

Pequeñas grandes mentiras

Narraciones seriales en torno al American Dream

ARIEL GÓMEZ PONCE

CONICET, Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Ciertas series de TV recuperan aquello que parece emerger como una crisis contemporánea: se trata de recorridos estéticos que problematizan incansablemente los límites del Sueño Americano. Tal es el caso del reciente seriado *Big Little Lies* (HBO, 2017), pero cuya exposición central retoma más bien la pérdida de confianza en el sistema político y social estadounidense, y la erosión de una ideología sostenida durante décadas. Nos orientaremos a evaluar las operaciones de significación que construye este texto artístico en sus modos de trazar límites y formas de normalización social, centrándonos en las convergencias y distancias en la construcción del sujeto femenino y el concepto de familia, elementos constituyentes del *American Way of Life*. En tal sentido, la categoría de traducción semiótico-cultural (Lotman) nos brinda aportes a un marco de interpretación para indagar cómo opera la transposición de sentidos entre lenguaje serial y contexto social, actualizando esta maquinaria cultural de gran importancia para los Estados Unidos. Nos proponemos entonces tomar las series como fragmentos de un orden cultural, en tanto permiten un acercamiento al modo en que el arte *mainstream* traduce una fractura en el orden de la cotidianidad que figuraría como una condición no reparativa en producciones de consumo masivo.

Palabras clave

<series de TV> <semiótica de la cultura> <traducción> <máquina cultural> <Sueño Americano>



Abstract

TV series recover what seems to emerge as a contemporary crisis: we refer to aesthetic journeys that problematize the limits of the American Dream. Such is the case of the recent series *Big Little Lies* (HBO, 2017), which central exposition shows the loss of confidence in the American political and social system, and the erosion of an ideology sustained for decades. We propose to evaluate the significance operations that this artistic text constructs in its ways of drawing limits and forms of social normalization, focusing on the convergences and distances in the construction of the female subject and the concept of family, constituent elements of the American Way of Life. In this sense, the category of semiotic-cultural translation (Lotman) provides a framework of interpretation to investigate how the transposition of meanings between serial language and social context operates, updating this cultural machinery of great importance for the United States. We propose then to take the series as fragments of a cultural order, approaching to the way in which mainstream art translates a fracture in the order of everyday life that would appear as a non-reparative condition in mass consumption productions.

Key words

<TV series> <cultural semiotics> <translation> <cultural machinery>
<American Dream>

1. Introducción. Semióticas de lo masivo

Por sus lógicas de producción y recepción de mercado, los textos masivos anticipan siempre la tendencia cultural a ser considerados banales. Se trata de un lugar común, sostenido en la percepción de que la simplificación de contenidos y la saturación de estereotipos serían rasgos inseparables a su circulación rauda. También, se trata de aquel debate de larga tradición que profetiza una cultura de elite o alta cultura cuya esencia peligra por el avance de lo popular en la forma de una anticultura. En tal sentido, no podemos menos que recordar las críticas esbozadas por autores como Theodor W. Adorno (2008[1977]), cuyo

pensamiento comprendía la industrialización de la cultura como un asedio al orden artístico, o Hannah Arendt (2006[1961]), quien habría concluido este fenómeno en emergencia como una rotunda *crisis de la cultura*. Si durante siglos las creaciones artísticas gozaban del renombre del autor y la influencia de la crítica para movilizarse por las esferas del “prestigio”, con el advenimiento de Hollywood la cultura descubre un nuevo orden que, hasta entonces, no existía: la conexión entre sociedad y marketing, entre la cultura de nicho y la de masas. Hablamos entonces de un novel régimen de contenidos que, en los derroteros del siglo XX, logra unir *dos universos que se creían separados pero que descubren que están mezclados: el del arte y el del comercio* (Martel, 2014: 146).

Para el sociólogo francés Frédéric Martel, entender esta emergencia implica inevitablemente volver la mirada sobre sobre el cine, parcela artística responsable de una nueva escenografía mundial, puesto que *la movie reemplazó al libro como objeto cultural de referencia, y el cine se convirtió cada vez más en el modelo de las demás artes* (2014: 158). De lo que se trata es de pensar que el cine inaugura un conglomerado mediático que se apoya en lógicas transversales como la generación de contenidos, pero también los efectos de mercado, las influencias políticas y los cambios en la organización topográfica de lo social. En otras palabras, pone en jaque la frontera donde orden audiovisual y sociopolítica pierden la nitidez de sus formas: ese linde confuso donde el mercado de contenidos se concretiza como un imperialismo fílmico, en tanto está apoyado y vigilado por lógicas gubernamentales cuyo objetivo radica en promover un nuevo capitalismo cultural que propulsa sentidos hacia todo el mundo. Por ello, en lugar de una industria cultural, el sociólogo prefiere hablar de una *industria de contenidos, ya que no se trata simplemente de productos culturales, se trata también de servicios. No solo de cultura, sino también de contenidos y formatos. No solo de industrias, sino también de gobiernos que buscan soft power y de microempresas que buscan innovaciones en los medios de comunicación* (2014: 17).

