

# Los *openings* de las series televisivas dramáticas norteamericanas contemporáneas como partículas narrativas con estratégicos componentes semióticos<sup>[\*]</sup>

IVÁN BORT GUAL

Universitat Jaume I, Castellón (Spain)

## Abstract

Ante el incesante vaciado de espectadores de las salas de cine en un convulso contexto sociológico global de profundas mutaciones en el terreno del audiovisual contemporáneo, son muchas las voces que hablan de una crisis de ideas en el cine mainstream, de la compra del éxito contra reembolso —secuelas, precuelas, trilogías, remakes, adaptaciones de cómic, videojuegos... —, de la muerte del relato en pos de la rendida espectacularidad por el artefacto cinematográfico, como sucedía en el cine de los orígenes. Así, coincidiendo precisamente con su reciente centenario, se lleva tiempo especulando sobre la muerte del cine. Sin embargo, es tremendamente relevante el auge de nuevos discursos que, en su hibridación con la narrativa filmica, recogen muchos de sus aspectos formales y narrativos, subvirtiendo algunos para retroalimentarlos nuevamente, en un apasionante terreno de incipiente interés investigador: estamos hablando de las series de televisión. Son muchos los aspectos que llevan a la actual situación, tanto de carácter cultural, tecnológico, social o estructural, pero resulta especialmente significativo el uso que el serial televisivo dramático norteamericano del nuevo milenio —actuando como paradigma del modelo— hace de las clásicas secuencias de títulos de crédito cinematográficas. Aplicando sus quebras a este espacio, exige el replanteamiento de muchas conceptualizaciones teóricas y la elaboración de una catalogación explícita de sus partículas narrativas, partiendo desde la génesis de sus *openings*. Con ello, el poder icónico que surge de sus respectivos análisis textuales, pone en evidencia una necesaria revisión de estas secuencias desde un punto de vista estrictamente semiótico, pues con frecuencia —en los casos que huyen del clasicismo del formato— se hace gala de una carga simbólica y de elementos de poder significativo portentosos. Sirva, a modo de primer paradigma, una sucinta aproximación a tres *openings* de series televisivas dramáticas contemporáneas estrechamente relacionadas con la muerte, por lo que hacen uso en sus estrategias de enunciación de múltiples elementos clásicos de vinculación con la muerte y el más allá, en su relación ignificantesignificado para con las características temáticas y de contenido intrínsecas del propio serial televisivo.

[\*] Grupo de investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación «Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos», financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

## 1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Ante el incesante vaciado de espectadores de las salas de cine en un convulso contexto sociológico global de profundas mutaciones en el terreno del audiovisual contemporáneo, son muchas las voces que hablan de una crisis de ideas en el cine mainstream, de la compra del éxito contra reembolso —secuelas, precuelas, trilogías, remakes, adaptaciones de cómic, videojuegos...—, de la muerte del relato en pos de la rendida espectacularidad por el artefacto cinematográfico, como sucedía en el cine de los orígenes. Así, coincidiendo precisamente con su reciente centenario, se lleva tiempo especulando sobre la muerte del cine. Sin embargo, es tremendamente relevante el auge de nuevos discursos que, en su hibridación con la narrativa fílmica, recogen muchos de sus aspectos formales y narrativos, subvirtiéndolos para retroalimentarlos nuevamente, en un apasionante terreno de incipiente interés investigador: estamos hablando de las series de televisión. Son muchos los aspectos que llevan a la actual situación, tanto de carácter cultural, tecnológico, social o estructural, pero resulta especialmente significativo el uso que el serial televisivo dramático norteamericano del nuevo milenio —actuando como paradigma del modelo— hace de las clásicas secuencias de títulos de crédito cinematográficas. Aplicando sus quiebras a este espacio, exige el replanteamiento de muchas conceptualizaciones teóricas y la elaboración de una catalogación explícita de sus partículas narrativas, partiendo desde la génesis de sus *openings*. Con ello, el poder icónico que surge de sus respectivos análisis textuales, pone en evidencia una necesaria revisión de estas secuencias desde un punto de vista estrictamente semiótico, pues con frecuencia —en los casos que huyen del clasicismo del formato— se hace gala de una carga simbólica y de elementos de poder significantes portentosos. Sirva, a modo de primer paradigma, una sucinta aproximación a tres *openings* de series televisivas dramáticas contemporáneas estrechamente relacionadas con la muerte: *Entre fantasmas* (*Ghost whisperer*, John Gray, 2005 - ); *Hospital Kingdom* (*Kingdom Hospital*, Stephen King, 2004) y *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, Alan Ball, 2001-2005), por lo que hacen uso en sus estrategias de enunciación de múltiples elementos clásicos de vinculación con la muerte y el más allá, en su relación significante-significado para con las características temáticas y de contenido intrínsecas del propio serial televisivo.

