
Kurt Cobain, o el exceso como signo de época. Subjetividad e interés biográfico en la semiótica cultural*

Ariel Gómez Ponceⁱ

Resumen: A treinta años de la muerte de Kurt Cobain, es de interés preguntarnos por la excepcionalidad que la cultura pop ha asignado al líder de Nirvana, cuestión sobre la cual la semiótica puede brindar algunas respuestas. Propongo, para ello, revisar una lección tardía de Yuri Lotman que, en torno a las biografías, se ocupa de definir lo inusual que encarnan sujetos ejemplares que se arriesgan a disputar la norma. Las premisas de Lotman sobre el exceso semiótico encontrarían cauce en la cultura posmoderna, en especial en una subjetividad descentrada que Fredric Jameson definió en términos de una intensidad. En Cobain, será posible constatar dicha subjetividad que, sumiéndose en la inestabilidad y sin posibilidad de una total subversión, oscila entre la persecución romántica de la originalidad y la adoración fetichista de mercado. Acorde a los intereses de esa teoría semiótica, la lectura será emprendida en textos artísticos que retratan la vida del cantante y su mitologización, corroborando así cómo, en ciertos periodos, una biografía deviene laboratorio para observar toda una cultura.

Palabras clave: semiótica cultural; Kurt Cobain; subjetividad posmoderna.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2024.216256>.

ⁱ Doctor en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador Asistente en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS, CONICET) y Profesor Adjunto en el Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. E-mail: arielgomezponce@unc.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8830-9544>.

Introducción

El 5 de abril de 1994 *Kurt Cobain* pone fin a su vida luego de años de consumo sostenido y episodios depresivos, acaso alimentados por una relación dilemática con la fama y la exposición pública. Esa muerte, que concluye abruptamente el futuro prometedor de la banda Nirvana, arrebató también el ídolo de toda una generación que, en el guitarrista, halló un portavoz. En rigor de verdad, esa desaparición es, a la vez, impulso para uno de los mitos más fecundos de la cultura popular y masiva. Al respecto, la escritora Mariana Enríquez nos dirá que, desde aquel fatídico día, Kurt Cobain

[...] es rehén de teorías sobre el significado de su obra y su muerte, y se lo viste con diferentes disfraces: el punk que no soportó la contradicción fama-dinero vs. ética indie, el depresivo que arruinó el triunfalismo divertido del rock para siempre, la frágil víctima del sistema forzada al martirio, el hombre sensible devorado por la voracidad de los medios, los fans y su propia esposa (Enriquez, 2020, p. 81).

Pero, ¿qué sabemos de aquel sujeto a quien se le atribuye la verdadera revolución de la cultura pop? ¿Contiene su historia todas esas hazañas y virtudes, esas desgracias y osadías, que los biógrafos insisten en atribuir al insistente rebelde? ¿O se trata, antes bien, de esa mitologización *post-mortem* que la cultura tiende a elevar cuando, de maneras brutales, sus estrellas cesan de brillar? ¿Quién era, en verdad, Kurt Cobain?

Me atrevo a sugerir, no obstante, que estas inquietudes hablan más de la cultura que habitamos, que de aquella figura víctima del exceso. A treinta años de la tragedia, el presente artículo propone interrogar la valencia cultural de Kurt Cobain, interpelando la incesante producción de sentidos que él ha movilizado. Ello trata, por cierto, con una de las búsquedas que incentiva la semiótica fundada por Yuri Lotman, marco conceptual para el cual la identidad de las culturas depende de los textos artísticos y de sus memorias, pero también de ciertos sujetos ejemplares que, disputando los roles que se les asignan, dejan al descubierto las normas que rigen la estructura social. Intuyo que, sobre esa cuestión, las biografías de Kurt Cobain tienen mucho para decir.

Para dar cuenta de ello, en este escrito visitaré “La biografía literaria en el contexto histórico-cultural”: artículo de Lotman publicado hacia 1992 y atento a la brusca agudización periódica de un *interés biográfico*. Se trata de una concepción con gran valor heurístico a la hora de ponderar la primacía de la *subjetividad* en el arte masivo, hoy manifiesta en el estallido de dramatizaciones de vida, como también de la creciente mostración de lo vivencial y lo íntimo en distintos registros mediáticos (Arfuch, 2013). En un primer apartado, dicha lección permitirá,

mediante uno de los trayectos con más impronta sociológica en la teoría de Lotman, plantear interrogantes sobre la estructura de la semiótica social a partir de “lo inusual”: concepto que procura concentrar distintas dimensiones problemáticas sobre subjetividades excesivas que, en su modo de disputar un orden vigente, se vuelven extra-ordinarias para una época.

Se comprenderá que, ante la infinita semiosis que evoca una celebridad como Kurt Cobain, toda investigación semiótica puede suponer una tarea titánica. Por tal motivo, mi persecución se acotará a un solo relato biográfico reciente que, además, invoca procedimientos de representación muy cercanas a las formas de arte, aquellas tan caras a los intereses de Lotman. En un tercer apartado entonces, el celebrado documental de HBO *Montage of Heck* (2015) me brindará claves para comprender la mitologización de Cobain, corroborando de paso cómo, en ciertos periodos, una sola biografía puede devenir laboratorio para la observación de toda una cultura.

En tal sentido, aquellas disquisiciones, que Lotman pronunciara también tres décadas atrás, adquieren hoy renovada resonancia por su modo invocar algunos dilemas que vivencia una cultura cuyo síntoma más evidente es la sumisión en la inestabilidad. Me refiero a ese rasgo posmoderno que Fredric Jameson (1996) definió como *intensidades*: signo predominante de un “sujeto descentrado” y de una dispersión que acaba con el control-de-sí y, en su lugar, da paso a una euforia epocal.

En muchos sentidos, la biografía seleccionada sobre la vida de Kurt Cobain permite constatar la consolidación de esa subjetividad excesiva que habrá de oscilar entre la persecución romántica de la originalidad y la adoración fetichista, introduciendo interrogantes fecundos acerca de la posibilidad de elección en un mundo programado por la cultura capitalista y su mercado. Observaremos así que, con razón, Jameson podrá afirmar que las formas biográficas son “máquinas para producir subjetividad” (Jameson, 1992, p. 128). Sin embargo, con el cantante de Nirvana se pondrá de manifiesto que, en estos tiempos posmodernos, las historias de vida dejan de pertenecer al sujeto individual y, en alguna medida, pasan a ser de un dominio público: aquel que impone la cultura masiva y popular con todos sus mecanismos de mitologización e idolatración extática.

