



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva

Aesthetics of identity: Yuri Lotman and the mass culture

Autor: Ariel Gómez Ponce
Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Córdoba, Argentina
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 23/12/2022
Aceito em: 26/02/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.206311>

PONCE, Ariel Gómez.
Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 292-310, 2023.



Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva

Ariel Gómez Ponce*

Resumen: Esta propuesta se orienta a relevar algunas premisas a partir de las cuales profundizar en la idea de cultura masiva desarrollada por Yuri Lotman. A tal fin, recuperaré su noción de “estética de la identidad”, diseñada tempranamente para describir el funcionamiento de los textos orientados al canon, los cuales tienden a ser interpretados con desdén pues exhiben el uso regulado de lugares comunes y clichés. Para esta semiótica, no obstante, los estereotipos desempeñarán un importante proceso cognitivo en las culturas: colaboran con el ordenamiento de la información y la fijación en la memoria a través de esquemas simples, pero muy efectivos. Con las series televisivas actuales, constataré el potencial de la “estética de la identidad”: categoría productiva a la hora de poner en situación de diálogo textos heterogéneos e identificar sus operaciones más representativas, a la vez que concepción capaz de reconocer a las formas artísticas masivas como verdaderos laboratorios que experimentan con los sentidos culturales.

Abstract: This proposal seeks to reveal some premises from which to study the idea of mass culture developed by Yuri Lotman. To do so, I will recover his notion of “aesthetics of identity”, early designed in order to describe the workings of canon-oriented texts, which tend to be interpreted with disdain as they exhibit regulated use of common places and clichés. However, for this semiotic theory, stereotypes will play an important cognitive process in cultures: they collaborate with the ordering of information and fixation in memory through simple but very effective schemes. With the current television series, I will verify the potential of the “aesthetics of identity”: a productive category when it comes to putting heterogeneous texts in a dialogue situation and identifying their most representative operations, as well as a conception capable of recognizing the massive artistic forms as true laboratories that experiment with cultural senses.

Palabras clave: Yuri Lotman; Estética de la identidad; Cultura masiva; Series televisivas; Semiótica de la cultura

Keywords: Yuri Lotman; Aesthetics of identity; Mass culture; TV series; Semiotics of culture

* Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina, docente en la Facultad de Ciencias Sociales y Investigador Asistente en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctor en Semiótica y Coordinador Académico del Doctorado en Estudios Internacionales (CEA, FCS, UNC). <https://orcid.org/0000-0001-8830-9544>; arielgomezponce@unc.edu.ar

Introducción

Aún en nuestros tiempos convulsos, la semiótica de Yuri Lotman (1922-1993) constata su vitalidad. Es una afirmación que me animo a sostener porque esa teoría, nutrida de saberes tan distantes como la lingüística, la antropología o incluso la física cuántica, parece haberlo pensado todo. O, al menos, haber generado modelos lo suficientemente fructíferos como para estudiar muchos de los fenómenos que circulan en nuestra cultura bautizada global, quizá porque el mismo Lotman pudo auscultar algunos indicios de cambio epocal antes de su fallecimiento en 1993.

En efecto, por sus escritos tardíos, sabemos que advertía el inminente encuentro de dos épocas dada la apertura rusa hacia un mundo ya globalizado. No escapaba al maestro que su cultura atravesaba un contexto bastante difuso consecuencia de una nueva actitud hacia Occidente (cfr. 1994[1992]), aunque también es cierto que el futuro del propio Lotman estaba sumido en la incerteza por esa salud que se deterioraba rápidamente, llevándolo a prolongadas estadías en hospitales. Consciente en cierto modo de un final inminente, Lotman pondrá su atención en un extenso caudal de objetos impredecibles que nacen de ese tiempo turbulento y, como bien advierte Cesare Segre, parece abandonarse “a la invención, más aún que en sus trabajos anteriores, casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas”.¹

¹ Sánchez Cáceres, 2014, p. 8.

Uno estaría tentado a pensar que, en esa deriva, Lotman hubiera podido teorizar sobre esa estandarización cultural que, por entonces, avanzaba con las tendencias musicales de MTV, las modas homogéneas de Calvin Klein y las películas repetitivas de Blockbuster. Que, hacia el final de sus días, el semiólogo podría haberse interesado por esa cultura popular, masiva y mediatizada que hoy habitamos y que fue consolidándose a la par de la hegemonía estadounidense. Sin embargo, no hay en Lotman referencia alguna a esa faceta cultural, aunque sí es cierto que su teoría parece capturar algunos de sus síntomas incipientes, incluso décadas antes de lo imaginado.