## 2. EL *OPENING*: APROXIMACIÓN CONCEPTUAL Y EJEMPLIFICACIONES

El concepto de *opening* se asociaba originalmente al tema musical que, generalmente en la animación japonesa, acompañaba a las secuencias de imágenes y vídeo que servían como apertura a cada episodio de una serie. La evolución global de este término, así como de la propia narrativa de las series, lo ha llevado a ampliarse genéricamente para definir a la secuencia audiovisual completa de introducción, dejando el vocablo *theme* —en español, tema musical e incluso recogiendo la terminología radiofónica: *sintonía*— para representar únicamente la pista de audio. En España el *opening* suele traducirse como *cabecera*, y también pueden encontrarse referencias al mismo como *intro*. En terminología cinematográfica podía relacionarse con los *créditos de entrada* o *créditos iniciales*, aunque existen casos en los que esta analogía sería inválida. En consecuencia, en relación a toda esta terminología, con frecuencia tergiversada,

será importante llevar a cabo una breve catalogación de los distintos elementos que componen la estructura de apertura y cierre de las series de televisión<sup>[1]</sup>: (Fig. 1)



FIG 1: ESQUEMA GENÉRICO DE LA ESTRUCTURA DE UN EPISODIO DE UNA SERIE DRAMÁTICA TELEVISIVA NORTEAMERICANA DEL NUEVO MILENIO

Como la necesaria conceptualización teórica de cada una de estas partículas narrativas sobrepasaría con creces los límites del presente texto, sirva este esquema como punto de partida para desarrollar los contenidos básicos concernientes a la figura del *opening*, pues es ésta, en última instancia, la más importante y estructural a la hora de cimentar un análisis como el que nos ocupa. No obstante, muchas de las conclusiones aplicadas al análisis de los *openings* que conforman nuestro presente objeto de estudio, serían ampliables e incluso extensibles al resto de partículas. Sin duda un lato terreno para investigar con el máximo rigor y profundidad.

### 2.1. Definición

El *opening* es la secuencia de apertura que **aparece en todas las series de televisión** justo entre el *incipit* <sup>[2]</sup> —si lo hay— y el episodio en sí o, en cualquier caso, siempre precediendo al episodio. Históricamente ha albergado un enorme poder de *identificación* e *iconicidad* con la serie<sup>[3]</sup> y suele asociarse con los *créditos iniciales*, pues sobre dicha secuencia se superimponen los principales miembros del reparto y el creador de la serie, pero su evolución en

[1] El orden «ideal» establecido por el esquema propuesto puede verse alterado de múltiples formas. Se dan desde series en las que como norma no se hace uso del *previously* —*House* (*House M.D.*, David Shore, 2004 - ), por ejemplo—, hasta *incipits* que se incrustan en el propio *opening* —caso de *The closer* (James Duff, 2005 - )— e incluso, como en *24*, (Joel Surnow, Robert Cochran, 2001 - ) que el *opening* preceda al *previously*. En cualquier caso, este es, como indicamos, el esquema genérico desde el que partir en cualquier análisis de estos elementos.

[2] La partícula que aquí denominamos *incipit* recibe en la industria y el mercado comercial norteamericano el extendido nombre de *teaser*. No obstante, pese a reconocer que a efectos de producción es ésta su designación genuina, no podemos sino poner en tela de juicio, desde un prisma estrictamente publicitario, su validez ajustándonos a la definición precisa del término *teaser*. Sin espacio aquí para desarrollar esta taxonomía, apuntamos, en todo caso, la alternativa de hablar de un *incipit con función teaser* o sin ella.