1. Interés biográfico y subjetividad posmoderna¹

A poco de conmemorar el centenario de su natalicio, considero especialmente oportuno volver sobre el pensamiento de Yuri Lotman, semiólogo

¹ Parte de este recorrido teórico fue presentado en el congreso *Semiótica da Imprevisibilidade. Seminário Internacional de Celebração do Centenário de Yuri Lotman (1922-2022)*, organizado por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil), durante los días 26, 27 y 28 de octubre de 2022. Agradezco a la profesora Irene Machado por la invitación y los estimulantes comentarios brindados en dicho encuentro.

a quien le debemos las ideas más originales en esa deriva teórica conocida como semiótica cultural (Machado, 2003; Arán; Barei, 2005). Como es sabido, Lotman diseña una semiótica para la cual la cultura deviene un laboratorio más que efectivo para comprender las dinámicas de las sociedades a partir de las permanencias y las mutaciones del sentido a lo largo de la historia. Y si bien dicha búsqueda define a los textos artísticos como su objeto privilegiado (Gómez Ponce, 2022a), Lotman no descuida el valor que, en ciertos momentos y en ciertos contextos, adquieren también algunas subjetividades individuales, las cuales incluso parecen prevenir sobre cambios culturales que son todavía imperceptibles para la conciencia cultural de una época.

Tal premisa será explorada en “La biografía literaria en el contexto histórico-cultural” (Lotman, 1998 [1992]): lección de enorme interés, no solo por su manera de anudar estas preocupaciones vinculadas con la relación entre subjetividad y transformaciones históricas, sino además por tratarse de un escrito gestado durante un periodo que se acerca a un Occidente globalizado, instancia que acarreó fenómenos de fuerte impredecibilidad y, según la propias palabras del maestro, “vagamente modélicos” para su propuesta semiótica (Lotman, 2003, p. 83). De hecho, en otras oportunidades (Gómez Ponce, 2023), he sugerido que las últimas lecciones lotmanianas parecen insistir en la aparición de objetos culturales novedosos, de algún modo vinculados con el inminente arribo de una cultura masiva, mediatizada y globalizada, consecuencia de la paulatina apertura hacia Occidente. Vale añadir que ciertos síntomas de ese intenso cambio epocal resonarán en ese trayecto intelectual tardío que habrá de sinterizarse ejemplarmente en su concepto de explosión (Lotman, 1999 [1993], 2013 [1992]).

Como fuera, en la lección en cuestión, Lotman parte de considerar que cada cultura elabora sus modelos ideales de conducta, plasmados en sujetos distinguibles y, por ello, dignos de una biografía. Recorrerá, entonces, un extenso repertorio de distintos registros biográficos, desde las semblanzas medievales obsesionadas con el cumplimiento de reglas y valores (como las hazañas de santos y caballeros), hasta una modernidad que persigue historias de vidas irrepetibles, ora bajo la máxima romántica de la originalidad (como sucede en poetas y artistas, por ejemplo), ora bajo la novedad de mercado y la adoración fetichista de la cultura consumista. De hecho, Lotman presta especial atención a la eclosión de la sociedad del espectáculo, fenómeno cultural capaz de gestar “pseudobiografías” que prescinden de sus hagiógrafos, por cuanto son alimentadas por una semiótica de los rumores anónimos,² como bien sucede con

² Una interrogación, por cierto, recurrente en las indagaciones tardías de Lotman, ocupadas especialmente por interpelar las respuestas del *socium* ante los momentos de intensas crisis históricas. Sobre la lógica del rumor, véase su semiótica del miedo (Lotman, 2006 [1989?]).

las estrellas de cine cuya mitologización, nos advierte el semiólogo, ha sido celebrada ejemplarmente por la figura de Marilyn Monroe.

Ante la pregunta por aquello que liga a este vasto caudal de figuras históricas con rasgos tan dispares, Lotman dirá que quien es merecedor de una biografía

realiza no una norma rutinaria, media, de conducta, usual para la época y *socium* dados, sino una norma difícil e inusual, “extraña” para los otros [...]. Así pues, resulta invariante la antítesis tipológica entre la conducta “usual”, impuesta a un hombre dado por la norma obligatoria para todos, y la conducta “inusual” que viola esa norma en favor de alguna otra forma, libremente escogida (Lotman, 1998 [1992], p. 215).

Trátese de una realización insólitamente exagerada de la norma o bien de su violenta desviación, Lotman entiende que ciertos sujetos descolocan por su modo de disputar lo habitual y aquellos preceptos aceptados como “normales” ante la mirada ordinaria. Esta concepción de “lo inusual” (**необычный**), sospechosamente anudada a la peculiar idea lotmaniana de lo extraño (Gómez Ponce, 2022b), le permite desplegar interrogantes acerca de la estructura de la semiótica social. Me atrevería a decir, por ello, que nos hallamos ante uno de los trayectos con mayor impronta sociológica en Lotman, pues subyace aquí una fuerte preocupación por esos roles sociales que, impuestos antes del nacimiento y naturalizados cual lengua materna, rigen los modos en que los sujetos habitarán los sistemas culturales. En Lotman, aparecerá la idea de que nuestra primera intervención en el mundo responde, en definitiva, a una elección primaria: el dilema entre aceptar esos roles fatalmente asignados y “la libertad de escoger dentro de los límites de cierto repertorio fijado” (Lotman, 1998 [1992], p. 214).

Allí donde la cultura restringe, ciertas figuras ejercitan entonces esta facultad de libre elección, logrando que “su vida y su nombre sean inscriptos en la memoria de la cultura como excesos” (Lotman, 1998 [1992], p. 216). Una incursión que dista de ser singular, por cuanto esta clave también parece orientar otros pasajes de la obra de Lotman (1999 [1993], 2013 [1992]) dedicados a los desbordes pasionales de personalidades como Iván el Terrible y Catalina la Grande, quienes erigieron una excepcionalidad en su modo de relacionarse con los códigos de su época, más allá de la valoración positiva o negativa que puedan recibir sus actos ante los valores de tal o cual periodo.

Por lo demás, Lotman afirmará que las biografías son “laboratorios de observación de la humanidad” (1998 [1992], p. 230) que dejan al descubierto la invariante de normalidad en cada instancia histórica, encarnada en ciertos sujetos ejemplares que se arriesgan a disputar la norma. Ni mera descripción de vida, ni selección azarosa de acontecimientos: la biografía convoca a revisar todo un programa de conducta idealizado en el que se esconden los códigos con arreglo

a los cuales las culturas pretenden suspender la entropía social. Y amerita, por ende, un estudio delicado, en especial por ser textos con un régimen de verdad atribuido a priori y cuyos receptores, ante cualquier divergencia con esa realidad que conocen o creen conocer (por tal o cual información que la cultura le ha brindado), se vuelven capaces de declararla inexistente, sin poner en duda la voz de cantores, juglares o biógrafos.