Todo ello arrostra un conflicto central que nos convoca a considerar la medición de los blockbusters, los hits y los best sellers (es decir, aquellos índices de la masividad que le dan forma a la cultura de mercado contemporánea), pero también a entender el devenir diacrónico y las condiciones de posibilidad que hicieron de los

productos audiovisuales tanto una de las principales fuentes de ingresos en los Estados Unidos (sabemos que, desde 1990, el cine y la TV son el segundo mayor caudal de exportaciones luego de la tecnología espacial), como también el faro geopolítico de contenido en clave internacional. Supone, asimismo, un escenario que se verá fuertemente complejizado a partir del surgimiento de un nuevo producto masivo que, en tiempos recientes, ha invadido nuestra realidad: las series de TV.

En investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2017), observamos cómo, nacida en 1930, la televisión se expande explosivamente a partir de los años '60, llegando paulatinamente a los espacios domésticos de todo el mundo y contagiando toda otra forma de medialidad. Por lo cual, referimos a un soporte que, a lo largo de las décadas, ha cobrado gran importancia gracias al consumo que le otorgará la producción doméstica y los sistemas de imagen digital (por cable y satelital), que hoy se ven modificados intensamente por nuevas prácticas y soportes (como, por ejemplo, sucede con el fenómeno Netflix, que ha tergiversado el consumo semanal de las series), y que nos impulsan a hablar, en términos de Martel, de una *generación on-demand* (2014: 149). En función de ello, estudiar las series de TV es incursionar en las innovaciones de las condiciones de un mercado mediático que el comienzo de siglo modificó vertiginosamente. También, es atender una modalidad narrativa compleja, cuya característica más visible aparece en macrorrelatos que parecen elevarse al infinito, tanto en producción como en consumo. Pero, ¿de qué nos hablan las series de TV actuales? ¿Cuáles son los contenidos que se mercantilizan en estos formatos, uno de los más receptados en la actualidad?

Sobre estas cuestiones, la semiótica de Yuri Lotman (1990) puede intervenir, volviendo inteligibles los modos de producción de sentidos en estos complejos aparatos narrativos que hoy suponen un modelo ampliamente dominante. Se trata de una labor que nos lleva a problematizar cómo conjuran procesos de percepción y construcción del mundo y de la historia de las culturas porque, en su relación activa con el contexto, las series de TV se cargan axiológicamente a través de los elementos que componen su estructura textual: dicho de otro modo, traducen parcelas de la realidad, vehiculizando representaciones sociales que circulan de manera global. De modo que reflexionar sobre las series de TV es también interrogarnos por cómo se organiza la geopolítica

de los contenidos, pues no podemos menos que destacar que el caudal más amplio de series proviene de una misma maquinaria ideológica de creación: los Estados Unidos, referente hoy ineludible para pensar la complejidad en la recepción de estos formatos. La migración, el status social, la pobreza, los guetos, la educación, los límites legales y la violencia son, de manera ejemplar, problemáticas culturales que se refractan y se reconvierten a través de un *lente estadounidense*.

Ello implica reflexionar que las series, por su activa eclosión en los recientes años, devienen un instrumento de cognición privilegiado para comprender el dinamismo de la cultura estadounidense contemporánea y cómo esta exporta sus síntomas recurrentes. Hablamos de una capacidad de estos textos para absorber casi de manera instantánea fenómenos históricos porque, según advierte Jorge Carrión, *la aceleración de la historia contemporánea ha sido paralela a la aceleración de su lectura* (2014: 25).

En el presente trabajo, partiremos de retomar una afirmación propuesta por el sociólogo Martel, apropiándola como premisa de lectura para nuestro recorrido: la americanización cultural del mundo se ha traducido en *la segunda parte del siglo XX en ese monopolio creciente de las imágenes y los sueños* (2014: 197). En otras palabras, se trata de recuperar la discusión en torno a una de las construcciones culturales e históricas más trascendentes de los Estados Unidos: un *American Way of Life*, que aparece no solo como pivote axiológico de la sociedad norteamericana, sino además como modelo exportable que se consume en sede internacional y cuyo estudio adquiere relevancia para entender cómo los contenidos masivos atraviesan las fronteras culturales. En tal sentido, las series actuales devienen prismas para observar la concreción más reciente de esta ideología que definiremos en términos de una *máquina cultural* que traduce activamente la historia y la dinámica social.

Nuestra lectura opta, no obstante, por arrostrar la contracara de este Sueño, como una matriz de emergencia que podría estar buceando en un amplio número de productos recientes, siendo las recientes creaciones de la cadena HBO sus ejemplos más paradigmáticos. Por tal motivo, nos orientamos por indagar de qué manera una reciente serie de TV como *Big Little Lies* (2017) aparece como un terreno sumamente fértil que provee determinada información a partir de la cual podemos

reconstruir una parcela de la cultura que legitimized (o bien que discute y disputa) la representación de unos de los pilares fundamentales de esta máquina cultural estadounidense: el orden familiar. Para dar cuenta de ello, nuestro trabajo recuperará la noción de traducción, perteneciente a la semiótica de la cultura de Lotman, cuyo estatuto teórico nos brindará herramientas oportunas para el estudio de textos del arte que no solo comunican información, sino que además generan nuevos sentidos y dinamizan la memoria de los sistemas culturales. Desde la perspectiva lotmaniana, en las series de TV, como en todo texto cultural, se halla nuestro modo de percepción y construcción del mundo, una representación activa de la realidad que hoy es profetizada por el modelo cultural estadounidense.