[3] Su estratégico montaje junto con el *theme* —sintonía o tema musical—, es normalmente tan icónico y memorable que con el paso del tiempo suele identificarse más fácilmente para el espectador la secuencia del *opening* que el contenido narrativo de la propia serie.

la actualidad ha llevado a convertirlo simplemente en una suerte de *introducción visual*, un *logotipo* si se prefiere, cuya función le acerca más a ser una mera herramienta publicitaria de potenciación del discurso del propio serial que a cumplir con las tareas básicas del clásico mecanismo informativo *extradieético* que históricamente relacionamos con las *secuencias de créditos*.

Para probar esta evolución, nos basaremos en el recorrido historiográfico experimentado por tres variables de los *openings* que pasaremos a definir y analizar de manera inmediata: la **duración** —la más científica-empírica-matemática de las tres—, el **grado de adscripción mimética (GAM)** y el **identificador actor/actante (i:A/a)**.

## 2.2. El Grado de Adscripción Mimética (GAM)

El **grado de adscripción mimética (GAM)** es un baremo que utilizaremos para valorar en qué medida el *opening* se sirve de los elementos icónicos de la serie a la que pertenece. Esto es, el uso de sus imágenes, el ritmo de montaje, estilo visual, música, efectos digitales y sonoros, diseños y tipografías, contenidos, elementos formales, como un epítome visual del serial, normalmente buscando una *atracción hiperbólica espectacular* en el espectador. Así, el *opening* se presenta a través de retales visuales —imágenes estáticas y en movimiento— de la propia serie

