

Las tecnologías digitales: ¿una vidriera de signos?

The digital technologies: a showcase of signs?

As tecnologias digitais: ¿uma vitrine de signos?

Fernando Andacht (Uruguay)¹⁰, Marina Prieto (Argentina)¹¹

Resumen

El artículo utiliza un abordaje semiótico para desarrollar un análisis de un fenómeno comunicativo central de las sociedades contemporáneas: el uso de las redes sociales (específicamente Instagram, Twitter y WhatsApp) de ambos protagonistas de la serie de Netflix *You – Joe Goldberg* y *Beck Guinevere*. Procuramos estudiar el modo en el que participan en procesos comunicacionales con la tecnología disponible en las redes sociales. El enfoque es inmanente: no se considerará ni la recepción, ni el aspecto económico o histórico de esta producción audiovisual, sólo su dimensión signíca: ¿Cómo funcionan los signos en el uso cotidiano de las redes sociales en esta ficción? ¿Cómo se interpreta el sentido de lo que ellas ofrecen a estos personajes? ¿Qué cambios han introducido los medios digitales en el comportamiento comunicacional, en los modos de generar sentido? Desde un abordaje semiótico,

- Fecha de recepción: 11/11/19
- Fecha de aceptación: 07/04/20

¹⁰ Fernando Andacht. (Uruguay). PhD en Comunicación e Información. Profesor titular e Investigador (SNI-ANII, Nivel II) Universidad de la República (Uruguay) E-mail fernando.andacht@fic.edu.uy [ORCID https://orcid.org/0000-0003-3054-6090](https://orcid.org/0000-0003-3054-6090)

¹¹ Marina Prieto (Argentina). PhD en Comunicación Social Investigación en Centro de Estudios Avanzados (CEA). Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Email machulprieto@gmail.com [ORCID:https://orcid.org/0000-0002-9855-5340](https://orcid.org/0000-0002-9855-5340)

analizamos un elemento universal de la condición humana: el uso de signos para comunicarse.

Palabras claves

Semiótica, comunicación, redes sociales, Netflix.

Abstract

This article uses a semiotic approach to develop an analysis of a key communicational phenomenon in contemporary societies that is associated with the use of social media of both protagonists of the Netflix series *You* – Joe Goldberg and Beck Guinevere (specifically Instagram, Twitter and Whatsapp). We aim to study the ways in which they participate in communication processes with the technology available in social media. The perspective is immanent: neither audience reception nor the economical or historical aspects of this process are considered, only its sign-generating dimension. How do signs function in the everyday use of social media in this fiction? What kind of interpretation these characters make of social media? What changes have our ubiquitous digital media introduced in communicational behavior, in the ways of generating meaning? From a semiotic perspective, we analyze a universal element of the human condition: the use of signs to communicate with each other.

KeyWords

Semiotics, communication, social networks, Netflix.

Resumo

O artigo usa uma abordagem semiótica para desenvolver uma análise de um fenômeno comunicacional central nas sociedades contemporâneas que se associa com o uso das redes sociais dos protagonistas da série Netflix *You* – Joe Goldberg and Beck Guinevere (especificamente Instagram, Twitter e Whatsapp). Procuramos estudar os modos nos quais eles participam em processos comunicativos com a tecnologia disponível nas redes sociais. A perspectiva é imanente: nem estudo de recepção nem os aspectos económicos ou históricos deste processo são considerados, apenas sua dimensão geradora de signos. Como funcionam os signos no uso cotidiano da mídia social nesta ficção? Que tipo de interpretação das redes sociais fazem estes personagens? Que mudanças têm introduzido nossas onipresentes mídias digitais no comportamento comunicacional, nos modos de gerar sentido? Através de uma perspectiva semiótica, analisamos um elemento universal da condição humana: o uso de signos para nos comunicar com outros.

Palavras chave

Semiótica, comunicação, redes sociais, Netflix.

1 Introducción

“¿Quién eres? Por tu onda creo que eres una estudiante. Llevas una blusa suelta. No buscas que te miren, pero tus brazaletes tintinean. Quieres atención. Eso me interesa”

El personaje Joe Goldberg, de la serie de Netflix *You* (2018)

El deseo de comprar productos hace que nos tomemos el tiempo de mirar vidrieras, de elegir, comparar precios, degustar alimentos. Pero cuando somos nosotros los empresarios de nuestras propias vidas... ¿qué es lo que seleccionamos para desplegar en una cuidada exhibición? Cada palabra, frase, gesto o fotografía que circule entre las personas –ocurra esto en un contexto digital o no– en tanto signo puede ser asociado a otros fragmentos de sentido, ser recontextualizado, y así cada montaje semiótico puede ser indefinidamente plasmado y conducido de las maneras más variadas mediante un cúmulo de interpretaciones.

Las culturas cambian y producen consiguientes transformaciones en la significación que las identifica, y dan lugar a diversas formas de producción y de circulación de sentido. Así, las nuevas tecnologías han producido cambios culturales en la semiosfera (Lotman, 1996) de contextos comunicacionales. Se utilizan nuevas tecnologías de la comunicación como forma de interacción humana, lo cual produce efectos socioculturales imprevistos, así como notorios cambios en la manera en la que las personas producen y comparten sentido.

La ficción que analizamos *You* se basa en una novela homónima; su personaje principal, cuyo apodo es Joe Goldberg, se obsesiona con una mujer llamada Becky Guinevere. Para seducirla, él rastrea constante y obsesivamente información sobre su vida a partir de sus perfiles públicos en internet, concretamente, en Instagram y

Twitter. De la narrativa de esta serie, nos interesa estudiar aquellos elementos que permiten demostrar la relevancia y utilidad de algunas herramientas semióticas de análisis de discursos audiovisuales, más precisamente de textos ligados a la constitución de identidades a través de soportes tecnológicos, pues son estos los que desempeñan un rol primordial en la ficción televisual *You*.

En el inicio de la trama, Joe Goldberg se muestra como una persona tranquila, como un buen vecino y un hombre respetuoso. Incluso su timbre de voz es suave y calmado. Su labor diaria consiste en estar a cargo de una librería; allí su personalidad serena y pacífica parece encajar a la perfección con su desempeño laboral. A lo largo de la serie, permanentemente, él habla consigo mismo – se lo escucha mediante el dispositivo de la voz en off – y para ello utiliza un lenguaje privado, para uso exclusivo suyo; en éste recurre con frecuencia a malas palabras y a pensamientos obscenos, en fuerte contraste con su apariencia y personalidad pública¹².

Cuando se halla en presencia de otras personas, en cambio, Joe utiliza un lenguaje amable, directo y conciliador. Desde el inicio de la relación, él abusa de la credulidad de Becky, quien no sospecha que su nuevo amigo es un implacable tecnopredador, y que todo lo que la atrae o seduce de su persona es, en verdad, un extendido y siempre creciente signo especular, ya que el hombre no hace sino extraer datos personales, íntimos de la propia actividad signica semi-privada, semi-pública

¹² Se produce algo que viene del drama clásico, lo encontramos, por ejemplo, en el soliloquio en una tragedia como *Otelo*, de William Shakespeare (1603). Cuando el villano supremo que es Iago habla en voz alta, en presencia muy próxima de su víctima, ésta no lo oye, porque la convención teatral plantea que Iago está sólo pensando, por ende, se trata de algo que ocurre en su mente y que por ende no es perceptible por nadie más. Pero este dispositivo crea una fuerte tensión y ansiedad en el público, ya que está al tanto de algo terrible tramado por el otro que el confiado moro no sospecha ni llega a imaginar, y eso es lo que produce suspenso en el público.

de la incauta mujer para devolvérselos como si fueran de su propia elaboración¹³.