2. Series de TV y traducción semiótica

Con el objeto de desmontar convenciones históricas y descubrir marcas ideológicas en cualquier orden de la productividad humana, la semiótica de la cultura, espacio orientado al estudio de los sentidos, nos invita a asumir el desafío de reflexionar sobre lo masivo. Referimos a un sistemas de relaciones teóricas que rememora la tarea programática iniciada por filósofos como Mikhail Bakhtin (1984) y su abordaje de una *cultura popular*, luego formalizada por estudiosos como Umberto Eco, quien vio en esta productividad la posibilidad de legitimar otro objeto de estudio *integrado: este [que] nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico* (2013[1696]: 12).

Pero, en tanto marco conceptual, será la propuesta de Yuri Lotman (1990), uno de los referentes ineludibles en esta vertiente de reflexión semiótica, aquel que dará lugar a un pensamiento complejo que permite captar cómo toda forma de cognición vehiculizada por los textos otorga identidad, comporta memoria y crea nuevos sentidos. Desde esta perspectiva, Lotman no dudará en afirmar que lo masivo adquiere *plena valía cultural y es poseedor de todas las cualidades necesarias para funcionar estéticamente* (1996: 175). De modo que, en vistas de que el análisis de parcelas de la producción de sentido no puede ser aislado de su dimensión social y de su refracción en textos como aquellos del arte, la semiótica cultural cartografía una dimensión

analítica pertinente para atender a todo texto cultural, sin desmerecer cuáles son las condiciones de recepciones que este contempla. Y, por su mirada opuesta al desdén de ciertos intelectuales por los géneros masivos considerados triviales, Lotman organiza una reflexión sobre una multiplicidad de textos (cinematográficos, videojuegos, de moda, literarios y, claro está, televisivos) que constituyen informaciones siempre valiosas para comprender cómo se representa nuestra realidad. Se trata, en otras palabras, de considerar una *esfera cultural* que conforma narraciones que dan cuenta de un sistema sociohistórico que se (re)presenta a sí mismo en sus más variadas productividades.

Bajo una consideración similar, críticos como Emanuel Respighi (2017) sugieren que por su masividad las series de TV devienen una suerte de “literatura audiovisual”, foco privilegiado que organiza relatos pertinentes para entender nuestra contemporaneidad. De acuerdo con este carácter, se rechazaría nuevamente la tendencia cultural a considerar banales a estos textos de consumo masivo, puesto que ellos emergen como herramientas repletas de significaciones para comprender la realidad imperante que nos rodea, nuestra relación con los otros y nuestro lugar en el orden social. Ello hace posible pensar que las narrativas seriales emergen como un prisma que sintetiza sentidos que fluyen por los imaginarios culturales o que, en términos semióticos, los *traduce*. Y, de manera particular, referimos a la noción de traducción proveniente de la semiótica de Lotman (1990): una categoría conceptual y analítica que condensa una trama teórica, en cuyo centro está el intercambio constante de información que adviene en las fronteras (territoriales, sociales, subjetivas y artísticas).

Interesa señalar que, en términos de esta línea teórica, los textos exponen una multiplicidad de organizaciones semióticas diferentes, cada una constructora de sus propios lenguajes (Lotman, 2000[1977]): forman parte de un poliglotismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que se traducen mutuamente y que provienen de la literatura, la pintura, el teatro, el cine y la televisión, entre muchos. Reconocer esta lectura superadora de la traducción aplica al estudio de textos artísticos como fragmentos de un orden cultural, que incansablemente buscan dialogar entre sí, aun cuando los lenguajes que manejen sean diferentes. Desde el punto de vista de

Lotman (1998[1978]: 32), allí donde la cultura no pudo o no supo cómo traducir a sus lenguajes ciertos fenómenos, se produce una *mancha de sentido* y el acto creativo ocupa un lugar de frontera y de traducción *inexacta*, pero siempre productiva. En función de ello, la semiótica lotmaniana aparece como una reflexión compleja que permite captar modulaciones intra- e interculturales, al tiempo que brinda un marco de interpretación comparatística para indagar cómo opera la transposición de sentidos entre el lenguaje televisivo y las problemáticas sociales en determinados recortes sincrónicos de las culturas. Permite, en otras palabras, un acercamiento al modo en que estas formas artísticas traducen parcelas similares de la cultura actual, sin perder de vista sus condiciones de producción específicas.

La pregunta que surge entonces es: ¿qué información cultural están traduciendo las series de TV? ¿Existe cierto “lugar común” que ellas trazan en sus modos de representar la realidad? ¿Cómo el resto del mundo (y, por ejemplo, nuestro propio país) recibe estos bloques de traducción, al decir de Lotman? En tal sentido, la mirada atenta a una de las producciones seriales más recientes podría arrojar luz sobre esta cuestión o, al menos, nuevos interrogantes para seguir explorando la complejidad actual de las series de TV.

