

Las series en la era del capitalismo financiero*

Les séries à l'ère du capitalisme financier

David Buxton

Unité de recherche Histoire des arts et des représentations (HAR)

Université de Paris Nanterre

Traducido del francés por Adrián Ponze

Resumen

Basada en el principio de recurrencia, la serie de televisión es una forma consustancialmente ideológica y económica. Este artículo explora el vínculo entre estas dos dimensiones a través de la mediación de la forma, especialmente a través de las variaciones internas de esta última. En la era del capitalismo financiero, la forma clásica de la serie (episodios autónomos con personajes recurrentes) ha dado lugar a una serialización cada vez más inestable, marcada por la pasividad ideológica de los personajes y la sobreabundancia de estos. Este proceso es visto como la subsunción real del capital de la forma de serie.

Résumé

Fondée sur le principe de récurrence, la série de télévision est une forme consubstantiellement idéologique et économique. Cet article explore le lien entre ces deux dimensions à travers la médiation de la forme, surtout à travers les variations internes à celle-ci. Dans l'ère du capitalisme financier, la forme classique de la série (épisodes autonomes avec personnages récurrents) a cédé la place à une sérialisation de plus en plus instable, marquée par la passivité idéologique et l'inflation des personnages. Ce processus est vu comme la subsomption réelle au capital de la forme série.



Abstract

Based on the principle of recurrence, the television series is a form consubstantially ideological and economic. This article explores the link between these two dimensions through the mediation of form, especially through internal variations within the latter. In the age of finance capitalism, the classic form of the series (stand alone episodes with recurrent characters) has given way to an increasingly unstable serialization, marked by ideological passivity and character inflation. This process is seen as the real subsumption to capital of the series form.

Palabras clave

Serie, Televisión, Forma, Ideología, Serialización, Subsunción real

Mots clés

Série, Télévision, Forme, Idéologie, Sérialisation, Subsumption réelle

Key words

Serie, Television, Form, Ideology, Serialization, Real subsumption

¿Cómo abordar un estudio crítico de la serie de televisión de un modo que dé cuenta de las dimensiones tanto económicas como ideológicas de su forma? Incluir las series en los programas universitarios puede generar problemas a causa de su volumen industrial¹ y del hecho de que el interés que susciten se desvanezca rápidamente con su levantamiento definitivo de la programación. No obstante, nada impide constituir un canon de series importantes o series de “culto” del mismo modo que se estila en los estudios literarios y cinematográficos, pero resulta difícil circunscribir una obra compuesta por una centena de episodios sobre todo desde que la introducción de elementos “serializantes”² obstaculiza la toma de muestreos. Aquí, hemos elegido comenzar a partir de la forma de serie y esbozar una síntesis (incluyendo las series transmitidas por canales comerciales como las series de “calidad” producidas para canales de cable) que integre en un pie de igualdad –en la medida de lo posible– los tres términos evocados en la pregunta que abre este párrafo: ideología, economía y forma.

Cualquier tentativa de vincular de manera directa las dimensiones ideológicas y económicas de una serie particular está de alguna manera condenada al reduccionismo del modelo base/superestructura. Nunca debe olvidarse, sin embargo, que el principio mismo de la serialidad, en sus formas históricas y en todos los soportes –el folletín, la radio y la telenovela, la serie– se ha vinculado desde el principio a los imperativos comerciales³. De hecho, la publicación “por entregas” –uno de los principios de la serialidad– ha sido concebida para aumentar y consolidar la circulación de los periódicos. Por razones igualmente comerciales, el protagonista recurrente ha sido un elemento básico de la literatura

de género, especialmente la novela policial. Entonces, en términos formales, podemos ver a la serie de televisión como un derivado de lo que originalmente ha sido una forma literaria, y la serialidad en sus diversos aspectos como intrínseca a la racionalidad económica. En televisión, las series de la tarde⁴ y las series clásicas –en general de origen anglosajón– estuvieron presentes desde los inicios del medio, permitiendo la venta anticipada de espacios publicitarios sobre la base de tasas de audiencia previsibles.

Por todo lo dicho, propongo explorar en este trabajo el vínculo entre lo económico y lo ideológico en la serie a través de la forma. Con fines argumentativos, sostengo que la forma específica adoptada por la serie (una forma en sí misma) en un momento histórico dado primará por sobre el análisis del contenido de una serie particular (y *a fortiori* de un episodio particular).