Esas cuestiones rondan la “estética de la identidad”, uno de los conceptos más estimulantes a la hora de evaluar cómo esta semiótica se ocupa del canon y, por extensión, aquello que, explícitamente, persigue la repetición, la estandarización y la simplificación. Se trata de una noción que Lotman diseña, convocando a valorizar esas formas artísticas miradas con desdén: a mirar sus lugares comunes y sus clichés como poderosos procesos de cognición, análogos al folklore y la conciencia infantil y, por ello, necesarios para el funcionamiento de las culturas y de sus memorias. En este artículo, me propongo recuperar la estética de la identidad, aceptando que ella reúne posicionamientos sobre la concepción de cultura masiva que Yuri Lotman sostiene y que habría comenzado a tejer ya en sus primeros aportes al campo de la semiótica.

Para ello, en un primer apartado, a partir de algunas lecciones publicadas por la década de 1970 (cercanas a la salida de un libro señero como es *La estructura del texto artístico*), recuperaré una serie de premisas que despliega Lotman, ordenando diferentes acentuaciones que pone en el arte canónico y en la semiótica de los lugares comunes. Seguidamente, operativizaré esa categoría con nuestras más recientes usinas de estereotipos en la actualidad: las series televisivas. A nuestro pesar, Lotman teorizó escasamente sobre la TV, pero sus investigaciones sobre otros fenómenos como el cine, las animaciones y los dibujos animados (Lotman, 2000[1993]) parecen señalar el rumbo que tomaban sus reflexiones sobre lo masivo. Me detendré, entonces, en uno de los referentes de la

televisión actual, el director Ryan Murphy, por entender que su extensa obra permite corroborar estos apuntes sobre la estética de la identidad, como también su productividad para el ordenamiento de materiales heterogéneos, pero coincidentes en su manera de modelizar la cultura. Esas series dejarán verificar, asimismo, otras intuiciones del semiólogo acerca de la mitología que monta la cultura masiva con su culto a la celebridad y su persecución de lo banal, por cierto signos de nuestra época.

En 2022, año en que celebramos el centenario del natalicio de Lotman, creo especialmente oportuno volver sobre estas exploraciones que ponen de manifiesto el enorme potencial de su semiótica, atenta siempre a los espacios más inquietantes en el funcionamiento artístico. Con este recorrido, pretendo ofrecer solo algunas notas sobre la estética de la identidad, con el anhelo de que ellas movilicen futuras indagaciones orientadas a revelar cómo todo texto del arte, incluso aquellos comerciales, siempre aportan conocimiento sobre su cultura y su tiempo.

Estética de la identidad: del arte masivo y el lugar común

Algunas de las más originales dinámicas del arte masivo fueron identificadas por Yuri Lotman en el marco de ese temprano proyecto que supo bautizar poética histórica, reflexión orientada hacia la búsqueda de regularidades en torno a las cuales diseñar toda una tipología textual e, incluso, una cultural. Como es sabido, es ese inicial trayecto de su vasta producción intelectual el que, en su recepción occidental, le valdrá su encasillamiento dentro de una semiología estructural, a pesar de que los escritos de ese periodo prometen una lectura sociohistórica que dista mucho de la mera inmanencia textual (cfr. Gómez Ponce, 2022). De hecho, Lotman advertirá que todo texto artístico cumple, de manera indefectible, una “función social”² que es fruto tanto de su interacción con una

² Lotman, 1970, p. 345.

colectividad determinada como de su capacidad a la hora de incorporar creativamente los códigos culturales de una época. Pero eso no es todo: esos textos también vendrán a colaborar con el sostenimiento de la misma identidad cultural que los forjó, en la medida en que son “programas mnemotécnicos reducidos”³ que garantizan la permanencia de los sentidos, no otra cosa que la memoria de una sociedad.

En buena medida, estas premisas abonan la argumentación que Lotman sostiene cuando observa el arte canónico en sus contradicciones (1996[1973]a). Parte de plantear la existencia de dos tipos de artes, uno de los cuales se encuentra orientado hacia el canon, mientras que el otro, en contundente oposición, pretende deliberadamente violar las normas reinantes en un momento dado. Distancia por cierto indispensable pues, tanto en su sincronía como en su diacronía, las culturas necesitan ordenar entre una “cima” y un “fondo” axiológico que no es una valoración estructural sino, antes bien, sociológica: responde a una “actitud de una u otra colectividad hacia un determinado grupo de textos”.⁴ “Estética de la identidad”⁵ será el nombre con el que Lotman describe a esa manifestación que el *socium* percibe como ritualizada (en sus formas, argumentos y recursos), y cuyo valor estético no está dado por la irrepitibilidad que las obras transgresoras portan, a veces por mero azar.⁶ Y es que apartarse del canon no es tarea sencilla, y tampoco escapa a la sagacidad de Lotman que, en muchas ocasiones, esa creatividad puede ser solo una mera apariencia lograda por alguna pequeña mutación, ínfimo cambio en la combinación de elementos estandarizados.