3. Sobre *Big Little Lies*

Si, como bien anunciáramos líneas arriba, la oscilación entre lenguajes de la serialidad y recepciones de contenidos (y entre problema local y lente universal) evoca una de las maquinarias de traducción más prolíferas en la actualidad, una de las recientes producciones de la cadena HBO adviene como uno de sus ejemplos paradigmáticos. Nos referimos *Big Little Lies* (2017), serie que emplaza, en coordenadas norteamericanas y a través de una traducción sociocultural particular, la trama de la novela australiana *Pequeñas mentiras* (2014), de Liane Moriarty. Bajo la actuación de Nicole Kidman y Reese Witherspoon (quienes, además, ofician de productoras), la trama teje la historia de tres mujeres muy diferentes que, sin embargo, se encuentran en una esfera de diálogo común: la cotidianidad familiar.



Póster e imagen promocional de la serie.

Whiterspoon, Reese; Kidman, Nicole; Kelly, David E. (2017), *Big Little Lies* [serie de televisión], Estados Unidos: Home Box Office, Pacific Standards.

En el marco de una población de clase media alta, el factor de crisis se desencadena durante el inicio de clases de una escuela privada, cuando una de las niñas acusa a un compañero de lastimarla. De manera paralela, el argumento (que tiene cierta estructura de policial) adquiere complejidad con un asesinato que desconcierta a esta pequeña comunidad, y cuya búsqueda de la verdad mantiene en vilo al lector/espectador hasta finalizar la narrativa. Pero, desde su inicio, la trama deja entrever que este crimen se encuentra estrechamente relacionado con aquel conflicto escolar: se trata, como bien advierte uno de los personajes, de que *se declaró la guerra* entre las madres y todo el conflicto argumental parece rondar en este campo de batalla, que genera una crispación general (101). Anudada con las indagatorias a los padres, los informes policiales y los fragmentos que anticipan lo que será una noche catastrófica que cambia el curso de la población, la historia está trabajada en una múltiple perspectiva que se desprende de sus tres protagonistas, sus relatos personales y la intensa subjetividad familiar.

Ellas son: Madeline MacKenzie (Reese Witherspoon), una mujer obsesionada por las reglas, entrometida y en una competencia constante con su ex marido y la nueva mujer por sostener el afecto de sus hijos; Jane Chapman (Shailene Woodley), madre soltera y joven que parece no encajar del todo en este orden social, que trabaja como asistente

contable para mantener a su único hijo y se muda imprevisiblemente al pueblo con un objetivo claro: buscar a quien, años atrás, la violó y la dejó embarazada; y Celeste Wright (Nicole Kidman), la esposa bella y profesional, casada con el multimillonario y mucho más joven Perry (Alexander Skarsgård), y madre de gemelos. De este escenario puede inferirse entonces que hablamos de una serie que, escrita y producida por mujeres, habla sobre mujeres.

Vale señalar que, por su parte, la novela original escrita por Liane Moriarty se elige narrar en el modo más íntimo y personal de lo femenino, y que también se va adensando mediante el relato entrelazado de estas madres. De ello se desprende que, si bien el tiempo literario es otro (permitiendo, por ende, una descripción más minuciosa de las protagonistas y adentrándonos en la vida de otros personajes), la trama, aún plena de desvíos y situaciones inesperadas, no incursiona en notables diferencias en su paso a la televisión. No obstante, no queremos extremar las semejanzas entre ambos textos, sin destacar asimismo sus disidencias. Porque, aunque las dos narrativas trabajen demografías similares (pequeños poblados junto al mar y de alto poder adquisitivo), mientras la novela se emplaza en Australia, la serie lo hace en California. Se trata de un cambio no menor, en tanto expresa nuevamente la insistencia de un mercado que persigue interpelar toda historia desde el prisma de la cosmovisión estadounidense.

Lo segundo es que ciertos conflictos y confrontaciones secundarias se trasladan a las protagonistas de la serie (como, por ejemplo, el amorío extramatrimonial mantenido por uno de los caracteres secundarios de la obra literaria), aspecto este que le brinda otra complejidad a la intimidad de las mujeres de la serie. Esta problemática resuena constantemente en los monólogos internos y las reflexiones de las protagonistas de la novela, y que en la serie deben verse reemplazados por estrategias de escenificación audiovisual. Incluso la fotografía, los escenarios y la banda sonora cuidadosamente seleccionada para cada escena son elementos narrativos conexos en esta gran producción televisiva que, además de difuminar las fronteras con otro lenguaje cultural como es el cine, acompañan la conformación de este vínculo intersubjetivo de lo femenino.

De modo que, aún a riesgo de simplificar, es posible decir que el núcleo de ambas historias evoca espacios de feminización, recuperando

con ello un orden particular que, desde dos condiciones de producción diferentes (Estados Unidos y Australia) se traduce en un mismo núcleo: el familiar. La importancia parece radicar en que esta problemática, propia de ciertos recorridos estéticos contemporáneos, se codifica mediante el lente hollywoodense y aparece, por ende, como una crisis global. En otras palabras, referimos a una interpelación constante no solo a una de las instituciones fundamentales de Occidente, sino principalmente al pivote ideológico norteamericano: el Sueño Americano [*American Dream*], diagrama sociocultural que nos impulsa a indagar cómo se construye la confianza en el sistema social estadounidense, pero también como se expone su pérdida. La pregunta que puede surgir, llegados a este punto, es qué es efectivamente el Sueño Americano.

