliches es testimonio de esta apertura, a la vez que escenario predilecto para estas series que, en esas coordenadas urbanas, ubican una transformación ligada a la flexibilización de los canales de ascenso social y la construcción de una identidad mediática: como años atrás

sugirió Viviana Gorbato, “el baile se convierte en objeto de culto en sí mismo. Estética de hamburguesas y *fast-food*, también participa en el concepto de fama de Andy Warhol: todos pueden tener su cuarto de hora de éxito en la pista de baile” (1997, p. 82).

El artículo pretende comprobar cómo las ficciones erigen y ratifican un imaginario sobre el carácter desbordante y el potencial transformador que retiene la Pizza con Champagne: sensibilidad que, entre hedonismo y ruptura permanente, le otorga un protagonismo inusitado a la noche en tanto campo para la liberación del deseo y la disputa de los interdictos, pero también como un territorio de pasaje que permite la superación y la eventual transformación de nuestros iconos culturales.

Pizza con champagne. Intensidades posmodernas y menemismo

Poco se podría añadir sobre los 90, década que vino a confirmar las premisas que, hacia 1981, Fredric Jameson (2024) arriesgó sobre la fragilidad de la historia, el triunfo de la superficialidad y el descentramiento de la subjetividad: rasgos de una cultura posmoderna que supo también adaptarse en tierras argentinas. El capitalismo tardío y la sociedad de consumo son *raison d'être* de este estadio donde la producción cultural se supedita a una producción económica multinacional. Para Jameson (2024, p. 32), es el rostro de la hegemonía cultural estadounidense: “expresión interna y superestructural” de una nueva ola de dominio que, con la caída de la Unión Soviética, acaba por consagrarse globalmente. Tipificadas, idénticas y universalizadas a extrema velocidad son los rasgos con los que, treinta años atrás, Beatriz Sarlo (2014) calificó precisamente a la circulación de esas mercancías simbólicas cuando una palabra, globalización, todavía escaseaba. Al arribo de esa cultura posmoderna, la crítica sarliana describió con acierto, identificando que la homogeneización cultural crecía a la par de la pobreza y de la desigualdad (económica y simbólica) en una época marcada por el ocaso de ideales colectivos y la “encallecida indiferencia con que el Estado entrega al mercado la gestión cultural” (2014, p. 11).

En Argentina, esa historia posmoderna asoma hacia finales de los 80, cuando los aires optimistas del retorno democrático menguaron frente el proceso hiperinflacionario y las amenazas de sublevación social (Balmaceda, 2017), crisis que el gobierno de Carlos Saúl Menem prometió exterminar a través del retorno al desarrollismo y los valores tradicionales del peronismo. La realidad, sin embargo, fue otra: iniciada el 9 de julio de 1989, la “revolución menemista” (Romero, 2004: 194) impulsó la estabilización macroeconómica a partir de la reforma estatal, la privatización, la flexibilización laboral y una política económica orientada por los círculos financieros foráneos y por el Consenso de Washington: la receta, en suma, del modelo neoliberal. Transparencia opaca es el oxímoron al que recurre Alejandro Galiano (2021) para caracterizar esa era menemista que aún es materia de arduo debate, ese neoliberalismo tan particular que debe mejor entenderse como un modo de vida: definición acertada para el recorrido que propongo en lo que sigue.

Cabe recordar que el plan de convertibilidad y la dolarización generaron la utopía de acceder a otro mundo. O para decirlo mejor: a un “primer” mundo, aquel prometido por el ingreso a un nuevo régimen de consumo. Viajes al exterior, marcas internacionales y

shoppings: el consumismo será el *zeitgeist* de los 90 no solo para las élites. Sin embargo, bien supone Sarlo que, más que capacidad económica, se trata de una actitud cultural no sólo importada, sino además insuflada por la misma recuperación democrática: “se confiaba en que si habíamos reinstalado las instituciones”, recuerda Sarlo, “seríamos capaces de regresar hacia una Argentina de ensueño, con fábricas y alto consumo” (2010, p. 13). Por ello, esta década fue tierra llana para el desembarco de lo que llamo Cultura MTV (Gómez Ponce, 2024), otra manera de nombrar un paradigma que homogeneizó los consumos gracias al auge de la televisión por cable y, en particular, a la consolidación del público más anhelado por la fase tardocapitalista: la juventud, aquella que la sociedad de consumo descubrió como el nicho más fértil para, paulatinamente, convertirlo en estándar de la banalidad y cultivo de la indiferencia (Jost, 2012). Poco sorprende que, en esa Argentina neoliberal, las y los jóvenes recibieron con eufórica algarabía la llegada de músicos que rompían las fronteras idiomáticas (Nirvana, Madonna, Guns N’ Roses y Michael Jackson, entre otros), de nuevas formas de narrar que disputaban el costumbrismo de la telenovela (series televisivas, animés, reality shows) y de marcas en boga que prometían prestigio y relevancia social (C&A, McDonald’s, Abercrombie & Fitch, Calvin Klein, etc.). Consumismo y frivolidad condimentan entonces una sensibilidad menemista que fue descrita como “Pizza con Champagne”: fórmula cuasi oximorónica en la medida en que combinó dos culturas, la popular y la de las elites, en principio antagónicas. A la crítica de periodistas como Sylvina Walger (1994) le debemos ese rótulo puesto en su mismo discurrir (nada menos que en el curso de la primera presidencia), pero que permanecerá en el tiempo como síntesis de la fiesta menemista. Porciones de pizza y quinientas botellas de vino espumoso marca Champagne fue, de hecho, el menú con el cual se celebró en New York el casamiento de una pareja emblema de esa década: el entonces piloto Daniel Scioli y la modelo Karina Rabolini a cuya boda, claro está, Menem concurrió luego de postergar la agenda oficial. “Esta Dallas que es la política argentina bajo la era menemista” supo decir con acierto Sarlo (en Walger, 1994, p. 24) quien, como muchos otros, veían con estupor una representación en versión argentina de aquella icónica serie televisiva que supo hilar escándalo, poder y lujo: una fórmula que el presidente replicó desde su propio núcleo familiar, entre infidelidades y chismes provistos desde la residencia presidencial.

