



Foto: Cecilia Vidal

Hacia una concepción compleja de la serialización televisiva en Latinoamérica: un análisis semiótico de *Luis Miguel, la serie*

*Towards a complex conception of television serialization in Latin America:
A semiotic analysis of Luis Miguel, la serie*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i30.1744>

Ariel Gómez Ponce

RESUMEN

Este artículo se propone reflexionar acerca del modo en que se define el fenómeno de la serialización en la cultura contemporánea y profundizar en el estudio de narrativas masivas que, en clave semiótica, carecen de aproximaciones teóricas unívocas. Con base en el proyecto transdisciplinar de Mijail Bajtín, se entabla un marco teórico para observar el fenómeno actual de las ficciones seriadas en Latinoamérica con una mirada superadora de los géneros, que desarticule las dicotomías de forma-contenido y las clasificaciones clausuradas. Se selecciona como caso de análisis la ficción *Luis Miguel, la serie* (2018), una producción que cuestiona los límites de la serie televisiva contemporánea al borrar las fronteras de las formas tradicionales. Analizar los productos televisivos actuales en términos de una "unicidad genérica" permite comprender las operaciones compositivas de estas narrativas, así como la forma en que estas entablan intercambios cada vez menos normativizados con otras parcelas de la cultura.

Palabras clave: series televisivas; géneros culturales; telenovela; narrativas seriadas; Bajtín; Luis Miguel.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the way in which the phenomenon of serialization is defined in contemporary culture and to deepen the study of massive narratives that, in semiotic terms, lack univocal theoretical approaches. Based on Mikhail Bakhtin's transdisciplinary project, a theory framework is put in place to observe the current phenomenon of serial fictions in Latin America with a view that transcends genres and disarticulates form-content dichotomies and closed classifications. The case for analysis is Luis Miguel, la serie (2018), a production that challenges the limits of contemporary television series by erasing the frontiers of traditional forms. Analyzing current television products in terms of a "generic uniqueness" allows an understanding of the compositional operations of these narratives, as well as the way in which they engage in increasingly less normative exchanges with other areas of culture.

Keywords: television series; cultural genres; soap opera; serial narratives; Bakhtin; Luis Miguel.

Introducción

El 2018 ha sido el año del cantante mexicano Luis Miguel. O, al menos, así lo sugiere la exitosa recepción que tuvo la narrativa biográfica *Luis Miguel, la serie*, ficción que logró posicionar al intérprete en el mercado televisivo y reposicionarlo en el mercado musical. A raíz de la emisión de la serie a través de la plataforma Netflix, el artista conocido como "El Sol de México" recuperó el éxito que supo tener en décadas anteriores. Basta observar cómo aumentó el consumo de los clásicos del cantante en la plataforma Spotify: por citar el ejemplo más llamativo, se incrementó en un 4000% la escucha de la canción "Culpable o no" (Huston-Crespo, 2018). El éxito de la serie también se refleja en el hecho de que la prensa haya vuelto a hablar de él, en un intento por analizar toda la información diseminada en la trama de esta ficción, que se extiende desde sus inicios tempranos en la música hasta el período de mayor éxito de su carrera, en los años noventa. El fenómeno también se hizo visible en las redes sociales, donde cada emisión se convertía en tendencia y superaba a eventos de magnitud mundial (Fernández, 2018).

Pero, además, como apunta el periodista Pablo Plotkin (2018), la emisión de *Luis Miguel, la serie* ha servido para confirmar "cuánto se parecen las nuevas series HD a las viejas telenovelas mexicanas". Porque, además de suponer la "resurrección" del intérprete, la producción de Netflix pone en cuestión los límites de una serie televisiva contemporánea que parece perder la nitidez de sus fronteras. En *Luis Miguel, la serie*, el esquema serial estadounidense —canonizado en tiempos recientes como consecuencia del auge masivo de las producciones provenientes del país norteamericano, cfr. Cascajosa Virino (2009)— entra en diálogo con la telenovela latinoamericana e interactúa además con otras discursividades tales como la publicidad, la prensa y las revistas sobre la farándula.

Se trata entonces de una narración que se nutre de tradiciones diferentes y deviene en un mosaico de artefactos culturales diversos que despierta, asimismo, interrogantes de sumo interés: ¿cómo definir estas derivas televisivas que juegan con los lindes de formas tradicionales? ¿Qué estilos, materiales y procedimientos se disputan entre las series y las telenovelas recientes, manifestaciones televisivas que han guardado marcadas diferencias e,

Ariel Gómez Ponce
CONICET, Universidad
Nacional de Córdoba,
Córdoba, Argentina.
<http://orcid.org/0000-0001-8830-9544>
arielgomezponce@unc.edu.ar

Recepción: 20/12/2018
Aceptación: 16/04/2019

incluso, apuntan a parcelas de espectadores disímiles? ¿Se puede hablar de un avance intempestivo de modelos de ficción estadounidense que se apropian de lo local en vistas de ampliar su público? ¿O, más bien, de telenovelas que responden activamente y se adaptan a los regímenes internacionales para sobrevivir a los avatares del mercado? ¿Cómo repensar, finalmente, ambas productividades a partir de categorías que den cuenta de sus distancias y de sus cercanías?

Este artículo parte de la premisa de que *Luis Miguel, la serie*, en su problematización de fronteras, funciona como un buen caso de estudio para arrojar luz sobre dichos interrogantes. Además, su análisis permite reflexionar sobre la manera en que la cultura contemporánea define la *serialidad*: ese modo de producción cultural que, hundiéndose sus raíces en la literatura del siglo XIX, se encuentra en renovación incesante y emerge con insistencia en diversas materialidades de la actualidad. En tal sentido, el propósito de este trabajo es hacer visible el acento puesto en determinadas convenciones de forma y contenido en la circulación del género cultural denominado “serie” en América Latina, para profundizar el estudio de estas narrativas masivas que, en clave semiótica, carecen de aproximaciones teóricas unívocas y de aplicaciones metódicas, según ha sido observado en trabajos anteriores (Gómez Ponce, 2017a).

Para dar cuenta de los objetivos trazados, este artículo emprende, en un primer apartado, un repaso por el fenómeno que los estudios académicos reconocen como *serialización* (Allen, 2001), concepto que da cuenta del modo en que ciertas creaciones culturales heredadas del folletín han redimensionado la estructura “por entregas” de la literatura y sus reglas básicas de funcionamiento. Se pretende trazar un recorrido ceñido a la revisión de formas heterogéneas que comparten, no obstante, el modo de producción en serie como una naturaleza común. Sin embargo, el presente enfoque entiende que este concepto de *serialización* debe ser complejizado a

la luz de un marco conceptual que permita dar cuenta de las series estadounidenses y las telenovelas como un conjunto de narrativas que interactúan dialógicamente —mediante la acentuación de ciertas convenciones temáticas y formales—, pero sin perder de vista que cada una establece su propio régimen de valores estéticos e ideológicos y sus propios contratos de lectura.

En el segundo apartado, se propone un marco teórico que permita observar cómo las múltiples derivas del folletín pueden articularse bajo una comprensión superadora de los géneros, que deconstruya las dicotomías de forma-contenido y las clasificaciones clausuradas. Esta mirada alude a propiedades y repertorios dominantes de estilos, materiales y procedimientos que hacen de la serie un género complejo en la cultura actual. Con este objetivo, se retoma el proyecto teórico y metodológico fundado por el filósofo ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975), que permite asumir la serialización como una estabilidad relativa: un cierto modo de organización reconocible en formas artísticas que oscilan entre la permanencia y el cambio, y que sientan sus bases en la matriz del folletín.

En el marco de la comprensión bajtiniana, la hipótesis de lectura sostiene que afrontar la complejidad de los productos televisivos actuales en términos de una “unicidad genérica” deviene en una óptica eficaz para evaluar las operaciones compositivas de las ficciones seriadas y la manera en que estas entablan intercambios cada vez menos normativizados con otras parcelas de la cultura. En diálogo con este enfoque, se insertan los aportes de Beatriz Sarlo sobre las narraciones de circulación periódica. Esta articulación surge del entendido de que esta autora ofrece claves concretas para evaluar la estructura compositiva y los procedimientos del folletín como fenómeno cultural. Aunque dedicada a otro periodo histórico y otro contexto de producción, el trabajo de Sarlo colabora con la intención de este artículo de inscribir la serialización en su matriz de emergencia literaria.¹

1:: Este aspecto guarda especial relevancia en el enfoque de Bajtín con quien, además, Sarlo reconoce abiertamente una deuda (cfr. Altamirano y Sarlo, 1983, pp. 33-42).