4. Apuntes sobre el American Dream

Los estudiosos coinciden en que, aunque consolidado por una fuerte ideología nacional, el Sueño emerge como un imaginario disperso: como un conjunto de creencias colectivas y sistemas axiológicos que definen prácticas de lo pensable, pero cuya matriz es descentralizada, en tanto atraviesa variados órdenes de la vida norteamericana (políticos, económicos, legales, sexuales). Por ello, resulta necesario mirarlo en retrospectiva, a la luz de la historia y de una tradición que deviene basamento para la formación de una identidad nacional bajo esta forma que, según sugiere el historiador Jim Cullen, adviene como *una suerte de lengua franca, idioma que todos –desde corporaciones hasta cantantes de hip-hop- presumiblemente entienden* (2004: 6). Y aunque no sería pertinente trazar aquí una genealogía del Sueño, quisiéramos sí llamar la atención sobre algunas de sus regularidades constitutivas que la lectura de Cullen sintetiza, y que atañen al texto que nos convoca en este trabajo.

Lo primero que reconoce Cullen es que, en su ambigüedad, el Sueño siempre aspira a un ideal de *lo tradicional* y *lo mainstream*: subrepticamente, marca un orden de *normalidad* y, por ende, de *ciudadano americano normal*. En segundo lugar, en su abstracción, se rechaza la existencia de un solo Sueño americano, en tanto múltiples posibilidades de *normalidad* aparecen simultáneamente que, en sus variedades y especificidades, dependen de regímenes económicos,

reformas políticas, realizaciones educacionales, expresiones sexuales y diásporas migratorias. Lo tercero es que, en el imaginario cultural, esta ideología llegaría a su máximo esplendor mediante la construcción de un *lugar semi-mítico* específico (2004: 9). Se trata de un modelo de familia que corporiza este Sueño y donde la posesión de un hogar, trabajo e hijos culmina en uno de los escenarios más refractados por el arte: el *sueño suburbano*. Y, para cerrar esta apretada síntesis, queremos mencionar un rasgo final, en el cual yace en una de sus principales ironías y contradicciones: este imaginario se funda en un término difuso y precario, ya que la metáfora onírica parece connotar objetivos culturales imposibles de alcanzar y que, más bien, estarían camuflando estrategias socioeconómicas y políticas para aunar una comunidad, con base en propósitos poco claros e infundados. En cierto modo, y como todo sueño, terminarían siendo metas intangibles.

Ahora bien, una hipótesis de lectura es suponer que, en este complejo *sueño suburbano*, radica, al decir de Yuri Lotman, un mecanismo *buffer* que funciona como frontera para el intercambio de sentidos y que habilita, por ende, la traducción de un mismo contenido a formas diferentes, en diferentes lenguajes. Se trata de una premisa de análisis que además puede trasladarse a otros itinerarios seriales que también exponen la matriz de este relato nuclear y *lingua franca* de los Estados Unidos que estaría funcionando, en términos de la estudiosa Beatriz Sarlo, como una *máquina cultural*: diversas formas de construcción de una cultura y una identidad, en tanto síntesis productora de *ideas, prácticas, configuraciones de la experiencia, instituciones, argumentos y personajes* (2007[1998]: 207) y cuyas operaciones de transformaciones a veces no están inscriptas en la programática original.

En tal sentido, y siguiendo con la metáfora sarliana, hablaríamos de series de TV que funcionan como “instantáneas”: capturan momentos precisos del proceso cultural estadounidense y de los engranajes que movilizan esta maquinaria. De lo que se trata entonces es de rastrear cómo los textos mainstream habilitan la puesta en escena de la identidad social en un recorte preciso de la historia, pero también de los discursos y las prácticas sociales y estéticas que promueven la reproducción constante de un Sueño Americano en constante dinámica. Pensemos, de manera ejemplar, cómo operan series como *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), *The Good Wife* (CBS, 2009), *The Client List*

(Lifetime, 2012-2013) o *Weeds* (Showtime, 2005-2012), en su intento por deconstruir uno de los pilares que sostiene esta maquinaria: es decir, la ama de casa tradicional como custodia del orden doméstico en los avatares de la sociedad occidental. En estos ejemplos, resonarían las palabras de Jim Cullen, quien no duda en afirmar que *el Sueño no es ni una verdad tranquilizadora ni una trivialidad vacía, sino más bien una ideología compleja que colecta múltiples formas. Y muchas de estas implicancias involucran sus costos, a menudo pasados por altos* (1994: 6). Se trata de una contracara no tan visible, pero que las series de TV se están esmerando por refractar al marcar el precio necesario para adquirir esta normalidad impuesta.

5. ¿La pequeña (gran) mentira?

Ahora bien. Como se ve entonces, el título de la serie de HBO, como el texto mismo, despierta una fuerte referencia contextual que instituye la base sobre la cual afianzamos nuestra interpretación: nos referimos a las pequeñas mentiras necesarias para concretar el modelo ideal (o tal vez onírico) de familia que cimienta el Sueño. De allí que el rol de la mujer doméstica se entrelace también con un amplio número de problemáticas conexas: la ocupación laboral, la educación, la crianza de los hijos, el crecimiento inminente de ellos y el síndrome del nido vacío, y las condiciones económicas. Sin pretender agotar el alcance de este texto complejo, podríamos evocar un itinerario reflexivo, orientado a focalizar en un rasgo específico de este costo.