Me pregunto cuántas veces la industria cultural hoy finge esta inventiva, especialmente cuando se trata de esas fórmulas gastadas que, sin embargo, pueden cautivar a un nuevo

3 Lotman, 1996[1992], p. 89.

4 Lotman, 1996[1973]b, p. 174.

5 Lotman, 1996[1973]a, p. 182.

6 Sobre esta estética de oposición (por demás interesante dada su capacidad creativa y sus modos radicales de destruir el sistema de expectativas que provee la educación artística de una cultura), es posible encontrar algunas premisas sistematizadas en 1970, p. 352-355.

público con solo una simple variación. Basta ver lo que el mercado hace con dos tradiciones como son los cuentos de hadas (por ejemplo, la revisión que proponen las películas de Disney) o el camino del héroe (recuperado ahora por la franquicia Marvel), legados por demás repetitivos en la historia de la cultura occidental, pero creativos cuando sus ingredientes se reordenan o se reajustan como sucede hoy con la revisión en clave feminista de muchas convenciones sociosexuales.

Casualmente, a Lotman le interesan estas producciones culturales en las que “el aumento de la predicibilidad constituye una tendencia”.⁷ Ellas operan mediante repetición, estandarización y simplificación, razones que le han valido su desdén, cuando no rechazo. Pero muy otra será la postura de la semiótica lotmaniana, ya que afirmará que estos textos “cimeros” importan porque brindan datos valiosos sobre la cultura. También, porque “no solo los distintos textos, sino también las culturas enteras pueden interpretarse como orientados al canon”,⁸ como bien demuestran el Medioevo, el Renacimiento y, claro está, la cultura de masas del siglo XX, allí donde el mercado es quien, de antemano, regula el acto creativo e impone sus elementos más significativos.

Ahora bien, Lotman intuye que el comportamiento de esa estética no es tan transparente como aparenta. ¿Cómo explicar sino el enorme interés que esos textos, a primera vista iguales entre sí, generan en una gran parcela social? ¿O cómo concebir que ese artefacto predecible pueda, empero, conservar un halo de innovación que le asegure distanciarse de otros similares? Para el semiólogo, el problema estriba precisamente en que solemos cuestionar solo un plano del problema, una mera capa superficial que deja de lado otros mecanismos de interés para una indagación semiótica.

Para decirlo en otros términos: lo que Lotman sugiere es que, inmersos en ese debate encerrado en una valoración axiológica (olvidando, además, que “valor” es solo lo que un tiempo y una cultura dicen que sea), perdemos de vista que esos textos

7 Lotman, 1996[1973]a, p. 187.

8 Lotman, 1996[1973]a, p. 188.

no abandonan su capacidad informativa y que, incluso, colaboran en un proceso de recordación cultural. Dicha premisa puede comprenderse acabadamente si se recupera el modo en que esta semiótica teoriza uno de los ingredientes indispensables en los textos cimeros: me refiero, a los estereotipos, los lugares comunes y todas esas convenciones que rápidamente censuramos de banales. En detrimento de esa lectura, Lotman dirá que

los clichés en el arte no son un insulto, sino un fenómeno determinado que se revela como negativo únicamente en ciertos aspectos históricos y estructurales. Los estereotipos (clichés) de la conciencia desempeñan un enorme papel en el proceso de conocimiento y -más ampliamente- en el proceso de transmisión de la información.⁹

Ello equivale a decir que, lejos de ser un fenómeno negativo, los clichés suponen un acto de cognición, uno que Lotman equipara con la conciencia arcaica e incluso con la infantil, puesto que allí también la repetición sistemática de cierta información deviene medio de conocimiento. Así se explica que, en el aprendizaje de los infantes, los estereotipos favorezcan un proceso de recepción, ordenamiento y fijación de datos que se procesan a través de traducciones semióticas muy simples, pero efectivas (cfr. Lotman, 1998[1974]): reducen cualidades, aspectos y fenómenos de la realidad a esquemas lo suficientemente elementales para que puedan ser equiparados a los términos que manejan esos modelos de mundo que los niños construyen a temprana edad (peligros personificados como figuras malvadas, instancias de crecimiento que se asemejan a aventuras, roles heroicos y monstruosos que esconden roles sociales, etc.).