Sin embargo, la Pizza con Champagne no se limita a la prole menemista, pues involucra también todo un catálogo de iconicidades: los vestidos de Elsa Serrano, los peinados de Miguel Romano, las fotos de la revista Gente, el horóscopo chino de Ludovica Squirru, los trajes de Ante Garmaz, los chimentos de Lucho Avilez, la astrología de Aschira, el corte de manzana de Sofóvich, el excentricismo de Federico Klemm, las *supermodels* de Pancho Dotto y las relaciones carnales con Estados Unidos que incluyen los partidos de golf con George Bush. Todo en la fiesta menemista estuvo cargado de excesos: “disposición para la desmesura” que Walger (1994, p. 169) destaca cuando observó esa insistencia epocal por estallar cada convención social, estética y moral.

Esta desmesura es, de hecho, una expresión de aquello que Fredric Jameson (2024) hubiera llamado “intensidad”: eje orientador que propone evaluar el lazo entre subjetividad y experiencia cultural bajo el velo del posmodernismo. Con ese término que es hoy lugar común, Jameson designó años atrás la mengua del sujeto moderno basado en el control-del-sí, heredero de una cultura afectiva victoriana edificada sobre la clara escisión de lo público y

lo privado. Su relevo posmoderno fue una “subjetividad descentrada” que, en desmedro de la medida burguesa y la no exposición abierta del sentir, explora un frenesí público de pasiones rayanas la euforia: la persecución impaciente de la novedad, el bombardeo caótico de la información, la inmediatez de los acontecimientos históricos, los viajes alucinógenos de los estupefacientes, y, en definitiva, una experiencia del permanente desborde que la teoría jamesoniana supo describir como una “pérdida de la realidad”, pero que también “cabría imaginarse también en los términos positivos de la euforia; una embriaguez, una intensidad tóxica” (2024, p. 68).

Uno puede hipotetizar que aquella euforia epocal que Estados Unidos vivencia en los 80 con la consolidación de la sociedad consumista y la psicodelia de su música, con sus modas neón y sus luces estroboscópicas y, en suma, con su celebración del exceso, el consumo y la espectacularidad llega tardíamente a las tierras argentinas, ocupadas por entonces de restituir la institución de la democracia luego de años de sujeción dictatorial y una “detención” temporal de los ritmos culturales. La Pizza con Champagne se cimienta en ese clima de intensidad posmoderna que puede arribar recién en los 90 con la globalización y la apertura de mercados. Algo de ello intuye Walger cuando sugiere que:

Mezcla de los ostentosos ochenta con la ególatra y desculpabilizadora New Age de los noventa, la Argentina que ha ido perfilando el menemismo –un país donde en la misma medida en que se han acentuado las injusticias sociales, se ha hecho un culto de los ricos y famosos– conserva de la década reaganiana el desenfreno exitista, el show off desatinado, el neovulgar triunfante y la cirugía estética como categoría de pensamiento: “me opero luego soy” (1994, p. 75).

Tal contradicción parece propia de una subjetividad que, irremediamente, oscila entre una cultura terapéutica (Illouz, 2010) con su *new age*, horóscopos, yoga, recetas de bienestar y dispersión de discursos mediáticos del yo (Tabachnik, 1997; Arfuch, 2002), y una superficialidad que, obsesionada con el cuerpo y la moda, celebra la intervención plástica (baste recordar que, en los 90, Argentina lideró los países con cantidad de implantes mamarios, Walger, 1994). Este es el tiempo de consagración de la *supermodel* como figura y del reinado de marcas como Versace “para quien la vulgaridad es un valor: es la musa inspiradora de la nueva clase dirigente argentina” (Walger, 1994, p. 291). Y es que el barroquismo excesivo es el rostro de la Pizza con Champagne, muestrario de cómo la intensidad posmoderna avanza sobre los cuerpos y, también, la industria del entretenimiento: la obsesión del dinero en los programas de Susana Giménez, los suntuosos almuerzos de Mirtha Legrand, las pasiones exacerbadas de las novelas de Andrea del Boca, el humor grotesco de Antonio Gasalla y el alertismo de un canal como Crónica (Sarlo, 2011). La hipérbole fue, sin duda, el modo de enunciación de todo un país.

Ahora bien, de la lectura de Walger, dos tendencias me importa rescatar. Por un lado, la Pizza con Champagne representa una “cultura del transformismo” (1994, p. 74): una posibilidad de conversión, habilitada por el nuevo escenario económico. El crecimiento de las capas medias y la rápida consolidación de una nueva clase alta son prueba de que, en tiempos menemistas, el ascenso social era efectivamente un horizonte. Sin embargo, ese desplazamiento supone, como en casi todo *new rich*, la persecución obsesiva del

reconocimiento y una exposición exagerada del consumo que Walger llama “tilinguería nacional”, mientras la aristocracia tradicional observaba con resignación “las alteraciones del orden social que habían sido obligadas a admitir en aras de la estabilidad [económica]” (1994, p.174). Sin embargo, cierta cuota de chabacanería retiene esta clase en ascenso cuyos autos deportivos, aviones privados, banquetes ostentosos y vestimentas extravagantes se combinaban con el costumbrismo nacional desplegando una estética kitsch o, para decirlo mejor, una pretensión de clase que reivindica el mal gusto: una inclinación nacional hacia la vulgaridad que autores como Juan José Becerra (2007) zanján como grasa.

También la política se transformó: encandilada con las cámaras, la clase dirigente del menemismo muta en farándula porque ese periodo fuertemente mediatizado así lo permite. De las escandalosas fotografías de María Julia Alsogaray a los coqueteos de Menem con celebridades, los 90 dan nacimiento, como bien esgrime Balmacera (2017), a una “faranbulización de la política” que se extenderá en el tiempo. Como es sabido, la conversión del cuerpo del Estado en cuerpo mediático fue sostenida por la obsesa aparición en la pantalla de los políticos (en especial, Menem), desplazamiento que habla del desmoronamiento de esa frontera otrora inexpugnable entre política y entretenimiento. Desde entonces, “la televisión es, a su manera, intensamente política; y la política, intensamente televisiva”, señala Sarlo (2011, p. 11) a la hora de definir su idea de “Celebrityland”: trama de espectacularización política que coparán la escenografía nacional en los derroteros por venir, deriva del culto a la celebridad que “da una forma expresiva a lo público [...] extiende su hegemonía sobre los estilos culturales” (Sarlo, 2014, p. 14).