Tres presuposiciones subyacen tras mi argumento. Primero, la afirmación de Adorno de que “la forma [...] es un contenido sedimentado” (2004, p. 15). Aquí el contexto es una discusión filosófica en torno a la autonomía del arte “auténtico”, y Adorno nunca hubiese considerado tratar los productos de la *Kulturindustrie* como obras de arte. Pero en un ensayo citado relativamente poco, escrito cuando la televisión todavía estaba en sus inicios, Adorno parece acreditar tal aplicación⁵. Aquí, el principio de recurrencia –inherente a la forma de serie– está indefectiblemente en tensión con los criterios del realismo, que rigen la calidad percibida de la obra. El “pseudorealismo” denunciado por Adorno no sería tanto una cuestión de bajos valores de producción sino una artificialidad producida por la recurrencia de los mismos personajes y situaciones, lo que lleva a

estereotipos psicológicos y relatos poco creíbles⁶.

Segundo, en un importante libro de crítica formalista, Caroline Levine (2015) toma prestado del mundo del diseño el término *affordance* que describe las cualidades transferibles de un material (algodón, vidrio) y los usos potenciales de un objeto (tenedor, picaporte, etc.). Con base en su lectura de *Vigilar y castigar* (Foucault), Levine afirma que las formas son siempre “transferibles” de un dominio a otro, como el horario monástico transpuesto a escuelas, hospitales y prisiones. Desde esta perspectiva se abre la posibilidad teórica de que la organización del mercado de valores, por ejemplo, pueda transferirse a una forma artística como la serie.

La tercera presuposición es la distinción hecha por Marx (2009) entre la subsunción formal y la subsunción real del trabajo en el capital en un capítulo “inédito” de *El Capital*⁷. La subsunción formal se aplica en el momento que interviene la integración del mercadeo, cuando un trabajo elaborado con métodos de producción artesanal es puesto a la venta.

Así, el escritor “independiente” que ofrece el producto terminado de su trabajo al editor o al productor verá en estos últimos la función de concretar (o no) su valor. En la subsunción real, el proceso de producción se dirige directamente al mercado al haber incorporado en el diseño, desarrollo y organización lógicas propiamente mercantiles. La distinción es esencial para una mejor comprensión de la noción de una periodización del capitalismo y la profundización de su lógica interna. Por lo tanto, la subsunción real del trabajo en el capital debe entenderse como un proceso histórico cuyo horizon-

te absoluto probablemente sea inalcanzable en términos antropológicos. Jason Read (2003) sostiene que la subsunción real se extiende a la producción de subjetividad capitalista, como una forma de adaptación existencial; dicho en otras palabras, que este concepto (económico) comporta una dimensión propiamente ideológica. La historia de las series puede abordarse, entonces, en términos de la profundización de la subsunción real del capital que se observa en la eliminación gradual de la contribución creativa artesanal, especialmente en el trabajo de escritura de guiones que ha pasado a ser colectivo y jerárquico; a nivel ideológico, se trata de conseguir la aprobación de la audiencia sobre unos protagonistas cuya relación con el mundo es esencialmente fatalista⁸.

La serie clásica: antología y semi-antología

En la década de 1950, la serie de televisión tomaba por lo general formatos de colección (dramas de teatro con el mismo patrocinador) y antología, donde un tema genérico vinculaba episodios con diferentes situaciones y personajes (Benassi, 2000). Los ejemplos de estos últimos, citados con mayor frecuencia, son *The Twilight Zone* (1959-62) y *Alfred Hitchcock presents* (1955-65), en donde la serialidad se expresa a través de la continuidad del presentador (Rod Serling y Alfred Hitchcock). El principio de los personajes recurrentes, en el que cada episodio volvía a poner a uno o más personajes en tramas autónomas y cerradas, se estableció en la serie recién hacia la segunda mitad de los años 1950. En sus inicios, la serie clásica era más bien “semi-antológica”, marcada por un conjunto de elementos previsto con anterioridad a las diversas intrigas. Este en-

samble minimalista, justamente, es el que permite una amplia variedad de adaptaciones y, por lo tanto, la longevidad de una serie (*Gunsmoke* [1955-75], *Bonanza* [1959-73]). De una semana a la otra, con el tiempo entretanto suspendido, el protagonista recurrente enfrenta un problema singular planteado por los visitantes (“los personajes invitados para la ocasión”) que desaparecen para siempre al final de cada capítulo.