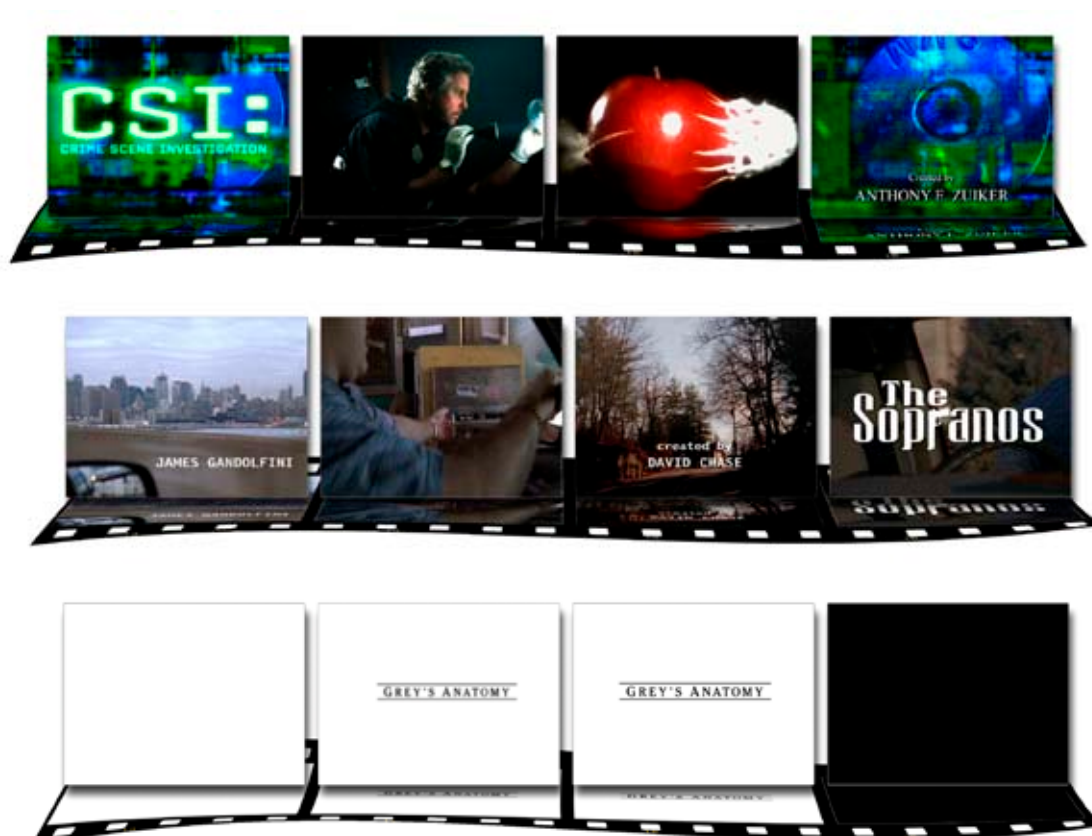


FIG. 2: EJEMPLOS DE *OPENINGS* CON DIFERENTES *GAMS*: *C.S.I. LAS VEGAS*: LA CONCESIÓN A LA ESPECTACULARIZACIÓN EFECTISTA DE LA SERIE: **GAM ALTO**; *LOS SOPRANO*: LAS YA MÍTICAS IMÁGENES DESDE DENTRO DEL COCHE DE TONY SOPRANO EN NEW JERSEY: **GAM MEDIO**; *ANATOMÍA DE GREY*: ESCASOS SEGUNDOS DE BLANCO A NEGRO DONDE EL TÍTULO APARECE Y SE ENFOCA: **GAM BAJO**

a través de un montaje convencional y una pieza musical seductora. A un mayor GAM, mayor correspondencia, y, por tanto, familiaridad y convencionalización del discurso televisivo —uso clásico—; a un menor grado, el *opening* experimenta una quiebra en su funcionamiento natural y se torna en una pieza de *desconvencionalización y ruptura*. Diferenciaremos tres grados:

**Alto**, que sería el más coincidente con un hipotético modelo de representación clásico del serial dramático norteamericano.

**Medio**, que implicaría una cierta evolución utilizando menos elementos *recurrentes* de lo históricamente establecido, esto es, despojándose de un carácter formalmente entregado a la *espectacularización* del *opening*.

**Bajo**, el que denotaría una mayor quiebra, y que se despoja por completo del imaginario visual y narrativo de la serie para convertirse en una pieza audiovisual completamente diferente al concepto de *opening* clásico.

Podemos ejemplificar cada uno de estos grados con fotogramas de diversos *openings* de nuestro *corpus* con la intención de facilitar la comprensión de este baremo, antes de pasar a la explicación de los siguientes y del correspondiente cuadro analítico comparativo de los *openings* del nuevo milenio: (Fig. 2)

### 2.3 El Identificador Actor/Actante (i:A/a)

El **identificador actor/actante (i:A/a)** es un índice cuya determinación nos ayudará a analizar el modo en el que los créditos —textos sobreimpresos del reparto principal y el creador de la serie, normalmente— establecen un diálogo con la representación escópica del actor/actante<sup>[4]</sup>. Indizaremos cuatro posibles niveles que ejemplificaremos acto seguido (Fig. 3)

Un nivel **0**, en el que no sólo hay ausencia explícita tanto de actor como de actante, sino también de los propios rótulos de crédito. Representaría el minimalismo máximo y la abstracción icónica absoluta del *opening*. El nivel 0 de este identificador suele, por lógica, corresponderse con un grado bajo de adscripción mimética, lo que evidencia la mayor evolución posible del modo de representación respecto al *opening* clásico.

El nivel siguiente, el **1**, corresponde a la presencia de los créditos en el *opening* pero no se relacionan en ningún momento ni con el actor ni con el actante en la serie, simplemente es un texto sobreimpreso sobre la secuencia de imágenes de inicio.

El nivel **2** de este identificador ya liga cada texto sobreimpreso con la imagen del *actante* en la serie, ya sea directa o indirectamente en el montaje de la secuencia de crédito. Existen múltiples maneras de representarlo y esta relación puede ser más o menos sutil, pero existe una indiscutible primera *ruptura en la sensación de verosimilitud* cuando se nos presenta a cada personaje al lado del nombre y apellido del actor que lo interpreta, aunque esto sea aquí solo a un primer nivel figurativo.

[4] Estos términos surgen de los planteamientos de Greimas y Todorov sobre un estudio de los personajes en el relato a partir de las categorías establecidas por Vladimir Propp. Así, el *actante* tiene su correspondencia con la *esfera de acción*, mientras que el actor vendrá formado por los atributos. En otras palabras, el *actante* se relaciona con el HACER aristotélico y el *actor* con el carácter, el SER. En una apretada última reducción de este tropo, el *actor* sería el compendio de características físicas y psicológicas —el actor propiamente dicho— y el *actante* se referiría a su personaje.