La segunda tendencia que quisiera recuperar de Walger es una “cultura de la noche” (1994, p. 144), dimensión hartamente referenciada a la hora de describir los avatares de la Pizza con Champagne. En otra crónica de época, Viviana Gorbato reseñó que “en la noche porteña se descubre que la era menemista será pobre en ideas, pero muy rica en escenografía” (1997, p. 60). Farándula y política harán de la noche su hábitat privilegiado, coordenadas predilectas de esparcimiento incluso para el propio presidente quien no quiso disimular su gusto por las salidas nocturnas (Walger, 1994). La elección dista de ser casual: como reconoció Margulis (1997), la noche entonces se instituía como un territorio específico de la cultura urbana, trama significativa de la semiótica social que adquiere entidad por su transformación en nuevo circuito de consumo. Es verdad que la discoteca es lugar de la celebración colectiva (acompañada por la legitimación de géneros populares como la cumbia acompaña), pero también es uno de diferencias dado el fuerte elemento clasista que limita el acceso a la fiesta a cuestiones de prestigio y distinción (Gutiérrez, 1997).

Por aquellos años, la oferta era inagotable: “Circuitos VIP”, lugares “alternativos” para las discidencias, bailantas y boliches juveniles destacaban, aunque quizá ningún espacio nocturno haya sido tan icónico como Morocco, cuyo cierre anunció que los 90 habían llegado efectivamente a su fin (Plotkin, 2001). Inicialmente filial de la cadena de boliches fundada por Alaska, la discoteca mantuvo siempre el halo estético de su ex dueña (Gorbato, 1997), chica Almodóvar y emblema del *under* español que allí dejó su impronta kitsch. Pero ese lugar alternativo funcionó, ante todo, como “zona franca de la porteñidad nocturna” (Plotkin, 2001): algo de eclecticismo se profesaba allí y las celebridades (Susana Giménez, Teté Coustarot, Macri o Coppola) compartían noche con gente común y, especialmente,

con aquellos *wannabe* que anhelaban ascender en la escala social porque, después de todo, esos boliches habilitaban cierto “travestismo social” (Gorbato, 1997, p. 67).

No puedo cerrar este apartado sin antes mencionar que la noche es, por excelencia, el tiempo de la intensidad posmoderna. Momento del exceso y del reverso cultural, guarda una “ilusión liberadora” como dice Margulis (1997, p. 15) cuando recuerda la teoría de Mikhail Bakhtin y esos escenarios que permiten la inversión de los códigos sociales y la disputa con la autoridad: en esa temporalidad, “fluyen condiciones para que emerjan otras características de lo festivo: la libertad, la rebelión, la subversión de los poderes, el goce, la imaginación, el éxtasis” (Margulis, 1997:16). Pero esa liberación tiene su contracara, pues la noche es lugar de los excesos, los desbordes, los consumos desmedidos y la relajación de los tabúes sexuales, cierto coletazo de ese “destape sexual” que acaece tardíamente en nuestro país (Milanesio, 2022), coyuntura sobre la cual volveré seguidamente.

Con todo, la discoteca de los 90 es un termómetro eficaz para medir esa intensidad posmoderna. Las decoraciones cargadas, los láseres, los *gogo-dancers* y la música estridente –que nada casualmente se llamó “marcha” (hoy electrónica)– se pronunciaban sobre un shock sensorial que acompañó el “hedonismo místico de la psicodelia”, ese placer sensorial que hunde sus raíces en los reductos contraculturales de los 60s (Gutiérrez, 1997, p. 116). “La euforia de la década de los 90 que mezclaba trajes Armani con perfumes Chanel y cucarachas recicladas” (Gorbato, 1997, p. 16) encuentra su mejor expresión en esas escenografías nocturnas que bien caracterizan la Pizza con Champagne y su afán por el desborde. Si la exploración pública de aquello reservado para la intimidad es un corrimiento posmoderno, la intensificación de la subjetividad de los 90 fue su prueba más contundente. Con esa materia, la Pizza con Champagne habrá de concebir una mitología propia, panteón que dos textos artísticos hoy parecen visitar con nueva luz.

Coppola y Miró: retratos de la intensidad noventosa

Co-producida por Pampa Films y Gloriamundi Producciones, y escrita por Mariano Cohn y Gastón Duprat (dupla a quienes debemos series de innegable notoriedad como *El encargado* de 2022, *Nada* de 2023 y *Bellas Artes* de 2024), *Cóppola, el representante* narra una fracción de la vida del controvertido *mánager* y caro amigo del futbolista Diego Armando Maradona: Guillermo Coppola, interpretado por Juan Minujín. Filmada en Buenos Aires y en locaciones de Nápoles, la serie se compone de seis episodios que rememoran un personaje picaresco que, entre anécdotas y escándalos, el paso del tiempo acaba consagrando como un rostro inquestionable de la cultura popular argentina, apreciación que el propio *Cóppola* no ignora a la hora de evaluar esta semblanza seriada:

Me gustó porque es una serie sin villanos, y si hay un villano soy yo [...] La serie [es de alguien] que, vos decís, ¿hiciste un gol? ¿Cantaste una canción? ¿Metiste una conducción de un programa a la grande? No. Es solo un personaje popular, querido, muy querido por la gente (en *El Doce*, 2024).

Popular es un término preciso para este banquero devenido en mánager que adquirirá visibilidad mediática en los 90: periodo en el que Maradona, en progresivo distanciamiento de las canchas y cautivado por los excesos y las drogas, coloniza las noches y las pantallas custodiado por este compañero entrañable. La presencia de Maradona importa en la medida en que toda biografía de Cóppola parece siempre presentarse *in media res*: en entrevistas, memorias y ficciones, su vida se despliega sólo en función del ídolo popular, anclaje del que la narrativa de Star+ tampoco se despega. Incluso las escenas más memorables provienen del repertorio de anécdotas maradonianas, pues si algo destaca de ese representante es una capacidad trovadoresca que los medios han sabido explotar y sobre el cual la serie retorna, no sin cierta ironía (sugiere, de hecho, la redundancia de esas historias y, a la vez, la constante inventiva como bien lo demuestra esa compra de la Ferrari negra que es contada en tres episodios distintos, cada vez con más pomposidad).