En este contexto teórico, *Luis Miguel, la serie* se presenta como un caso pertinente para ejemplificar de qué manera la unicidad genérica de lo serial se define no solo a partir de su desarrollo cultural, sino también en vínculo con las relaciones que mantiene con otros géneros y el modo en que el orden social lo legitima. Por ello, en el tercer apartado de este artículo se presenta el análisis de caso, que da cuenta de cómo esta ficción, aun bajo la estructura del modelo de serialidad estadounidense, retoma elementos de la matriz folletinesca mientras se abre hacia una composición propia de la telenovela latinoamericana. En el cuarto apartado, se hace foco en cómo esta producción audiovisual se inserta en lo social y dialoga con otras discursividades que asumen, también, las formas de la serialización.

Desde esta perspectiva compleja, el análisis del relato ficcional de la vida del cantante mexicano permite dar cuenta de una unicidad genérica que se compone como conjunto dialógico materializado en múltiples direcciones y abierto tanto a su sincronía como a su diacronía. En palabras de Mijaíl Bajtín (1978/1993), se trata entonces un género que “vive en el presente, pero siempre recuerda su pasado” (p. 151).

Del folletín a la serie televisiva: un estado de la cuestión

Durante la primera mitad del siglo XIX, el periódico y la industrialización en su sistema de trabajo inauguran un mercado editorial que cambiaría el rumbo de las formas artísticas. Como señala Edgar Morin (1966, p. 29), se trata del inicio de un período que define los “caracteres más originales de una cultura de masas”: el comienzo de un arte que es producido ya no por las clases hegemónicas, sino por el pueblo y para él. Tal es el caso de la novela por entregas o folletinesca, ficción hecha a la medida del consumo popular, pero también de las exigencias del mercado. Tal como sostiene Beatriz Sarlo (1985/2011), estas novelas —en detrimento de un corpus literario legitimado por una “alta cultura” y de una vanguardia

con la cual compartieron gran parte de su sincronía— triunfaron masivamente debido a su accesibilidad, tanto económica como discursiva y temática.

La literatura folletinesca se construía en torno a un rasgo característico: su estructura por entregas. Se trataba de una interrupción cognitiva y material en la lectura, producida por “intervalos institucionalmente impuestos en el texto” (Allen, 2001, p. 17), que abrían la historia hacia una continuación semanal y, con ello, a un nuevo consumo. Tanto las operaciones de composición autoral como las de reconocimiento en los lectores estaban al servicio de esta particularidad fragmentaria que requería, por ende, una organización narrativa esquemática: ello es, textos lineales, creados con materiales lingüísticos reconocibles por un público que debía prescindir de una lectura intensiva. Esta composición operaba interna e intertextualmente, pues instruía con estrategias que facilitaban el tránsito hacia otras narrativas. Además, permitían el trabajo de autoría colectiva en auténticas fábricas de novelas.

Aun a riesgo de simplificar, se puede afirmar que la fragmentación y la esquematicidad tuvieron como efecto que estas formas fueran simples desde el punto de vista estilístico, pero eficaces en el mercado. Como sintetiza Sarlo (1985/2011), si la literatura folletinesca ganó espacio en el campo artístico es porque logró mantener cautivo a un público que buscaba resguardarse en “el placer de la repetición, del reconocimiento, del trabajo sobre matrices conocidas” (p. 22).

Por lo demás, se puede asumir que dichas innovaciones colaboraron para que esta modalidad literaria se presentara como un fenómeno casi homogéneo en latitudes diferentes como Estados Unidos o Latinoamérica. Pues, aunque empezaría a agonizar en Europa a principios del siglo XX —y a verse reemplazada por el avance paulatino del cine—, durante el primer tercio de ese siglo la literatura folletinesca viviría su período de apogeo

en una América que se encontraba en pleno proceso de modernización impulsado por el avance de la urbanización, la secularización y la alfabetización de las clases populares (Barros-Lémez, 1992).

Al amparo de esta homogeneidad, resulta plausible entonces evaluar ciertas reglas básicas de funcionamiento en un conjunto de creaciones similares que comparten la misma matriz de emergencia: ello es, esta estructura por entregas que se resistió a desaparecer y que afrontó, tiempo después, un “cambio de fachada”, mediante una serie de modificaciones en su materia significativa (Barei y Ammann, 1988, p. 46). En buena medida, la televisión, con sus ficciones seriadas, sus programas de emisión diaria o semanal y su público permanente que no necesita prescindir de la comodidad del hogar, aparecerá como un terreno fértil en donde el folletín explorará nuevas derivas.

Desde una lectura generalizadora, Robert C. Allen propone englobar todas las formas televisivas herederas del folletín dentro del amplio fenómeno de la serialización. Allen (2001) entiende que, además de inscribirse en lógicas de mercado capitalista, estas parten de “la organización de la narrativa alrededor de la suspensión regular e impuesta, tanto en la exposición textual como en el acto de lectura” (p. 16). Se puede tomar por caso a aquellas creaciones que ingresan dentro del fenómeno que los estudiosos delimitan como Primera Edad Dorada de la Televisión —entre los años cuarenta y mediados de los cincuenta, según Cascajosa Virino (2016)— y, especialmente, a las *soap-operas*, que son el antecedente más reciente de la serie actual.²

Tanto en su versión radial como televisiva, las historias se confeccionaban semanal o diariamente con un énfasis puesto en la relación cultura de masas/cultura de nicho. En el caso de las *soap-operas*, las ficciones seriadas funcionaban como “excusa” para incentivar el consumo doméstico en el contexto posguerra de los Estados Unidos

(Hagedorn, 2001, p. 37-39). Esta modalidad sería rápidamente puesta en marcha en Latinoamérica, que gestaría una narrativa que ocupa desde hace cincuenta años el lugar preponderante en las pantallas: la telenovela o “culebrón”, formato latinoamericano de mayor exportación hacia el mundo (Mazziotti, 2006, p. 29).

No obstante, al subordinar modalidades diferentes a las normas de producción en serie, la propuesta de Allen no solo desatiende las condiciones socioeconómicas e ideológicas que distancian a las ficciones estadounidenses de las telenovelas en cuanto a la construcción de sus contenidos, sino también a aquellas otras formas intermedias e híbridas que tienden a perder la nitidez de sus fronteras. Se puede citar como ejemplo el intento de los estudiosos por distinguir dos formas dominantes que hoy han perdido su especificidad: series y seriales (cfr. Hagedorn, 2001, pp. 27-48).

En su descripción canónica (Kozloff, 1998; Thompson, 2003), mientras las series muestran historias que concluyen en cada episodio y personajes que son “reciclados”, los seriales se construyen sobre una continuidad prolongada. Sin embargo, en la actualidad, son habituales las producciones que combinan ambas estrategias, lo que impulsa más bien a pensar que “el término ‘serie’ es un término paraguas” (Allrath y Gymnich, 2005, p. 6). De conformidad con esta última precisión, en el presente trabajo se adopta la categoría “serie” para dar cuenta del modelo narrativo explorado por el mercado estadounidense, como forma de diferenciarlo de la modalidad latinoamericana: la telenovela.

Esta problemática gana complejidad al evaluar el interior mismo de una ficción estadounidense que, con el correr de los años, ha redimensionado aquellos rasgos esquemáticos heredados del folletín que habían caracterizado a las series en sus inicios. Debe recordarse que, en el transcurso de la última década y de una nueva Edad Dorada, las series han afrontado un salto cualitativo

2:: La combinación de 'soap' ('jabón', en inglés) con 'opera' no solo muestra cierto desdén de una parcela social (que usaba un término de la alta cultura para describir un fenómeno masivo), sino que además da cuenta de la interacción entre arte en serie y mercado. Aunque al inicio esta nomenclatura definía a la serie televisiva en general, con el paso del tiempo describiría a un género particular que oscila entre la comedia y el drama (ver Allen, 2001).