El género *western* dominó la televisión estadounidense en la década de 1950, en gran parte por razones económicas: el cine *western* se produjo en gran medida en el formato “B” de 60 minutos, de ese modo quedaba calibrado al mismo tiempo para la programación televisiva; la infraestructura física de las ambientaciones y decorados (ranchos, salones, mostradores) ya estaba instalada y amortizada (Parks, 1982). En el plano ideológico, el pueblo fronterizo posterior a la Guerra de Secesión como telón de fondo, con sus pobladores protegidos de las cuestiones de clase y raza, proporcionó el terreno ideal para la introducción de secuencias de acción en un teatro moral en el que los elementos externos perturban una micro-sociedad relativamente armoniosa.

Aquí se pone en marcha una concepción pulsional de la vida en sociedad influenciada en buena medida por la moral puritana y una concepción unitaria de la naturaleza humana; el desorden es dado por la incapacidad de algunos individuos para mantenerse bajo control, no por los conflictos de intereses entre las categorías sociales. Los protagonistas recurrentes tienen escasa o nula privacidad. Su brújula moral preexistente les permite inmiscuirse en la vida de los demás, en la de aquellos que se desvían de las reglas comunes de buena conducta. La única fuente de tensión interna en la

serie *western* proviene del posicionamiento de los habitantes del pueblo: susceptibles de descarriarse moralmente, es preciso que haya alguien que los reencauce. Esta dialéctica entre un lugar fijo y uno exterior ha experimentado una variante, que es su imagen especular: los personajes recurrentes visitan en cada episodio un lugar diferente, el tiempo suficiente como para resolver los conflictos entre individuos y seguir su camino (*Wagon Train* [1957-66], *Star Trek* [1966-69]). El universo austero del *western* estaba desfasado respecto de una cultura arraigada en el consumo de masa, un estilo de vida en el cual se veía incluida la televisión. En otras palabras, la popularidad genérica del *western* fue explotada para vender espacios publicitarios, independientemente de las consideraciones de producción⁹.

La serie clásica modular

Durante los años sesenta tuvo lugar una evolución formal dentro de la serie clásica: la división de la intriga de cada episodio en segmentos modulares, secuencias no lineales que pueden insertar rupturas en el tono. En su uso de escenas cuyo único objetivo es resaltar las habilidades de los personajes recurrentes en términos de consumo (restaurantes, mujeres, sentirse cómodo en el extranjero), “la serie pop” rompió con el costado moralizante del *western* (Buxton, 2010). Los personajes de este tipo de series, estrechamente ligados a la cultura pop de esa época, carecían de profundidad psicológica y funcionaban como máquinas ideológicas, legibles desde su mismo diseño. De este modo se allanó el camino hacia la conquista del entonces emergente mercado internacional; algo que habría sido más difícil si se hubiese efectuado una exploración de los rasgos de carácter, al estar éstos siempre muy arraigados a la cultura nacional. En el mismo sentido,

un memorándum para guionistas de la cuarta y última temporada de la serie de espionaje *El agente de CIPOL* en 1967 exigía más humor, pero dejando en claro que los dos protagonistas recurrentes nunca deberían bromear cuando estuviesen en peligro (Heitland, 1987). En otras palabras, el humor estaba reservado para secuencias separables de la trama principal, y sin influencia en ella.

La organización en segmentos modulares permite en primer lugar la separación entre “la central”, una especie de santuario donde los personajes recurrentes pueden existir por sí mismos (charlas, chistes, etc.) y el mundo social-(geo-)político donde deben comportarse como agentes que demuestran valores y habilidades firmes sin oposición a la central, verdadero punto de anclaje ideológico. La palabra clave aquí es “agente”, ella vehiculiza las acciones de un individuo hacia el destino histórico de un sistema-mundo. Esta estructura formal implica que los personajes recurrentes sean portadores de un *proyecto social positivo* que da sentido a sus acciones en el mundo, comenzando por la legitimación del uso de la violencia o las prácticas ilegales¹⁰.

Una de las ideas formales exploradas en la década de 1970 fue el tándem o pareja “descentrada” de dos policías, socios, pero con personalidades diferentes, incluso opuestas; a este respecto se podría citar *Starsky y Hutch* (1975-79) y *División Miami* (1984-89). Otro recurso formal fue el equipo diverso y multiétnico, por ejemplo en *Hawái, cinco-cero* (1968-80) y la reciente *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-15). La serie policial, incapaz de un tratamiento realista del crimen (que habría comportado una dimensión sociológica) y de ser portadora de un proyecto positivo¹¹, se refugia en una forma de realismo psicológico que

mitiga la artificialidad de la serie clásica: así, las escenas repetitivas de interacciones entre colegas se alternan con el trabajo de múltiples investigaciones, no necesariamente resueltas en el espacio de un mismo episodio.