Ahora bien, Lotman parece sugerir que una agudización en el interés por las biografías se revitaliza durante periodos en los cuales los sistemas se orientan hacia una “búsqueda de la verdad” (Lotman, 1998 [1992], p. 224). Más allá de la validez relativa de esta premisa, no deja de ser sugestivo que el semiólogo la deslice, precisamente en el proceso de caída de férreas cortinas políticas y sociales que vivencia hacia el final de su vida, como si una nueva eclosión biográfica (¿la mitologización impulsada por la cinematografía y, más precisamente, por Hollywood?) también diera cuenta de una pérdida de certezas y una difuminación en los códigos culturales, hasta entonces rígidos. Sin extremar las coincidencias, creo percibir en esta lectura lo que ha sido zanjado como la muerte de los grandes relatos y de las utopías transformadoras, coextensivas al surgimiento de las pequeñas historias, o de lo que, en otros términos, Leonor Arfuch (2013) supo definir como una preminencia abrumadora de la subjetividad: rasgo acaso dominante en nuestra época llamada posmoderna.

No hay, en Lotman, referencia alguna a esta periodización y, sin embargo, su propuesta parece capturar síntomas de un cambio epocal, especialmente cuando nos advierte que, en su época, la transgresión de los códigos ordenadores del *socium* estaría concretándose en una nueva norma con bastante facilidad. A treinta años de esas meditaciones, las disquisiciones de Lotman ganan nueva relevancia cuando, en efecto, toda innovación parece ser rápidamente sometida al cedazo del capitalismo. O para decirlo en otros términos: si algo caracterizaría a las formas biográficas posmodernas, es un sujeto que, con poco margen para la creatividad, deviene mero maniquí impulsado por la fuerza del mercado (Arfuch, 2013), mientras que la inspiración divina que movía a los antiguos hagiógrafos hoy desaparece a favor de los mandatos comerciales.

Creo entonces necesario preguntarnos: ¿qué subjetividades pueden ser inusuales cuando estamos atiborrados de excentricidades y disrupciones permanentes? ¿Qué acentuaciones del registro de vidas se consagran en este tiempo de simulacros, posverdades y proliferación de virales que insisten en borrar toda autoría? ¿Qué interés biográfico puede, en todo caso, emerger en esta era de impaciencia por la novedad?

Tales interrogantes cobran particular importancia en una cultura popular que parece, no obstante, vivir una verdadera eclosión biográfica. Me refiero a esa explosión nostálgica de *biopics* y dramatizaciones abocadas a relatar la vida de reconocidos cantantes (*Bohemian Rhapsody*, 2018; *Luis Miguel, La serie*, 2017;

Rocketman, 2019), deportistas (*Unbroken*, 2014; I, *Tonya*, 2017; *Maradona: Sueño Bendito*, 2021), célebres mandatarias (*The Crown*, 2016; *Jackie*, 2016; *The Great*, 2020), y figuras del mundo narco (*Narcos*, 2018; *El chapo*, 2017) e incluso de la moda (*Saint Laurent*, 2014; *Halston*, 2021; *Veneno*, 2020), por solo nombrar algunas derivas.

Ante esta amplitud, es menester preguntarse cuál es, en efecto, la “conducta idealizada” que eleva nuestra época. Pues, pese a esta disparidad de vidas, intuyo no obstante que esas historias comerciales coincidirían en reponer una misma sensibilidad, oculta bajo las conductas provocadoras de estos referentes tan diversos que, empero, son hoy meritorios de una *biopic*. En este artículo, sugiero entonces que, en nuestros tiempos, la inusualidad pasa por uno de los rasgos posmodernos que guarda cierto parecido de familia con aquel exceso que la semiótica de Lotman procura teorizar.

Me refiero a aquello que Fredric Jameson (1992, 1996) designa como las marcas de un “sujeto descentrado”: ello es, la eclosión del desborde, el frenesí pasional y, en suma, lo que define como la intensidad de una subjetividad que, de manera constante, delata su inestabilidad. De lo que se trata, en otras palabras, es de aquella experiencia cultural posmoderna en la que no es posible hablar ya de alienación sino, antes bien, de una irremediable sumisión en el desconcierto, consecuencia de un incremento brutal de estímulos, tecnologías y persecución de lo efímero. Frente al sujeto moderno introspectivo y basado en el control-del-sí, la época posmoderna nos sitúa en el vértigo extático que toma la forma de una “intensidad intoxicante o alucinógena de la euforia”, muy cercana a ese “mal viaje” de la droga (Jameson, 1996, p. 49).

En detrimento de las biografías tradicionales (quintaescencia del sujeto centrado, del registro de su identidad personal y de su memoria, Jameson, 1992), la cultura posmoderna nos enfrentará además a formas muy distintas de la tradicional narración testimonial biográfica y, en su lugar, nos propone historias alimentadas usualmente de reversiones, de voces-otras e incluso de chismes y rumores, constituyendo así una trama que deja de ser personal, al menos en el sentido moderno. Esos relatos de vida, colonizados además por la experiencia de una desmesura, se nutrirán por la repetición obsesiva que la cultura masiva de finales del siglo XX ha hecho de la amalgama entre exceso y tragedia. Y creo que nada ilustra mejor esa coyuntura como quien es, si se quiere, uno de los mitos rectores de la cultura pop más reciente: Kurt Cobain, emblema trágico del mito del rockero.

2. Kurt Cobain: el montaje semiótico de un mito

Muchos son los relatos biográficos que la cultura pop ha tomado para cultivar su propia mitología. Allí estarán, por ejemplo, el mito de la muerte simulada (por caso, Elvis Presley y todas las teorías conspirativas que ponen en duda su fallecimiento), el exilio misterioso (quiero decir, la desaparición de la escenografía pública, desde el confinamiento de Brigitte Bardot hasta la enigmática Enya), o bien el *revival* posmoderno de la Cenicienta, ora con el esplendor de la realeza en Grace Kelly, ora con el hedonismo de Las Vegas en Anna Nicole Smith, aunque -diferencias aparte- ambas historias de amor acabarán en desgracia. Tal dominancia dista de ser cual: si algo parece fascinar a nuestra cultura pop, son esos mitos trágicos, una morbosa atracción que, me atrevo a decir, el cantante estadounidense Kurt Cobain ha movilizado como pocos.