Formas ideológicas complejas simplificadas entonces en matrices reconocibles: en los estereotipos, dirá Lotman, se “conoce el fenómeno, desechando todo aquello que constituye la peculiaridad” para, finalmente, incluirlo en categorías más generales.¹⁰ Se comprende inmediatamente la riqueza que alberga en la simpleza de los cuentos de hadas y de los relatos

⁹ Lotman, 1970, p. 349.

¹⁰ Lotman, 1970, p. 352.

tradicionales del folklore: mediante la modelización que emprenden, los sujetos pueden afianzar un cuadro de mundo, ordenando normas, valores y modos de relacionarse entre ellos. Y, también por ello, se entiende por qué el desenlace de esas narraciones no interesa tanto como la repetición insistente de esa información que tomará la forma de numerosos *loci comuni*.

Por cierto, Beatriz Sarlo (2018) propone una lectura afín en torno a los medios de comunicación de nuestra actualidad, encontrando allí una densa repetición de formas y sentidos, muy práctica en cuanto a sus efectos ideológicos. Ocurre que, según Sarlo, se puede pasar por alto un estereotipo, pero es mucho más difícil ignorar una serie acumulada de ellos: esas repeticiones pueden ser “perfectamente banales (...) [pero] se vuelven significativas en su despliegue, porque insisten en atribuir valores”.¹¹ Dicho de otro modo, en lo que puede aparentar pobreza narrativa, anidaría una elección deliberada que busca mostrar el mundo de tal o cual manera, acercándolo a un público particular mediante la repetición reglada de lugares comunes. Con ese potente efecto de sentido, lo ejemplificaremos luego, operan muchos relatos de nuestra cultura masiva.

Queda claro entonces que, en estos términos semióticos, la estética de la identidad desempeña un papel incluso necesario, pues trata con un “*excitante informativo*, este es, por lo regular, un texto rigurosamente regulado que contribuye a la autoorganización de la persona que lo recibe”.¹² Por ello, la lectura de Lotman va más allá de lo descriptivo por cuanto trata de interpelar el funcionamiento de los estereotipos y los clichés como verdaderos “modos de conocimiento”.¹³ Y, en esa iteración de información que lo caracteriza, el lugar común colabora con la fijación de los modelos de mundo que hacen a una cultura, entendida esta como memoria no hereditaria de una colectividad que trasmite sus sentidos por las vías textuales, según la clásica concepción lotmaniana.

11 Sarlo, 2018, p. 36.

12 Lotman, 1996[1973]a, p. 185, la cursive es mía.

13 Lotman, 1970, p. 351.

Ahora bien, una definición semejante parece desconocer que, por igual, esos lugares comunes vehiculizan los prejuicios más nocivos para el cuerpo social. Que los estereotipos provienen de clasificaciones raciales, sexuales, clasistas y etarias que ellos mismos contribuyen a sostener y que coagulan en unos pocos rasgos, muchas veces estigmatizantes. En el diseño de esas expresiones que una cultura naturaliza e interioriza, también se pone en circulación una forma de cognición en tanto construcción de la diferencia y la desigualdad que modelan toda trama social (Barei, 2008). Pero no creo equivocarme cuando digo que Lotman evalúa esas formas sin ignorar todas las paradojas irresolutas que ellas albergan:

El arte canónico desempeña un enorme papel en la historia general de la experiencia artística de la humanidad. Dudo que tenga sentido considerarlo como cierto estadio inferior o ya dejado atrás. Y tanto más esencial es plantear la cuestión de la necesidad de estudiar no solo su estructura sintagmática interna, sino también las fuentes de informatividad ocultas, que le permiten a un texto en el que, diríase, todo es conocido de antemano, devenir un poderoso regulador y constructor de la persona y la cultura humanas (1996[1973]a: 189).

Cuestión nada menor la de esta propuesta que dirime lo canónico y lo estereotipado en el proceso inacabado de sus contradicciones, algunas de las cuales ameritan un estudio situado. En cierto modo, intuyo que a tal empresa nos convoca Lotman con estas lecciones que se orientan a desmontar las semióticas de los lugares comunes, descubriendo allí marcas históricas e ideológicas que presentan cierta información, mientras deliberadamente silencian otra. Se trata de un desplazamiento de sentidos que hoy encuentra algunas dinámicas interesantes en las más recientes usinas de estereotipos: las series de TV. Sobre ellas, quisiera acercar ahora algunas reflexiones.