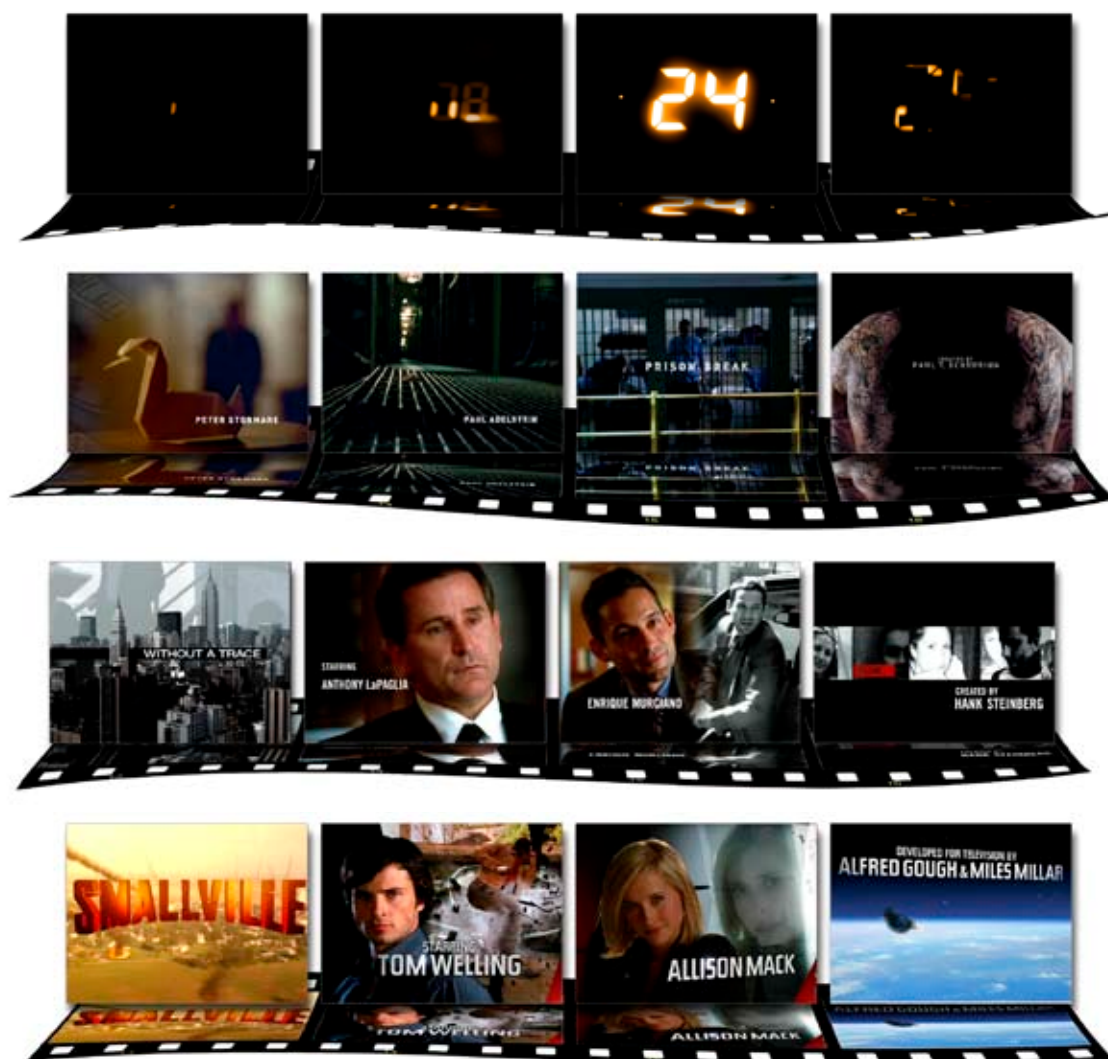


FIG. 3: EJEMPLOS DE OPENINGS EN LA GRADACIÓN DE LOS IDENTIFICADORES ACTOR/ACTANTE: 24: NINGÚN TIPO DE CRÉDITOS APARECEN EN UN *OPENING* ABSOLUTAMENTE MINIMALISTA:  $I:A/A = 0$ ; *PRISON BREAK*: SECUENCIA DE CRÉDITOS COMUNES SIN ASOCIARSE NI A ACTOR NI A ACTANTE:  $I:A/A = 1$ ; *SIN RASTRO*: CRÉDITOS ASOCIADOS VISUALMENTE AL ACTANTE, PERO SIN LA EVIDENCIACIÓN DEL ACTOR:  $I:A/A = 2$ ; *SMALLVILLE*: EL ACTOR APARECE DESCONTEXTUALIZADO Y MIRANDO A CÁMARA, DESPOJADO DE «SU» ACTANTE:  $I:A/A = 3$