Como fuera, Cóppola no reniega de ese papel secundario que le brinda notoriedad pública: en sus propias palabras, “dejé de ser Guillermo para ser Guillote, dejé de ser su mánager para ser su socio, era su pierna izquierda, el corazón que le quedaba” (en El Doce, 2024). Vibrante en su estética y deslumbrante en su fotografía, *Cóppola, el representante* cuenta con 6 capítulos cuyos títulos aluden a los episodios tal vez más reconocidos de ese anecdotario tales como el enredo con el empresario Poli Armentano, el infame jarrón que le valdrá una estadía en la cárcel o una estadía en Nápoles que lo agasajaron con el apodo “Cappa Bianca”. Precisamente, en esa clásica ciudad italiana, iniciará una historia que se remontará a 1985 cuando Cóppola ejerce la representación de Maradona mientras este se ausenta. Habría que decir, no obstante, que esa falta es permanente: el relato se monta *in absentia* del ídolo popular quien se mantiene fantasmáticamente en esta serie que prolonga su trama hasta el celebrado partido de despedida.

Por su parte, la segunda serie a observar rememora otra vida icónica. Se trata de Cris Miró quien, en los 90, revolucionó al ser la primera mujer trans en convertirse en vedette. Sabido es que las vedettes forman parte del patrimonio nacional: desde hace décadas, la calle Corrientes y los veranos en Carlos Paz o Mar del Plata logran buenas recaudaciones gracias a los teatros de revista, espectáculo derivado del cabaret y el *music hall* que, entre intervenciones de humor y coreografía *variété*, toma como protagonistas a mujeres esplendorosas, prácticamente desnudas y cubiertas con plumas. Ámbar La Fox, Ethel Rojo, Moria Casán y Graciela Alfano fueron algunas de esas grandes vedettes, mujeres que exhibieron su cuerpo esculpido, especialmente en los 80s cuando el retorno democrático abre una brecha para la exposición pública de la sexualidad y ese corrimiento de tabúes que Milanesio (2021) llama “destape”. Como resabio de tal estallido sexual, en los 90 se vivió una tolerancia *in crescendo* que alcanzó una cima sorprendente cuando, por aquellos años, un titular de Clarín tituló: “Viva la diferencia en el Maipo”, jactándose de que, “por primera vez, un travesti argentino encabeza un espectáculo revisteril” (en Aulita, 2024). Travesti es el término que entonces imperaba cuando, antes de cierta aceptación mediático-social y de algunos derechos adquiridos (en especial, la Ley de identidad de género), las disidencias y las diversidades sexuales habitaban un lugar todavía más marginal. En ese estado de cultura y sociedad, se narra *Cris Miró (ella)*: biopic dirigida y creada por Martín Vatenberg para TNT, basándose en la biografía de Carlos Sanzol (*Hembra: Cris Miró, vivir y morir en un país de machos*, publicada en 2016 y reeditada en 2024). Ese relato tiene su

origen en 1995, cuando una joven transformista es descubierta por un agente que, deslumbrado por su actuación, la convoca para el teatro de revista. Por poco tiempo ese joven oscila entre su vida como estudiante de odontología y su desempeño performático en la noche gay de Buenos Aires: rápidamente, la serie le da nacimiento a Cris (Mina Serrano), quien tendrá una meta bien definida: “yo tengo que ser la primera travesti con conchero y pluma de la calle Corrientes” (episodio 2). Los 8 capítulos exploran un camino no exento de dificultades, menos cuando se comparte el techo con una madre que no acepta la transición aun cuando el deseo de Cris se jacte de simpleza: “quiero ser feliz” (episodio 1). Y es que, si la biografía de Cóppola se construye sobre los remanentes de un ídolo, la de Cris Miró se erige, más bien, sobre una falta: una masculinidad suplida por un exceso de feminidad (esa que el pronombre que subtitula la serie, ella, viene a reforzar) que, pese a los prejuicios, cautivó hombres y mujeres por igual. La serie parte de retratar ese espinoso camino de transicionar en un país machista y concluye con una muerte muy temprana, abordando en el trayecto la consagración de Cris Miró como estrella: sacralización que la convierte “en un símbolo de la comunidad LGBTQ+, tal vez sin proponérselo, sólo como consecuencia de ir busca de cumplir su sueño de subirse a la pasarela o al escenario” (Respighi, 2024). En efecto, Miró es una precursora como también lo fue en España la Veneno: otra figura disidente que el paso del tiempo acaba erigiendo como ícono gracias a esa suerte de revisionismo queer de las series (véase *Veneno* de Atresmedia, 2020).

Ahora bien, da la impresión de que algo, en esa década infame, es aún insustituible. *Cris Miró* (ella) elige no recrear algunas de las apariciones más icónicas de la diva trans, como son las entrevistas con Mirtha Legrand (episodio 3) y aquella aparición en Susana Giménez que, precisamente abre, la narrativa (episodio 1): intercaladas en la trama, ambas escenas se reproducen en versión original. Una fuerza simbólica condensa estos actos de presentación pública como “vedette transformista” (episodio 3), imágenes irremplazables para un público que no espera que sean sustituidas dada la profundidad de su calado en la memoria popular. *Cóppola, el representante* tampoco recurre a representaciones para reponer otro significante irremplazable: la Mano de Dios. Entrevistas, portadas de revista y declaraciones que proclaman “la pelota no se mancha” (episodio 6) son la materia con la cual esta ficción suple la ausencia de Maradona, cuidadosamente hilvanada con el relato principal y atravesado por otras imágenes (la presentación de los VHS de Gativideo, el logo del canal Volver o los desfiles de Giordano que incluso incluyen un cameo de Teté Coustarot), sugiriendo una vez más que algo, en los 90, resulta arduo de sustituir.

Sobre ese mosaico semiótico, las series instalan dos celebridades que, de maneras disímiles, se pronuncian sobre esa sensibilidad propia de la *Pizza con Champagne*. En clara afinidad con el perfil político de la fiesta menemista, el personaje de Cóppola bordea los límites de lo legal como buena figura de la picaresca o, para decirlo en nuestros términos, de la “viveza criolla”: esa astucia ventajosa que, entre artilugios y artimañas, alcanza siempre su cometido, sintonizando con una larga tradición del ser nacional que Ana Camblong bien describe (2023). Cóppola es, sin duda alguna, un vivo: de su oficio como mánager, aprende cómo negociar con altos mandatarios (desde presidencias hasta papados), pero también modos creativos para sacar provecho, en especial cuando se trata de cumplir los caprichos maradonianos. “No me piu dire che la gallina non è capace di far un uovo più.