La estética de las series televisivas: el caso de Ryan Murphy

En opinión de Randy Meeks (2022), *Game of Thrones* fue la última serie televisiva que vivimos globalmente y, con dificultad, alguien desconozca ese relato épico de dragones y reyes que copó los medios durante años. Ante el rumor de su continuidad en una saga de *spin-off* (y luego, claro está, de las controversias que suscitó su final), Meeks se interroga qué fórmula esas ficciones podrán abordar: ¿seguirán lo que el crítico, no sin ironía, llama un “sistema Disney”: “un montón de historias contadas con el mismo tono, la misma paleta de colores, los mismos comités aprobando guiones”?¹⁴ ¿O, por el contrario, sus directores detentarán poder creativo, innovando con ese mundo medieval fantástico cuyos rasgos formales y temáticos el público ya conoce en detalle?

Sin pretenderlo, Meeks está cuestionando lo que Lotman llamaría estética de la identidad. Habrá quien me objete, no sin razón, que la serie televisiva es todo un género cimero, condición que hereda de su matriz de emergencia, de algunas reglas básicas que trae la literatura por entregas (Gómez Ponce, 2017), y de ciertas prácticas de consumo que promovieron videoclubs, hoy reinventados bajo la modalidad *streaming*. Sin embargo, lo que Meeks parece sugerir es que, en el interior mismo de las series, hoy se están tramando valoraciones que ordenan en cimas y fondos: que HBO, por ejemplo, es reconocida por narrativas bien tasadas estéticamente (*The Sopranos*, *Band of Brothers*, *True Detective* o *Westworld*, por solo nombrar un par), mientras que otras ficciones se miran con recelo por sus fórmulas sencillas de bajo presupuesto, su sospechosa prolongación en el tiempo, o incluso su pertenencia geográfica (y basta ver el desdén hacia la telenovela, formato latinoamericano por excelencia, Gómez Ponce, 2022).

Quisiera detenerme en ese último conjunto más vasto si se quiere, porque considero que, honrando su nombre, allí se

¹⁴ Meeks, 2022, s/n.

fabrican contenidos en serie, empero muy valiosos para comprender un estadio de nuestra cultura. Y un caso interesante para plantear esa lectura está en un referente ineludible de la televisión actual: el director Ryan Murphy. Sobre este aclamado y galardonado fabricante de ficciones, dejaré de lado la cuestión autorial para relevar, más bien, algunas dominantes de sentido en su prolífica obra, una que hoy gana una nueva expansión gracias a un contrato millonario con Netflix.

Y es que, aunque muchas naufraguen antes de concluir, Murphy es un creador de series atractivas, originales incluso en su aporte a una idea de “cultura popular” que, repleta de lugares comunes, desliza rupturas de interés. Basta ver la antología de terror *American Horror Story* (2011), con su reinención de cronotopías muy tradicionales del terror: la casa embrujada, el hospital psiquiátrico o los aquelarres que, respectivamente, son traducidas a las condiciones históricas de la crisis del 2008, las persecuciones homosexuales en los '50 y los pesares de las minorías raciales en el siglo XX. O lo que sucede con *American Crime Story*, la cual se ocupa de esa frontera lábil entre crimen y orden mediático, ilustrada a través de figuras como O.J. Simpson (*The People v. O.J. Simpson*, 2016) o la dupla Monica Lewinsky-Bill Clinton (*Impeachment*, 2021).

Ahora bien, en esas series, no es menor la insistencia del gentilicio “American” porque, más allá de una inscripción geográfica, delimita contornos de expectación. Por caso, define el conflicto de la temporada de *American Crime Story: The Assassination of Gianni Versace* (2018), dedicada al célebre diseñador de moda y a Andrew Cunanan: quien fuera amante de Versace y, en 1997, lo asesinara en las puertas de su mansión estilo mediterráneo, Casa Casuarina. La serie, no obstante, elige apartarse de ese funesto romance para focalizar en las biografías de víctima y victimario. Por un lado, Versace se presenta como un héroe trágico, inmigrante que triunfa gracias a los valores familiares y la cultura del trabajo que hereda de esa madre que le enseñó el oficio de la costura. Cunanan carece, en cambio, de esas aptitudes y los pasajes de su infancia se recortan contra el fondo de unos Estados Unidos sumidos en la pobreza, carencia que lo desespera a mantener los telones

del simulacro, conquistando hombres acaudalados que (como Versace) lo sacan por momentos de la miseria y le otorgan algo de notoriedad.