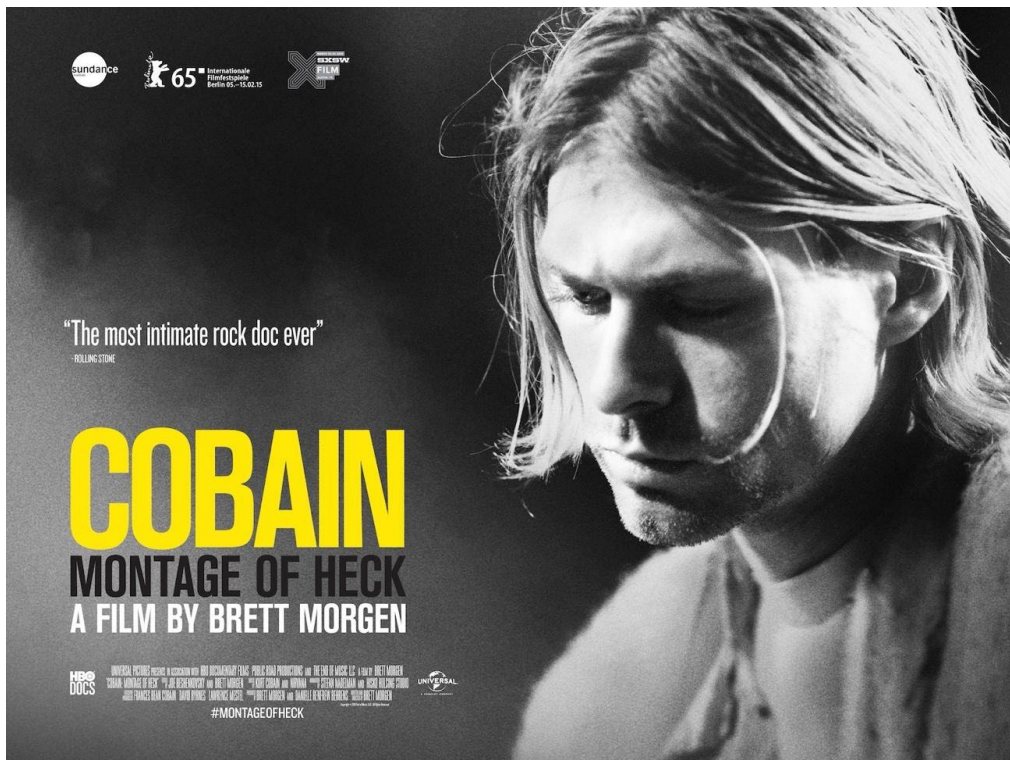
Es cierto que muchas otras figuras del rock han caído en el desenfreno, las drogas y los estallidos de violencia, encontrando cierto resguardo revelador en el arte, pese a que una profunda depresión y la sombra del suicidio los atormente. Se trata de un esquema que signa, a su vez, muchas otras celebridades que nos hablan de la fugacidad de la fama y de la muerte prematura, tales como Jim Morrison de The Doors, Janes Joplin o el vocalista de INXS, Michael Hutchence, en una línea de sentido que halla cierto origen en la época dorada de Hollywood, más concretamente en James Dean. ¿Cuál es, entonces, la novedad que trajo Cobain dentro de un vasto catálogo de figuras capaces de ejercer, por igual, ese exceso cultural que tanto le interesaba a Lotman?

A simple vista, uno diría que la respuesta solo puede ser encontrada cuando se indaga en la historia de vida de Cobain. En tal sentido, Matías Moscardi (2017) nos recuerda que existe cierto consenso según el cual hay que remontar como un río tenebroso la infancia de Cobain para identificar las huellas de esos excesos que marcarán una biografía hasta su ocaso en una violenta desaparición. Los registros de esa memoria permanecen en sus diarios íntimos, sus cuadernos (Cobain, 2003) y en algunas entrevistas y detrás de escena que sobrevivieron, formas esas que conservan el registro personal de la propia voz y proponen una “autofiguración” del yo (Amícola, 2007, p. 14). Sin embargo, de Kurt Cobain, sabemos más por la verdadera usina de información que la cultura ha movilizado en un sinfín de libros, programas de televisión, documentales, películas e incluso estudios académicos dedicados al cantante.

Cierta estetización del registro de vida tiende a caracterizar ese amplio registro genérico que, de algún modo, se acerca a la ficción pues se trata de una modelización del pasado, pero en un lenguaje visual, atractivo para un público amplio. Esa inventiva – que, claro está, persigue también los mandatos del mercado – resulta por demás interesante para una semiótica de la cultura que

percibe una plusvalía de sentido en las formas del arte: creación en la que anida un modelo de la realidad que permite conocer el mundo de un modo-otro (Gómez Ponce, 2022a). Creo, por ello, que Lotman nos hubiera animado a buscar respuestas sobre el carácter inusual de Kurt Cobain en aquellas narraciones que toman la forma de un verdadero texto artístico y, en tal sentido, una de las más recientes creaciones sobre su vida puede resultar de gran interés.

Figura 1: Póster promocional de Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.



Fuente: Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.

Me refiero a *Cobain: montage of heck*, película documental dirigida por Brett Morgen, estrenada en 2015 y producida por el canal HBO (concretamente, por su filial HBO Documentary Films) (ver Figura 1). Este largometraje se presenta como el primer documental “totalmente autorizado”, contando incluso con la participación Courtney Love (viuda del cantante y férrea custodia de su obra e imagen) y, en el rol de productora, con Frances Bean, única hija de la estrella (Andrade, 2015). Por años, Morgen trabajó en una producción novedosa

que pudo acceder a los archivos personales de Cobain,³ pero también a entrevistas con su entorno más íntimo y familiar, quienes contribuyeron en narrar una historia que inicia en la tierna infancia y concluye, como es de esperar, en la trágica muerte con todas las especulaciones que ella despierta. Además, *Montage of Heck* -presentado primero en algunas salas cinematográficas- se servirá de otros documentos como cuadernos y bocetos (sabida es la afición de Cobain por el dibujo), y algunos demos y grabaciones inéditas que se mantuvieron guardadas durante mucho.

Ahora bien, aunque todos estos materiales otorguen un plus de veracidad, no se puede esperar de esta creación una biografía en el sentido estricto. O, en palabras de Diego Lerner (2015), *Montage of heck* “no está hecho a la manera de los clásicos documentales de rock, pero tampoco trata de refutarlos”. Y es que, en principio, uno estaría tentado a decir que la filmación contiene muchas de las convenciones necesarias para una biografía que se precie de tal: dominan la consecución temporal, la centralidad en episodios significativos y la paulatina revelación de un carácter, elementos que abonan la tradición de la *bildungsroman*: un género que, desde finales del siglo XVIII, tendrá una influencia singular en las diferentes variaciones genéricas de la biografía (Amícola, 2007). La vida de Cobain es entonces narrada en una linealidad que inicia en su mismo nacimiento en el pequeño Aberdeen (Washington) y en una infancia plena de felicidad, al menos hasta el divorcio de sus padres: quiebre primordial que da inicio a una violencia contenida que solo el arte logrará, de algún modo, sublimar.

También, esta historia tomará una estructura argumental que retiene visos de policial con momentos de fuerte suspenso, algo muy insistente en esos documentales seriales tan recurrentes hoy en plataformas como Netflix o HBO. En *Montage of heck*, tal tendencia bien se constata al oír esas voces cercanas a Cobain, las cuales afirman que todos los signos de sus excesos estaban allí, sin que nadie los supiera o quisiera ver. Esa misma polifonía habrá de exaltar la biografía del cantante como una vida única y excepcional, acorde también al reconocimiento social que el sujeto de la *bildungsroman* alcanzará luego de una sucesión de experiencias necesarias (Amícola, 2007).