A partir de este componente narrativo, realizaremos un análisis que integra la socio-semiótica a partir del estudio de la acción sémica, de su materialidad en las réplicas de símbolos verbales que Joe observa, lee, y aprovecha de modo ilícito, para un fin que también lo es, y de signos icónicos – las imágenes – que encuentra en las redes sociales frecuentadas por su presa. Las redes sociales nos permiten hacer turismo del orden de interacción goffmaniano (Andacht, 2003), y así podemos “atravesar las paredes” (Sibila, 2012) de lo que antes se consideraba el muy poco accesible ámbito de la intimidad humana. Para ello, es imprescindible que antes las personas comunes voluntariamente instalen grandes ventanales con vistas a su vida privada, allí donde antes había sólidas y protectoras paredes; los sujetos lo hacen a través de la sobreexposición a la que los habilita el uso cotidiano de dispositivos tecnológicos diseñados para transgredir en buena medida los tradicionales límites espaciales y temporales. De ese modo, todo parece diseñado para que nuestra intimidad quede expuesta ante completos extraños dotados de ciertas habilidades técnicas en una atractiva y popular ‘vidriera social’.

Los actos, palabras y testimonios visuales que antes hubieran sido vertidos y protegidos por las páginas de un diario íntimo, un artefacto semiótico accesible sólo a sus dueños, hoy son – en una suerte de “mi-vida-es-un-libro-abierto” – accesibles

¹³ Caso similar es el del impenitente seductor Don Juan, en la obra de Molière (1665). La comparación radica en que Becky es seducida por el reflejo de su propio deseo: Joe le devuelve en su discurso su propio deseo, todo lo que ella considera deseable, tal como lo ha consignado prolijamente en las redes.

para un número desconocido y eventual y alarmantemente ilimitado de personas, incluso aquellas que podrían explotarlos en desmedro de quien los ha generado, y también ser utilizados por criminales. Esta práctica cotidiana y contemporánea está en la base misma de la trama de la serie original de Netflix *You*, y es por esa razón que en este artículo analizaremos el modo en que se produce la trama narrativa ficcional de la serie, compuesta hasta hoy por 10 episodios en lo que todo parece indicar es sólo su primera temporada¹⁴.

Utilizaremos el aporte del modelo triádico de Charles Peirce (1839-1914) y, además, procuramos utilizar ese planteo epistemológico y ontológico de lo que acaece y significa en el mundo, más allá de nuestra voluntad o designio, así como de aquello que intencionalmente elegimos representar mientras y después de que eso hacemos, pensamos o simplemente sucede, y lo presenciamos en directo o de modo mediatizado. Por medio de la semiosis o acción sígnica, se transforma cada aspecto de lo real en signo de otra cosa; se trata de un proceso lógico que consiste en la constante generación de interpretantes, esos signos más desarrollados del objeto que así se revela gradual y faliblemente y se vuelve conocido (CP 2.228)¹⁵, mediante la acción de diversas clases de signos (CP 5.484). La que sigue es una de las definiciones del signo más conocidas de su extensa obra:

Un signo o representamen, es una cosa que está en lugar de otra para alguien, en algún sentido o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de

¹⁴ Antes del estreno de la serie (junio 2018), se anunció una segunda temporada, que también ha comenzado a ser transmitida en Netflix y que cuenta con 10 episodios como la primera temporada.

¹⁵ Citamos la obra de Peirce del modo convencional: x.xxx corresponde al volumen-párrafo de *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1936-1958).

esa persona un signo equivalente, o quizás más desarrollado. A su vez, el signo está en lugar de algo, su objeto, pero el signo está en su lugar no en todos los sentidos, sino en relación a un tipo de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen. (CP 2.228).

Asimismo, Peirce distingue dos tipos de objetos: el *inmediato*, “el objeto tal como el signo mismo lo representa” (CP 4.536), y el *dinámico*, el objeto representado, al margen de su relación con el signo, tal como una muy extensa y completa investigación del mundo podría llegar a establecer que es. Esto puede ser formulado de otro modo: “el objeto mediato o dinámico es el objeto exterior al signo. Pero el signo debe indicarlo mediante algún indicio; y este indicio, o su substancia, es el objeto inmediato” (CP 8.334).

En el caso del relato de Netflix aquí considerado, dicha generación de sentido se basa de modo central en la intervención de signos públicos que notablemente son al mismo tiempo privados e íntimos, una variante sofisticada y apoyada en la tecnología de redes de un fenómeno conversacional tradicional que trataremos en este artículo como un elemento central y del que se ocupa pioneramente el micro-sociólogo canadiense Goffman (1981) mediante la noción del “fisquear” (*eavesdropping*)¹⁶.

De ese doble estatus de esos signos a la vez (casi)secretos o al menos destinados sólo a algunos ojos, pero inevitablemente públicos, para quien sabe y se interesa en acceder a ellos se beneficia el protagonista, para llegar a controlar cada

¹⁶ Término en inglés que significa escuchar secretamente, sin que nadie se dé cuenta, conversaciones privadas y sin consentimiento.

aspecto de la vida de la mujer que persigue. En una progresión siniestra, una de las consecuencias de ese control desmesurado es que Joe llegará eventualmente a eliminarla, cuando ella descubre su accionar ilegal y persecutorio. A partir de este soporte semiótico, se tendrá en cuenta la ya citada teoría sociológica de Erving Goffman, quien desde su primer artículo “On Cooling the mark out. Some Aspects of Adaptation to Failure” (1952), analizó las estrategias de los estafadores, de aquellos que el autor llama “artistas de la confianza”, es decir, personas que se ganan la confianza de incautos mediante una actuación muy cuidada, que luego utilizan en contra de su “marca”, es decir, de la víctima o estafado. La conjunción contemporánea de estos factores es nuestra contribución al elegir este ejemplo de narrativa contemporánea seriada y globalizada a través de Netflix.

1 Desarrollo y argumentos

1.1 Los protagonistas de la serie *You* y su contacto con las tecnologías digitales: cómo desglosar la noción de ‘*eavesdropping*’ en los 10 episodios.

La serie *You* pertenece al género *thriller*, pues en su narrativa reina la figura de un homicida sonriente y afectuoso, un pariente no tan lejano del policía técnico forense que le da nombre a la exitosa serie de HBO *Dexter* (2006-2013, protagonizada por Michael Hall). El espectador se encuentra ante un personaje que, no cabe duda, es el ‘héroe’ de la serie, pero sucede que lo encarna de un modo maligno; indiscutiblemente Joe es a la vez protagonista y un irredento villano. Mientras que en *Dexter* habría al menos una suerte de justificación narrativa de índole moral, aunque no legal para los asesinatos en serie que comete en cada episodio: las víctimas son (casi todos) villanos, que mueren en las manos enguantadas y firmes

del forense Dexter Morgan, una suerte de vigilante o justiciero implacable.

En cambio, Joe es un asesino sin posible justificación o causa noble detrás de sus crímenes que elige como su víctima a una mujer que él va a controlar de modo sistemático y creciente mediante el uso que ella hace de las redes sociales. Ese es el componente narrativo de ironía trágica: la heroína-víctima caerá en una trampa mortal a la que sin sospecharlo ella misma –o más precisamente sus prácticas comunicacionales– aporta los elementos decisivos. Al revés de lo que sucede en una novela de detectives clásica, en *You* coincide el rastreador de huellas con el criminal, y la víctima es quien va dejando pistas detrás suyo, tal como lo hace involuntariamente el criminal en una historia de Sherlock Holmes (1888-1930). El guión del thriller hace que Becky se comporte como la víctima emblemática, que de modo casi literal entra sin la menor sospecha en la cueva del lobo, y allí encuentra su violento fin, para que un relato tradicional pueda reiterarse, como lo señala con sobria ironía el narrador borgeano del brevísimo cuento “La Trama”. (Borges, *Obras Completas*, vol. 2, p. 171).