Como se ve, cada uno a su manera retiene el anhelo de ascenso socioeconómico en una nación que se concibe como tierra de oportunidades. Quiero decir, ambos persiguen un Sueño Americano [*American Dream*]: pieza ideológica de los Estados Unidos y síntesis perfecta de una cultura, estimulada por la meritocracia capitalista y una serie de consensos sociales cristalizados en motivos tradicionales (familia nuclear, hogar, etc.). Ciertamente, ese imaginario es un lugar por demás común en los relatos masivos, con una tradición de largo aliento en las series de TV (Gómez Ponce, 2021). De ese Sueño, Murphy desgasta una vez sus motivos, instalándolos en dos vidas contrapuestas cuyas biografías se montarán incluso a través de dos estéticas diferentes: los choques tonales del melodrama en la gesta casi heroica de Versace y, en la vida criminal de Cunanan, los matices del policial de asesinos seriales, deriva que hoy deviene género autónomo.

Registros tan distintos dan cuenta de que todo chicle puede ser inserto en otro lenguaje (musical, ambiental, fotográfico, incluso actoral) sin perder su sentido fundante, lo cual parece constatar algo que Lotman arriesgó: que si bien toda “estética de la identidad” es una estética de la repetición, su creatividad puede anidar en “la combinación de elementos que el espectador conoce”.¹⁵ Es así que la serie reorganiza elementos que pertenecen a formas canonizadas (melodrama, policial, documental biográfico) para contar, con nueva voz, lo dicho hasta el cansancio: el fracaso de la utopía (norte)americana. Como bien Lotman intuyó, el argumento puede canonizarse al máximo, pero la improvisación radica en cómo este se cifra y, en ese quiebre, yacería lo más fructífero de la categoría que él propone. Pero no todo acaba en el plano formal, pues esos textos cimeros tienen también la habilidad de tensionar el contenido, introduciendo información en la carcasa de estereotipos en apariencia muy trillados.

¹⁵ Lotman, 1970, p. 350.

Tal lo que acontece con la notoriedad pública, cuestión central en las vidas de Versace y de Cunanan, pese a sus desvíos trágicos (funesta leyenda de la moda uno, infame asesino el otro). Esa búsqueda de fama se involucra, empero, con otro sentido derivado del Sueño Americano. Hablo del reemplazo de la meritocracia por un ascenso no económico, sino mediático, hecho constatable en los protagonistas de las otras temporadas: en la necesidad de renombre que lleva a O.J. Simpson al crimen y a Linda Tripp, a la difusión del *affair* Clinton-Lewinsky. Con todo, al situar toda su antología en la década de los '90, Murphy parece perseguir un signo de época: el culto fetichista a la celebridad. En esa intromisión de la banalidad mediática, nuevos sentidos se van a ocultar bajo la fachada estereotípica del Sueño Americano, corroborando así otra de las premisas lotmanianas: el potencial de “los clichés inquebrantables” para entremezclarse “con la variedad del material vivo”, no otra cosa que la historia cultural misma.¹⁶

Por cierto, ese culto es una constante en Murphy quien recurre a actores consagrados para dar vida a sus personajes (Jessica Lange, Lady Gaga, Ricky Martin y Penélope Cruz, por nombrar algunos) y, junto a ellos, desplegar su obsesión con el *star-system*. Otras producciones constatan esa fascinación: *Halston* con la vida de otro diseñador destacado (2019), el documental seriado *The Andy Warhol Diaries* (2022), o *Feud* (2017) con sus escándalos mediáticos, como el de Bette Davis y Joan Crawford. Otras veces, esas vidas ocupan solo unos episodios en los que se les otorgará introspección y se completarán los vacíos, como hace *American Horror Story* con el asesino serial Jeffrey Dahmer, el director Friedrich Murnau o la feminista radical Valerie Solanas.

Acaso habrá quien, en esas inclusiones, lea el furor nostálgico de nuestra época acosada por *biopics* y *revivals*, o quizá las huellas de un director que lleva a la ficción sus idolatrías. Pero no debe olvidarse que esas biografías nacen de una cultura cuya mitología ha sido modelada por el cine y, más tarde, por la televisión. Se trata de una tendencia cultural que,

¹⁶ Lotman, 1970, p. 351.

tempranamente, Lotman supo identificar con claridad, especialmente cuando describe el “aura semiótica” que rodea a las estrellas de filmes:

Indudablemente solo la producción masiva del cine comercial se monta en torno al mito de la “estrella” de turno. Esta particularidad de la percepción de las masas recuerda hasta cierto punto la percepción de la obra folklórica, donde también se exige la repetición de lo ya conocido y se acoge lo nuevo, lo que se halla en contradicción con lo esperado, como una cosa mala e irritante. El cine contemporáneo se aprovecha de que ciertos actores se han convertido para el público en mito, aunque no se deja esclavizar por esa mitología.¹⁷

