

## **Adrian Ponze**

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

## **Mots-clés**

*Cultural studies* – séries télévisées – culture populaire

## **Palabras clave**

Cultural studies – series televisivas – cultura popular

## **Référence électronique**

Adrian Ponze, « David Buxton, *Les séries télévisées : Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010. » *QUADERNA* [en ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 12 janvier 2013. URL : <http://quaderna.org/david-buxton-les-series-televisees-forme-ideologie-et-mode-de-production>

Tous droits réservés

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

Adrian Ponze  
Université Paris-Est Créteil

David Buxton, profesor en la Universidad de Paris X-Nanterre y discípulo de Armand Mattelart, nos brinda en su último trabajo un análisis de las series televisivas desde una perspectiva histórica e ideológica que sirve de fundamento para criticar las condiciones de investigación y publicación en que se encuentran actualmente los *Cultural Studies*.

La primera parte está consagrada a un análisis detallado de los distintos formatos que han tenido las series televisivas, sobre todo las estadounidenses, las francesas, y en menor medida las inglesas, desde sus inicios en los años 50 hasta nuestros días, del tratamiento ideológico al que han sido sometidos los guiones y de las condiciones de producción, sobre todo económicas (reutilización de decorados y vestuarios, bajo presupuesto, adaptación de los guiones pensando en la exportación). La segunda, por su parte, está destinada al análisis de los aspectos ideológicos, basándose para ello en el estudio de tres series norteamericanas contemporáneas: *X-Files* (p. 85-101), *CSI, Les Experts* (p: 103-119), y *24 heures Chrono* (p. 121-144).

### Primera parte

Buxton desarrolla aquí un minucioso análisis de las diferencias entre las series estadounidenses y francesas, tanto en la forma y la ideología como en los modos de producción. En los Estados Unidos –sostiene–, en el transcurso de los años 50, el *western* se instaló como el género ideal de serie y funcionó como una prolongación de las películas clase “B”, de bajo presupuesto. Las series podían volver a usar los decorados y secuencias ya utilizadas (“multitudes, manadas de animales, escenas de bar”), con lo cual disminuían considerablemente sus costos; así, “mientras un film de clase B costaba entre 300.000 y 600.000 dólares estadounidenses, el costo de un episodio de *Cheyenne* de una hora, rodado en 5 días, se reducía a 75.000 U\$” (p. 14).

En Francia, por su parte, la reutilización de los decorados también fue una práctica habitual; pero éstos no venían del cine, sino del teatro. Entonces, la serie francesa se vio obligada al uso de pocos platós y escasos exteriores para adaptarse a los materiales teatrales (p. 14, 15).

El equivalente a la serie norteamericana, donde un guión se inserta en un género definido (policial, suspenso) o gira en torno a un mismo personaje, vio la luz en Francia recién en los años 80. Es lo que Buxton llama “colección”, telefilms emitidos en forma irregular o en períodos cortos, pero manteniendo al mismo protagonista durante todos los capítulos (*Maigret, Nestor Burma*), al igual que en los Estados Unidos (p. 15).

Otro aspecto importante del trabajo del autor radica en el análisis de los personajes principales de las series, más profundo en el caso de las norteamericanas. En sus comienzos, según Buxton, las series hollywoodenses se desenvolvían en un terreno ideológico seguro ya que las tensiones sociales eran encauzadas hacia un plano moral, no político. Los *westerns* fueron el mejor ejemplo:

[Este género] consiguió reunir un público de masa en los Estados Unidos al adaptar los conflictos de una etapa anterior al capitalismo industrial dentro de otra enmarcada por la política del *New Deal*, especialmente la alianza entre la ley (en un aparato de Estado embrionario) y los ciudadanos para proteger a los débiles de los fuertes (los monopolistas rapaces). Al mismo tiempo, al concentrarse en el período 1870-1880, evitó abordar la cuestión del genocidio de los pueblos originarios y las heridas, aún dolorosas, de la guerra civil (p. 17).

Sin embargo, promediando los años 60, esa solución fue perdiendo eficacia. En adelante, debido a los conflictos sociales y ante la imposibilidad de encontrar una armonía entre el realismo social y el realismo psicológico se recurrió al mero rechazo del realismo. Fue, para Buxton, el nacimiento de la serie “pop”, con un guion sin un sentido subyacente y personajes de escasa profundidad psicológica (p. 19, 20).