No obstante, *Montage of heck* introduce algunas interrupciones de interés, y basta observar lo que sus materiales exhiben. Habría que señalar primeramente que, en esos documentos, confluyen filmaciones y canciones grabadas con baja calidad, allí donde abunda la iluminación pobre, el ruido ambiental y las tomas improvisadas que sugieren “naturalidad” (ver Figura 2). En confrontación abierta con la perfección rutilante de Hollywood y de sus cuidadas superproducciones, el

³ La cantidad de material es, en verdad, apabullante. En palabras de Andradre (2015), “Morgen utilizó decenas de filmaciones en súper 8, centenares de videos en VHS, más de 4 mil páginas de sus diarios y unas 200 horas de grabaciones caseras, almacenadas en unos 108 cassettes, entre los que se encontraba el que dio título al proyecto”, es decir, la grabación *Montage of heck* (montaje del demonio), que fue puesta en circulación un año antes, logrando capturar la atención de los fans con bastante antelación.

documental de HBO se acerca entonces a aquellas formas posmodernas que privilegian un sujeto descentrado y que Fredric Jameson (1992, p. 126) supo definir como “cine imperfecto”: es decir, filmes que, para el registro de una personalidad también dispersa, se resguardan en el descuido, en la edición desprolija e incluso en las fallas técnicas, estrategias todas que pretenden imponer cierto halo de autenticidad en lo que supone una deriva del cine experimental (cuyo ejemplo más logrado está en las experimentaciones audiovisuales de Warhol y la Factoría).

Figura 2: *Distintos registros visuales que el documental Cobain: Montage of Heck toma de los archivos de Nirvana como conciertos, entrevistas, detrás de escenas de videoclips y portadas de revistas . Capturas de pantalla. Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.*



Fuente: Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.

Otra cuestión, empero, merece atención. Y es que el documental es, como su título bien indica, un montaje visual y sonoro que toma su nombre de un collage de grabaciones de entrecasa que Cobain dejó en vida, razón por la cual su voz acompaña en original gran parte del relato. Yuri Lotman (2000 [1974]) llamaría *ensemble* a esta textura audiovisual por tratarse de una forma compleja que entrelaza distintos lenguajes culturales (visuales, literarios, sonoros, líricos, plásticos, etc.), ello ordenado en un todo textual. Sucede que, además de esos materiales inéditos que antes mencioné, *Montage of Heck* toma fragmentos de conciertos y videoclips a los cuales les añade dibujos animados y fotografías devenidas *stop motion* que, por si poco fuera, son intercaladas con escenas de

películas icónicas y con imágenes de la cultura popular en general (dibujos animados, películas icónicas e incluso cómics como Charlie Brown) (Figura 3).

Figura 3: Otros de los lenguajes culturales que el documental *Cobain: Montage of Heck* despliega para escenificar la vida de Kurt Cobain, a través de la creación de dibujos animados, de stop-motion de sus bocetos y anotaciones o bien de imágenes icónicas de la cultura pop. Capturas de pantalla. *Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.*



Fuente: *Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.*

Ciertamente, el documental destaca por esta atractiva composición que reafirma su carácter de *ensemble*, en especial porque motiva una toma de conciencia de los rasgos específicos que caracteriza a cada expresión artística que se utilizada allí, pero que, combinadas armónicamente, provocan otra percepción y despiertan otros efectos (Lotman, 2000 [1974]). O para decirlo con más claridad: cada uno de esos lenguajes despliega su propia constelación de sentidos y, desde allí, cubre cada una de las distintas expresiones artísticas en las que Cobain incursionó, presentándose entonces él mismo a la manera de un *ensemble*. En tal sentido, se nos dirá que la meta del joven cantante “era perfeccionarse tanto como pudiera. Ser lo mejor posible. Componer lo mejor posible. Cantar lo mejor posible. Tocar lo mejor posible. Y cuando todo se combinó...”, como bien advierte su madre, Wendy O’Connor, cuyo suspenso

penoso deja entrever que tal composición fue germen del éxito y, a la vez, de la perdición (Montage, 2015).⁴

Diría entonces que la forma acompaña al contenido y, en torno a ello, el documental construye paulatinamente el carácter multifacético del cantante, constatando especialmente esa “sensibilidad plástica” que Cobain exploraría en la deriva estética que tanto profesó, el *grunge* (Moscardi, 2017). De allí que, a pesar de retratar la creciente depresión e inconformidad con el mundo, *Montage of heck* elija focalizar en el encuentro con el arte, por cierto una intención explícita de su director como bien explica en una entrevista, justificando las razones de recuperar tantos archivos íntimos:

Hay un enorme interés de parte del público en explorar cómo se crea el gran arte. Revisamos manuscritos, averiguamos cómo fue que Leonardo Da Vinci llegó a sus creaciones finales. Yo pienso que Kurt es un artista profundo e increíblemente importante [...]. Si te encontrás con un borrador del Guernica de Picasso, ¿alguien va decirte que no lo mires? (Andrade, 2015).

Como fuera, el documental nos sugiere que, en esa relación con el arte, obra cierto destino. Basta observar lo que responde su hermana de cuando le consultan sobre la música *underground*: “[Kurt] fue a buscarla y se encontraron entre sí. Buscaba algo que lo hiciera sentir que no estaba solo y que no era tan diferente” (Montage, 2015). Tal concepción de predestinación, de hecho, el propio Cobain habrá de confirmar cuando advierta que, a través de la forma artística (tanto gráfica como musical), “expresaba cómo me sentía social y políticamente. Expresaba mi ira, mi distanciamiento. Y me di cuenta de que era lo que siempre había querido hacer” (Montage, 2015).

Ahora bien, interesa destacar que esta clave de lectura biográfica repone, como bien intuía Lotman (1998 [1992]), modelos ideales que se nutren de distintas tradiciones míticas, en este caso sobre el artista rebelde y sobre sentidos que, heredados del romanticismo (Negroni, 2015), nuestra cultura ha acobijado sin más. Anida aquí el modelo del “poeta maldito” cuya vida es abatida por las desdichas y, en la búsqueda de nuevas experiencias, habrá de entregarse a las tendencias autodestructivas, pues no habría verdadero arte sin descenso a los infiernos. Nada casual es que, en los términos del documental, Cobain mucho recuerde a Rimbaud, aquel *enfant terrible* que, brillante y atormentado por igual, destaca como un ícono transgresor para la cultura popular.

También, ese Cobain proteico retiene mucho de Ícaro en tanto figura que, al tocar el éxito ardiente, se acaba destruyendo (“es mejor incinerarse que apagarse lentamente” – “it's better to burn out than to fade away” –, serán las

⁴ Todas las traducciones de lengua inglesa me pertenecen. Asimismo, la versión consultada para las referencias se encontró disponible en la plataforma HBOMax, región Latinoamérica, hasta mayo de 2023.

palabras finales que deja en aquella nota encontrada junto a su cuerpo, Cross, 2008, p. 452). Esa última deriva mítica, me atrevo a decir, de algún modo se traslada a la narrativa posmoderna sobre el precio de la fama, quiero decir, de la estrella cuyo éxito la acaba destruyendo en lo que supone una historia repetida de manera muy persistente dentro de la forma cultural que llamamos “culto a la celebridad” (Gómez Ponce, 2021).