Desde este punto de vista, atento una vez más al potencial que contiene aquello en apariencia simple, las estrellas son un estereotipo por derecho propio, como también lo serán aquellos personajes que el público retiene en su memoria con cierta fascinación. De hecho, junto a Zara Mints, Lotman reconocerá el valor mítico de figuras como Tarzán, James Bond y Drácula, personajes que reafirman cómo “la cultura masiva, con su tendencia a las generalizaciones simplistas, es un terreno extraordinariamente remunerador para la creación de mitos”.¹⁸ Diría entonces que, cuando Murphy recrea el surgimiento de la enfermera de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) en *Ratched* (2020) o los orígenes del cine de oro en *Hollywood* (2020), y cuando *Scream Queens* (2016) homenajea el lenguaje del cine *slasher*, está corroborando la fertilidad de ese panteón mítico del cine que aporta sujetos reales o ficcionales, pero de interés público.

Como fuera, el interrogante por la cultura popular aparece de forma obstinada en este director, quien también toma de allí un extenso repertorio de clichés para delimitar los bordes de una sociedad obsesionada con el acenso, el éxito y el mérito. Pero habría que aclarar que, a esas series, tampoco escapan las fisuras del llamado Sueño Americano, condición no reparativa en muchas de esas celebridades que acaban en el olvido o la

17 Lotman, 1973, p. 127.

18 Lotman y Mints, 1996[1981], p. 202.

tragedia, y en otros que no logran siquiera acariciar lo que ese imaginario promete. Vale recordar que, a la par de ese mundo espectacular, la inclusión de las minorías raciales y sexuales será otra de las marcas identitarias de Murphy, patenten en la exitosa *Glee* (2009) con su coro de *outsiders* escolares, y en la reciente *Pose* (2018), drama que entrelaza la cultura gay y afroamericana con el nacimiento de la lujosa era Trump.

Es evidente que las series aquí mencionadas no han creado nada especialmente nuevo. Sin embargo, esa reivindicación inconexa de celebridades extintas, monstruosidades y minorías cifraría su mensaje más crítico y original, pues otorga voz a quienes habitan los márgenes de una cultura donde el reconocimiento social depende del éxito y, claro está, de su sostenimiento. Murphy parece resumir así algunos síntomas de una subjetividad modelada, de algún modo, por esa "aura semiótica" de la que hablara Lotman: adoración fetichista de la celebridad, hoy guionada por el triunfo mediático, la notoriedad pública y el éxito instantáneo. Son tendencias que, a fin de cuentas, estas series coinciden en estandarizar y replicar, insistiendo así en la atribución de rasgos identitarios a una cultura donde la banalidad y la frivolidad parecen valores supremos, donde las redes y los *reality* retribuyen con fama temporaria toda revelación de lo íntimo, y donde lo espectacular se presenta como modelo vida falazmente prometedor.

Palabras finales

Tan solo una lectura exploratoria parece confirmar las sospechas de Lotman sobre los textos masivos como formas cognitivas que hablan de un tiempo y de una cultura. Esa ha sido, por cierto, la historia de las series televisivas, cuyas narrativas más comerciales hoy responden a los cambios sociales, con la misma celeridad que aquellas clásicas *sit-coms* contestaron a las secuelas de la Segunda Guerra Mundial (Gómez Ponce, 2021), y como también toda una nueva Edad Dorada supo hacerle frente a la herida inconcebible que el 11S abrió (Cascajosa Virino, 2009). Y es que bien enseñó la semiótica lotmaniana que, luego de cada cataclismo y cuando una estabilización de

los sentidos es necesaria, el arte contribuye asimilando cada transformación histórica, repitiéndola creativamente en los mecanismos de la memoria (Lotman, 1999[1993]).

Me pregunto si acaso Lotman no habrá pensando en esa gran capacidad responsiva pues, en estas lecciones tempranas, creo percibir que las estéticas de la identidad emergen cuando el desorden se ha consumado, y entonces el canon y la repetición en esquemas simples aparecen para dar forma a una nueva identidad cultural, brindando cauce a los sentidos convulsos. Aceptada esa premisa, en estas lecturas inaugurales de su semiótica, estarían entonces germinando algunos de sus debates tardíos, interesados por la explosión y los mecanismos de lo imprevisible. Más allá de la validez relativa de esta premisa, no deja de asombrarme la lucidez de Lotman, perspicaz lector de la cultura de masas que, aún detrás de las férreas cortinas políticas y económicas que vivencia hasta casi el final de sus días, supo interpretar los síntomas de cambios en las memorias, las mitologías y las lógicas de creación estética.