La serie serializada: una síntesis de los subgéneros seriados

Los segmentos modulares asumieron otra función en la década de 1980. La serie *El precio del deber* (1981-87) marcó el surgimiento de la *serie serializada*, una síntesis inestable entre la serie de episodios autónomos y la serie de la tarde¹². Este tipo de serie híbrida, continuada por *NYPD Blue*¹³ (1993-2005), integra con valencias diversas la serie, la serie de la tarde y la comedia de situaciones. Una de sus características es la cantidad desmesurada de personajes recurrentes (44 –incluidos 20 principales– en *El precio del deber*).

En *Los expedientes secretos X* (1993-2002), encontramos episodios autónomos, a la manera de la serie clásica, y episodios espaciados que repiten la gran mitología de la serie, es decir, una conspiración que vincula a las autoridades y a extraterrestres. En este marco, se trata de desplazar las secuencias necesarias de “retardo”, que se hallan en un episodio autónomo, a toda la temporada¹⁴, para que el movimiento narrativo no llegue demasiado rápido a su culminación. En este sentido, *Los expedientes secretos X* fue una de las primeras series en experimentar el *arco narrativo*, donde elementos de una gran narración estática son retomados a lo largo de la temporada. Desde entonces, muchas series han introducido el recurso del arco narrativo con fragmentos de intriga que vuelven de manera espaciada (*El menta-*

lista [2008-15]); algo que se ha convertido, incluso, en el formato estándar. Pero la serialización desplegada hasta el final puede observarse recién en *24* (2001-10), una serie en la que en una temporada de 24 episodios, cada uno de estos representa una hora en tiempo real (descontando los cortes comerciales). Una variante reciente es la serie serializada/antológica donde los personajes y lugares recurrentes cambian de una temporada a otra, permaneciendo solamente el título convertido en “marca” comercial (*Fargo*, 2014, 2015 y 2017).

Mientras la serie clásica de episodios autónomos está concebida para un héroe masculino (solo o con socios) que interviene en la vida de los demás y demuestra su dominio de la situación, la serie serializada no puede funcionar sin que él no exponga al mismo tiempo su vida privada que, para ser creíble en el nivel dramático, debe revelar sus debilidades, heridas, dudas. Las innovaciones formales (pantalla dividida, cronometraje digital) de la serie estadounidense *24* sirven sobre todo para “remasculinizar” la serie abierta (McPherson, 2007); forma que obliga al héroe Bauer a correr tras su aventura en un estado de relativa inseguridad, saliendo de los apuros (y el mundo con él) siempre *in extremis* y con mucha suerte. En otras palabras, si eliminamos la continuidad temporal estricta (experiencia extrema y única), nada (o poco) distingue a la serie serializada de la serie de la tarde (sentimental) en el plano formal, excepto la dificultad para renovarse más allá de cinco o seis temporadas.

Ya en la década de 1980, *División Miami* había socavado los soportes de la serie clásica con la pasividad de sus intenciones; la imposibilidad de la lucha contra los vicios (drogas, sexo, finanzas) lleva a los dos policías principales a to-

mar una pose romántica sobre un fondo de ralenties estetizantes que terminaron imponiéndose. La preocupación por el realismo ha dejado de funcionar: ¿cómo desempeñar el papel de policías encubiertos en el inframundo, semana tras semana, sin dejar de ser creíble? ¿Cómo encarnar un proyecto positivo cuando un banquero explica (con pleno conocimiento de causa) que la economía depende del dinero del narcotráfico¹⁵? La serie “razonada” (enmarcada por la noción de temporada), experimentada por los canales de cable durante los años 2000, resulta ser la forma más adecuada para expresar esta pasividad esencial en la que los protagonistas son arrastrados por una situación que no controlan, como una forma de escape de una situación sin salida. La organización en temporadas, que permite resoluciones parciales o cambios de dirección, se utiliza sobre todo para mantener la tensión; esta, en la serie de la tarde, ha girado tradicionalmente en torno a la vida cotidiana y es por ello de muy baja intensidad.