El nivel máximo de identificación se da con el 3, donde se avanza un paso más en la *desnaturalización de la ficción del discurso* y el actor aparece *descontextualizado* de su relación con la *actancia*, mirando incluso a cámara, en una *marca enunciativa* explícita, que, en contra de lo que pudiera parecer, en los *openings* de los seriales denota un mecanismo de no-evolución, ya que subordina la espectacularidad del *reconocimiento televisivo real* del actor antes que su relevancia en el contenido de la ficción que se desarrolla<sup>[5]</sup>.

La manera en cómo ambos baremos se interrelacionen, así como su interdependencia con la **duración** —ya que la progresiva reducción en la duración de los *openings* pasando de

[5] Esta *desnaturalización* de la que hablamos como paradigma del nivel máximo de identificación, característico del *opening clásico*, solía representarse hace décadas con la imagen congelada del actor/actante.

secuencias clásicas de más de un minuto hasta su metamorfosis en prácticamente *logos* de 10 apenas segundos— es otra marca evolutiva más de este elemento; construirá una matriz genérica que nos ayudará a tomar las conclusiones procedentes (*Fig. 4*)



FIG. 4: ESQUEMA DE RELACIÓN DE BAREMOS COMO INDICADORES DE RUPTURA O CONTINUACIÓN DEL OPENING CLÁSICO

### 3. UN CASO DE ESTUDIO SEMIÓTICO: LOS *OPENINGS* DE *A DOS METROS BAJO TIERRA*, *HOSPITAL KINGDOM* Y *ENTRE FANTASMAS*

Se considera que la risa y el miedo, en el sentido que interesan a la psicología, tienen raíces semióticas (...) Ampliando las observaciones sobre la falacia referencial, diremos entonces que la semiótica no es sólo la teoría de cualquier cosa que sirva para mentir, sino también de cualquier cosa que pueda usarse para hacer reír o **inquietar**<sup>[6]</sup> (Eco, 1977: 126-127)

Las series no mueren, se interrumpen, entran en hibernación. Nunca hay nada absolutamente irremediable. (...) La muerte no es nada desde el momento en que se decreta que un año sólo es una “temporada”, o una jornada, como sucede en la serie *24*. La genialidad de *A dos metros bajo tierra* ha consistido en cuestionar este axioma de la conjura. Ya no se trata de la continuación. Se trata del final. En sus premisas se pone en escena lo siguiente: el marco de una empresa familiar de pompas fúnebres, en donde la muerte del padre prende mecha a la historia. Rodeados de restos humanos, los Fisher reciben también la visita de fantasmas burlones que los enfrentan continuamente a su propia mortalidad. El ritual del tránsito inaugural tiene su prolongación durante toda la serie: cada episodio permite ver, en su prólogo, la muerte del futuro cadáver-cliente. (...) De crisis de pánico a delirio paranoico, de depresión a adicción sexual, el tema de la serie era, además del fin, la enfermedad mental, el encierro en uno mismo, la disolución del otro, muerto o vivo, en su película interior. (...) *A dos metros bajo tierra* entrelazaba rupturas y rutina: abruptos efectos teatrales y cambios, movimiento de tics y de caracteres, ronda de fantasmas y cadáveres. Como profesionales de la muerte, los Fisher muestran una delicadeza admirable, capaces del melodrama y de la comedia, de la psicología y de la burla, de la ligereza y del nihilismo mórbido. *A dos metros bajo tierra* poseía todos los ingredientes para ser inmortal (Aubron, 2007: 106).

[6] La negrita es nuestra.