Un caso de comedia dramática cinematográfica lleva como título un pronombre personal oblicuo: *Her* (Jonze, 2013). El título *Her* se tradujo al castellano como ‘ella’, y la interpretación de quién es ella queda abierto a un sinnúmero de posibilidades signícas. Hay una coincidencia en el uso de un pronombre como título en la serie de Netflix, en este otro caso nominativo; la tecnología juega un rol preponderante en ambos. La actriz de cine estadounidense Scarlett Johansson logra convertirse en ‘Samantha’, un programa informático inteligente al que oímos, pero no vemos, que en un futuro cercano es capaz de conectar en lo emocional con su dueño, un escritor

de cartas de amor interpretado por Joaquin Phoenix. Su trama justamente también versa sobre la comunicación entre esa voz que viene de una aplicación no muy diferente de lo que ofrece el *IPhone (Siri)* o la de un aparato de *Amazon*. Pero hasta ahí llegan las coincidencias: *Her* ironiza la adicción a un dispositivo en boga y en fuerte desarrollo en nuestra época – inteligencia artificial, mecanismos de ayuda o apoyo con aspecto antropomórfico, ‘casi humano’ – y logra su humor por el exceso, a saber, un caso de afecto no correspondido entre la máquina y el usuario. Por su parte, *You* explora las tinieblas del alma de un psicópata que en esta época se aprovecha con gran habilidad y malicia del instrumento tecnológico de comunicación cotidiana, banal, dotado de fines amistosos, inofensivos (Instagram y Twitter). Así, la pasión que desarrolla el usuario de *Her* por esa seductora voz incorpórea es un ejemplo de la alta relevancia de la inteligencia artificial transformada en un relato en clave de comedia dramática, mientras que la persecución y asesinato en *You* ilustran los riesgos de un uso no reflexivo o cauteloso de la tecnología comunicacional.

Otro antecedente de este mal/bienestar epocal, pero en este caso gráfico, es el muy publicitado número de fin de año de la revista *Time*, cuando para elegir a la persona del año, en su última edición de 2006, en vez de escoger a un hombre o mujer destacada, usó el pronombre *You* en su tapa, en alusión al protagonismo de la gente común en las redes sociales, a la ‘interactividad’ que internet ha potenciado en sus usuarios. La serie *The Stalker*¹⁷ (Díaz, 2014), que podemos traducir por ‘el

¹⁷ Este thriller psicológico sobre una unidad élite de detectives de la policía de Los Ángeles que se encarga de todos los casos de acoso y amenazas en la ciudad, e incluye el ciberacoso y la fijación romántica obsesiva.

acosador', es otro thriller psicológico sobre un grupo de detectives de Estados Unidos que se encargan de combatir esta clase delito. En esta otra serie, se alude al carácter patológico y criminal del anti-héroe. Algo diferente ocurre con la serie que analizamos en este artículo, ya que el propio título *You* posee un significado no amenazador que, de cierto modo, puede interpretarse como un eco lejano, pero aún válido, para gran parte del planeta, del cambio tecnológico celebrado por la revista norteamericana en 2006: la llegada de la horizontalidad máxima e idealizada entre productores y receptores de mensajes.

“El *tú* puede definirse como la persona *no-yo*” (Hidalgo, 2000). Esta relación es la que Benveniste (1984) llama “correlación de subjetividad” (p. 46), es decir, que el *tú* es una persona no-subjetiva que se opone discursivamente a la persona subjetiva que *yo* representa. Podríamos decir, entonces, que el título de esta serie *You (tú)* remite a la persona interpelada. *You* es un “deíctico” (Kerbrat Orecchioni, 1997) que hace referencia a una serie interminable de personas que se caracterizan todas ellas por ser las interpeladas por el discurso, por ser las destinatarias legítimas de los signos – típicamente verbales – del enunciador (CP 2.233), lo que genera el mismo y único signo más desarrollado, el que Peirce bautiza como ‘interpretante’. Tal es el caso de Joe, que interpela a un ‘otro’ a partir de su propio ‘yo’: “Soy anticuado”.

Me gusta la “vida real”, afirma el protagonista cuando Becky, la chica con la que se obsesiona, le pregunta por qué no tiene redes sociales. Joe no revela nada en absoluto sobre sí mismo en las redes sociales, y como un cazador tradicional, a la vieja usanza, él emplea las huellas, recurre al paradigma indiciario (Fernández García, 2015) para cazar a su presa, tal como lo podría haber hecho antiguamente

con el olfato, la vista, u otro sentido. De esta manera, el significado de las redes sociales para Joe es completamente otro del que posee Becky; ella ve un modo de conexión de sociabilidad moderna como cientos de millones en el mundo cada día, sin distinción de clase, género o educación. El comportamiento de Joe es la antítesis: él las mira como el águila que sobrevuela desde muy alto y focaliza en el animal que será su alimento allá abajo, lejos. El protagonista marca de modo tajante en su discurso la separación absoluta entre un 'yo' y un 'tú'. La conducta de Joe implica una distinción epistémica, relativa a la creencia, lo que en términos semióticos puede expresarse así: el *interpretante* de Instagram o Twitter que se produce en el universo discursivo del perseguidor es una materialidad perfectamente adecuada para poder capturar, seducir, pero sobre todas las cosas, para controlar y eventualmente suprimir al otro como alteridad y, eventualmente, como ser vivo.

La proximidad con el espionaje tradicional es grande, porque tener información valiosa sobre el adversario o enemigo es siempre un modo de prever lo que hará, y también una forma eficaz de tomar las medidas necesarias para llevarlo hacia donde le conviene al espía. Aún sin un desenlace truculento o macabro, la serie *You* se sostiene sobre estas dos interpretaciones opuestas de un objeto semiótico. El *objeto dinámico* – eso de lo real que busca ser representado e interpretado por la semiosis es uno y el mismo (CP 4.536), a saber, las redes sociales usadas por buena parte de la humanidad hoy.

No obstante, lo que varía diametralmente es el *interpretante* o efecto de sentido producido por ellas: uno es anómalo, perverso; el otro previsible y en buena medida inofensivo o al menos no letal. Así, el espectador de la serie se enfrenta a dos

significados contrapuestos: a) las redes sociales como una potente y popular ‘*affordance*’ (Gibson, 1967) de múltiples y más o menos livianos contactos junto con un modo de profundizar alguna de esas numerosas relaciones leves, casi protocolares o muy tenues, como el inverosímil número de ‘amigos’ que se puede llegar a tener en Facebook, Instagram y Twitter; b) las redes sociales como una serie de pistas que potenciales víctimas, ingenuos, o irresponsables en el manejo de la información personal suministran constantemente para el beneficio de depredadores que incursionan en un nuevo y vasto territorio para sus fines ilícitos y sociales.

De la semiótica estructural, traemos a nuestro artículo el concepto de “actante observador”, para analizar las maneras en las que la “información cognitiva” circula en los textos (Alexandrescu, 1985; Fontanille, 1989; Leone, 2017), y en la manera en la que un cuerpo se deja ver a través de interpretaciones de personas desconocidas que acceden a sus signos. Leone (2017) relaciona el concepto de “actante observador” con una condición física y psicológica denominada “anorexia”¹⁸. El autor va más allá de lo que es considerado una patología psicológica e individual e incorpora la semiótica social como la reinterpretación de ese sufrimiento en relación a un resultado de exceso de deseo de transparencia. Esta noción de Leone (2017) se vincula con un concepto que ya hemos anunciado como fundamental en este artículo, con esto hacemos referencia al ‘*eavesdropping*’ goffmaniano, junto con ese

¹⁸ Concebir el fenómeno de la ‘anorexia’ desde un marco semiótico permite la comparación con dinámicas del sentido que incluyen un actante observador, y así posibilitan un acercamiento a las causas socioculturales de la psicopatología individual.