Por otro lado, la serie sentimental ha podido destilar la superpoblación de personajes a lo largo del tiempo. En ese sentido, la serie *24* introdujo otra innovación: la extrema indeterminación de los personajes, que pueden traicionar o sufrir una muerte violenta en cualquier momento. De ahí la importancia estructural de la gran reserva de personajes que recientemente parece haber alcanzado su punto culminante en *Game of Thrones* (2011-2019) (alrededor de 250 personajes en la 3ª temporada).

¿Qué significa la transición a la serie serializada? Comporta como mínimo una evolución en el contexto social (incluidos los modos de recepción) que permitió el éxito de la serie clásica. Obviamente, el ensamblaje simple capaz

de acomodar intrigas a la vez variadas y acabadas dejó de funcionar desde la década de 1990, cuando se consagraron las series “descentradas”. Primera observación: los personajes múltiples, que representan opiniones y enfoques muy diversos sobre cuestiones sociales, permiten limitar el efecto nocivo de una pasividad *de facto*, de una ausencia de proyecto social al cual defender. Segunda observación: los personajes múltiples desplazan en sí mismos las tramas secundarias hacia relaciones endogámicas en detrimento de lo “social”, abriendo de ese modo la forma serie hacia la de serie de la tarde. Tercera observación: el formato serializado, al verse forzado a hacer que los personajes evolucionen de un episodio a otro, introduce elementos de inestabilidad en una serie condenada desde el inicio a una lucha antientrópica. Este tipo de ensamblaje está destinado a degradarse; es un formato que refiere a un mundo visto en esos términos.

El estatus del mercado y el valor de las series han cambiado significativamente desde los años 1950. Al principio, la serie era una mercadería indirecta, un medio para agregar una audiencia regular y predecible, vendida como tal a los anunciantes. El valor de uso consistente en la posibilidad de ver gratuitamente en la comodidad del *living* del hogar ficciones filmadas con un presupuesto muy bajo superaba los problemas de calidad, pero las crecientes expectativas en torno a esta última hicieron que el costo de la serie se triplicase en dólares constantes entre 1965 y 2015 (Buxton, 2010). El costo de las primeras series fue irrisorio¹⁶, y se creía que la mayoría no tenían ningún valor comercial después de su emisión. Aunque parezca increíble, los episodios de la primera temporada de la serie británica *Los vengadores* (1961-69) fueron borrados después de la emisión a fin de

poder reutilizar la cinta magnética¹⁷; unos años más tarde, la serie se exportó a 70 países. En el modelo económico clásico establecido en la década de 1960, la rentabilidad de una serie se concretizaba (o no) bastante más adelante en los mercados secundarios de redifusión y venta internacional. Una variante de este modelo es el paquete vendido a los suscriptores de un canal de cable, en el cual este (HBO, etc.) es la mercadería. En los años 1990 la serie se convirtió, además, en un producto de mercadeo directo con la venta a los particulares en forma de VHS y, luego, DVD. Con el advenimiento de los sitios de *streaming*, la serie se ha vuelto una mercadería de carácter mixto: su valor proviene de las ventas a otros medios de difusión, abonos de proveedores de canales de cable o satélite, pago por visionado, además de la venta tradicional de audiencias a los anunciantes.

El auge del consumo digital y el declive de la televisión terrestre (por antena hertziana), especialmente entre los jóvenes, influyen inevitablemente en la forma de la serie. Ya no es necesario generar una gran cantidad de episodios de un solo ensamblaje para permanecer dentro de un horario de programación; en cualquier caso, el punto de inflexión planteado por la serialización hace que esto sea mucho más difícil. En una plataforma como Netflix, una temporada completa suele estar disponible de inmediato, cuestionando la idea tradicional de serialidad y privilegiando la miniserie, eventualmente renovable. En este sentido, la serie es propuesta de la misma manera que una película, tendiendo así a volverse una variante de esta última: una película épica de diez horas, cuyo ritmo de visionado es discrecional. En este caso, el formato serie se separa de su soporte histórico y algún día no hablaremos más de “series de televisión”.