Es así que *Montage of heck* logra articular en armonía las dos máximas biográficas que Lotman (1998[1992]) identificó en su lección: la persecución romántica de la originalidad y la adoración fetichista de mercado. Entrelazándose con esos modelos, el documental logrará repetir con insistencia que, para Cobain, la música toma voz por él, manifestándose en toda su capacidad productiva. O para explicarlo en términos semióticos: para explicar la excepcionalidad de Kurt Cobain, Morgen traduce a través de distintos lenguajes la experiencia sensible de la música, aquello que es, finalmente, la *raison d'être* del artista: “si somos populares o no, no importa”, afirmará enérgicamente Cobain, pues “la música es lo que importa” (Montage, 2015).

Ese *ensemble* de lenguajes culturales importa porque, con cada uno de ellos, se logra hablar de un modelo cultural diferente. En tal sentido, los diarios íntimos parecen pronunciarse por la imagen del adolescente melancólico y los dibujos, por el joven rebelde, mientras que las filmaciones personales retratan todo un modelo familiar: aquella infancia feliz en Aberdeen y, años después, en esa pareja *rockstar* que, junto a Courtney Love, le permitirá asumir el rol de padre abnegado. También, allí estarán las canciones, videoclips y conciertos que aparentan señalar el artista que triunfa, imágenes que son acompañadas por las portadas de revistas y noticias que le toman el pulso al nacimiento paulatino de la estrella, junto a todos sus excesos. Todos estos modelos que se entrelazan en la figura de Cobain parecen, en principio, discordantes. Sin embargo, articulados entre sí, son motivos que recuperan distintas facetas del llamado Sueño Americano cuya cara más reciente, como he señalado en otras indagaciones (Gómez Ponce, 2021), responde al imaginario del estrellato hollywoodense, el último escalafón en el ascenso social que pauta hoy el imaginario posmoderno.

Esa proliferación de modelos habla, empero, de algo más. Sucede que el documental procura afirmar que solo el arte puede señalar la falla social, deviniendo así vehículo para comunicar un malestar cultural, cuestión que, sin titubear, Cobain declara en sus diarios: “abro la boca por una juventud insatisfecha” (Montage, 2015). Si me detengo en esta mención, es porque *Montage of heck* erige aquello que Lotman llamaría “pseudobiografía” (1998 [1992], p. 223). O para decirlo mejor: el documental acaba pronunciándose sobre la mitologización que atraviesa la propia figura de Cobain, a quien la cultura habrá de definir como “el vocero súbito de una generación insatisfecha” (Montage, 2015). Sobre esta lectura, que resulta central para entender la importancia

histórica de esta celebridad, Mariana Enríquez se detendrá, no sin ciertas inquietudes:

Kurt Cobain era demasiado complejo y problemático como para permitir la síntesis: ¿cómo extraer la esencia de alguien que articuló la confusión de la adolescencia y la asfixia de la madurez, que podía ser cruel e irónico en una línea y en la siguiente espantosamente honesto, una estrella de rock mainstream y un héroe del *underground*...? (Enríquez, 2020, p. 81).

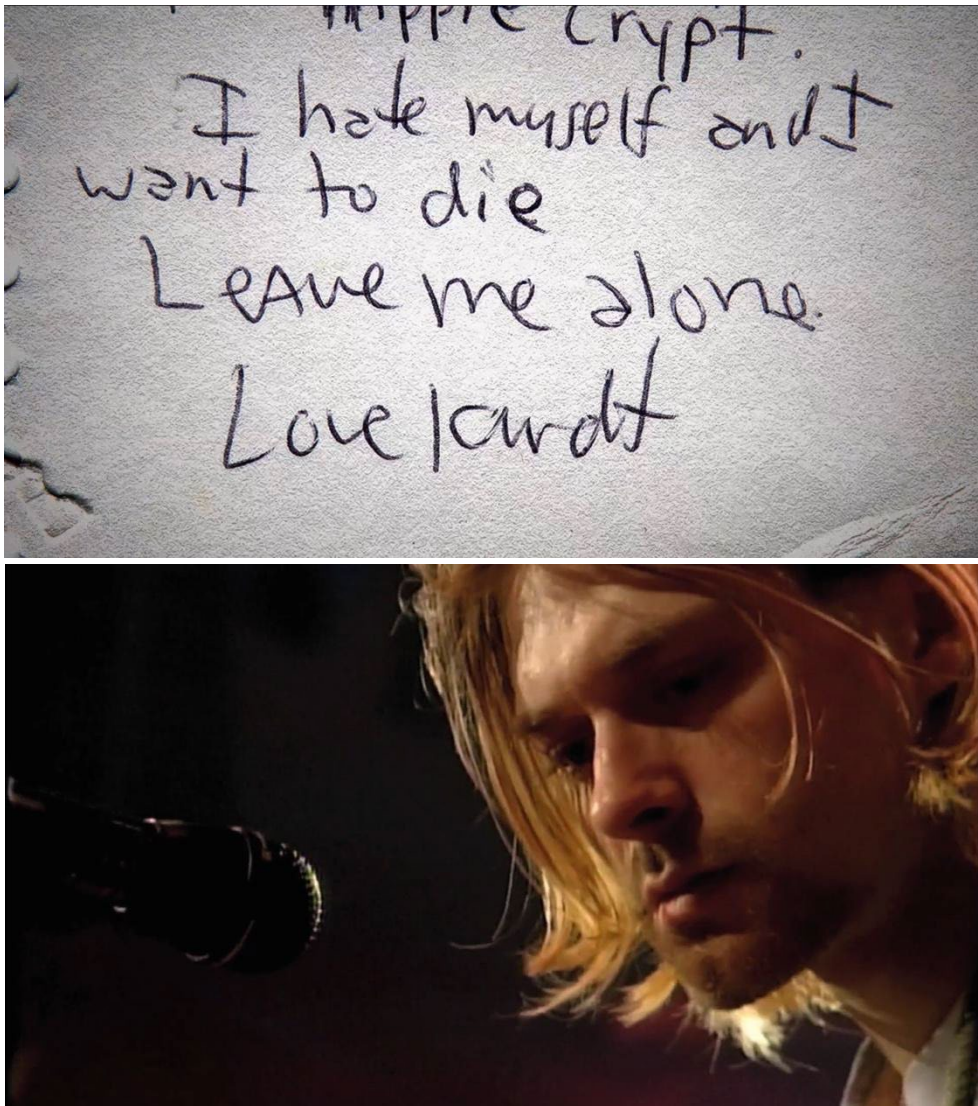
Tiendo a creer que, en esa tensión, es donde precisamente anida aquella elección primaria que, según Lotman, determina toda biografía. La disputa con los roles sociales es, en efecto, el rostro de Cobain que prefiere el documental: un sujeto a quien el mundo lo abate, que crece con pánico a que lo humillaran, defraudado con la vida por el divorcio de sus padres, pero también por la injusticia social y la violencia del mundo. Se nos muestra entonces la conversión de un adolescente promedio de clase media en un sujeto con conciencia social, un defensor de derechos que se revela sorprendentemente feminista y crítico para una época para la cual los reclamos no aparentan tener mucho lugar. De lo que se trata, en suma, es de aquel Kurt Cobain que, de “*teenage wasteland* que degeneró en una suerte de apatía punk” (Lerner, 2015), acaba consagrando a Nirvana como el ícono más revolucionario de la Generación X.