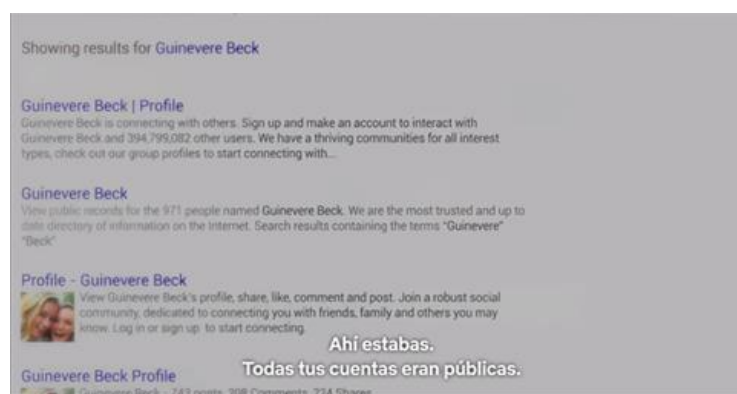
deseo de difusión del sí mismo, con ese impulso narcisista que lleva a Becky a sentirse tan atraída por ese alter ego, por ese 'otro' que parece, en muchos y decisivos aspectos, alguien como ella o al menos muy semejante a ella en sus costumbres comunicacionales.

Episodio 1 al 5

Episodio 1.

Dice Joe: "Tu nombre era un glorioso punto de partida, porque ahí estabas, todas tus cuentas eran públicas". Becky pretende alcanzar un "exceso de deseo de transparencia" (Leone, 2017) a través de su presencia en las redes sociales, y para ello publica constantemente sus datos personales y estados de ánimo. Se produce así una analogía identificable con el síntoma de la 'bulimia': a través de una ingesta insaciable de información, Joe terminará por eliminar ese transparente objeto del deseo que es Becky, luego de haber cazado y consumido hasta agotarla su materia icónica, indicial y simbólica disponible en las redes sociales.

Figura 1



Fuente: Netflix- Captura de pantalla de serie *You*.

Al intentar mostrar a otros la performance de su 'yo' idealizado, Beck mantiene su participación en la comunidad, pero al mismo tiempo, y de un modo por completo

inadvertido, y como referíamos arriba (p. 2), de modo análogo a lo que sucede en la tragedia isabelina *Otelo. El moro de Venecia*, en la que el villano Yago se aprovecha de un exceso de información que, sin darse cuenta, le facilita el héroe trágico Otelo, al confiar en su siniestro alferez, y exponerse así de modo suicida a sus manejos oscuros y siniestros.

El verdadero enemigo de Otelo, sin duda, es el propio Otelo, que con total ingenuidad revela en sus reacciones a los comentarios del infame Yago su inocultable falta de autoestima y su mala imagen de sí mismo. Esa predisposición es la que lo convierte en alguien débil, que se enferma de celos ante la calumniosa denuncia de infidelidad de su esposa. Su problema es que el valiente moro parece estar demasiado dispuesto a creer en esa narrativa siniestra, y es por eso que cae en las manos del intrigante. En el caso de Becky, su gran inseguridad vital, su ansia de conseguir adhesión o admiración por su forma de actuar en el mundo, termina por poner en peligro su vida, y la conduce trágicamente a una muerte violenta, al final de la primera temporada.

Episodio 2

Joe revisa las redes sociales de Becky y averigua sus datos personales, entre ellos su domicilio:

Nacida y crecida en la isla de Nantucket, un hermano Clyde, y una hermana Anya. Tus padres se separaron cuando tenías 12. Tu papá desapareció. Estudiaste literatura en Brown y también te especializaste en idiotas. Luego te mudaste a New York a estudiar y dejar tu marca. Estás muy ocupada haciendo cosas que no recordarás dentro de 5 años. Lo sé, porque publicas cosas todo el tiempo. Sinceramente, es lo menos atractivo de ti Beck. Me di cuenta de que tu vida en las redes no es real, es un collage. Inventas una Beck, una criatura segura, adorable y flexible. Lo siguiente que me dio nuestra amiga internet, fue tu dirección” (Voz en off de Joe).

Él agrega con cinismo: “Quieres que te vean, te oigan, te reconozcan”, haciendo referencia a las publicaciones públicas de Becky en Instagram”

Figura 2.



Fuente: Netflix- Captura de pantalla de serie *You*

Figura 3.



Fuente: Netflix- Captura de pantalla de serie *You*

Ahora bien...¿cómo se supone que los espectadores debemos evaluar el comportamiento de Joe hacia Becky según el desarrollo de la trama de la serie *You*? Como público sabemos desde un primer momento que Joe es un psicópata que

acecha a su víctima, pero Becky lo desconoce por completo hasta casi el final de la primera temporada. Desde un primer momento, Joe se muestra normal en extremo, y le hace creer a Becky que sus encuentros siempre fueron ‘coincidencias’. Predomina entonces, de forma artificial y simulada, la interacción que Goffman (1963) cataloga como “ocasión social” (p.22), el fenómeno de sociabilidad conocido como el “encuentro” entre personas. Esas ‘coincidencias’ le dan una ventaja notoria al depredador que finge ser un mero transeúnte.

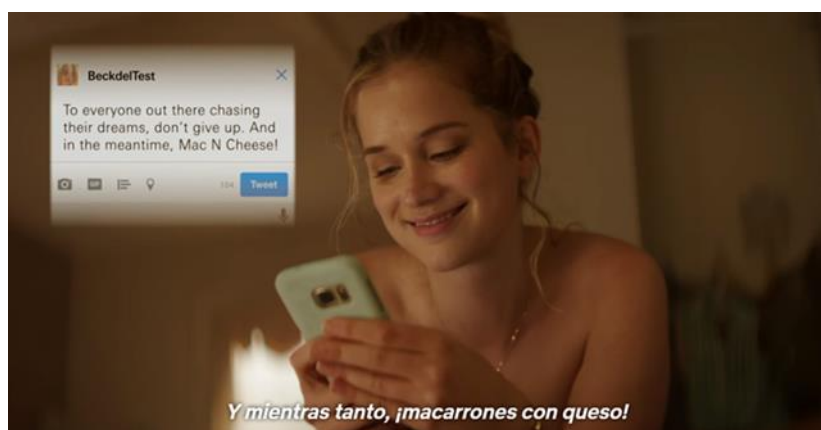
Toda reunión es un encuentro de personas, o incluso un conjunto de personas que típicamente es planeado. Por otro lado, la situación social conlleva un control mutuo, y es "el escenario físico completo en el que las personas presentes se ven unas a otras" (Goffman 1981, p. 136). Finalmente, una ocasión social – por ejemplo, cuando en el episodio 5 “*Living with the enemy*”, Joe asiste a fiestas organizadas por las amigas de Becky – se define por tener lugar en un espacio y durante un tiempo predeterminados. En la serie, esa ocasión constituye un telón de fondo en el que se producen los dos primeros encuentros. Él busca que ese momento de sociabilidad relajada parezca del todo natural, no planeada, cuando en verdad son muy premeditadas acciones de observación y de estudio del movimiento en las redes sociales de las personas que asisten a esas fiestas. Nada queda librado al azar; todo ha sido cuidadosamente controlado y calculado por este avezado cazador de signos.

Goffman (1963) enfatiza que los individuos en una *interacción no enfocada* – por ejemplo, las personas que asisten a una fiesta– están alertas entre sí, y se mantienen preparadas para un potencial e incluso previsible encuentro. Ese acontecimiento es el elemento central de la interacción enfocada, es decir, cuando

las personas se muestran involucradas y se prestan atención mutua. En otras palabras, la interacción se enfoca cuando los miembros de una reunión "se ratifican conjuntamente como copropietarios autorizados de un solo enfoque de atención visual y cognitiva" (Goffman 1963, p.135). Para que todo parezca casual, la tarea que se impone Joe es investigar con extremo cuidado las amistades de Becky mediante los perfiles sociales abiertos de las redes sociales. Entonces, lo que en un principio se puede definir como el asistir a un encuentro y conocer a los amigos de su novia, resulta en verdad un simulacro de "interacción no enfocada". (Goffman, 1963, p. 135).