La subsunción real del formato serie

La teorización de esta evolución en términos de subsunción real se puede formular, en adelante, en torno a varios ejes. Primero, en los últimos tiempos se observa que el departamento de *marketing* está involucrado desde la etapa de la concepción. Así lo describió el sociólogo John Caldwell, de acuerdo a los resultados de un estudio de campo:

Cualquier guion o proyecto elaborado para la televisión en *prime time* o para el cine *mainstream* moviliza muchos recursos en nuestros días, desde las primeras reuniones de guionistas y productores hasta las de gerentes de los departamentos de gestión, de *marketing*, de contratos internacionales, de distribución, de comercialización, de nuevas plataformas. [...] Durante las etapas de propuesta y escritura, las ideas del guión se desarrollarán como entretenimiento para diversos soportes (2008, pp. 232-33).

En otras palabras, el consumidor –un ser múltiple– es conceptualizado y apuntado como parte integral del proceso de producción. En el caso de *Lost* (2004-10), la productora ABC colaboró con sitios de aficionados dedicados a la serie con el fin de elaborar una base de datos de seguidores susceptibles de ser convocados como voluntarios en el área de *marketing*. En las redes sociales, la serie proporciona un lubricante cultural que contribuye al establecimiento de los perfiles necesarios para la conversión de los usuarios en proveedores de datos. Percibida de esta manera, la serie se convierte en una forma de equidad simbólica. En referencia a varias series de HBO, Michael Szalay afirma que “las series son mercados de futuros [...] y deberían entenderse como

equivalentes funcionales de la categoría de herramientas financieras llamadas derivadas” (2014, p. 115).

En segundo lugar, la subsunción real también se expresa en la manera en que la producción capitalista se refleja cada vez más en el formato serie. En la serie clásica, se trata de *reinvertir en* el ensamblaje de forma acumulativa, semana tras semana (crecimiento simple). El capitalismo es un proceso *continuo* de creación de plusvalía y por ello depende del crecimiento compuesto, de ahí la necesidad de reinvertir exponencialmente en un proyecto. El *capital ficticio* (intercambio de valores existente solo en los papeles) siempre ha sido parte de la economía capitalista, pero nunca al punto que lo es en la actualidad; se trata de su evolución estructural en el marco de un estadio financiero o de capitalismo “tardío”, en el que el mantenimiento del sistema la obliga a crear constantemente nuevos valores ficticios para absorber la plusvalía. Esto se expresa de modo formal en la serie a través de la multiplicación de personajes y situaciones hasta llegar a *Game of Thrones*, con sus cientos de personajes virtualmente recurrentes y liquidables en cualquier momento, y cuyo valor nunca se concretará. Formalmente, cada serie es en adelante un mercado de valores especulativos donde se gestionan internamente las “inversiones” en personajes y subtramas cuya rentabilidad es evaluada sobre la marcha. A diferencia de los personajes secundarios de la serie clásica, “alquilados” y “devueltos” al final del episodio, los que se crean en la serie serializada no desaparecen a menos que se los mate, a veces en masa (analogía de una corrección bursátil).

Tercero, la serie serializada, en su estructura interna, tiende a imitar al ca-

pitalismo financiero. Múltiples intrigas, que requieren un ritmo de acumulación constante, son desplegadas desde el primer episodio (ocho en la tercera temporada de la serie *24*). La concatenación de intrigas se asemeja formalmente a la imbricación de los circuitos de capital-dinero y capital-mercadería formulados al comienzo del segundo volumen de *El Capital*. La progresión (o incluso el mantenimiento del equilibrio) en la serie serializada requiere la creación constante de nuevos personajes y nuevas subtramas, que se asemeja en su forma a un recurso al crédito pagadero en tiempo narrativo. Esto es esencial para aplanar la circulación de elementos narrativos y evitar pausas paralizantes o ralentizaciones en el ritmo¹⁸.

En términos de *affordance*, el género que mejor se adapta a la serie serializada es la saga, modernizada (*Los Soprano* [1999-2007]) o no (*Game of Thrones*). La sobreabundancia de personajes se amortiza a través de su distribución en red de relaciones, ya sea de familia, de clan, de pandilla, de organización, de institución (hospital, por ejemplo), de estudio de abogados. Los personajes creados, lejos de ser agentes libres, están contenidos en subtramas; son parte de una cadena de montaje como cualquier otro producto industrial. De lo contrario, una serie como *Game of Thrones* se desmoronaría por su propio peso y bajo las condiciones mencionadas es lógico que la serie serializada alcance a reproducirse a duras penas seis o siete temporadas. La serie *24* es un buen ejemplo con su lógica de sobreoferta; la primera temporada agotó notoriamente su trama narrativa inicial al cabo de ocho episodios debido a la insuficiente cantidad de subtramas. Básicamente, el problema formal del mantenimiento del ritmo es la conse-

cuencia de la pasividad ideológica descrita anteriormente, ésta condena a los protagonistas recurrentes a *reaccionar* constantemente en un mundo donde “nadie es inocente”¹⁹.