Un huevito. Un huevo más, para Diego”, le dirá a Enzo Ferrari para convencerlo de entregar una versión negra de su icónico auto porque, de no cumplirse tal demanda, el agravio a Maradona será terrible (episodio 1). Y acorde con esa viveza, Cóppola se representa como un verdadero galán: personaje donjuanesco que, sin renegar de su coquetería superficial (su inventario abarca desde perfumes importados hasta cabinas de bronceado y gimnasios en el hogar), recurre a los ingenios más inverosímiles para conquistar a sus intereses amorosos. Cuando se atiende a estos episodios, se comprende que la serie replica en lenguaje artístico aquello que Cóppola practica en la vida real: revelar, de modo permanente, los artulugios de esa “superioridad semiótica” que la viveza criolla exige que sean descubiertos (Camblong, 2023:18). O para decirlo mejor: una picardía solo puede apreciarse como tal cuando se delata la norma que ha sido torcida, sea un gol con la mano o una infidelidad disfrazada.

Si Cóppola curva convenciones morales, Miró aparece para disputar aquellas que rigen las incumbencias sexuales y lo hace con otro artificio que la Pizza con Champagne explotó: el glamour. Ese concepto que, en su origen etimológico, alude al recurso mágico del hechizo, es además una modalidad del atractivo estético propio de las estrellas, más concretamente del *show-business* hollywoodense. No en vano la serie sobre Miró rescata la figura que fue objeto de admiración de la vedette y a quien, además, se parece: “sos igual a la Hayworth”, le dirá su representante, Belmonte (episodio 1). Como el protagonista de la novela de Puig (*La traición de Rita Hayworth*, 1968), Miró se deslumbra tempranamente con la actriz de Gilda (Vidor, 1946), afán afectivo por demás común en una comunidad gay que, en las divas, encuentra su despertar (Dyer, 1986). Una función similar cumplirá la imagen de la Lobato, esa vedette que “cambió para siempre el teatro de revistas. Tiene una belleza y una técnica superlativas. Ella podía ser sutil y ser un fuego a la vez, y no dejó que nunca nadie la viera mal”: palabras de Belmonte que Cris Miró aceptará como una doctrina (episodio 1). El orden del glamour es así el hilo rosa que une a las divas y las travestis, incluso cuando estas últimas empujan a las estrellas a tener que revisar sus fundamentos, algo que Beatriz Sarlo supo detectar precisamente por aquellos años:

Su impacto es tan fuerte que obligan a sus modelos a responder a la estética del travestismo, en un campo de reflejos que se confirman mutuamente. Moria Casán se disfraza de travesti, imitando a los travestis que la imitan. Moria Casán es una mujer que imita a un travesti imitando a Moria Casán. Recurre al mismo bazar de símbolos: pechos, pestañas, caderas, labios hinchados, pelos (Sarlo, 1997, p. 29).

Iconografías de la noche: desbordes y transformaciones

Se comprenderá que Guillermo Cóppola y Cris Miró son personajes disímiles y, sin embargo, en los retratos de estas series, ambos compartirán un lugar de enunciación sobre la cultura de la noche en la Pizza con Champagne, aspecto que amerita una reflexión.

Cóppola, el representante abrirá la década de 1990 nada menos que en Punta del Este: enclave que el *jet-set* local fijó como un destino donde transformar el divertimento y el descontrol en signos de prestigio, lógica que, en tierras porteñas, se replicará en lugares como Cielo Disco del carismático Poli Armentano. Sin abandonar el barroquismo excesivo que supo caracterizar a la época, la narrativa mantiene, sin embargo, un estilo visual clásico cuando reproduce un espacio como ese: incurre en paletas de colores ocre y mitiga la iluminación, otorgándole así más protagonismo a los personajes que al espacio *ailable*. La preferencia dista de ser casual: las celebridades invitadas son la verdadera *raison d'être* de esas discotecas a las que Cópola asiste con Carlitos Menem Jr., Karina Rabolini u Daniel Scioli (allí, de hecho se discutirá de hecho su pase a la política de Scioli, corroborando una vez más el estrecho ligazón entre noche y poder).

Cuando permanece parcialmente distanciado de Maradona, Cópola será acogido en Cielo Disco como un profeta: la fiesta se detiene para recibirlo, aguardando que oficie como animador en la consola del DJ desde donde iniciará un descontrol que lleva años ejerciendo. En tal sentido, el Cópola original recuerda que, durante el Mundial de 1982, halla en Ibiza aquello que cambiará el ritmo de sus noches: el éxtasis (Gueilburt, 2010). Desde entonces, los excesos no cesan: despilfarros en bebidas, drogas de todo tipo y, claro está, desbordes sexuales (cuenta la leyenda que, en la despedida de soltero de Maradona en el boliche Trumps, un espectáculo masivo de sexo en vivo fue presentado). En una imagen por demás regular sobre este periodo, la cultura pop enlaza erotismo y consumo porque, como bien Gorbato señaló, “la cocaína cambió el sexo de la década de los 90” (1997: 11), aunque cabe recordar que ese nexo entre el furor sexual y el estímulo de sustancias psicoactivas conjuran una intensidad que asoma desde la noche de los tiempos (cfr. Quignard, 2021).

Sin embargo, de esa nocturnidad, me interesa rescatar otra memoria profunda que el propio Cópola revela sin percatarse: “era el rey de la noche”, reconoce en un documental reciente, “pero de la noche al día, todo cambió” (en Gueilburt, 2010). La mención alude a los acontecimientos que la serie retrata en su episodio tercero, “Mi amigo Poli”, tramo de la ficción ocupado del asesinato de Armentano. El capítulo sitúa ese crimen aún irresuelto en el contexto del desborde sostenido que ejerce Cópola en su retorno a Argentina: los negocios de la noche que acopia dólares y enemigos por igual, los excesivos galanteos que acaban en infidelidades y familias quebradas y, en suma, una desmesura que convoca peligros inesperados, esos que acaban con la vida de su amigo. Se tiene la impresión de que ese descontrol abre la puerta que acabará conduciendo al derrumbe de Cópola y su escarnio público: el escándalo del jarrón y su encarcelamiento por narcotráfico en 1995.