(Cascajosa Virino, 2016) al producir ficciones que parecen operar contradictoriamente: al tiempo que trabajan con materiales sumamente reconocibles (puesto que se dirigen a un amplio público internacional), confeccionan relatos que reclaman una lectura más intensiva y la recuperación constante de sentidos previos. Basta señalar como ejemplo la serie *Game of Thrones* (HBO Entertainment, 2011): aun nutriéndose de aquellos motivos comunes fundados por la mitología, la épica y la fantasía, introduce múltiples tramas, numerosos personajes y un sinfín de vaivenes temporales que propone un espectador modelo que debe permanecer atento a los intrincados avatares de la narración.

Como fenómeno asociado, las series actuales han innovado sus modos de circulación y consumo, lo que ha generado cambios en los hábitos de los espectadores. El surgimiento de plataformas como Netflix son un claro ejemplo de esta última lógica, dado que exhibe cómo se ha modificado el modo en que se consumen las series. En detrimento del modelo fragmentario del folletín, la plataforma optó por brindar bloques de temporadas completas,³ aspecto que pone en cuestión el concepto mismo de ficción “en serie” y, con ello, lo que se puede entender como serialización.⁴ A ello debe añadirse que Netflix ofrece un servicio al que se puede acceder desde distintos dispositivos digitales, lo que produce un nuevo cambio de materialidad en la modalidad folletinesca, e incluso pone en cuestión la vigencia del epíteto “televisivas” para caracterizar a estas producciones.

Este devenir del folletín a las producciones seriadas actuales habilita ciertas interrogantes: ¿Cómo interpelar esta amplia productividad cultural a partir de nociones pertinentes que den cuenta de su complejidad? ¿Cómo poner en diálogo materiales heterogéneos como series y telenovelas desde una mirada que, sin cancelar sus diferencias, tampoco pierda de vista su modo de inserción en lo social? En otras palabras: ¿Cómo definir a estas formas artísticas de la serialización que, aun hundiendo

sus raíces en la matriz folletinesca, se encuentran en renovación incesante y entablan intercambios cada vez menos normativizados? En este trabajo se sostiene que puede emprenderse un acercamiento a estos interrogantes si se considera la serialización en términos de género complejo.

Hacia un género serial: perspectivas teóricas y metodológicas

Cierto es que existe una multiplicidad de categorías para definir la estructura y composición de la serie televisiva, y que la del formato es la más específica para los estudios audiovisuales (Malbon y Moran, 2006). No obstante, la lectura que se ofrece aquí pretende trazar una definición más abarcativa de “género televisivo”, que sea pertinente para afrontar tanto los modos de producción que construyen el esqueleto de una obra televisiva como las organizaciones canónicas exploradas por los estudios literarios —el policial, el gótico, el *fantasy*, entre otros— que se recuperan y recombinan activamente en las ficciones seriales.

Esta es una lectura que recupera aportes de autores como Glen Creeber (2015)⁵ y Luis García Fanlo (2016), quien emprende un desplazamiento de la noción de formato y prefiere hablar de la serie televisiva de manera más holística, definida como:

Una red de relaciones entre diversos tipos de elementos que son totalmente heterogéneos entre sí, que involucran discursos, reglas y procedimientos, modalidades de producción y maneras de reconocimiento, modos de constitución de sujetos y objetos televisivos, y complejas relaciones con otros medios y con el conjunto de relaciones sociales que estructuran una sociedad determinada en un tiempo y una época determinada (p. 14).

En virtud de esta perspectiva, el presente análisis toma como principal marco teórico el proyecto transdisciplinar fundado por Bajtín y actualiza algunas de sus preocupaciones. Si bien es cierto que la teoría bajtiniana no

3:: Este nuevo modo de consumo se ha descrito como binge-watch (‘maratón’) y se caracteriza por la sucesión rápida y continua de los programas televisivos, tanto en su modo de producción (la oferta de bloques de temporadas enteras) como de recepción (el hábito de visionar los episodios uno detrás de otro). Para una lectura crítica de las modalidades de streaming y las series televisivas en el contexto de Internet ver García Fanlo (2016).

4:: Resulta interesante, no obstante, que en tiempos recientes la cadena Netflix haya comenzado a emitir algunas de sus narrativas (en general, aquellas que tienen una marcada repercusión en el público) a través de entregas semanales, tal como sucede con *Better Call Saul* (2015), *Billions* (2016) y con el caso de estudio de este artículo: Luis Miguel, la serie (2018).

5:: La articulación con las ideas de Creeber ha sido profundizada en investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017a, pp. 101-102).

centra sus reflexiones en los lenguajes audiovisuales en particular, se entiende que su línea de pensamiento posee gran potencia heurística y provee un instrumental pertinente para describir procesos materiales de producción de sentido cuya naturaleza es narrativa.⁶

6:: Esta es una empresa que viene siendo desarrollada desde investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017a, 2018) y que busca definir categorías conceptuales y herramientas analíticas para estudiar las series televisivas a partir de una articulación de las perspectivas teóricas de Yuri Lotman, quien reflexiona con más preponderancia sobre la televisión, y Mijaíl Bajtín, quien prioriza las formas literarias.

7:: En clara polémica con el estructuralismo saussureano y el formalismo, los trabajos tempranos del movimiento de intelectuales conocido como el Círculo de Bajtín (Todorov, 1981) se cuestionan sobre las fronteras lingüísticas de los enunciados en tanto unidades mínimas de la interacción comunicativa. La hipótesis de Voloshinov (1929/2008) sobre la variabilidad de enunciados ante la proliferación de situaciones comunicativas germinará en la producción tardía de Bajtín (1953/2008, 1978/1993). Ver más en Arán (2016) y Drucaroff (1996).

Mijaíl Bajtín (1953/2008) se orienta a mostrar cómo los géneros discursivos, lejos de ser estructuras acabadas y supeditadas a normas firmes, son “tipos relativamente estables” (p. 243) que responden a múltiples interacciones comunicacionales y resultan de situaciones históricas particulares. Frente a este panorama, propone diferenciar los géneros “simples” o “primarios” (tratos comunicacionales reales, como respuestas cotidianas) de aquellos “complejos” o “secundarios” (como novelas, textos periodísticos o científicos) que “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja” (p. 244) y absorben a los primeros como su materia prima. Esta es una distinción que, sin negar las convenciones lingüísticas y estilísticas que gobiernan a los géneros, pone el acento en la función social que cumplen y en la manera en que articulan posiciones ideológicas (Arán, 2016).

De este modo, Bajtín fecunda una noción capaz de superar los géneros y sus clasificaciones al optar por un enfoque que da cuenta de su versatilidad social.⁷ En este marco, los géneros se definirán en cada momento de la historia según las relaciones mutuas que entre ellos mantienen, pero también a partir de ciertas zonas de la cultura que los ponen en funcionamiento y les otorgan valor, legitimándolos como tales. En consecuencia, no pueden pensarse fuera de su desarrollo cultural e histórico, y, por esta razón, Bajtín (1978/1993) convoca a “conocer su lógica orgánica” y “comprender profundamente la interrelación entre la tradición y la innovación” (p. 222).

Para la relectura de la serialización que se plantea aquí interesa, de manera especial, el modo en que Bajtín afrontó su estudio sobre el género de la novela, preocupación

que atravesará gran parte de su vida intelectual (Arán, 2016, 2006). Su inclinación por desarrollar el problema de los géneros en prosa desde el punto de vista ideológico e histórico lo impulsará a proponer a la novela como el único género que nace con la modernidad, pero que también se gesta con las manifestaciones de lo popular (y de allí su marcado interés por la literatura carnavalesca) y el mismo fenómeno de la escritura (en detrimento de aquellos géneros “acabados” que Bajtín observa en la lírica, la épica y la dramática, cuya génesis fuera oral). La novela es, para Bajtín (1989), ese género aún “en proceso de constitución” que “contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación” y “los atrae imperativamente a su órbita” (p. 453).