David Buxton. Profesor-investigador en la Universidad de Paris Nanterre. Su tesis doctoral titulada *Le rock, le star-system et la montée de la société de consommation* fue dirigida por Armand Mattelart. Entre sus principales libros se encuentran *From The Avengers to Miami Vice: form and ideology in television series* (Manchester University Press, 1990), *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production* (L'Harmattan, 2010). También colaboró en revistas y ediciones colectivas en torno al periodismo de televisión, los intelectuales mediáticos y las industrias culturales. Otra publicación suya en castellano es: “La música de rock, sus estrellas y el consumo”, *Comunicación y Cultura* N° 9, 1983, pp. 173-196 (puede consultarse una edición facsimilar en <https://bit.ly/3-fHPYzo>).

Notas

* Versión original en francés en Fabien Bouilly (Dir.) *Troubles en série: les séries télé en quête de singularité*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020. Se publica la traducción con permisos del autor y del coordinador del volumen.

1 Se puede hablar incluso de una sobreproducción creciente (532 series emitidas en distintos soportes en los Estados Unidos, en 2019; contra 210 en 2009). Solo un promedio de un 15% sobrevive hasta una segunda temporada.

- 2 N. del T: Es importante destacar que las series se caracterizaban, hasta los años 1990, por la sucesión de episodios autónomos pero con personajes recurrentes –el formato estadounidense y británico clásico–. La inserción de “elementos serializantes” refiere al establecimiento de un hilo de continuidad entre los episodios sucesivos. *Dallas* fue una serie precursora en este sentido.
- 3 A modo de ejemplo se puede mencionar la publicación en folletín de *La Vieille Fille* de Balzac en Francia y *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* de Dickens en Gran Bretaña, ambas en 1836.
- 4 N del T: El texto original remite a un formato anglosajón casi desaparecido, emitido históricamente temprano por la tarde para un público femenino también anglosajón. En el medio latinoamericano, esta noción de serie se acerca a la telenovela en cuanto a su estructura episódica –la diferencia sustancial es que la telenovela se centra en una trama sentimental y no así la serie a la que refiere el autor.
- 5 Adorno (1966). Para un análisis más detallado de este ensayo, véase Buxton (2019).
- 6 Un ejemplo extraído de una serie contemporánea es la asombrosa cantidad de *marines* hallados asesinados en *NCIS*, la mayoría en el radio de influencia de Washington D.C., la jurisdicción de la agencia homónima que se limita al personal naval. Para entender esto en su justa medida debemos tener en cuenta también la increíble laxitud de la organización antiterrorista en la serie *24*, que está llena de traidores, temporada tras temporada, y la increíble cantidad de personas responsables de las peores bajas en la serie policial. Es a menudo en este efecto de “pseudo-realismo” que la carga ideológica de una serie es el componente más fuerte.
- 7 N. del E.: El autor se refiere al capítulo VI de la edición indicada.
- 8 Los límites de una intervención “activa” pueden verse en la interesante serie *Person of interest* (2011-16). Allí el algoritmo implementado por el estado para evitar la comisión de delitos restringe al protagonista recurrente (que pasa por una puerta secreta, sin saber si la persona designada será el asesino o la víctima) el tratamiento de un solo caso por episodio, y limitado a la ciudad de Nueva York. En comparación con la “totalidad social”, la convertibilidad es irrisoria.
- 9 El final programado de los westerns a partir de 1970 no se debió a la pérdida de audiencia sino a la toma de conciencia de los anunciantes sobre la importancia de la “calidad” de la misma: más jóvenes, mujeres y habitantes de grandes ciudades. Para entonces, las mediciones de la consultora Nielsen ya estaban en condiciones de efectuar un análisis “demográfico” de la audiencia.
- 10 Así, en *Misión Imposible* (1966-73), un equipo “pluriprofesional” (actores, técnicos, etc.) utiliza sus habilidades superlativas para intervenir quirúrgicamente en países extranjeros, con el fin de neutralizar elementos perjudiciales para el interés mundial –confundido, este, con el interés estadounidense. Se entenderá, de este modo, que el “proyecto positivo” no es otra cosa que la capacidad de influir deliberadamente en el mundo, y que no es algo necesariamente “progresista”.
- 11 Un momento decisivo, entiendo yo, transcurre durante el episodio 2 de la 2ª temporada de *Starksy y Hutch*: los dos policías escuchan a un traficante obeso, con disgusto pero sin contradecirlo, cuando dice que “el que tiene dinero dicta la ley”.
- 12 Stéphane Benassi sitúa el origen de la serie serializada en lo que él llama “la serie de misiones” (*El fugitivo* [1963-67], *Los invasores* [1967-68]) (Benassi, 2000). La serie serializada, más compleja que su antecedente, mar-