La reducción del factor psicológico de los personajes, muy enraizados en las culturas nacionales, ayudó, según Buxton, a la exportación masiva de las series estadounidenses hacia principios de los años 90, alentada para amortizar los costos de producción cada vez más elevados, puesto que mientras un episodio de *Kojak* o *The Six Million Dollar Man* valía 400.000 U\$ en 1977, uno de *Miami Vice* pasó a costar 1.000.000 U\$ en 1985 y uno de *X-Files* 1.300.000 U\$ en 1995 (p. 47).

El trabajo de David Buxton se destaca por el análisis de las condiciones de producción industrial y el carácter mercantil de las series. Dichas características (por ejemplo, 18 minutos de publicidad por capítulo de una hora) atentan, según el autor, contra toda ambición de la series de acceder al status de octava arte, reduciéndolas al mismo tiempo a un mero producto comercial. Pero, su denuncia se focaliza en el modo industrial que se impone al proceso de escritura de los guiones en detrimento de la creatividad de los argumentos. Los guionistas (ya no es un escritor solitario, es un equipo que trabaja siguiendo la técnica de *brainstorming*) se ven limitados por los tiempos cada vez más cortos, tanto de escritura como de espacio a completar (desde 1995 la duración promedio de un capítulo es de 42 minutos). Buxton cita a Stéphan Benassi para señalar que los libretistas se ven insertos en “un método de trabajo que consiste en escribir el episodio de una serie en una semana (mientras que el que lo precede está siendo difundido), respetando al mismo tiempo una puntuación natural de seis minutos y medio para permitir la inserción de pausas publicitarias”<sup>1</sup> (p. 60, 61, 63).

## Segunda parte

Destinada a las lecturas críticas, en esta sección encontramos un análisis más profundo de los problemas epistemológicos que afrontan los investigadores a la hora de abordar las series como objeto de estudio. Para llevarlo a cabo, Buxton se apoya en el estudio de caso concreto de cada una de las series antes mencionadas.

El autor nos advierte desde el principio sobre algunos problemas de interpretación. La crítica hacia dos obras de referencia de los Estudios Culturales es reveladora de las tensiones existentes en el seno de esta corriente nacida en Birmingham, en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS, *Centre for Contemporary Cultural Studies*). En el primer caso toma como ejemplo el análisis que hace John Fiske de un episodio de la serie “*Heart to Heart*”<sup>2</sup> para atacar el método estructuralista que estuvo de moda durante

---

<sup>1</sup> Benassi, Stéphan. *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège, Editions du Céfal, 2000.

<sup>2</sup> Fiske, John. *Television culture*. London, Ed. Methuen, 1987.

una época en los *Cultural Studies*. Fiske basa su análisis en oposiciones binarias como bueno-malo, héroe-malvado materializadas en representaciones concretas tales como clase media-clase baja, estadounidense-no estadounidense. Para Buxton este tipo de análisis ofrece recursos interpretativos frágiles puesto que dichas oposiciones no se salen de un mero nivel descriptivo o generalizador (p. 76).

A través del análisis del segundo ejemplo, el libro "*Watching Dallas*" de la holandesa Ien Ang<sup>3</sup>, Buxton señala las falencias de los estudios centrados en la recepción. El desvío de la reflexión crítica hacia el telespectador implicaría, según Buxton, una renuncia de parte del crítico académico y una neutralización del efecto ideológico de la serie, puesto que el televidente intentará "resistirse" o "negociar el sentido" ya que él se ha instalado voluntariamente frente a la pantalla, cuando podría haber cambiado de canal o apagado el televisor, evitando así someterse a algo que no le interesa. De esta manera, Buxton quiere decir que el televidente no busca problematizar su exposición, él mirará sólo aquello que le gusta sin molestarse por encontrarle el sentido a una emisión que sabe de antemano que no le interesará.

Ang, para realizar su trabajo, diseñó y llevó adelante una encuesta a través de un anuncio en una revista femenina que decía: "Me encanta mirar la serie Dallas, pero por momentos mis reacciones son raras ¿Podría escribirme y decirme por qué a usted también le gusta, o no?". Para Buxton la pregunta de la encuesta se formula de tal forma que realza el valor de la serie, lo cual, presuponiendo un juicio de valor negativo sobre esta última, podría falsear los resultados del sondeo. Sin embargo, su crítica apunta principalmente a que con ese método lo único que Ang obtiene es una opinión superficial del telespectador, quien podría limitarse a responder, en términos de satisfacción, si le gusta o no el objeto de estudio en cuestión, sin aportar ninguna reflexión crítica (p. 77).