Y he aquí un aspecto de importancia para comprender la propuesta bajtiniana: la novela se asume como un género que absorbe, parodia y estiliza a aquellos acabados para liberarlos de su convencionalidad, pero gesta, también, nuevas derivas que se desprenden de su “forma compositiva” (Bajtín, 1989, p. 453). Así, a la novela de educación, cabalresca, picaresca y biográfica profusamente estudiadas por el filósofo (Bajtín, 1989, pp. 239-399) se añaden emergencias más recientes como la romántica, gótica, naturalista y realista, hasta llegar a las formaciones que actualmente se reconocen como *fantasy*, terror, ciencia ficción o péplum, entre otras. En otras palabras, las variantes que tradicionalmente se consideran como géneros autónomos son, desde la mirada holística que introduce Bajtín, bifurcaciones de esa potente novela polifónica: género fecundo que, en su interior, gesta variados contenidos temáticos que afloran como respuesta a determinadas condiciones de posibilidad, pues todo género siempre es responsivo con respecto a su encuadre histórico.

Esta versátil concepción bajtiniana permite, entonces, repensar la serie como un género complejo que da cuenta de un amplio conjunto de narrativas que interactúan

dialógicamente. Sin embargo, cabe aclarar que esta interpretación no pretende extremar las semejanzas entre formas tan heterogéneas como el folletín literario, la telenovela o la serie estadounidense, sino ceñir ciertas zonas de producción cultural a una “naturaleza común” (Bajtín, 1953/2008, p. 242). Es importante enfatizar en esta cuestión, pues se trata de una variante propia de una cultura de masas que alude al término “serialidad” como un cierto modo de organizar recursos y contenidos argumentales bajo una estructura fragmentaria.

Como consecuencia de su capacidad mutable, el género serial aparece como un conjunto dinámico y repleto de intersecciones que trabajan en varias direcciones. En su interior, opera estilizando, intensificando e hibridando formas tradicionales. Basta observar el modo en que la serie actual articula otros discursos sociales de mayor complejidad, tanto los que Bajtín llamaría secundarios (como el cine, la literatura o la prensa) como aquellos primarios (por ejemplo, el chisme o chimento, como se verá más adelante). También, como una fuerza centrípeta, contagia a productividades que actualizan el carácter episódico y trasladan a otras materialidades las estrategias seriales de producción de información concatenada, tales como aquellos filmes organizados en sagas, documentales que relatan el mundo animal por las vías novelescas e incluso videojuegos y hasta películas pornográficas que concluyen en un “*to be continued...*”.

Al igual que la novela bajtiniana, la serie aparece entonces como un género complejo que, en tiempos recientes, interpela y afecta a un sinnúmero de artefactos culturales, al absorberlos y reconstituirlos a la luz de su modo de organización dominante, el de la producción en serie. Y, también como la novela, la serie es un signo propio de su época. Como observa Fredric Jameson (1991/2018), a diferencia de la literatura o las artes plásticas, la televisión y el cine, con todo el repertorio de estrategias y procedimiento que se desprenden de sus lenguajes audiovisuales, no debieron adaptarse a

los avatares del capitalismo tardío y de la sociedad de consumo, ya que nacieron de su mismo entramado.

Es en el marco de esta lectura que es posible retomar la serialización delimitada por Allen (2001) en vistas de reformularla al amparo de ese fenómeno que Arán (2002) define como una *unicidad genérica*, concepto que “aludiría a una serie de propiedades, semánticas, discursivas y narrativas, que estarían en la base de todo género concreto” (p. 60). Según Arán, más que de una homogeneidad interna debe hablarse de un repertorio dominante de estilos, materiales y procedimientos que pautan contratos de lectura y, en tal sentido, “el género expresaría el modo en que se adapta la genericidad discursiva de las obras a ciertas normas regulativas sociohistóricas, de las que depende su legibilidad” (p. 56).

Entonces, si bien dicha unicidad se inscribe en la gestación del modo de producción en serie, la historia cultural de la serialización da cuenta de un género que, lejos de tener una evolución homogénea, inicia otras fundaciones a partir de múltiples desplazamientos y rupturas, pero señalando siempre su marcada filiación con la estructura serial. La manera en que proceden derivas como la telenovela y la serie estadounidense confirman la exhibición y la acentuación de convenciones temáticas y formales de esta genericidad, aunque cada una de estas formas terminará estableciendo su propio régimen de valores estéticos e ideológicos. En resumidas cuentas, Arán (2002) convoca a reflexionar que, en el marco de esta complejidad de la genericidad,

las obras individuales no se fusionan con un género literario, sino que lo asedian desde diferentes posiciones de apropiación (temas, motivos, procedimientos, modos enunciativos) para convertirlo en una propiedad de su propio discurso, con el que interactúa de manera dinámica y a menudo recompone, con variedad de otros géneros en mestizaje e hibridación (p. 57).

En definitiva, la posibilidad de un género serial y de una genericidad serial como su matriz de emergencia funcionan, en este trabajo, como hipótesis de partida que deben ser evaluadas a partir del estudio de narrativas ejemplares. Para desarrollar este estudio es que se recurre nuevamente a Bajtín (1953/2008), quien esboza una entrada metodológica para el análisis de un género que se asume como una categoría de la forma y el contenido narrativo. Para dar cuenta de ello, el filósofo ruso retoma el conjunto de aspectos compositivos que conforman una “aureola estilística” (lo que en este trabajo se ha denominado unicidad genérica) y que determinan la especificidad cultural de cada género (es decir, a quién se dirige y qué función social cumple). Bajtín (1989; 1978/1993) propone entonces tres niveles textuales diferenciables en términos empíricos, pero entrelazados y “vinculados indisolublemente” como una totalidad de sentido que el autor definirá como la “arquitectónica” de toda obra: los recursos, el contenido temático y la organización estructural.⁸

El análisis presentado a continuación se enfoca, entonces, en descomponer estos elementos constitutivos en el marco de un género serial y evaluarlos, en diálogo con la propuesta bajtiniana, según posiciones semántico-valorativas que dependen de condiciones históricas y de “estrategias de negociación” que se establecen con los destinatarios. Se atenderá, en tal sentido, al modo en que las derivas traducen y ponen en cuestión la genericidad serial, para recomponer un orden axiológico al interior de sus sistemas textuales (a la forma de figuras semánticas, tipos de personajes, características subjetivas, tipologías de relaciones o repertorios de comienzos y desenlaces). Desde esta perspectiva, puede decirse que se trata de leer las series desde la cultura, como también la cultura desde las series. En torno a este doble conflicto es que este trabajo se propone problematizar un caso paradigmático de los tiempos recientes: *Luis Miguel, la serie* (Burnett y Cruz, 2018).

Luis Miguel, la serie: entre la serie estadounidense y la telenovela latinoamericana

Producida por Netflix, junto con la cadena Telemundo y MGM, *Luis Miguel, la serie* retrata la historia del reconocido cantante internacional de boleros. Los 13 episodios, emitidos semanalmente por la plataforma de *streaming*, fueron protagonizados por el actor mexicano Diego Boneta, quien —como destaca el eslogan promocional— asumió el rol del “hombre detrás del Sol” e incluso versionó algunos de sus grandes éxitos. Basada en la biografía escrita por Javier León Herrera, *Luis, mi rey* (1996), la serie contó con la autorización del propio Luis Miguel, quien ofició además como productor ejecutivo.

Como se mencionó anteriormente, la serie alcanzó rápidamente altos niveles de audiencia y posicionó al cantante mexicano dentro del *mainstream* del mercado serial, al tiempo que lo reintegró al de la industria musical. Según la periodista Noelia Fariña (2018), esta doble victoria de Luis Miguel se explicaría a partir del modo en que la ficción pone en marcha la reconstrucción de un “mito viviente”, dado que “acabar con el silencio y el misterio que siempre le ha rodeado, ha sido su billete a la salvación”. En el transcurso de sus treinta años de carrera, Luis Miguel se ha caracterizado por el hermetismo en relación a su vida privada, ante el avance del periodismo y de sus seguidores. La ausencia de datos certeros sobre sus posesiones materiales, sus amores, su dramática historia familiar y el enigma que envuelve la desaparición de su madre, Marcela Basteri, ha tenido como efecto una vacancia de sentidos que el público ha intentado completar con un sinnúmero de especulaciones. La serie, al contar con el aval del intérprete, aparece como una respuesta ficcional a este vacío y lo hace, indica Fariña, mediante un hilo conductor que oscila entre “*thriller* y *culebrón*”.