có también el surgimiento de la escritura de guiones en equipo en reemplazo del viejo modelo de escritores independientes y con un “tratamiento” de guionista “de la casa”.

13 Conocida también como *Policías de Nueva York*.

14 N. del T.: David Buxton (2010, p. 16) introduce el concepto de “retardador” para denominar a los artificios dramáticos que impiden a una narración encaminarse hacia su desenlace de un modo demasiado lineal. Un ejemplo de retardador es la introducción de situaciones que miden la resistencia moral de cada personaje, haciendo visible la personalidad oculta de los personajes visitantes y confirmando la integridad moral de los personajes recurrentes. En la serie clásica –añade el autor– suele ser una ocasión para que puedan insertarse personajes femeninos en la intriga.

15 En el episodio “Hijo pródigo” (1985).

16 El presupuesto semanal para los sets y accesorios de *Captain Video* (1949-55), a razón de cinco episodios por semana, no superaba los 25 dólares (Brooks y Marsh, 1995).

17 Solo 3 de los 26 episodios –redescubiertos en 2002– sobreviven.

18 Cada introducción de un nuevo personaje (o modificación de un personaje existente) pone a prueba el ensamblaje de base, en particular la delicada dosis entre elementos policiales y sentimentales. Planteando una analogía del terreno de las finanzas, una inversión acertada (en tipo de personajes y escenas) puede significar un nuevo impulso para una serie en dificultades; por el contrario, una colocación arriesgada (introducción de miembros de la familia, escenas subidas de tono) puede acelerar su declive. Un ejemplo relevante: la serie *24* logró desembarazarse de dos presidentes de los Estados

Unidos (tipo de personajes que desequilibran la estructura de la serie) de quienes no se tuvo novedades después de unos intentos de asesinato.

19 “Verdad” pronunciada por un terrorista islamista en *24* –temporada 4, episodio 9. No se busca (tanto) la justificación de las acciones del héroe Bauer en términos políticos. En la primera temporada, el intento de asesinato contra el candidato presidencial David Palmer está motivado por una mera venganza personal: el serbio Drazen había perdido familiares en los bombardeos ordenados por Palmer cuando era presidente de la Comisión de Defensa en el Senado.

Referencias

Adorno, Theodor W. (1966). *Televisión y cultura de masas* (E. L. Revol, Trad.). Córdoba: Eudecor.

Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Akal.

Benassi, Stéphane (2000). *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège: Éditions du Céfal.

Brooks, Tim y Earle Marsh (1995 [1979]). *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows*. New York: Ballantine.

Buxton, David (2010). *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*. Paris: L'Harmattan.

Buxton, David (2019). “Une lecture adornienne des series télévisées”. En *Variations*, 22. Disponible en <http://journals.openedition.org/variations/1149>

Caldwell, John Thornton (2008). *Production Culture*. Durham: Duke University Press.

Heitland, John (1987). *The Man from UNCLE Book*. New York: St. Martin's Press.

Levine, Caroline (2015). *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.

Marx, Karl (2009). *El capital. Libro I, capítulo VI (inédito): resultados del proceso inmediato de producción* (P. Scaron, Trad.). México D.F.: Siglo XXI.

McPherson, Tara (2007). "Techno Soap. 24, Masculinity and Hybrid Form". En S. Peacock (dir.). *Reading 24: TV against the clock*. London: I. B. Taurus.

Parks, Rita (1982). *The Western Hero in Film and Television*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press.

Read, Jason (2003). *The Micro-Politics of Capital*. Albany, State University of New York Press. Para la edición en castellano, véase: *La micropolítica del capital: Marx y la prehistoria del presente* (A. Sainz Pezonaga, Trad.). Madrid: Tierra de Nadie.

Szalay, Michael (2014). "HBO's Flexible Gold". En *Representations*, N° 126, University of California Press, pp. 112-134. DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2014.126.1.112>