Si seguimos con los primeros episodios, la trama destaca la importancia vital de las redes sociales para Becky. Cuando ella regresa a su casa, luego de tener un mal día debido a problemas laborales y económicos, Becky hace una publicación en su Twitter que dice no sin cierto humor auto-irónico: "A todos los que persiguen sus sueños no se rindan. Y mientras tanto, macarrones con queso"¹⁹.

Figura 4.



Fuente: Netflix- Captura de pantalla de serie *You*

¹⁹ Se trata de una referencia cultural norteamericana: es una comida muy económica ya preparada en caja, es el alimento típico de estudiantes que viven lejos de casa, o de personas de bajo poder adquisitivo.

En la percepción patológica del anoréxico, mirarse a un espejo o mirar una foto tiene relación con un obstáculo para que la mirada de los demás pueda vincularse con la mirada propia (Leone, 2017). En *You*, la mirada de los demás actúa sobre el objeto querido (en este caso uno mismo) para poder amarlo, de ese modo se establecen patrones de “deseo mimético” (Girard, 1961, p. 36). Becky parece incapaz de desear algo por sí sola; ella necesita que el objeto de su deseo le sea propuesto y apoyado por quienes están conectados con ella mediante las redes sociales. De modo recurrente, se tejen sutiles relaciones de admiración y de competencia con terceros que se interponen en la relación propia con las redes sociales. A partir de lo ocurrido en este episodio, cabe preguntarse: ¿cuáles son los motivos ocultos en los comportamientos aparentemente más libres?

Tal como el anoréxico se mira en el espejo y se ve siempre excesivamente gordo, la protagonista de *You* observa constantemente las redes sociales, y lo que le devuelven para su consumo no le parece jamás suficiente ni justo con respecto a quien ella imagina o anhela llegar a ser para el Otro colectivo. Por eso, Becky expone paso a paso y casi minuto a minuto su vida; aunque, en verdad, lo que ella muestra es una muy cuidadosa selección de su real existencia. Para tal fin, ella agrega filtros y elimina todo aquello que supone podría no verse bien ante los ojos ajenos: se vislumbra una ideología o culto de la aparente transparencia, un comportamiento que se convierte progresivamente en una suerte de anorexia de la identidad, y que la serie revela mediante la proliferación de síntomas.

En absoluta contraposición se ubica Joe, quien no utiliza las redes sociales para mostrar su doble personalidad. Eso iría completamente en contra de sus

designios, los que podemos caracterizar como los de un cazador furtivo, de alguien preocupado ante todo en ocultar o disimular constantemente su real naturaleza, sus verdaderos y siniestros propósitos. Para conseguir tal fin, nada sería más riesgoso que (sobre)exponerse en las redes. En estas condiciones, el contraste máximo entre los protagonistas se caracteriza mediante la construcción de dos universos que no podrán jamás cruzarse, sino hasta que sea demasiado tarde, y en la modalidad de un conflicto muy violento.

Por un lado, Becky no imagina su vida sin exponerla obsesivamente en el ámbito virtual de las redes sociales, y por el otro lado, para Joe, el comportamiento tecno-dependiente de la mujer que lo atrae poderosamente se manifiesta como una provocación e, irónicamente, como una conducta despreciable. Aquí nos encontramos con una contradicción flagrante: por un lado, la infatuación, el fuerte deseo erótico del hombre hacia Becky, por el otro, la actitud de irrestricto menosprecio que se contrapone fuertemente a la poderosa atracción. Ambas facetas emergen cuando Joe hace una especie de balance sobre lo que siente por ella. Algo clave para el avance de los designios funestos del hombre ocurre cuando él procede a robarle el teléfono celular. Joe sabe que de esa manera conseguirá llevar adelante su macabro plan de completa posesión semiótica del otro. No sólo podrá controlar cada uno de sus movimientos diarios por el mundo, sino que mediante su botón tecnológico él consigue observar y estudiar sus motivaciones, deseos, y pensamientos a través de este singular discurso tan público y tan privado a la vez.

No hay duda de que la decisión de Joe de explorar minuciosamente la vida de Becky lo convierte en un oyente ilegítimo, en un espía (Goffman, 1981, p. 131). A lo

largo de los episodios, el hombre escucha a escondidas; queda así descartado desde el inicio el factor de la mera casualidad, de esa clase de escucha involuntaria que normal e inevitablemente puede ocurrir en el espacio público de un medio de transporte o de un ascensor. Cada una de las acciones de Joe está planeada como una estrategia de guerra, para avanzar en la implacable conquista del otro a través de sus propios datos, de lo que revelan sus signos, sin que ese otro sospeche nada. No es lo mismo, por ejemplo, el momento social en el que Becky decide expresar en voz alta su desaprobación por la incomodidad que le produce su jefe, y para hacerlo se dirige a su amiga. No obstante, ella lo hace con la evidente intención de que Joe también sea partícipe de la exposición de esas críticas. Muy diferente, en cambio, es la ocasión en la que Becky le cuenta intimidades a sus amigas, mientras que Joe agazapado, oculto gracias a su pericia tecnológica, procede a espiar a su amiga. Si comparamos esta situación ficcional con la teoría de Goffman (1981), podemos decir que Joe lejos de ser lo que el estudioso del orden de interacción describe como un “oyente inadvertido” es un “oyente entrometido” (p. 132). A partir de ese giro en la narrativa, en cuanto el personaje principal juega un rol de espía, el espectador comprende que Joe es un psicópata y siente ansiedad, por la presencia de alguien temible, de un asediador, lo cual sólo puede anunciar un desenlace ominoso, terrible de la trama. El suspenso del relato depende precisamente de que Becky ignore su condición amenazadora hasta el final de la primera temporada. Podemos decir que se produce así esa atmósfera que Freud describió como “lo siniestro” (*das Unheimliche*), en un ensayo clásico hace un siglo (1919), para analizar la literatura y los sueños, cuando estos mezclan lo familiar y lo extraño de modo inquietante.

Asimismo, la intensa participación de sociabilidad virtual de Becky en las redes la lleva a observar con curiosidad y reparo la falta de presencia de su novio Joe en las redes: “No sé quién eres, no tienes redes sociales, no he visto a tus amigos ni tu casa” (episodio 2). Hay una sospecha de que hay algo anómalo en esa absoluta ausencia, en esa actitud de auto-marginación que bien podría ser el indicio de algo sórdido. Cabe destacar que, como un típico fenómeno epocal, el comentario extrañado de Becky no apunta a conocer los amigos de carne y hueso, ni tampoco revela el deseo de ir a la casa de Joe; lo que ella no puede entender es el motivo por el cual él se niega a hacer algo tan banal, normal y por qué no interesante como lo es exhibir su vida cotidiana, su casa y sus amigos mediante la sociabilidad materializada y difundida por internet. Sin saberlo, ese es el momento en que la heroína del relato más se aproxima a descubrir la real naturaleza de su amigo, su perversa personalidad. Pero su suspicacia no va más allá de un muy ligero estremecimiento; Becky sigue del todo ajena y alejada de comprender el real significado de eso que brilla por su ausencia, a saber, toda huella de la identidad de Joe, su perfecto camuflaje para cumplir con su plan de dominación total.