Esta vacilación a la hora de inscribir a la serie dentro de alguna variante narrativa introduce, en un nivel formal, aspectos de sumo interés. Aunque en principio se puede decir que participa del reciente auge dramático de las

8:: Cabe advertir que es en relación al nivel del contenido donde, especialmente, puede evaluarse aquella lectura “tradicional” de los géneros artísticos como el gótico, el fantástico o el melodrama, que aparecerán como temáticas dominantes de las obras y que se hallan vinculados estrechamente al uso de ciertos recursos y procedimientos que, históricamente reconocibles, dan lugar a diferentes contratos de lectura.



Foto: Pixabay

bioseries (deriva de aquellas formas que el cine bautizara bajo el término *biopics*), *Luis Miguel, la serie* se nutre tanto de los choques tonales del musical como del carácter sentimental del melodrama, al tiempo que guarda cierta estructura de policial, como se verá más adelante.

A simple vista, esta producción deviene en un mosaico de formas provenientes de diferentes tradiciones, en donde este modelo de serie de alto impacto industrial también entra en diálogo con los esquemas novelescos latinoamericanos. ¿Cómo describir, entonces, la ficción sobre la vida de Luis Miguel? ¿Es, como lo indica su título, una serie? ¿O es, más bien, una telenovela? La respuesta aparece, desde la presente lectura, si se la aborda como un claro ejemplo de este género serial que, en constante mutación, se encuentra trabajando otras productividades por entrega en múltiples direcciones. A continuación, se observará esto en más detalle.

En cuanto al nivel de los recursos —y en relación a los procedimientos internos y externos de los cuales se sirve— resulta sugerente que esta producción retome aspectos del estilo de serialidad impuesto por los Estados Unidos. Ello puede atenderse, especialmente, en las estrategias de mercado que antes y durante la emisión buscan promocionar la narrativa como producto de una “industria de contenidos” (Martel, 2014). Son ejemplos de esto las sesiones fotográficas que circularon por Internet; los

afiches o intervenciones expuestos en las diferentes ciudades donde la serie se emitiría —maniobra que Netflix ha comenzado a implementar en tiempos recientes—; la venta de la banda sonora con las reversiones de Boneta e incluso el primer tráiler de la serie en el que, meses antes del estreno, el propio Luis Miguel confiesa: “ha llegado el momento de que mi verdad salga a la luz. Versiones hay muchas, verdad solo hay una. Esta es mi historia.”⁹

Además, la serie se destaca por un montaje sonoro y visual que va en consonancia con este modelo reciente que incorpora técnicas propias del cine (cfr. Gómez Ponce, 2017a, pp. 90-94). De allí que la ficción opte por una sensación de fluidez y dinamismo entre las tomas (consecuencia de la velocidad de los fotogramas), un mayor espectro de colores y temperaturas (que le otorgan ese aspecto de mayor “realidad” y crudeza de imagen) y una musicalización incidental que tiende a formar parte de la diégesis (es decir, no como un efecto de clima puesto externamente). Todo ello es resultado de un formato de filmación digital que permite, ante el dominio del HD, la abundancia de detalles, y de una delicada posproducción tanto de imagen como de sonido. En una mirada superficial, entonces, esta producción se escenifica en el contexto de una genericidad serial más actual que está experimentando sus fronteras con la cinematografía, innovación y mutación en cuanto al modo en que se (re)presentan ante sus espectadores.

9:: Todos los videos promocionales, como también las entrevistas oficiales a los actores y directores, se encuentran disponibles en el sitio oficial de Netflix en YouTube: <https://youtu.be/LubOdyOz5pk>.

Ahora bien, en el nivel del contenido y, especialmente, a la forma en que se compone, aparecen ciertos aspectos que retoman otra de las tradiciones que nutren al género serial y que se distancia del modelo serial estadounidense. En líneas generales, puede decirse que la arquitectónica de la serie se pone, en términos de Sarlo (1985/2011), al servicio de un “principio constructivo simple” (p. 146). Se trata de un orden temático asociado a la literatura por entregas, que recurre a un argumento sin grandes obstáculos, construido a partir de una fuente unívoca de conflictos, una carencia de relatos laterales y escasas temporalidades. Podrían señalarse, por ejemplo, solo dos líneas temporales en la serie. Aunque ambas se narran de manera paralela e intercalada, su progresión será siempre lineal e incluso cada una es introducida por las fechas correspondientes, dato que permite a los espectadores recuperar fácilmente una historia que opera sin ningún otro juego de analepsis o prolepsis.

La primera temporalidad abarca desde 1986 hasta 1992 y constituye el presente narrativo, que se centra en un joven Luis Miguel reconocido ya internacionalmente que forja su camino. Tal como expresa el personaje en el episodio n.º 3: “encontrar mi voz... tomar las riendas de mi carrera”. La segunda línea temporal refleja la época de su niñez, desde 1981 a 1986. Como una suerte de *sueño americano* traducido a la mexicana se muestra, a través de estos dos registros, el vertiginoso ascenso a la fama de un joven que está destinado al triunfo. Desde el comienzo se lo retrata como un niño casi providencial que salvará a su familia de la pobreza, cuando su padre, Luis Rey (Óscar Jaenada), descubre fortuitamente su prodigiosa voz. Sin embargo, desde temprana edad, la vida de Luis Miguel oscilará entre el éxito musical y la aflicción de una familia repleta de discordias y engaños, y en especial de un padre ambicioso que explotará su talento musical. Entre la violenta insistencia de Luis Rey por volver reconocido a su hijo y el anhelo de un pequeño talentoso que solo quiere congraciarse con él, estará también el dolor y la frustración de Marcela Basteri (Anna Favella),

una madre agobiada por los maltratos, las infidelidades y las mentiras de su marido.

A su vez, *Luis Miguel, la serie* no solo trabaja con pocos conflictos narrativos, sino que lo hace de manera estereotipada. Se hace necesario, entonces, atender el trayecto biográfico que comprende la narración del protagonista cuya vida, siendo singular, resultará a la vez familiar. Ello se pone de manifiesto, principalmente, en un proceso de autoconocimiento que es, al mismo tiempo, un ritual de pasaje al mundo adulto. Se puede ver, por ejemplo, el período de excesos que vive Luis Miguel —el mundo de la noche, los encuentros fortuitos con mujeres, el consumo de alcohol, el maltrato a los fans—, un breve lapso que, una vez superado, dará lugar a un héroe expiado que ha logrado redefinir su estilo musical. A su rescate vendrá el cadete Tello (episodio n.º 7), ayudante de aparición efímera en la serie, pero con una fuerza ética que lo reintegrará en el camino correcto y que mucho recuerda a los personajes de los cuentos clásicos. En resumen, el protagonista se construye dentro de un relato que toma la forma básica de una novela de pruebas: todo obstáculo viene a educarlo y cada episodio, en su interior, trabaja un mensaje moral.

Puesto que la serie se enfoca exclusivamente en la vida de Luis Miguel, resta poco margen para el desarrollo de otros personajes. Sin embargo, uno ocupará un rol de importancia: el padre del cantante. Luis Rey será escenificado como un personaje manipulador, un estafador compulsivo que es capaz de timar a su hijo para vivir a su costa, repleto de lujos, mujeres y fiestas. A ello se añade la violencia constante contra su mujer, Marcela, los fraudes que comete con las disqueras y los ardides para mantener a Luis Miguel bajo su yugo, aspectos que aportan a la construcción de un villano en su sentido más tradicional. A través de Luis Rey se pone de manifiesto una visión maniquea, otro procedimiento del contenido telenovelesco que atraviesa todo el relato y que permite, por contraposición, resaltar las aptitudes

positivas del cantante. También, en cierto modo, lo expía de culpas, dado que Luis Rey “es retratado como un villano de caricatura” y, como resultado, “todos los defectos de Luis Miguel serían consecuencia de la maldad paterna” (David, 2018).