Por su valor simbólico, la sucesión de estos episodios es una suerte de descenso a los infiernos, desmoronamiento que todo protagonista debe atravesar para evolucionar. Tal interpretación corresponde a la instancia que, en el estudio del mito, Molina Ahumada llama “experiencia de la noche”: el cruce de un umbral definitivo, una caída o desventura necesaria en la medida en que la “superación de esa circunstancia confirman la valía del héroe” (2009, p. 40). Reforzado por sentimientos de orfandad y soledad en el personaje, este motivo remite a un “descentramiento existencial” (Molina Ahumada, 2009:40) que se repite desde tiempos inmemoriales, pero que suponen el episodio fundamental para que el héroe se consagre como tal. Habría que añadir que, en las series en cuestión, ese estadio

nocturno adquiere empero un sentido literal, reafirmando cuánto esta temporalidad importa en la Pizza con Champagne. En cierto modo, Viviana Gorbato lo advierte: en los 90, la noche no debía pensarse solo como coordinada temporal, sino antes bien como escenario con potencial transformador por cuanto “se construye una nueva identidad en la oscuridad” (1997:11). En esa cartografía urbana y en un marco de una flexibilización de los canales de ascenso social, las posibilidades de mutar culturalmente no escaseaban: leído en estos términos, cultura de la noche y cultura de la transformación adquieren valor sinónimo.

Al tiempo que alude a esas condiciones epocales de la Pizza con Champagne, *Cóppola, el representante* replica también la insistencia de las series contemporáneas que hacen de la noche un lugar de paso (Gómez Ponce, 2015). Como un descenso final, ese infierno insoportable que es el estadio en la cárcel simboliza la superación de una prueba que determinará a este héroe como tal: allí, demostrando el dominio de sus habilidades negociantes, Cópola encontrará modos de torcer los engranajes del sistema penitenciario, saliendo fortalecido. Pero no debemos olvidar que la noche es, como bien relata ese extenso *flashback* que es el quinto episodio, donde Cópola se forjó: la transición de un bancario que atiende jugadores de Boca a un *mánager multitasking* (agente de prensa, asesor de imagen, *coach* personal) se produce nada menos que en los boliches porteños donde poco a poco ascenderá hasta ser pieza fundamental del mundo futbolístico.

“Producirse” es el término adecuado para nombrar esta transición, palabra sobre la cual reflexiona Gorbato por su uso de moda en el contexto de la Pizza con Champagne. Esa operación, sin embargo, es propia de una época posmoderna que alienta un “diseño de sí” (Groys, 2017): hedonismo y narcisismo de una subjetividad que, de modo permanente, se interroga cómo presentarse públicamente y qué imagen pública es adecuada para lograr aprobación social. Sin embargo, esa producción adquiere, en la serie *Cris Miró (ella)* otro significado. Si bien las razones de la transformación que emprende la protagonista responden a una búsqueda identitaria, la Pizza con Champagne aporta otra sensibilidad a ese devenir mujer que no elige cualquier noche para desenvolverse.

Recordemos que el primer episodio de *Cris Miró (ella)* nos sitúa precisamente en una noche de 1995, concretamente en uno de esos boliches gay que todavía permanecen semiocultos en las periferias urbanas, aunque cierta visibilidad (y aceptación social) comienza a asomar. Replica allí los clásicos shows transformistas con sus performances y *lip syncs* hoy tan popularizados por industrias como *RuPaul’s Drag Race* (VH1, 2009), pero restituye sentidos que provienen de esa década tan controvertida. Se trata de ese “desborde de cuerpos y una audacia sin cuartel” que Gorbato (1997, p. 31) considera dominante en boliches gay como Búnker con sus *back-rooms* (también llamados cuartos oscuros o túneles del amor), su prostitución semi-visible y sus *strippers* al desnudo. Sin embargo, esa cultura de la noche es, por cierto, constitutiva de esa identidad disidente, ello de acuerdo con la hipótesis de Peter Shapiro (2012) para quien la liberación gay, más que de Stonewall, es producto de estas discotecas como también de gimnasios y saunas, enclaves todos en los que se fue forjando una nueva identidad de grupo, enlazada a un principio de placer.

No obstante, como bien recuerda Gorbato, en los 90 el consumo ya ha logrado capturar incluso el sexo disidente que, en la *Cris Miró (ella)*, se añade a la exposición corporal de la revista y de las temporadas de verano en Mar del Plata como si todo formara parte de

un mismo ecosistema pos-destape sexual. Gaylight es el nombre que la serie le otorga a esa discoteca que rememora aquellos lugares canónicos y cuya representación dista de la composición estética que a sus locales bailables le brinda *Cóppola, el representante*: aquí, en cambio, predomina otro barroquismo más propio del camp disidente y la excentricidad *drag*, ello sumado a una intensidad visual con colores eléctricos y violáceos, una cromática saturada con fuertes contrastes que series como *Euphoria* (HBO, 2019) han instituido. Ese espacio es testigo de la transformación final de Cris, su aceptación definitiva: un devenir mujer que los medios y el público apurarán porque la sociedad exige blancos y negros en materia sexogenérica (su ambigüedad es siempre cuestionada y de allí la presión que recibe para operarse los pechos abordada en el capítulo 5).

Sin embargo, Cris Miró surca su propio infierno y su biografía no puede pensarse fuera de los peligros que acarrea esa nocturnidad. También en esta serie, los consumos y los desbordes sexuales ocupan un lugar: el fin de la relación con su amado Federico marca el inicio de un frenesí que, entre orgías y descontrol, es presentado en el episodio “¿Qué le pasa a Cris Miró?”, ese que retrata la serie de internaciones que vivió la vedette. Se sugiere que, a esas noches fatídicas, se le debe su contagio de HIV, su progresivo deterioro y la entrega a la muerte cuando abandona el tratamiento, por aquellos años muy agresivos.

Habría que decir que, además de situar la pandemia de sida en ese contexto histórico de desinformación social y ausencia de políticas estatales (Blanco, 2024), *Cris Miró (ella)* no elude otros peligros como la persecución a causa de los Edictos Policiales de la Ciudad de Buenos Aires: los Artículos 2º H y 2º F que regularon la exhibición pública del travestismo bajo la figura del “escándalo” y vigentes hasta 1998 (Tulu, 2019). Cuando rememora el reconocimiento público que recibió junto a Cris Miró, Flor de la V no se equivoca al precisar que “para el colectivo LGBT tardó mucho en llegar la democracia” (en Aulita, 2024). Por ello, el primer episodio marca un contrapunto entre la algarabía disidente dentro del boliche y la violencia policial puertas afuera, aunque por su reconocimiento mediático Cris alcanza una suerte de pasaporte público dado que “es el travesti famoso” (episodio 3). Ahora bien, si en *Cóppola* la cárcel supone un descenso que permite, sin embargo, un renacimiento fortalecido (preparándolo incluso para el quiebre con Maradona), para Miró la enfermedad es un trágico ascenso: la muerte temprana (aquella tan celebrada por la posmodernidad) y su consagración como ícono cultural. La discoteca será, sin embargo, su último refugio: albergue de plena libertad al que recurrirá cuando decide entregar su destino en ese episodio titulado nada menos que “Noche de chicas” (episodio 7). En torno a estas experiencias, las dos narrativas coinciden en retratar la noche como campo para la liberación del deseo y la disputa de los interdictos culturales, pero también como territorio de pasaje que permite la superación y la eventual transformación de los personajes.