A lo largo de la narrativa, Becky no deja de poner en evidencia su necesidad de conectarse en las redes constantemente. Como a millones de otras personas en todo el mundo, a ella le parece que estar desconectada es lo peor que le puede pasar desde el punto de vista físico, tecnológico y existencial (Leone, 2017). Sin embargo, en el episodio 7, sorprendentemente, la protagonista decide cerrar todas sus cuentas para poder estar tranquila y comenzar de nuevo con sus vínculos cibernéticos. De esta manera, como señala Espósito (2009), los individuos crean nuevas esferas en

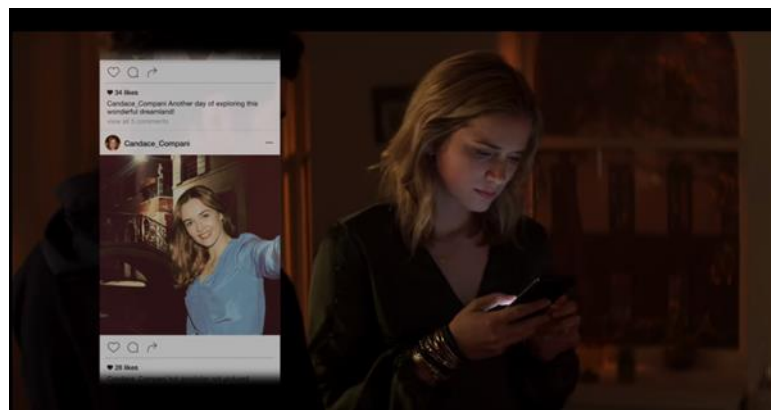
formas de burbujas digitales, porque quieren separar su identidad de los entornos sociales. Lejos de prescindir de modo absoluto o extremo de esas plataformas, lo que ocurre con Becky es que sufre una crisis pasajera, como tantos adictos o usuarios compulsivos de alguna sustancia, detienen su consumo con la ilusoria esperanza o expectativa de que esa decisión saludable será definitiva.

Episodio 5 al 10

Asistimos a un cambio en la trama que muestra una tensión dialéctica entre la retórica de la transparencia y la retórica de la opacidad; el motivo aparente es que ocurre un cambio de roles: ambos protagonistas se dedican con ahínco a la caza de indicios, de aquello que les permita descubrir algo no evidente, oculto sobre el Otro con el que interactúan. Así, en el Episodio 9, Becky comienza a sospechar que Joe podría haber asesinado a su pareja anterior, Candace. Él le había contado que Candace había sido infiel, y que lo había abandonado cuando se marchó a Italia. Pero a Becky no le convence esta historia, y por eso comienza a buscar en internet con la finalidad de encontrar información que le permita conocer los hechos reales del pasado de Joe en torno a ese incidente romántico, que podría ocultar algo siniestro, inclusive letal. De modo previsible, la protagonista de la primera temporada siente el deseo de encontrar respuestas que expliquen esa suerte de nube o aura opaca que rodea a Joe en virtud de su ausencia absoluta de la gran vitrina virtual. Y nada parece una mejor estrategia en estos tiempos que lanzarse a investigar en las redes sociales, para averiguar qué fue lo que realmente ocurrió a la ex pareja de su novio. Ella ignora que esta actividad la lleva a emular el rol detectivesco y ominoso de Joe. Pero, por no poseer la gran pericia del hombre, el comportamiento de Becky está destinado al

rotundo fracaso; nada resultará de su búsqueda de explicación de la llamativa ausencia de transparencia de Joe. Lo importante es que se desarrolla en el relato un paralelismo estructural: contemplamos la conducta en espejo de ambos personajes. La notoria y previsible diferencia estriba en que mientras previsiblemente Joe consigue, de manera certera, todo lo que él busca por medio del uso de internet, también es del todo previsible la búsqueda frustrada y sin pericia suficiente de Becky.

Figura 5.



Fuente: Netflix- Captura de pantalla serie You.

Algo importante ocurre en el Episodio 10: a raíz del fracaso en la exploración de signos de la mujer, se multiplican sus interrogantes: “Quiero saber qué pasó, quiero saber dónde está y que pasó, porque me estoy volviendo loca. ¿Por qué no hay pruebas que haya estado en Italia?, ¿Nadie supo más de ella desde que se fue? ¿Desapareció por completo de sus redes sociales? ¿Quién viaja a Italia y no publica fotos?” La trama sigue utilizando la estrategia de la especularidad de los personajes centrales: esas preguntas sin respuesta y cargadas de sospecha de que lo peor puede haber ocurrido, presumen que obviamente la ex pareja de Joe debería

comportarse como ella, es decir, hacer un uso *normal* de las redes sociales para mostrar su vida. Por supuesto, no se trata de algo obvio, como alimentarse o habitar en algún lugar. Un signo de estos tiempos, sin embargo, es que un comportamiento opcional, no esencial para la vida es considerado no sólo por Becky, sino por buena parte de la población del mundo como un comportamiento universal, necesario, algo sin lo cual la vida sería incompleta.

1.2 Peligros de la (sobre) exposición en las redes: De Dexter Morgan a Joe Goldberg a partir de la teoría peirceana

Desde la perspectiva del modelo semiótico peirceano, la serie *You* ofrece una oportunidad interesante para analizar el proceso de significación que subyace al relato. A partir de las capturas de pantalla de Instagram y Twitter, obtenemos un conjunto de signos que determinan *interpretantes* o signos más desarrollados (CP 2.228). Estos revelan aspectos del objeto representado que poseen una característica clave: ellos no corresponden al *Objeto Dinámico* (CP 8.183), la noción semiótica que remite a lo real bruto como la dimensión de lo real que, *a priori*, nunca puede ser total e infaliblemente metabolizada y representada por los signos. En el caso de esta ficción, hay una cuidadosa planificación para que las revelaciones que surgen del protagonista masculino no sean sólo parciales y falibles, como ocurre con todo lo que es representado por la acción de los signos o *semiosis* (CP 5.484). Joe despliega una actividad de espía/cazador que se basa en ocultar, es decir, simular y disimular lo real que lo atañe, a través de cada uno de los signos que él elige cuidadosamente comunicar a la mujer que desea, y a la que engaña desde el inicio. Su estrategia básica es el camuflaje semiótico: el diestro usuario de las redes se encarga de borrar sus

huellas, sus indicios; en su lugar, él presenta signos plenos, donde la triple acción icónico-indicial-simbólica tiene la función de presentar, expresar y comunicar la vida de alguien de apariencia totalmente inocente, que tan solo rehúsa ser parte de la tendencia moderna de vivir buena parte de sus días expuesto en las redes. El disfraz de un hombre discreto y prudente es perfecto para ocultar los designios de un despiadado asesino que no cesa de acechar a su víctima y fomentar el engaño en todo momento.

En el final de la narrativa, cuando ya es demasiado tarde, Becky descubre que su novio Joe es un asesino, y que él no ha dejado de perseguirla un solo día por medio de las redes sociales, más concretamente, a través de WhatsApp, cuando le robó su celular. Al ser descubierto, Joe no puede tolerar que Becky conozca sus secretos, que el significado pleno e inequívoco de su actividad, del signo simbólico que le corresponde a su identidad real, a saber, el de un feroz depredador, haya llegado a su conocimiento. Por eso, en el más literal acto de cacería imaginable, Joe decide encerrarla en una jaula que se encuentra en el sótano de la librería donde trabaja. Busca así aislarla del mundo exterior, sustraerla no sólo de las redes, sino de todo ámbito en el que ella vivía. Su desesperada y perdedora meta es convencerla de que él actuó de esa manera ilegítima y criminal por amor.