Con todo, tal agudeza queda constatada con la estética de la identidad: concepción que eleva las formas masivas a verdaderos laboratorios de experimentación semiótica, a la vez que categoría productiva para poner en situación de diálogo textos disímiles, que coinciden empero en su modo de hablar sobre una cultura. El catálogo aquí apenas reunido demuestra, en tal sentido, que Lotman diseña una noción con potencial para el ordenamiento inicial de materiales en aparecía heterogéneo, pero que pueden, sin embargo, constituir un corpus para afrontar una investigación más sistemática.

En tal sentido, agrupadas bajo ese conjunto llamado “estética”, las series de Ryan Murphy dan cuenta de un modelado de “identidad” que, de manera fractal, se delinea en el campo de la autoría, de las biografías individuales y del colectivo cultural. Leídas en esa clave transversal, esas ficciones insisten en reducir ciertas experiencias de la cultura pop, dominada esta por la imposición de íconos, los valores de consumo y de éxito instantáneo, y un estándar de vida atento al Sueño Americano.

Sin embargo, no se puede descuidar que ese imaginario es, claro está, legado de una cultura estadounidense, la misma que hoy detenta ese mercado serial que se expande con suma velocidad.

Como fuera, la categoría lotmaniana deja entrever que el logro de Murphy no solo acaece en el trabajo con el horizonte de expectativas del público, o incluso con la recombinação creativa de procedimientos gastados: su conquista, muy por el contrario, estriba en su capacidad para tomar estereotipos y convertirlos en historias que proponen nuevos puntos de vista y diferentes posiciones semántico-valorativas sobre lo real. Precisamente, es esta la paradoja de esos textos cimeros que, en términos de una semiótica cultural, oscilan entre la innovación y la mera iteración, entre la creación y la memoria. Quizá en esta contradicción, y en esa imposibilidad de repetir un hecho sin imponer una línea superior de sentidos, la cultura de masas se muestre incluso más original que la vanguardia más rupturista. Después de todo, Lotman lo advirtió ya: “en la historia del arte universal, si se toma en toda su amplitud, los sistemas artísticos que relacionan el valor estético con la originalidad son más bien la excepción a la regla”.¹⁹

Referências Bibliográficas

- BAREI, Silvia N. “El otro en clave retórica”. In: BAREI, Silvia N. y LEUNDA, Ana. *Pensar la cultura. Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2008. p. 9.-3.
- LOTMAN, Yuri; MINTS, Zara. “Literatura y mitología”. In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1981]. p. 190-203.

¹⁹ Lotman, 1970, p. 348.

LOTMAN, Yuri. "El arte canónico como paradoja informacional". In: _____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1973]a. p. 182-189.

LOTMAN, Yuri. "El texto y el poliglotismo de la cultura". In: _____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1992]. p. 83-90.

LOTMAN, Yuri. "La modernidad entre la Europa del Este y del Oeste". In: Fernández Roca, José Ángel; Gómez Blanco, Carlos J.; Paz Gago, José María (coords.). *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. La Coruña: Servizo de Publicacións, 1994[1992]. p. 69-78.

LOTMAN, Yuri. "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'". In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1973]b. p. 162-181.

LOTMAN, Yuri. "Sobre el lenguaje de los dibujos animados". In: _____. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Frónesis Cátedra, 2000[1993]. p. 138-142.

LOTMAN, Yuri. "Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (sobre el problema 'freudismo y culturología semiótica)". In: _____. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998[1974]. p. 231-238.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999[1993].

LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Madrid: Gustavo Gili, 1973.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1970.

MEEKS, Randy. "¿Hay material para tanto spin-off? HBO confía en 'Juego de tronos' más que sus propios fans". *Espinof*, 2022. Disponible em: <https://www.espinof.com/hbo/hbo-confia-juego-tronos-que-sus-propios-fans-hay-publico-para-spin-off>. Acceso em: 23/6/2022.

PONCE, Ariel G. "Hacia una concepción compleja de la serialización televisiva en Latinoamérica: un análisis semiótico de

Luis Miguel, la serie". *Dixit*, Nro. 30, 2017. p. 22-39.

PONCE, Ariel G. "Las series y el Sueño Americano. Nostalgia y pervivencia de un imaginario suburbial". *Intexto*, Nro. 52, 2021. p. 1-23.

PONCE, Ariel G. "Texto. Comunicación, conservación, generación de sentidos, y otras derivas de nuestras telenovelas". In: BAREI, Silvia N. y GÓMEZ PONCE, Ariel (eds.). *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas*. Córdoba: Edicea, 2022. p. 235-247.

Sánchez, Manuel C. "Lotman en primera persona". In: LOTMAN, Yuri. *No-memorias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014. p. 7-23.

SARLO, Beatriz. *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

VIRINO, Concepción C. "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". *Secuencias*, Nro. 39, 2009. p. 7-31.