Esta fricción de personajes importa pues introduce una nueva intersección de interés: con el acento puesto en este unívoco antagonismo, la serie se acerca a la telenovela latinoamericana. Se marca aquí una ruptura con este modelo de serie dominante que propone Estados Unidos y que, como se vio en investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017b), muestra una porosa frontera axiológica, mediante la emergencia de heroicidades fuera del canon. Mientras las series estadounidenses se encuentran invadidas de héroes cínicos, renegados, psicópatas y criminales que oscilan entre el bien y el mal o entre la ley y el delito —como sucede en éxitos recientes como *Breaking Bad*, *Dexter* o *Mad Men*), en *Luis Miguel, la serie* los protagonistas no tienen matices: se mueven dentro de límites morales claramente definidos, positivos en cuanto a su protagonista y absolutamente negativos en relación a su padre.

Otro punto propio de la telenovela radica en la presentación de un contenido melodramático, de pasiones exacerbadas y, muchas veces, exageradas. Esto se expondrá con claridad en una de las escenas más comentadas en las redes sociales: Luis Miguel, cansado de su padre y de sus vacilaciones sobre el paradero de su madre, explota en ira al grito de: “¡Salte de mi vida!” (episodio n.º 7). La situación será acompañada por ademanes exagerados del actor, quien, por lo demás, ha logrado a lo largo de la serie imitar a la perfección los gestos del cantante e incluso sus tics más característicos, como el peinado constante del cabello con ambas manos. Esta exacerbación pasional propia del melodrama también cobrará fuerza en otros vínculos intersubjetivos: en los romances repletos de escenas de sexo —acompañadas por las canciones del artista que, además, dan título a

los episodios—; en los triángulos amorosos, que abundan en los trece capítulos y en la relación con una madre cuya ausencia atormenta a Luis Miguel, historia sobre la que se profundizará más adelante.

En relación a los recursos de montaje cinematográfico que se advirtieron antes, estas escenas pasionales exponen dos fracturas: la abundancia de planos medios o primeros planos y la musicalización extradiegética, estridente (sobre todo al final de cada episodio), rasgos que, por excelencia, pertenecen a la telenovela. Incluso la recurrencia a los boleros y canciones melódicas (géneros principales en la voz de Luis Miguel) vienen a reforzar esta cuestión.

De esta manera, *Luis Miguel, la serie* retoma la formulación melodramática de la telenovela, en donde abundan las pasiones y las visiones maniqueas, como también recursos estéticos que son funcionales para subrayar un dramatismo de corte latinoamericano (Martín-Barbero, 2002). No obstante, esta inclusión del melodrama en el nivel de los recursos y el contenido reactiva una memoria más profunda de la unicidad genérica de lo serial pues, al tiempo que ocupó el lugar capital en la novela por entregas, supone además el puente que conecta las series estadounidenses con las telenovelas, según la hipótesis de Ben Singer (2001).¹⁰ En todos los casos, el trabajo sobre el contenido melodramático se realiza mediante el mismo conjunto de operaciones de simplificación y reducción en estereotipos, principalmente de aquellos elementos reconocidos provenientes del modernismo o el romanticismo tardío (Sarlo, 1985/2011).

Este recorrido por *Luis Miguel, la serie* sugiere que en el género serial se pondría de manifiesto cierto predominio del contenido sobre la forma, ya que la elección temática ocupa un lugar privilegiado, mientras que la estructura del texto se pone a su servicio. Esta hipótesis cobra fuerza si se recuerda que las series televisivas, incluso las estadounidenses, guardan una preferencia por variantes que

10:: Singer (2001) advierte que, trabajado por un ávido cine hollywoodense que lo tomó del folletín, el melodrama será exportado luego hacia la televisión, y desde Estados Unidos hacia el resto de América. Mientras el país norteamericano prefirió matizarlo hacia un drama más “general” (en línea con la tradición del teatro anglosajón), Latinoamérica optó por hacer de sus modos de estereotipar y esquematizar condimentos esenciales de la telenovela. Otra investigación al respecto puede encontrarse en Martín-Barbero (2002).



Foto: Pixabay

pertenecen a un orden popular (Rincón, 2006). Puesto que retrata la biografía de una estrella latinoamericana, y que su audiencia pertenecerá a esta parte del continente, resulta visible la opción de recuperar las raíces melodramáticas que le dan vida a la telenovela.

Sin embargo, interesa la lectura propuesta por la crítica Tamara Tenenbaum (2018), quien define esta serie como una “telenovela sin culpa”, dado que logra que los espectadores la consuman sin el desdén que suele acarrear el modo latinoamericano. De lo que se trata es de pensar que las estrategias de promoción y el montaje de corte cinematográfico colaboran para que la ficción se inscriba en la tipología serial estadounidense, al menos en un nivel superficial y en lo que aparenta ser una respuesta activa del mercado local ante el avance del imperio seriado de los Estados Unidos.

Vale decir que estos rasgos distintivos le permiten a *Luis Miguel, la serie* “camuflarse” dentro de una “televisión del tercer milenio” y separarse de la telenovela clásica, “género desprestigiado por anticuado, por meloso, por excesivo” (Tenenbaum, 2018). Esta reflexión, que permite explorar los intentos por introducir un producto dentro del mercado *mainstream*, hace resonar las palabras Bajtín cuando afirma que todo género se legitima como tal a partir de las relaciones que mantiene con otros géneros y del valor que le otorgan ciertas parcelas de la cultura en ciertos momentos de la historia.

En resumen, en esta serie el nivel de la estructura parece permanecer en los desplazamientos producidos entre la serie estadounidense y la telenovela latinoamericana, mientras que los planos de los recursos y el contenido temático vienen a poner en torsión las fronteras entre estas derivas. Interesa, no obstante, que este sostenimiento de la forma por entregas, aspecto central de aquella unicidad genérica que se mencionó previamente, abre la posibilidad de pensar, también, el carácter expansivo que adquiere el género serial en tiempos recientes.

Diálogos genéricos: serialización y chisme

Desde la mirada bajtiniana, el género serial debe considerarse como un conjunto dialógico que se materializa en múltiples direcciones. Para dar cuenta de esta complejidad, es pertinente llamar la atención acerca del modo en que una narrativa como *Luis Miguel, la serie* puede operar de modo centrípeto, al afectar otros órdenes discursivos y, con ello, tener impacto sobre lo social.

En este sentido, esta ficción se organiza sobre una multiplicidad de guiños intertextuales que refractan acontecimientos personales y profesionales del cantante. Se trata de encuentros con otras celebridades, videos musicales, entrevistas, conciertos y conferencias de prensa, así como también pasajes de la vida íntima que están registrados en otros soportes audiovisuales, pero que son estilizados por la serie mediante un cambio en el montaje que pretende emular la calidad de filmación de décadas. En

cuanto a su recepción, la inclusión de estos fragmentos ha operado en una doble dimensión de sumo interés: por un lado, ha impulsado a los espectadores a incursionar en pesquisas por Internet con el objeto de cotejar cómo sucedió efectivamente¹¹ y, por otra parte, ha generado un vasto caudal de informes periodísticos y noticias que pasan revista sobre los hechos reales.

La primera aparición televisiva de un pequeño Luis Miguel, el frustrado intento de dueto con Michael Jackson, la entrevista realizada por Verónica Castro, la participación de su primera novia en el video de “Cuando calienta el sol” o el inicio de las colaboraciones con Armando Manzanero son ejemplos de algunas de las situaciones que dispararon un sinfín de noticias que, finalizada la emisión de cada episodio, comenzaban a circular en los medios. No obstante, uno de los acontecimientos más destacados fue el que ocupó un lugar central: la desaparición de la madre del artista en 1986. Se trata de un hecho trágico en la vida de Luis Miguel y de un gran interrogante que ha generado infinitas especulaciones durante años, pero sobre el que el cantante se ha mantenido en absoluto silencio.