Ello puede ejemplificarse a partir del modo en que la narrativa escenifica el matrimonio de Celeste y Perry, esta envidia del poblado que es el paradigma de una pareja perfecta y sexualmente muy activa (distancia que se remarca constantemente en relación a otros matrimonios más *estabilizados*). O perfección que, al menos, demuestran las apariencias (las pequeñas mentiras, diríamos), ya que, ante la mirada de la comunidad, Celeste es *bella, rica, locamente enamorada. Algo tiene que andar mal* (103). Sospecha no infundada, porque, ni bien comienza la trama, sabremos que Perry es un marido violento y golpeador, que le reclama a Celeste constantemente que queda fuera de la crianza de sus hijos y que además no desea que su mujer vuelva a trabajar. Y nada fortuito resulta que, en la serie, el episodio que más condense estos

sentidos sea aquel que además introduce el Sueño Americano o, para ser más específicos, lo describe: el capítulo casualmente titulado *Living the dream* (103). Acompañado por la clásica canción homónima de la banda Fleetwood Mac, *Dreams*, el episodio exhibe esta problemática acuciante que, lamentablemente, ha cobrado gran auge en nuestro contexto local, pero que parece recién haber adquirido visibilidad mediática en los Estados Unidos y en tiempos más actuales: la violencia de género y su modulación doméstica.



Imágenes promocionales de los violentos encuentros entre Celeste y Perry. Whitherspoon, Reese; Kidman, Nicole; Kelly, David E. (2017), Big Little Lies [serie de televisión], Estados Unidos: Home Box Office, Pacific Standards.

Veamos, por consiguiente, algunos de los nodos de traducción empleados aquí. En líneas generales, la serie elige una exhibición visual del lujo que opera disfrazando esta cruenta realidad, consecuencia del esmero de Perry por suplir su carencia ética con ropa de marca, joyas y viajes por el mundo que su mujer recibe con todo placer. Además, la negación de Celeste minimiza el gesto simbólico de la agresión desde múltiples frentes, al punto de subestimar los actos y sugerir que ella los devuelve con el mismo ímpetu: desde su mirada (y aunque la diferencia en la fuerza física de la agresión es claramente visible), ella también es violenta con su marido. A ello debe añadirse la intervención del sexo, conducta casi explícita (que además implica una política estética de HBO), entrelazada con las escenas de golpes e insultos, y homologando por ende la desmesura y el furor de dos pasiones que deben celosamente guardarse ante el resto de la comunidad e incluso sus propios hijos.

Por estas razones, podemos asumir que la violencia es algo que, en el texto televisivo, no se verbaliza. Se opta más bien por

desplazamientos, por sinónimos ambiguos y por escenas cuyos diálogos son silenciados e incluso despojados de toda banda sonora. Mientras en el texto literario Celeste afirma que esto quizá es justo. *Un poco de violencia era un precio tirado por una vida que de otro modo habría sido demasiado enfermiza, suntuosa y monótonamente perfecta* (2016: 271), la serie solo lo traduce como una situación especial (105). En palabras de Lotman, sería posible señalar que la representación audiovisual viene entonces a llenar esta *mancha de sentido*, traduciendo así un vacío para el cual el lenguaje no encuentra modos de nombrar, distribuir y registrar las fallas y las contradicciones de lo social.

En diálogo, esta ausencia marca un tono común en estas mujeres. Se trata de una inconformidad constante a causa del rol pasivo que le adjudica esta comunidad patriarcal y heteronormativa, esmerada en mantenerse en un status quo. Tal como admite Celeste luego de volver a ejercer como abogada: *durante seis años he estado limpiando mocos, organizando invitaciones para jugar, haciendo de todo para ser una buena madre. Y hoy me sentí viva, me sentí bien (...) Me da tanta vergüenza decirte esto, pero ser una madre no es suficiente para mí. No lo es. Ni siquiera cerca* (104). Por ello, arriesgamos la afirmación de que la violencia contenida en el relato no proviene solo de los hechos que transita el matrimonio, sino también del reforzamiento que adquiere una idea central en ambas narrativas: un *instinto maternal* que aparece más bien como una carrera armamentista y una pulsión de competencias por ser la mejor madre. Tal como arrostran las indagatorias policiales y la opinión pública, estas *mujeres que no dejan pasar nada (...) [y] son como atletas olímpicos en cuanto al rencor* (101).

El texto serial trabaja así una fuerte contradicción y jerarquía de maternidad, de madres que *imprimen* el carácter de la familia y que marcan una distancia entre aquello se construye como el *club de las madres tiempo completo*, en oposición a las *madres trabajadoras* (y, en consecuencia, se genera también una tensión de orden paternal: entre un *padre real* y un *Mr. Sensitive, el ejemplo de hombre evolucionado: trabaja en casa, ayuda a cuidar los niños, y hasta cocina*, 102). Ello traza una zona conflictiva que irrumpe en el eje mismo del orden femenino, donde las madres pueden alcanzar la agresión física entre ellas y hacia ellas mismas, desplazando así la violencia de corte masculino. Ante la mirada del espectador, la hostilidad adquiere un carácter expansivo,

traduciendo entonces lo maternal como una suerte de coto de caza, espacio donde domina la agresión.