Desde una mirada psico-social, podríamos interpretar que Joe busca maltratar psicológicamente a Becky para así convencerla de que sus acciones son legítimas o al menos que se justifican por el gran amor que siente por ella. La situación recuerda de algún modo el Síndrome de Estocolmo (Carlson, 2010), donde el acosador busca que su víctima, tras conocer sus macabras intenciones, y contra toda probabilidad

continúe teniendo un sentimiento positivo hacia él. Hay un nítido y revelador contraste entre los saberes adquiridos por los protagonistas: el conocimiento de la faz siniestra del otro que ha adquirido Becky le recuerda la curiosidad de la mujer que desposa a Barba Azul, cuando de modo imprudente ella desea conocer su secreto, y para ello abre el cuarto cerrado y prohibido por su marido.

Como el personaje del cuento tradicional, a causa de su imprudente decisión, la joven moderna y sociable debe morir. Ella es condenada a muerte por haber roto la prohibición, en este caso tácita y nunca anunciada por Joe. De todos modos, ella desea saber qué contenía el lugar secreto, eso que intuía sin saberlo a las claras que estaba vedado a su conocimiento. No en vano el episodio 10, el que termina esa primera temporada de la serie, lleva ese nombre irónico y sombrío: *Bluebeard's Castle*. De modo inverso y siniestro, el conocimiento revelado vuelve a Joe aún más poderoso, pero no sólo en el plano cognitivo – él ya conoce mucho de la intimidad de la mujer sin que Becky lo sepa o imagine siquiera – sino también en lo fáctico, pues a partir de ese instante, él pasa a controlar su vida, y se convierte en su guardián y verdugo. Joe decide sentenciarla a muerte, pues juzga que es el único camino para proteger sus secretos criminales.

El sótano donde ella es encerrada está asociado a un pasado cruel para Joe, ya que ese era el lugar donde él era encerrado como brutal castigo, en su época de aprendiz en la librería, donde siguió trabajando toda su vida. El sufrimiento infligido a Joe parece remontar al siglo 19, al melodrama victoriano de Charles Dickens, con sus novelas de huérfanos pobres y abusos infantiles sádicos. Hay así un contraste nítido, de nuevo, entre los dos personajes principales de esta serie: Becky parece haber

nacido y vivido en la modernidad tardía; por eso, ella se zambulle y nada con total naturalidad en un mundo facilitado por la tecnología. Joe, en cambio, ha crecido brutalizado y moldeado en su personalidad por una forma de tecnología antigua, la de Gutenberg. Nada lo representa mejor que el signo icónico de esa jaula que sirve para aislar completamente al que allí es encerrado, en la profundidad del sótano de la librería.

Figura 5.



Fuente: Netflix- Captura de pantalla serie *You*

Surge como del fondo de un mar oscuro e impenetrable el rostro o imagen del mal absoluto, de lo siniestro; emerge en la trama un acontecimiento que está diametralmente opuesto a la alegría simple y rutinaria de compartir los momentos felices de nuestra vida en las redes sociales. Es útil en este momento del análisis, volver a emplear la noción técnica del *Objeto Dinámico*, ese elemento del modelo semiótico peirceano que está situado exactamente en la frontera de la semiosis, pues no se ubica ni adentro de ese proceso, como el *Objeto Inmediato* – lo real representado – ni afuera, como lo que sería absolutamente incognoscible, lo que Kant llamó “la cosa en sí misma”, una noción criticada por Peirce (CP 5.525). Debemos pensar en el *Objeto Dinámico (O.D)* como siendo la materia prima real de la cual proviene toda novedad;

en este caso el origen cognitivo del fuerte y terrible desengaño. A partir de la introducción al relato de algo nuevo que proviene del *O.D*, llega la revelación: una verdad/realidad tremenda se desvenda. Ese acto evoca el término griego usado para designar la 'verdad', *aletheia*: se trata del estado de aquello que ya no estaría más oculto, velado. En *You*, ese movimiento revela el lado oscuro de lo real. En todo descubrimiento, especialmente en las relaciones humanas, existe ese potencial de un brutal desengaño, de 'caer en lo real', y, a veces, de no sobrevivir a esa caída.

En el último episodio, en el que Becky es encerrada en la profundidad oculta de la librería, pues ella ha descubierto una faceta clave y hasta entonces ignorada del *O.D.* (CP 4.536). Ahora ha conocido y entendido cabalmente, aunque muy tarde, un nuevo y temible *Objeto Inmediato (O.I.)*: Becky no puede ya no saber con quién ha estado realmente relacionándose todo este tiempo, tras conocer la verdadera identidad e intenciones de su novio Joe. El gran temor que siente ante este revés de la vida corresponde en el modelo teórico peirceano a un Interpretante Emocional (CP 5.475), y sus actos concretos en esa circunstancia a sendos Interpretantes Energéticos (CP 5.475). Estos últimos aparecen al espectador cuando éste observa la gestualidad desesperada de Becky, en el momento en que descubre que había sido engañada. El participar de la vida de redes sociales como Instagram y Twitter puede conducir a las personas a la creencia ilusoria de saber bien en qué se involucran, y sobre todo no reflexionar sobre cuáles son las consecuencias que puede tener esa información y que comparten alegremente.

En nuestro análisis de la serie, *O.I.* remite a lo que representa ese signo de la violencia extrema y psicopatía total de Joe, lo que genera el espanto y (adecuado)

temor por su vida. Por otra parte, la comprensión cabal de la naturaleza de ese hombre impenetrable que es Joe se manifiesta como *el interpretante lógico* unido al energético y al emocional en Becky²⁰. El observar esa serie de signos indiciales la va conduciendo inexorable pero demasiado lentamente hacia la verdad. Eso va acompañado de una llamativa vocación suicida, la típica actitud de la víctima del homicida implacable en la clásica narrativa de suspenso: la heroína-víctima entiende la verdad y el enorme peligro sólo cuando ya nada puede hacerse.

Si en nuestro análisis de esta narrativa televisual nos valemos nuevamente de la noción del *O.I.* que sí concuerda con el alcance del *O.D.*, es decir, que refiere a algo verdadero, a lo que de la realidad de la conducta de Joe es presentado o exhibido por los inesperados – sólo para Becky, obviamente, y no para el espectador de *You* – signos de su total psicopatía. La acumulación de signos indiciales y como tales innegables para quien los observa y usa como base de su comprensión posterior genera los varios interpretantes antes mencionados, a saber, aquello que ella entiende, lo que ella siente y el modo concreto en que actúa; todos ellos pueden considerarse sendos efectos de sentido.

Aquello que hacen uno y otro personaje en esa situación extrema que es el desenlace de la primera temporada de *You*, genera como Interpretante Dinámico (*I.D.*) la arquetípica situación narrativa del villano y de la damisela en apuros. En nuestro caso, se trata de una representación del depredador moderno y de la víctima inocente

²⁰ Para Peirce el *Interpretante* consiste en el efecto mental del signo en el intérprete, aquel para quien el signo es signo. En sus primeros escritos, este efecto es un pensamiento (*CP* 5.287); más tarde, distingue tres tipos de efecto de sentido, es decir, de *interpretante*: el *emocional*, el sentimiento de comprender el signo (*CP* 5.475); el *energético*, el esfuerzo provocado por el signo, mental o físico (*CP* 5.475); y el *lógico*, que puede consistir en un pensamiento que caracteriza el significado del signo.

o ingenua escenificada en tiempos de redes no materiales de copresencia, sino de vínculos digitales, a la distancia. La comprensión de lo ocurrido llega por una inferencia casi automática, porque ella proviene de una acumulación muy grande de evidencia, es decir, de signos de tipo indicial que asaltan los sentidos de la joven.