El misterio de Marcela será uno de los motores principales de la ficción, y las escenas que guardan mayor trascendencia en su arco narrativo recuperan, fuertemente, los choques tonales de la telenovela. Tal es el caso de aquella que muestra a Luis Miguel en el hospital psiquiátrico donde supuestamente está su madre: ante la mujer de espaldas y con el rostro cubierto por los cabellos, el joven cantante acerca lentamente su mano para acariciarla, mientras suena, de modo potente y repentino, la canción “Tengo todo excepto a ti” (episodio n.º 10). El carácter dramático e hiperbólico de esta escena se asemeja al final de la serie, donde Luis Rey, agonizante en el hospital, es interrogado por su hijo sobre el paradero de Marcela: en primer plano sostenido —recurso recurrente en la telenovela cuando algo importante está a punto de

revelarse—, el personaje se quitará el respirador para decir “tú ya sabes dónde está” y morir de inmediato (episodio n.º 13).

Frente a la problemática de Marcela, *Luis Miguel, la serie* adquiere ciertos matices temáticos que acercan la ficción al policial, en cuanto al uso de recursos recurrentes tales como el delito investigado, el agente a cargo de hacerlo y la secuencia de develamiento (cfr. Giardinelli, 2003). De manera paralela a aquel proceso de madurez que se advirtiera antes, el protagonista parece asumir aquí un rol detectivesco que lo lleva a Italia, España y Argentina para recoger datos y poder reconstruir los últimos días de su madre. Paulatinamente, la serie reemplaza la afirmación de Luis Rey —que Marcela huyó con un amante y los abandonó— para dar lugar a la duda en Luis Miguel y a una intriga que, a través de las sucesivas pistas halladas, va despertando la curiosidad en el espectador. O, más bien, alimentándola, dado que la desaparición de Basteri es de conocimiento público y la ficción juega con este vacío informacional que forma parte de la enciclopedia de sus televidentes.

A ello se debe añadir que, en cuanto al nivel estructural de su organización genérica, y a diferencia de otros éxitos de Netflix, esta serie retoma el proceso de entrega semanal. Al estrenar de a uno sus episodios, en el horario de máxima audiencia de los domingos, mantiene en vilo a un público que parece recurrir a otros medios para saciar los vacíos de sentido que deja la ficción. En ese último sentido, desde el estreno de la serie, el enigma sobre Basteri ha sido el disparador principal que nutrió a sitios webs y periódicos abocados al chisme del mundo del espectáculo. Allí aparecen cada semana, refutando o ratificando lo que sucedió en la ficción, las declaraciones de familiares lejanos y antiguos amigos, de los supuestos amantes de la mujer y de aquellos ajenos a Luis Miguel que creen, sin embargo, haber visto a la madre del Sol de México.¹²

11:: Cabe destacar que los videoclips que replica la serie han alcanzado más de dos mil millones de reproducciones desde su transmisión (cfr. Ramírez, 2018).

12:: Por ejemplo, desde hace casi quince años se comenta que Basteri vive como indigente en las calles de Argentina y, en tiempos recientes, esta versión cobró nuevo impulso.

Aunque no es posible afirmar que este efecto expansivo sea intencional, es decir, otra estrategia de mercado, esta derivación importa pues la serie efectivamente genera esquivas de información que luego son completadas en otras discursividades que toman, asimismo, esa estructura por entregas propia de la genericidad serial, como correlato de cada episodio emitido. Así, por ejemplo, sucede en la cobertura del diario argentino *La Nación*: al inicio de la serie introduce la problemática mediante el interrogante “Cómo marcó a Luis Miguel la desaparición de su madre” (18 de abril de 2018); al día siguiente del capítulo que se centra en su despedida, el periódico se pregunta “Cómo fue el último encuentro entre el cantante y su mamá” (Moreno, 2 de julio de 2018) y, una semana después del final de la serie, profundiza la cuestión al titular que “Siguen los misterios para Luis Miguel: un argentino cree ser su padre” (23 de julio de 2018).

Además de ilustrar cómo la unicidad genérica de lo serial interviene en otros géneros culturales con los cuales comparte una naturaleza narrativa, esta relación intertextual con el chimento ubica a *Luis Miguel, la serie* en otra problemática de interés. Si el chimento es un discurso social que emite un juicio valorativo y, con ello, somete a revisión los estándares morales (Lamela Viera, 1998), conviene evaluar cuáles son los valores sociales que aquí se ponen en cuestión. Pues cabe destacar que la serie elige relatar estos datos biográficos, que serán alimento de los chismes, dentro de una cartografía cultural que no pierde de vista el costado más glamoroso de la década de los 80, y cuya representación está más cerca de la Generación MTV estadounidense que de aquel México azotado por la crisis económica de 1982.

Ello refiere a un contexto apenas mencionado por la ficción y en donde la música de Luis Miguel adquiere un tono casi esperanzador: “México está en crisis. Le hace falta luz. Pues, Luis Miguel se la va a dar: Luis Miguel, el Sol. El Sol de México”, describe el personaje de Luis Rey (episodio n.º 4). Frente a esta parcela de la historia

mexicana reciente, la serie puede leerse como un relato de “mirada acrítica” que muestra un México clasista, pero edulcorado con *glamour* (David, 2018). El desempleo, la violencia, el crimen y la corrupción reinantes en este periodo son silenciados para dar voz a las fiestas en Acapulco repletas de celebridades, las estadías internacionales en suites de lujo, las vacaciones en Aspen y las mansiones en la playa. Incluso, la ficción no reflexiona sobre la vinculación de la familia con Arturo Durazo Moreno, jefe del Departamento de Policía acusado de tráfico de drogas y armas, trata de mujeres y múltiples asesinatos, y quien se presume financió los primeros discos del cantante. En su lugar, *Luis Miguel, la serie* narra cómo Marcela Basteri fue ofrecida sexualmente a este personaje siniestro por un Luis Rey que no dudó en utilizarla como moneda de cambio con tal de impulsar la carrera de su hijo y salir de la pobreza (episodio n.º 3).

Como se comprenderá, esta sustitución ejemplifica, nuevamente, un acercamiento al imaginario de la telenovela. Ello es, a estos motivos que responden al nivel del contenido y de una temática melodramática que busca conmover a los espectadores y despertar su sensibilidad. En reemplazo de aquellos aspectos biográficos que podrían introducir una fuerte crítica social, la ficción prefiere recuperar los pasajes más truculentos de la esfera personal de Luis Miguel que devendrán, además, en terreno fértil para la confección de discursividades contiguas en otros órdenes de la cultura. Por la necesidad de reconstruir una identidad repleta de vacíos, el relato de una vida termina siendo no solo una obra ficcional que convierte lo privado en público, sino además una forma de narración serial colectiva que nunca se acaba de contar.

A modo de conclusión

Este recorrido sobre *Luis Miguel, la serie* permite recuperar algunas particularidades y someter a consideración la hipótesis de un género serial como una estabilidad relativa que trabaja en numerosas direcciones y que da cuenta de la complejidad que adquiere la serialización



Foto: Cecilia Vidal

en la cultura contemporánea. Se observa, entonces, que la adopción de una configuración temática propia de la telenovela fecunda en esta narrativa que busca elaborar, en clave ficcional, una biografía que guarda ya innumerables elementos dramáticos en su interior. Así, Netflix convirtió “en serie el culebrón de la vida de Luis Miguel”, como sintetiza un titular del diario español *El País* (Reina, 2018). Desde esta perspectiva, la plataforma de *streaming* operó, básicamente, reorganizando contenidos y argumentos bajo una estructura por entregas. El resultado será una historia que se narra por las vías del melodrama, insistiendo en la elucubración de estereotipos y lugares comunes que, además, alimentarán la creación contigua de información en la presa de espectáculo. En cierto modo, las operaciones del chimento vienen a darle continuidad a la trama, completando aquella información que emana de la ficción y configurándola como una seriedad colectiva que, además, estimula a los espectadores a volver sobre la “telenovela original” en vistas de indagar cómo se resolverán aquellos pasajes más truculentos.