Lo que intentamos subrayar hasta aquí es que, en esta multiplicidad de aristas, resulta más propicio hablar de una dimensión violenta, puesto que los efectos de transición del objeto literario al relato audiovisual construyen variados escenarios que modulan la manifestación de la violencia: un precio para el Sueño Americano y para el intento de mantener su perfección. Una hipótesis para explorar esta condición podría hallarse nuevamente en la construcción histórica del Sueño y, especialmente, en la suburbanización de posguerra. En tal contexto, Cullen advierte que la mujer cobra otro rol, contradictorio si se quiere. Porque si bien se confina al espacio doméstico, también es cierto que la imagen masculina se erosiona luego de la Gran Depresión y de la ausencia masiva por la Segunda Guerra Mundial, dándole lugar a lo femenino en los espacios públicos y en el auge de los medios masivos de comunicación. Es decir, en retrospectiva, sería posible pensar que estas puestas en escenas del lado femenino no exhibido (el agresivo) responden no solo a un crecimiento progresivo de las luchas de género, sino además a una grieta que viene consolidándose desde hace más de cincuenta años en un modelo de familia estadounidense.

A modo de reflexión final, indicamos que hemos referido a una violencia en sus más variadas modulaciones y en su expresividad explícita o subrepticia. Por lo cual, la lógica compositiva del texto deviene siempre relacional: entre lo que está en superficie y lo que se oculta, lo visible y lo invisible, lo dicho y la pequeña mentira que queda a resguardo de la intimidad. Incluso, podemos intuir que la crianza y la herencia aplican a ello también, porque, además de naturalizada, la violencia también parece remitir a una preocupación por lo natural: los personajes expresan reiteradamente el miedo ante la posibilidad de una *marca genética* o una *tendencia hereditaria hacia la violencia*, consecuencia de tener un padre abusador o golpeador (106). Se trata de un interrogante en torno a ciertas prácticas familiares cuya frontera entre lo aprendido y lo dispuesto biológicamente se vislumbra como difusa, tensándose aún más con esta idea de instinto agresivo-maternal que recupera *Big Little Lies*. Maternidad que, debemos señalar, también fricciona sus propios sentidos: son mujeres que se piensan culpables de su situación (gesto común en la violencia de género real), aunque

afirmen asimismo su carácter de supervivientes: deben seguir adelante y olvidar (no sanar) por el bien de sus hijos.

6. Conclusiones. ¿Un Sueño transcultural?

Cabe conjeturar, finalmente, si estas confusas y contradictorias operaciones de significación y modos de trazar límites y formas de normalización social en *Big Little Lies*, no están centrándose en las convergencias y distancias de la construcción del sujeto femenino y el concepto de familia que, elementos constituyentes de este también confuso y contradictorio Sueño Americano, pueden aplicar a lógicas interculturales. En función de ello, es posible considerar que la serie es el relato que, por su consumo, más se ajusta a esta fricción: la de un linde lábil entre la persecución de la perfección y el descreer de ella, quizá porque, como admite una de las protagonistas, *no se puede construir un mundo perfecto. No importa cuánto, la mierda siempre aparece* (103).

En el marco de una familia perfecta, la violencia doméstica expone, a ciencia cierta, el quiebre del Sueño Americano, pero quizá también una fractura en el orden de la cotidianeidad que figura como una condición no reparativa de la cultura occidental. Se trata, en otras palabras, de atender a estas producciones masivas donde sospechamos se halla una proliferación de sentidos para entender la realidad actual y para pensar a este Sueño estadounidense como óptica común de la globalidad: una máquina cultural que tensa lo local y lo internacional en vistas asimismo de la fricción entre pasado y presente, puesto que en ella yace *la presencia contradictoria del pasado como algo que no se ha terminado de cerrar, y que al mismo tiempo no es repetible. El pasado como napa de sentidos que se transfiere al presente, y como roca de tiempo que no volverá a emerger a la superficie* (Sarlo, 2007[1998]: 220).

Por ello, vale interrogarnos cómo está operando la máquina norteamericana en textualidades que localmente consumimos y que, además, a veces traducen a su lenguaje serial nuestra realidad (pensemos, por ejemplo, en la producción argentina también de HBO protagonizada por un Joaquín Furriel desesperado por encontrar a su hija y reorganizar su familia, *El Jardín de Bronce*, o en la reciente

adquisición de los derechos de la novela de Eloy Martínez, *Santa Evita*, que estará centrada en el matrimonio peronista). De modo que sería poco prudente *descatalogar* estos productos masivos, en tanto nos convocan a analizarlos, criticarlos y ofrecer herramientas para su comprensión, desde nuestro lugar. Resta entonces cuestionarnos si el modo en que leemos estas problemáticas es algo impuesto “desde afuera” y naturalizado por las coordenadas latinoamericanas, o si se trata de una crisis en la ideología contemporánea. Es decir, si la pérdida de confianza en instituciones político-sociales se implanta mediante las producciones que recibimos desde los Estados Unidos o si, por el contrario, debemos hablar de un sentido transversal: un efecto global donde la erosión del “Sueño Americano” debería ser pensada más bien como la crisis de un “Sueño transcultural” que se encuentra anunciando *toda una nueva geopolítica de los contenidos que está naciendo ante nuestros ojos* (Martel, 2014: 197).