No obstante, la obra de Morgen no habrá de descuidar un rostro más desolador. Y es que la de Cobain es también una historia de intensidades, de esa “existencia dispersa” que impugna el sujeto moderno basado en el control-del-sí, como detectó Jameson (1996, p. 143). Sin embargo, la experiencia alucinógena es aquí más que una metáfora pues, como es sabido, droga y música son, por igual, la única válvula de escape que Cobain encuentra para un mundo que le resulta insoportable. Corresponde decir que *Montage of heck* retrata esa faceta de manera descarnada, explorando sin pudor los excesos y los abusos en Cobain y también en Courtney Love, quien además se pronunciará con insólita sinceridad: “el embarazo no era el problema. El problema era estar con un adicto estando embarazada y siento también adicta. Sabía que, apenas diera a luz, me iba a inyectar para festejar. Ese era nuestro estilo de vida” (Montage, 2015).

De *Montage of heck*, no puede esperarse entonces una elegía: su relato es visceral y desmitifica cualquier idealización para contar, en su lugar, una versión no tan recurrente en la cultura de masas que, además, pone en la voz de Cobain. Sobre ello, el cantante habrá de referirse con palabras que hoy resuenan casi proféticamente: “me dicen que soy heroinómano, autodestructivo y alcohólico, pero sensible, débil, sumiso, neurótico, insignificante, que en cualquier momento va a sufrir una sobredosis, saltar del techo, volarse la cabeza o las tres cosas a la vez” (Montage, 2015). El documental explorará también aquella escena tan comentada, la sobredosis que acaba en coma y que es reconstruida con el relato

oral de Love. Interesa, empero, que ese acontecimiento -junto con sus declaraciones sobre el suicidio (ver Figura 4) y las noticias mediáticas que registraron el hecho- sean intercalados con lo que quizá sea el hito de Nirvana, el célebre *Unplugged* de MTV en New York hacia 1993 (Ver Figura 5), como si éxito y exceso no pudieran escindirse. Bien lo sugiere Lerner (2015): Morgen elige un punto de vista inteligente, por cuanto “lejos de la idolatría y la actitud celebratoria, muestra a un hombre contradictorio, talentoso y autodestructivo, sensible y violento, tierno y agresivo”.

Figura 4 y 5: Las anotaciones del cuaderno de Kurt Cobain (arriba) son intercaladas con escenas del hito de Nirvana, el *Unplugged* de MTV (debajo). Capturas de pantalla. Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.



Fuente: Cobain: Montage of Heck [Documental]. MORGEN, Brett [Director]. HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment: Estados Unidos, 2015.

Una pregunta conclusiva emerge así: en ese mundo de expansión neoliberal donde todo estaba programado, cuando las grandes utopías se agotaron y toda ruptura fue fagocitada por el mercado, mientras que la cultura global estadounidense consolidaba su hegemonía (Jameson, 1996), ¿cuál era la elección posible para esa subjetividad que Kurt Cobain encarna? Mark Fisher (2016) arriesga una respuesta: no hubo alternativa alguna. El estudioso inglés entendió como nadie que la Generación X fue hija de un capitalismo sin opciones y que difícilmente pueda debatirse entre la captura por el sistema o la plena subversión. En la cultura pop, la rebeldía en todo caso puede ser un estilo, tal vez uno dominante si se quiere, y Cobain parecía saberlo:

Nadie encarnó y lidió con este punto muerto como Kurt Cobain y Nirvana. En su lasitud espantosa y su furia sin objeto, Cobain parecía dar voz a la depresión colectiva de una generación que había llegado después del fin de la historia, cuyos movimientos ya estaban todos anticipados, rastreados, vendidos y comprados de antemano. Cobain sabía que él no era nada más que una pieza adicional en el espectáculo, que nada le va mejor a MTV que una protesta contra MTV, que su impulso era un cliché (Fisher, 2016, p. 31).

Fisher sugiere que Kurt Cobain representa un sujeto que señala una situación y protesta ante ella, pero no hace (no puede, no sabe cómo) algo al respecto. O para decirlo en los conceptos de Lotman: en este texto biográfico con el que la cultura rememora la vida del cantante, se demostraría que la búsqueda del detalle excepcional, más que por la ruptura de normas, estaría caracterizada por un intenso señalamiento y por la forma artística en que subraya un régimen, aunque sin posibilidad de demolerlo.

Ante esa imposibilidad, ¿cómo no responder con una existencia dispersa en excesos y conductas explosivas, precisamente esos actos que le han valido a una personalidad como Cobain su registro en los anales de la memoria? Esa figura habla también del desgaste del carácter contestatario del *punk* y del *underground*, ahora es fagocitado por el mercado, como bien el documental constata cuando Cobain pretende abandonar su carrera, pero dos años luego acaba retornando a su pesar. Con razón, Fisher afirmará que “la muerte de Cobain confirmó la derrota y la incorporación final de las ambiciones utópicas y prometeicas del rock en la cultura capitalista” (2016, p. 32).

Conclusión

Intuyo que la lectura emprendida demuestra con creces la acertada elección de Lotman cuando propone la biografía como un objeto semiótico valioso en torno al cual, por cierto, logra articular varias de sus preocupaciones tardías como son el valor probabilístico del arte, las derivas imprevisibles del

socium o bien el problema de la libertad humana. Incluso en su forma masiva y comercial, los textos biográficos constatan su potencial como complejos observatorios de las subjetividades y los modelos culturales que en ellas rigen, demostrando de paso que, la de Lotman, se encuentra lejos de ser una semiótica sin sujeto, como alguna vez se ha sugerido.

Por lo demás, pese a que la crítica señale su excesiva explotación de archivos y borradores todavía desprolijos (véase Andrade, 2015), *Montage of heck* demuestra que, cuando de Kurt Cobain se trata, el par sistema/revuelta no basta como modelo explicativo para el sujeto posmoderno. Ante esa indefinición, habría que preguntarse por las razones de una cultura que vuelve una y otra vez sobre esa biografía cuya excepcionalidad tal vez no sea tan evidente. Me explico mejor si cabe: sospecho que esa vida célebre destaca en tanto permite leer un conglomerado heterogéneo de roles sociales, muchos de los cuales hablan de distintas “resistencias” que se extinguen. En Cobain, lo inusual nos hablaría entonces de una pluralidad de modelos culturales que una misma persona singular logra ejercitar, polifonía que el documental de HBO despliega creativamente como un “collage de experiencias” (Lerner, 2015).