Otro ángulo de la teoría de la recepción, el del telespectador invitado a entrar en el relato a través de uno de los personajes secundarios, como lo entiende Guillaume Soulez en su análisis de la serie "*The Sopranos*"<sup>4</sup>, puede revelarse interesante, desde nuestro punto de vista, para discutir la posición pasiva del espectador denunciada por Adorno y retomada por Buxton. En su artículo, Soulez sostiene que el televidente de esta serie puede incorporarse en el personaje de la psicoterapeuta que atiende a Tony Soprano y escuchar el relato de los problemas que aquejan a este último, acompañando al personaje en su análisis del paciente –el personaje principal– y su intento de comprender su perfil psicológico y el de su entorno. A lo largo de la serie, Tony arrastra no solo su problema interior, psicológico (principalmente el de verse como un criminal), sino también su relación con la sociedad (desde el colegio de su hija hasta las leyes de amnistía para los mafiosos arrepentidos). Según Soulez, el telespectador puede plantearse en cada capítulo de esta serie los valores éticos y morales que se plantean tanto en la esfera pública como en la privada de la sociedad en la que está inmersa la ficción.

En resumen, el objetivo del análisis Buxton es llevarnos a la teoría crítica y sus dos polos de tensión: Max Horkheimer y Theodor Adorno<sup>5</sup>, para quienes el producto cultural tiene

---

<sup>3</sup> Ang, Ien. *Watching Dallas*. London, Ed. Methuen, 1985.

<sup>4</sup> Soulez, Guillaume. *La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées*. In : *Les Cahiers de l'Affecav*, N°3 / 2011, Paris, p. 211-255.

<sup>5</sup> Horkheimer, Max; y Adorno, Theodor. *Dialéctica del iluminismo* (1944). Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969.

un sentido social totalmente determinado por su carácter mercantil, y Walter Benjamin<sup>6</sup>, para quien la reproducción técnica a nivel masivo brinda una posibilidad de lucha cultural para la apropiación del sentido del producto. De esta manera Buxton nos dice que no es necesario adherir a una u otra de estas dos posiciones, sino mantenerlas dialécticamente en tensión como base de todo análisis crítico del contenido de los productos culturales (p. 79-82).

## Conclusiones

Ante todo, Buxton pasa revista a un importante número de series televisivas (56 para ser precisos) con el fin de hacer un balance y dar cuenta de los cambios de forma (p. 14-16, 30-32, 35-36), ideología (p. 17-23, 26-27), y modo de producción (p. 46-53, 57), experimentados por el sector desde sus principios hasta nuestros días, tanto en los Estados Unidos como en Francia.

Al mismo tiempo, su estudio de las series lo lleva al análisis de la producción universitaria en el campo de los *Cultural Studies* y alertarnos de la creciente influencia de los modos de producción capitalistas en los propios de la edición académica. En efecto, el autor critica sin eufemismos la presión que las condiciones de producción capitalistas ejercen, no sólo sobre las producciones televisivas sino también sobre los trabajos universitarios abocados a estudiarlas (y criticarlas).

La mayor crítica se focaliza en el sometimiento de las producciones científicas a las mismas leyes de mercado que rigen para las series. Buxton apunta principalmente a la tendencia, en los países anglosajones, a publicar libros colectivos destinados al análisis multidisciplinario de las primeras temporadas de una serie exitosa, reflejando así los plazos y las normas comerciales que se imponen progresivamente en las editoriales universitarias en detrimento de una toma de distancia a través del paso del tiempo que permitiría un estudio de mejor calidad. Sólo imaginar la figura de los guionistas haciendo un *brainstorming* instalada en el seno de nuestros laboratorios académicos dispararía una señal de alerta en más de uno de nosotros.

## À propos de l'auteur

Adrian Ponze est titulaire d'une *licenciatura* en Journalisme et Communication Sociale, enseignant à l'ESSEC et à Supélec, et doctorant à l'UPEC. Il rédige une thèse sur la production littéraire et cinématographique dans l'Argentine des années 2000, sous la direction de Graciela Villanueva.

## Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de *Quaderna*. Les textes figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de *Quaderna*, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (1936), México DF, Ed. Itaca, 2003.