En tal sentido, el estudio de la cultura masiva implicaría no solo una reflexión sobre caudales informacionales que circulan en variados estratos de lo social, sino también una indagación por el modo en que los sistemas cartografían las geopolíticas de sus narrativas ficcionales. Dicho de otro modo, a problematizar las condiciones de posibilidad que hicieron de Estados Unidos el régimen dominante en la producción de sentidos a escala mundial. Hablamos de entender lo masivo como una *arena de lucha* (un ensayo constante por desplazar a esta Europa que, hasta mediados del siglo XX, se posicionó como faro cultural preponderante), al tiempo que denota un intento por revalorizar el propio régimen popular estadounidense y, en función de diversas operaciones geopolíticas, emplazarlo directamente en el centro de la escena internacional. De allí que, en diálogo con la propuesta del sociólogo Frédéric Martel (2014), resulte más oportuno hablar de una *cultura mainstream*, término que si bien anuncia una categoría ambigua y poliaccentuada, señala también la condición dominante y masiva de un orden de la productividad que actualmente *ha dejado de ser estrictamente estadounidense para hablarle a todo el mundo* (2014: 92).

Por lo demás, sobre una cuestión no podemos dudar: las series funcionan como un índice de la cultura contemporánea. A través de estos textos masivos, podemos estudiar el papel extraordinario que ha

tenido la ficción para sintetizar y traducir aquello que el sistema cultural, mediante sus relatos, sus memorias y sus lenguajes, dice sobre su propia identidad. En consonancia con la semiótica cultural, diríamos que las series devienen entonces una *escuela de moral social*, involucrando de otro modo al espectador como parte del modelo de mundo que se refracta, puesto que este convive a diario con estos personajes que arrostran (y discuten) los valores éticos, morales, económicos, políticos y sociales de la actualidad. Las operatorias de análisis semióticos nos permiten, en tal sentido, evaluar cómo este lenguaje del arte y sus modos de nombrar y distribuir, registran las singularidades, las excepciones y las contradicciones culturales. De lo que se trata, entonces, es de revisar dos hechos fundamentales que atraviesan toda indagación semiológica: qué significa y cómo significa este texto insistente, masivo, discutible pero, al mismo tiempo, tan atractivo, que es la serie de TV.

Referencias

Adornon Theodor W. (2008[1977]), *Crítica de la cultura y la sociedad*, Obras completas, Vol. 10, Barcelona: Akal.

Arendt, Hannah (2006[1961]), *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York: Penguin.

Bakhtin, Mikhail (1984), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza.

Carrión, Jorge (2014), *Teleshakespeare. Las series en serio*, Buenos Aires: Interzona.

Cullen, Jim (2004), *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York: Oxford University Press.

Eco, Umberto (2013[1696]), *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires: Sudamericana.

Gómez Ponce, Ariel (2017), *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*, Córdoba: Babel.

Lotman, Yuri (1990), *The Universe of the Mind*, Londres: Indiana University Press.

Lotman, Yuri (1996[1978]), “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’”, en Lotman, Yuri, *La Semiosfera I*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra. Pp. 162-181.

Lotman, Yuri (1998[1978]), “El fenómeno de la cultura”, en

Lotman, Yuri, *La Semiosfera II*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra. Pp. 25-41.

Lotman, Yuri (2000[1977]). “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura”, en Lotman, Yuri, *La Semiosfera III*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, Pp. 123-137.

Martel, Frédéric (2014), *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Barcelona, Taurus.

Moriarty, Liane (2016), *Pequeñas mentiras*, Buenos Aires: Suma de Letras.

Respigui, Emanuel (2017). “La TV argentina también busca historias en la biblioteca”, en *Página 12*, Edición digital: <https://www.pagina12.com.ar/28512-la-tv-argentina-tambien-busca-historias-en-la-biblioteca> [Consultado el 15 de julio de 2017].

Sarlo, Beatriz (2007[1998]), *La máquina cultural*. Buenos Aires: Siex Barral.

Whiterspoon, Reese; Kidman, Nicole; Kelly, David E. (2017), *Big Little Lies* [serie de televisión], Estados Unidos: Home Box Office, Pacific Standards.

ARIEL GÓMEZ PONCE

ariel.gomezponce@fl.unc.edu.ar

Es Doctor en Semiótica y Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba. Es Becario CONICET y posee un Posdoctorado en Ciencias Sociales, por el Centro de Estudios Avanzados, UNC. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentra el reciente libro *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (2017, Editorial Babel). En reuniones y jornadas científicas y en cursos de posgrado y de formación docente, se dedica al análisis de series televisivas y, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, problematiza los límites con lo animal a partir de la categoría de instinto y su interpelación constante a prácticas tradicionales de la cultura.