Ni subversión ni mera captura mercantil: el filme nos habla de un Kurt Cobain lejos del absoluto. También, frente a las biografías lineales cuyas modelizaciones “fieles” a los hechos se asemejan a lo que la historia como ciencia rescata, *Montage of heck* prueba que la forma estética explora todo aquello que los sistemas no pueden o no logran verbalizar, demostrando una vez más que hay posibilidades que solo en el arte se pueden realizar, como bien sugieren las premisas tardías de Lotman (1999 [1993]). Quizá, por ello, hoy muchos relatos que constatan el agotamiento de realismo biográfico (Arfuch, 2013) opten por una fuerte estetización de aquellas vidas ya narradas hasta el hartazgo, como bien ejemplifican el *Elvis* de Baz Luhrmann (2022) o la controvertida *Blonde* (de Andrew Dominik, 2022), dedicada a la emblemática Marilyn Monroe.

Con todo, en un tiempo de pérdida de certezas, de incertidumbres pospandemia y de intensas transformaciones sociales, no extraña que, con cierta inventiva, la cultura busque “fijar” ciertos modelos a los que tomar como su bastión de resguardo. En este estadio convulso, nuevos sujetos ejemplares han de reclamar sus propias biografías, retratos frente a los cuales la semiótica de la cultura tendrá mucho para decir. ●

Referências

- AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración*. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- ANDRADE, Juan. Mi mundo privado. Kurt Cobain. *Página 12*, 2015. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11119-2015-12-13.html?mobile=1>. Acceso en: 20 jun. 2022.
- ARÁN, Pampa; BAREI, Silvia. *Texto/Memoria/Cultura*. El pensamiento de Iuri Lotman. Córdoba: El Espejo Ediciones, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía*. Exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- COBAIN, Kurt. *Diarios*. Barcelona: Reservoir Books, 2003.
- CROSS, Charles. *Heavier than heaven*. Kurt Cobain: la biografía. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.
- ENRÍQUEZ, Mariana. La vida breve. In: *El otro lado*. Retratos, fetiches, confesiones. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2020. p. 81-83.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. ¿No hay alternativa? Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- GÓMEZ PONCE, Ariel. Comunicación, conservación, generación de sentidos, y otras derivas de nuestras telenovelas. In: BAREI, Silvia; GÓMEZ PONCE, Ariel (ed.). *Lotman revisitado*. Perspectivas latinoamericanas. Córdoba: Edicea, 2022a. p. 269-279.
- GÓMEZ PONCE, Ariel. Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva. *Rus. Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 14, n. 24, p. 292-310, 2023.
- GÓMEZ PONCE, Ariel. Posmodernidad, culto a la celebridad y orden político. Encrucijadas posibles. In: SHAW, Enrique (ed.). *Globalización, posmodernidad, capitalismo tardío*. Coyunturas para repensar hoy los estudios internacionales. Córdoba: Edicea, 2021. p. 145-166.
- GÓMEZ PONCE, Ariel. Semióticas de la extrañeza. De maniqués, muñecos diabólicos y otros artificios inquietantes. *deSignis*, hors serie, n. 2, p. 273-284, 2022b.
- JAMESON, Fredric. De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: El caso del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 18, n. 36, p. 119-135, 1992. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1298076100?sourcetype=Scholarly%20Journals>. Acceso en: 29 feb. 2024.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- LERNER, Diego. Cine/TV: “Kurt Cobain: Montage of Heck”, de Brett Morgen. *Micropsia. Un blog de Diego Lerner*, 2015. Disponible en: <https://www.micropsiacine.com/2015/05/cinetv-kurt-cobain-montage-of-heck-de-brett-morgen/>. Acceso em: 21 sep. 2023.
- LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión*. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999 [1993].
- LOTMAN, Yuri. El ensemble artístico en la escena cotidiana. In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera*. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Cátedra, 2000 [1974]. v. 3. p. 113-122.
- LOTMAN, Yuri. La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (sobre la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor). In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera*.

Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998 [1992]. v. 2. p. 213-230.

LOTMAN, Yuri. La caza de brujas: semiótica del miedo. *In*: NAVARRO, Desiderio (comp.). *El pensamiento cultural ruso en criterios*. La Habana: Criterios, 2006 [1989?]. v. 1. p. 14-34.

LOTMAN, Yuri. Peeter Torop conversa con Iuri M. Lotman. *Entretexto. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, n. 1, p. 75-87, 2003.

LOTMAN, Yuri. *The unpredictable workings of culture*. Tallin: Tallin University Press, 2013 [1992].

MACHADO, Irene. *Escola da semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MONTAGE of heck. Director: Brett Morgen. Estados Unidos: HBO Documentary Films / Primary Wave Entertainment, 2015. 1 DVD (145 min).

MOSCARDI, Matías. Un mundo sin Kurt Cobain. *Eterna Cadencia*, 2017. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/un-mundo-sin-kurt-cobain.html>. Acceso en: 21 sep. 2023.

NEGRONI, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

 **Kurt Cobain, or excess as a sign of the times.**
Subjectivity and biographical interest in cultural semiotics

 GÓMEZ PONCE, Ariel

Abstract: Thirty years after the death of Kurt Cobain, it is interesting to ask about the exceptionality that pop culture has assigned to the leader of Nirvana, a question to which semiotics can provide some answers. I propose to review a late lesson by Yuri Lotman who, regarding biographies, defines the unusual that embodies exemplary subjects who risk challenging the norm. Lotman's premises about semiotic excess would find course in postmodern culture, especially in a decentred subjectivity that Fredric Jameson defined in terms of intensities. Analysing Cobain, it will be possible to verify such subjectivity that, mired in instability and without the possibility of total subversion, oscillates between the romantic pursuit of originality and the fetishistic adoration of the market. In accordance with the interests of this semiotic theory, the reading will be undertaken in artistic texts that portray the life of the singer and his mythologization, thus corroborating how, in certain periods, a biography becomes a laboratory for the observation of culture.

Keywords: cultural semiotics; Kurt Cobain; postmodern subjectivity.

Como citar este artigo

GÓMEZ PONCE, Ariel. Kurt Cobain, o el exceso como signo de época Subjetividad e interés biográfico en la semiótica cultural. *Estudos Semióticos [online]*, vol. 20, n. 1. São Paulo, dezembro de 2024. p. 60-79. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

GÓMEZ PONCE, Ariel. Kurt Cobain, o el exceso como signo de época Subjetividad e interés biográfico en la semiótica cultural. *Estudos Semióticos [online]*, vol 20, issue 1. São Paulo, April 2024. p. 60-79. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 23/09/2023.

Data de aprovação do artigo: 05/12/2023.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.
This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