Sin embargo, *Luis Miguel, la serie* elige presentarse, según lo indica su título, en términos de una serie y, para sostener esta elección, recurre al montaje cinema-

tográfico que rige en el nivel formal de las producciones estadounidenses, así como también a ciertos recursos y estrategias de promoción y difusión ante el público que son típicos de este modelo. Tal vez se deba a que, como se ha mencionado, la ficción pretende posicionarse como una “telenovela sin culpas”, que logre eludir el desdén que suele acarrear este modelo de ficción latinoamericana y alcanzar así su inserción en un mercado internacional. *Luis Miguel, la serie* deviene, desde esta lectura, en un producto artístico que de-genera y re-genera formas tradicionales y que, por lo tanto, afronta la serialización como matriz genérica que guía las experiencias de lectura y que permite agrupar y repetir, en su interior, un conjunto de fórmulas exitosas.

Retomando las palabras de Bajtín (1989) en relación a la novela, se puede sugerir que, en una época del dominio de la serie, los demás géneros, en mayor o menor medida, se “serializan” (p. 453). En tal sentido, vale decir que, al tomar los rasgos paradigmáticos de la serie, la información cultural se fragmenta y simplifica por las vías del modo de producción serial, pero la articulación entre los géneros se complejiza, como un rasgo propio de un arte globalizado que hace de la

mezcla una forma de sentido, que celebra la entropía y que “se resiste a una definición totalizadora” (Arán, 2009, p. 21). Subyace aquí el sentido bajtiniano del género como “correa de transmisión” de las condiciones sociohistóricas (1953/2008, p. 243) de una cultura de masas cuyas producciones de sentido no pierden de vista las lógicas de la globalización, y de una sociedad de consumo atravesada por reglas de mercado y sus formas de creación en serie.

Frente a este complejo panorama, puede concluirse que el problema de los géneros no reside en lo formal o lo temático, sino más bien en una semiótica del uso de los géneros: ello es, en las relaciones mutuas que establecen y en los modos en que la cultura los legitima y los pone en funcionamiento. Se trata de una problemática que impulsa, en futuras investigaciones, a indagar transversalmente un conjunto más amplio de series que permitan evaluar cuál es el alcance efectivo de esta unicidad genérica de la serialización y de ese género de masas que, al retomar las palabras de Mijaíl Bajtín (1978/1993), “es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva” (p. 150).

Referencias

- Allen, R. (2001). Introduction. En R. Allen (Ed.), *To Be Continued... Soap Operas around the World* (pp. 1-26). New York, NY: Routledge.
- Allrath, G., y Gymnich, M. (Eds.). (2005). *Narrative Strategies in Television Series*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Altamirano, C., y Sarlo, B. (1983). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Arán, P. (2002). En torno al problema del género fantástico. *El hilo de la fábula*, 1(2/3), 56-66.
- Arán, P. (Coord.). (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Arán, P. (2009). Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo. En C. Elgue-Martini, y L. Volta (Comps.), *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas* (pp. 15-30). Córdoba, Argentina: El copista.
- Arán, P. (2016). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Barcelona, España: Taurus.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económico. (Trabajo original publicado en 1978)
- Bajtín, M. (2008). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la Creación Verbal* (pp. 245-290). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1953)
- Barei, S., y Ammann, B. (1988). *Literatura e industria cultural. Del folletín al best-seller*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Barros-Lémez, Á. (1992). *Vidas de papel. El folletín del siglo XIX en América Latina*. Montevideo, Uruguay: Monte Sexto.
- Burnett, M., y Cruz, P. [Productores]. (2018). *Luis Miguel, la serie* [serie de televisión]. México / Estados Unidos: Netflix, Gato Grande Productora.
- Cascajosa Virino, C. (2016). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias*, 39, 7-31.
- Creeber, G. (2015). *The Television Genre Book*. Londres, Inglaterra: Palgrave.
- Cómo marcó a Luis Miguel la desaparición de su madre. (18 de abril de 2018). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/series-de-tv/luis-miguel-es-una-persona-renacida-dicen-autores-de-biografia-nid2126677>
- David, R. (13 de julio de 2018). Luis Miguel: cuando no calienta el sol. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/07/15/television/1531611746_347885.html
- Drucaroff, E. (1996). *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Almagesto.
- Fariña, N. (9 de julio de 2018). La resurrección de Luis Miguel: el artista que gustaba a tu madre es hoy el gran héroe de Netflix. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/07/06/icon/1530869381_822663.html
- Fernández, E. (julio de 2018). ¿Qué dejó Luis Miguel La Serie en redes sociales?. *Central Interactiva Agencia Digital*. Recuperado de <https://blog.centralinteractiva.com.mx/blog/que-dejo-luis-miguel-la-serie-en-redes-sociales>
- García Fanlo, L. (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos

- Aires, Argentina: Eudeba.
- Giardinelli, M. (2003). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Gómez Ponce, A. (2017a). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba, Argentina: Editorial Babel.
- Gómez Ponce, A. (2017b). Héroes fragmentados: memoria cultural y masculinidades mainstream en las series de TV. *Revista Chilena de Semiótica*, 7, 7-24.
- Gómez Ponce, A. (2018). Vistas del pasado. Las series televisivas después del 11-S. *Revista Animus. Revista Interamericana de Comunicación Mediática*, 17(34), 247-265.
- Hagedorn, R. (2001). Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative. En R. Allen (Ed.), *To Be Continued... Soap Operas around the World* (pp. 27-48). New York, NY: Routledge.
- HBO Entertainment. (2011). *Game of Thrones* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO Home Entertainment.
- Huston-Crespo, M. (18 de mayo de 2018). Luis Miguel rompe récords en Spotify gracias a su serie biográfica con Netflix. *CNN en Español*. Recuperado de <https://cnnespanol.cnn.com/2018/05/18/luis-miguel-rompe-records-en-spotify-gracias-a-su-serie-biografica-con-netflix/>
- Jameson, F. (2018). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires, Argentina: Cuenco de Plata. (Trabajo original publicado en 1991)
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Lamela Viera, M. (1998). *La cultura de lo cotidiano*. Madrid, España: Akal.
- León Herrera, J. (1996). *Luis, Mi Rey*. Sevilla, España: Intolema.
- Moreno, D. (2 de julio de 2018). Luis Miguel, la serie: Cómo fue el último encuentro entre el cantante y su mamá. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/luis-miguel-la-serie-como-fue-el-ultimo-encuentro-entre-el-cantante-y-su-mama-nid2149446>
- Malbon, J., y Moran, A. (2006). *Understanding the Global TV Format*. Bristol, Inglaterra: Intellect Publishing.
- Martel, F. (2014). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Barcelona, España: Taurus.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Grupo Norma.
- Morín, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Madrid, España: Taurus.
- Martín-Barbero, J. (2002). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. H. En Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 61-77). Bogotá, Colombia: Editorial Cuarto Propio.
- Plotkin, P. (21 de julio 2018). *Luis Miguel, la serie* y eso que no se puede recrear. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/2154948-luis-miguel-y-eso-que-no-se-puede-recrear>
- Ramírez, E. (11 de julio de 2018). Luis Miguel, el Sol de Youtube. *El Sol de México*. Recuperado de <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/celebridades/data-luis-miguel-el-sol-de-youtube-1831278.html>
- Reina, E. (26 de marzo de 2018). Netflix convierte en serie el culebrón de la vida de Luis Miguel. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/03/20/television/1521574025_141578.html
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Siguen los misterios para Luis Miguel: un argentino cree ser su padre. (23 de julio de 2018). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/siguen-los-misterios-para-luis-miguel-un-argentino-cree-ser-su-padre-nid2155558>
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity. Early Sensational and Its Contexts*. New York, NY: Columbia University Press.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1985)
- Tenembaum, T. (23 de julio de 2018). ¿Estamos viviendo la revancha de las telenovelas?. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/2146560-estamos-viviendo-la-revancha-de-las-telenovelas>
- Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bajtine. Le principe dialogique*. Paris, Francia: Éditions du Seuil.
- Voloshinov, V. (2008). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot. (Trabajo original publicado en 1929)