Palabras conclusivas

Entre la viveza criolla del fútbol y el glamour de la noche disidente, estas series exploran las intensidades, la frivolidad y el hedonismo que impregnan aquella temporalidad de la sociedad argentina en la que también imperan la recesión, el desempleo y la pobreza

creciente, aunque esas referencias históricas –casi siempre ineludibles en la ficción nacional– sean aquí silenciadas. Se equivoca, sin embargo, quien sospeche que estas series no reponen críticamente la fractura histórica a la que representan. Con contundencia, advierten que la desmesura es el signo de la Pizza con Champagne y sugieren que, desde entonces, ese síntoma de la cultura posmoderna será requisito indispensable para la incorporación en una iconografía nacional. Coppola y Miró sugieren así que una ola de personalidades que ascenderían a la categoría de ícono por sus experiencias del desborde, en especial por aquellas que se cultivan en la noche: coordenadas urbanas que habilitan la transformación social y la construcción de una nueva identidad.

No puedo cerrar este recorrido sin hacer lugar a una parcela discursiva bajo la cual esas transformaciones parecen adquirir legitimidad: el orden mediático. Las series corroboran que, durante la era menemista, la intimidad se vuelve de interés público en una exposición ciertamente obscena de lo privado, habilitada especialmente por un nuevo género mediático y político: el “escándalo” (Sarlo, 2018). No en vano *Cris Miró (ella)* y *Coppola, el representante* le otorgan un lugar privilegiado a las portadas, los programas de chimentos y, en especial, a un *talk-show* como el de Susana Giménez: espacio televisivo que ambas series se ocupan de retratar como un testigo permanente, suerte de amplificador cultural de sus vidas semi-privadas. Y es que ese programa que contó con millones de espectadores ratificaba versiones y desmontaba calumnias, instalando en el medio social una imagen que, por mediación de la conductora, adquiere carácter de veracidad. Como pocos, Coppola lo supo ver: en ese personaje, hay una toma de conciencia deliberada sobre lo que las cámaras construyen y qué hacer para desviarlas (baste recordar cómo aparta los rumores que recaen en Maradona durante su romance con Alejandra Padrón, o cómo reclama la presencia de la televisión durante su apesamiento). Al respecto, Coppola dará una clase magistral, explicándole al espectador otro de sus artilugios:

¿Qué es la narrativa? Es sencillo: la descripción de eventos reales o ficticios –y recalco la palabra “ficticios”, que es muy importante– con el fin de entretener al otro. Es decir, cualquier cosa que yo diga o que cualquiera de ustedes diga va a generar un impacto en el otro. Como un cuentito, y ese cuentito va a tener consecuencias [...] tratemos de ser nosotros los que controlemos la narrativa (episodio 4).

Tampoco Miró podrá prescindir de la mirada mediática ni de esos programas escabrosos en cuyos sillones esquivó preguntas sobre su identidad, entrevistada por personalidades como Graciela Alfano, Carmen Barbieri e incluso Susana Giménez, quienes también ejercieron como vedetes: esa figura del destape sexual que, curiosamente, enlaza ambas series. Con razón, Sarlo afirma que “Cris Miró arrasó la línea histórica de las vedettes argentinas” (2010:71) cuando la prensa “seria” –y no solo la sensacionalista– le presta atención, casualmente en un contexto de cuestionamiento a las diversidades por su avance sobre el espacio público. En una instancia histórica que reivindicó modelos tradicionales de la feminidad (los 90 acarrear, de hecho, un revival de la ama de casa de la mano de Utilísima Satelital y los programas de Lita de Lazzari), y en su expropiación de un glamour concebido para deleite masculino, la aparición de Cris Miró importa. Aunque el costo de su osadía sea la

brutalidad mediática y las especulaciones sobre de cuerpo y su salud, discute los límites de las incumbencias sexuales y, de algún modo, sugiere que los 90 habilitan destiladamente algo de las revoluciones sexuales que Argentina no pudo vivir por estar sucesivamente bajo un yugo dictatorial. Se trata de cierta forma de revuelta sutil que, con pequeños gestos, Cris Miró bien supo ejercer como bien señala Franco Torchia:

Belmonte le pedía esto de manera sistemática: “no dejes de ser una dama, tenés que ser una lady todo el tiempo”. No perdiendo esas formas, decía aquello que sí era desestabilizante, que sí como mero decir era rebelde y estaba cargado de significado. Creo que lo que, en ese punto, la volvió absolutamente insustituible a Cris Miró es que decía sin perder las formas (en Aulita, 2024).

En un periodo de intenso individualismo encandilado por la fama, y en ese mundo excesivo y hedonista que fue la Pizza con Champagne, series como *Cris Miró (ella)* y *Cóppola, el representante* sugieren que una revuelta siempre será posible. Y leído en estos términos, en esa red de contención marica y travesti que sostiene a Cris, y que en esa *nonna* napolitana que espera pacientemente a Guillote para un almuerzo, no se guardan solamente escenas conmovedoras para el deleite del espectador melancólico: en esos sutiles aleteos de comunidad, las series nos informan que el lazo social persevera, aun cuando el individualismo y la tilinguía imperen a nivel nacional.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Aulita, P. [Director] (2024). *Mi nombre es Cris* [Documental]. Jotax / Flow.
- Balmaceda, T. (2017). *Los 90. La década que amamos odiar*. Ediciones B.
- Balmaceda, T. [creador] (2022). *Los 90. La década que amamos odiar* [serie documental]. Argentina: Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/@encuentro>
- Becerra, J. L. (2007). *Grasa. Retratos de la vulgaridad argentina*. Planeta.
- Blanco, R. (2024). “CONMOVER LO PÚBLICO - Afecto y contradiscurso en la acción “SIDA: por amor usá preservativo” (Buenos Aires, 1994)”. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, 40, 2-25.
- Camblong, A. (2023). *Agua templado. Ensayos procurantes*. Córdoba: Alción Editora.
- Dyer, R. (1986). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Routledge.
- El Doce (2024). *El Show del Lagarto* [Programa de televisión]. Córdoba, emisión del 27 de noviembre de 2024. https://youtu.be/kwC3XRp6HRc?si=5dK-Qjwr_OR_Xqr0
- Galliano, A. (2021). “Menem y el neoliberalismo argentino”. En: Rodríguez, M. y Touzon, P. [comps.]. ¿Qué hacemos con Menem? Los noventa veinte años después. Siglo XX.
- Gómez Ponce, A. (2015). “Las ficciones de la noche. Entre cazadores, cronotopos y umwelts”. En: Barei, S. [comp.]. *Seminario de Verano III. El hombre y los mundos de ficción* (pp. 63-90). Ferreyra Editor.