Esta manifestación de semiosis completa la configuración de los personajes antagónicos, ahora ya sin nada que ocultar ni que ignorar. Esta clase de trama asegura que nadie, o casi nadie, en el público dudaría en asignar esos roles antagónicos a los dos personajes protagónicos. Tal estado de conocimiento corresponde al Interpretante Inmediato (*I.I.*), es decir, al rango de interpretabilidad del relato de Netflix, el significado verosímil que fue planificado por el autor del guión, como la comprensión posible y anticipada de lo que ocurrirá antes de que nadie del público empírico y real vea y entienda lo que de hecho ocurre en la serie. Podemos entonces recapitular así las diversas formas de reacción, emocional, comportamental y cognitiva de Becky a partir de su descubrimiento de la real identidad de su novio: su irrestricto miedo, junto con la rabia, la angustia y la desesperación – instancias concretas del *Interpretante Emocional* – sus inevitables pensamientos negativos – ejemplos del *Interpretante Lógico*, y por fin su fallida tentativa de fugarse de ese funesto encierro corresponde al *Interpretante Energético*.

Como señalamos arriba, el signo denominado *I.I.* corresponde en este modelo analítico al posible rango de interpretabilidad, a saber, lo que se puede llegar a entender sobre la serie *You* en base a las características de esa narrativa audiovisual. Así, puede entenderse como parte de una eficaz y entretenida campaña de alerta a la población sobre los riesgos no menores del uso ingenuo o inconsciente de las redes

sociales. Otro sector del público puede entenderla como un thriller clásico, pues el espectador reconoce la presencia de tácticas narrativas familiares como la figura del victimario villano implacable enfrentado al personaje de la víctima heroína ingenua e incauta en extremo. Nos referimos a la representación cinematográfica o televisual típica de una situación letal, amenazante, a su trágico desenlace. Se trata de una secuencia que quien consume habitualmente series semejantes puede inferir a partir del desarrollo de la narrativa de esta primera temporada, que no termina con la captura o muerte del asesino serial, sino con más andanzas de éste, algo que también es previsible en la era de Netflix, rica en secuelas e incluso precuelas de las series populares.

Conclusiones

En este artículo, abordamos un formato muy popular en esta era del consumo masivo a través del modo de transmisión mediática llamado “*streaming* pago” como lo es Netflix, la empresa responsable de difundir *You*. Y en este caso, además de esa tecnología contemporánea para la distribución, la serie en cuestión tiene como materia prima de su trama la dramatización de los grandes e ignorados riesgos de difundir abundante información personal y (antes) privada en las redes sociales.

Hemos analizado la primera temporada de *You* mediante el modelo triádico de significación elaborado por Peirce un siglo antes de que el *streaming* y las redes sociales – medio y mensaje, respectivamente – existieran. Razonablemente, cabe preguntarse ahora, ya en el final del camino, ¿qué beneficios nos ha traído el elegir esta perspectiva metodológica y teórica inmanente (en nuestro caso), para estudiar en detalle y con rigor el funcionamiento de los signos de este relato sobre lo que

podríamos describir como “el malestar en la cultura de las redes”, o, si en vez de aludir a Freud, traemos de nuevo la lucidez de Goffman y evocamos su más conocido texto: “la (re)presentación del sí mismo en la era digital”?

Una primera conclusión es que la serie *You* se aproxima mucho a una fábula contemporánea. Además de las dos figuras arquetípicas que ocupan buena parte del relato – la ingenua víctima femenina y el villano perseguidor masculino – contemplamos el castigo máximo y despiadado de la curiosidad de la joven mujer por la auténtica identidad de su amigo, como ocurre en *Barba Azul*, el cuento recopilado por Perrault, en el siglo XVII. Difícil no percibir en la trama de la serie una versión oblicua y adaptada a los tecnológicos tiempos que corren del pecado original, del acto de tentación y curiosidad de Eva en el mito judeocristiano. De un lado, los signos que observa con creciente aprehensión el público de *You* en la conducta primero ilícita y luego homicida del cerebral y despiadado cazador de indicios que encarna el (anti)héroe Joe, y del otro, la mirada entre compasiva y sorprendida de la ausencia de comprensión de la emocional, vulnerable y fácil de engañar heroína Becky. Se trata del retorno de un mito fundacional de Occidente en el que la mujer es la responsable del exilio del paraíso, acto transgresor con el que arrastra al hombre.

Si bien aquí el mal parece estar encarnado en el hombre como lobo del otro, aún quedan más que vestigios de la tentación que origina esta nueva personificación de Eva. ¿Cuál es su pecado (nada) original esta vez? El anhelo interminable de usar como espejo de su alma el tráfico de imágenes y palabras reaseguradoras o inquietantes que circulan sin cesar por las redes de la neo-sociabilidad. Como lo escribe con síntesis admirable J. L. Borges en el muy breve cuento “La Trama”, ciertos

relatos parecen tener una composición sónica que los vuelve recurrentes, así en la vida como en la literatura.

Para que esta fábula o cuento moral funcione como fue diseñada, genere su interpretante inmediato, y consiga efectivamente sumar a su carácter de relato de suspenso moderno, una inquietante carga alegórica, es necesario que el hombre aparezca como el detentor de un instinto e inteligencia práctica superior a la de su presa, a la mujer que ignora la verdad hasta que nada puede ya hacer para protegerse. Ella no consigue alcanzar a tiempo el interpretante correcto de ese enigma que la ha estado observando, persiguiendo y controlando, casi desde el instante en que la vio. Proponemos entonces que, el *interpretante inmediato* o significado plausible de la serie *You* es una nueva forma de condena tácita sino legal de la debilidad de Eva, del arquetipo femenino encarnado por una joven que no puede vivir, literalmente, sin buscar sustento allí donde sólo hay fuegos fatuos, estériles que lejos de conducirla hacia una auto-interpretación adecuada de su identidad, de su mismo, la llevan hacia el engaño primero, y a su muerte después.

Referencias

- Andacht, F. (2003). *El Reality Show: una perspectiva analítica de la televisión*. Grupo Editorial Norma.
- Benveniste, É. (1971). *Problemas de Lingüística General*. Editorial Siglo XXI.
- Carlson, N. (2010). *Psychology the science of behaviour*, Canada: Editorial Pearson.
- Díaz, M. (2020, 25 de enero). Stalker, la nueva serie de Kevin Williamson. *Espinof*. Recuperado de: <https://www.espinof.com/canales-tematicos/stalker-la-nueva-serie-de-kevin-williamson-llega-en-noviembre-a-tnt-espana>
- Eco, U. (1975). *Tratado de la semiótica general*. Editorial Lumen.
- Espósito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Editorial Herder.
- Fernández, García B. (2015). Paradigma indiciario. Contribución de la huella al conocimiento literario. (Tesis doctoral). Universidad de Ganada.
- Gibson, J. (1967). *Affordance*. Editorial Universitaria.
- Girard, R. (1961). *Mentira romántica y verdad romántica*. Editorial Grasset.
- Goffman, E. (1970). *Estigma: la identidad deteriorada*. Editorial Amorrortu.
- Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*. University of Pennsylvania Press.
- Hidalgo, S. (2000). *Tú frente al yo. Problemas de Enunciación*. Hermsillo.
- Kerbrat Orecchioni, C. (1997). *La Enunciación*. Editorial Edicial.
- Leone, M. (2017). Semiótica de la reputación. *Signa* 26: 245-268.
- Leone M. (2019). Transparencia y opacidad en las ideologías semióticas contemporáneas: Un modelo semiótico para estudiar el cambio cultural. *Revista Chilena de Semiótica* 10: 37-57.
- Leone, M., & Pezzini. (2013). Isabella. *Semiotiche della soggettività*. Editorial Aracne.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera*. Fondo Editorial.
- Peirce, Ch. *The Collected Papers of C. S. Peirce*. Charles Hartshorne, Paul Weiss, & Arthur Burks (eds.). Harvard University Press, 1936-1958.

Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

Sibila, P. (2012). *Redes o Paredes*. Buenos Aires: Editorial Tinta Fresca.

Verón, E. (1980). *La semiosis social*. Editorial Gedisa.