- Gómez Ponce, A. (2020). "Intensidades y afectos". En: Arán, P. y Gómez Ponce, A. [comp.]. *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*. Edicea, pp. 119-135.
- Gómez Ponce, A. (2024). "En busca de lo icónico. Prolegómenos para una semiótica de la cultura pop". En: Gómez Ponce, A. y Bruera, R. (*Des*)*enredando la cultura: investigaciones culturales en movimiento*. Córdoba: Facultad de Ciencias Sociales, pp. 8-23.
- Gorbato, Viviana (1997). *Noche tras noche*. Atlántida.
- Groys, B. (2017). "Autodiseño, o narcisismo productivo". *Arq*, 95, 140-145.
- Gueilburt, M. [Director] (2010). *El representante de D10s* [Documental]. *Ánima Film / Infinito*.
- Gutiérrez, I. (1997). "La discoteca en Buenos Aires". En: Margulis, M. et al. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* (pp. 111-128). Biblos.
- Illouz, E. (2010). *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Katz.
- Jameson, F. (2024). *El post-modernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Verso.
- Jost, F. (2012). *El culto de lo banal. De Duchamp a los reality shows*. Librería.
- Margulis, M. (1997). "La cultura de la noche". En: Margulis, M. et al. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* (pp. 11-30). Biblos.
- Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en la argentina después de la dictadura*. Siglo XXI.
- Molina Ahumada, E. (2009). *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Plotkin, P. (2001). "Cierra Morocco. El fin de la década de los noventa". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-18/pag25.htm>
- Respighi, E. (2024). "Cris Miró (Ella), una serie sobre la vedette trans que marcó a la sociedad argentina". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/746336-cris-miro-ella-una-serie-sobre-la-vedette-trans-que-marco-a->
- Romero, L. A. (2004). *Breve historia de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. (1997). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Amorrortu.
- Sarlo, B. (2010). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2011). *La audacia y el cálculo. Kirchner 2003-2010*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, B. (2015). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI.
- Saro, B. (2018). *La intimidad pública*. Seix Barral.
- Shapiro, P. (2012). *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Caja Negra.
- Tabachnik, S. (1997). *Voces sin nombre. Confesión y testimonio en la escena mediática*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Tulu, E. (2019). "Edictos policiales y activismo travesti: entre el escándalo y la organización". *La Izquierda Diario*. <https://www.laizquierdadiario.com/Edictos-policiales-y-activismo-travesti-entre-el-escandalo-y-la-organizacion>
- Walger, Sylvina (1994). *Pizza con champán. Crónica de la fiesta menemista*. Espasa Calpe.

Abstract: With persistent coincidences, television series revisit a fragment of Argentina's post-dictatorship history: the 1990s, a decade marked by the consolidation of a neoliberal culture commonly described as "Pizza con Champagne." This metaphor defines a contradictory era of ongoing disruptions—a national excess in which the intensity of post-modernity resonates as a state of euphoria that shapes an individualistic, hedonistic, and consumerist subjectivity, in line with Fredric Jameson's interpretation. While retracing the trajectory of certain pop culture icons, narratives such as *Coppola, el representante* (Disney+, 2024) and *Cris Miró (ella)* (TNT, 2024) make this excess their enunciative space. A certain drift from the post-dictatorship *destape* can, however, be perceived in this mode of portraying an overflowing subjectivity that chooses the night as its habitat—coordinates for breaking taboos and cultural interdicts, but also for the transformation of certain lives that gain public recognition during this historical period. This study proposes a semiotic analysis that, through highly influential television series, unveils the meanings shaping the imaginary that mass culture constructs around *Pizza con Champagne*, its iconic figures, and its nightlife—both as a refuge for diversity and subversion and as a privileged setting for disruptive subjects who invite reflection on some of the counterpoints to the *menemista* era.

Keywords: TV series - postmodern subjectivity - *Pizza con Champagne* - pop culture - *menemism*

Resumo: Com insistentes coincidências, as séries televisivas revisitam uma fração da história pós-ditadura na Argentina: os anos 1990, década de consolidação de uma cultura neoliberal geralmente descrita como "Pizza com Champagne". Essa metáfora define uma época contraditória de constantes rupturas—um excesso nacional em que ressoa a intensidade pós-moderna como um estado de euforia que caracteriza uma subjetividade individualista, hedonista e consumista, em consonância com a interpretação de Fredric Jameson. Ao visitar a trajetória de alguns ícones da cultura pop, narrativas como *Coppola, el representante* (Disney+, 2024) e *Cris Miró, ella* (TNT, 2024) fazem desse excesso seu espaço de enunciação. Certo desdobramento do *destape* pós-ditadura pode, no entanto, ser percebido nessa forma de representar uma subjetividade transbordante que escolhe como habitat nada menos que a noite—coordenadas para a quebra de tabus e interditos culturais, mas também para a transformação de certas vidas que adquirem reconhecimento público nesse período histórico. Propõe-se uma análise semiótica que, por meio de séries televisivas de grande repercussão, desvende os sentidos que moldam o imaginário que a cultura de massa constrói sobre a *Pizza con Champagne*, suas figuras icônicas e sua vida noturna—tanto como refúgio para a dissidência e a subversão quanto como ambiente privilegiado para sujeitos disruptivos que convidam à reflexão sobre algumas contrariedades da era *menemista*.

Palavras-chave: Séries televisivas - subjetividade pós-moderna - *Pizza con Champagne* - cultura popular - *menemismo*

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