### 3.1 *Everything. Everyone. Everywhere. Dies.*

En la ceremonia de los Oscar del año 2000, hubo una indudable triunfadora, la película *American Beauty* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999), ganadora de 5 de los más importantes galardones —incluyendo el de mejor película— sobre 8 nominaciones. La película resumaba originalidad y frescura por los cuatro costados, y suponía un duro golpe a la tradición y cotidianeidad de la América más conservadora. Gran parte del mérito de todo ello residía en un guión corrosivo, inteligente, impactante, mordaz y perfectamente hilado, además de ser **original** —no sólo como calificativo, sino en el estricto sentido del término, esto es, ideado originalmente para la pantalla— y no una muestra más de las ya frecuentes adaptaciones y *remakes* como mal endémico de la industria a las que ya hemos hecho referencia en nuestro estudio en el apartado introductorio. El brillante libreto corría a cargo de Alan Ball, quien tras su éxito con el filme, recibió una alud de ofertas, pero, curiosamente, fue en la *nueva* televisión en donde fijó su interés, y fue HBO, el canal que marcó un antes y un después en la historia de la concepción cinematográfica de la ficción televisiva, quien le dio la libertad absoluta y necesaria para crear, producir, escribir y hasta dirigir su propia serie:

«A comienzos de 2000 el guionista Alan Ball se encontraba en una posición envidiable después de ganar el Oscar por su trabajo para *American Beauty* (*American Beauty*, 1999). Un veterano de diversas comedias de situación como *Cybill* (*Cybill*, CBS, 1995-1998), **Ball quería seguir trabajando en televisión, sólo que en un tipo de televisión muy diferente**. Así que aceptó reunirse con Carolyn Strauss, la jefa de sección de entretenimiento de HBO, y escuchó, sorprendido, cómo ésta le proponía una idea para una serie sobre una funeraria regentada por una familia que examinara la relación de América con la muerte. (...) Alan Ball se dio cuenta de que aquello iba a ser una oportunidad única para él como escritor»<sup>[7]</sup> (Cascajosa, 2005: 109-110).

En muchos sentidos, *A dos metros bajo tierra* (*Six feet under*, Alan Ball, 2001-2005) tiene mucho de lo que ofreció *American Beauty*, sobre todo la ácida reflexión sobre temas hasta ahora tabús como las referencias más explícitas e incluso escabrosas hacia la muerte —esencialmente física— y sus consecuencias<sup>[8]</sup> —más allá de las edulcoradas y manidas tramas sobre hospitales— y especialmente por su mirada desajustada a los patrones de la idílica felicidad familiar, el paso de tiempo, la rutina, la vejez y las enfermedades. El propio Ball lanzaba las siguientes preguntas a la hora de explicar el concepto básico sobre el que desarrolló su serie: «¿Quiénes son esas personas que trabajan en las funerarias y que contratamos para que hagan frente a la muerte en nuestro lugar? ¿Qué es lo que hacen en sus propias vidas cuando, en la empresa familiar, los niños crecen y se crían en un hogar donde hay cadáveres en el sótano y ven a su padre con un cadáver encima de la mesa y trabajando sobre él? ¿Qué haría usted?»<sup>[9]</sup>.

[7] La negrita es nuestra. No por casualidad acabaría trabajando para HBO, cuyo eslogan llevaba rezando proféticamente, desde 1997: *It's not TV, it's HBO*.

[8] Nos resulta difícil de olvidar, a este respecto, la brillante línea de diálogo que puso Alan Ball en boca de Kevin Spacey en el guión de *American Beauty* cuando decía aquello de «Remember those posters that said “Today is the first day of the rest of your life”»? Well, that's true of every day but one: the day you die», traducido como «¿Recordáis aquellos carteles que decían: “Hoy es el primer día del resto de tu vida”? bueno, pues eso es cierto todos los días excepto uno, el día en que mueres». Este genial cinismo se convertiría, sin lugar a dudas, en el simiente del estilo y la mirada ofrecidas en *A dos metros bajo tierra*.

[9] Declaraciones extraídas de *Six Feet Under: In Memoriam interview*. La traducción es nuestra.



Durante sus inolvidables y aplaudidas cinco temporadas, la evolución de la serie y sus personajes fue considerable. Suele apuntarse que su *defunción* se debió a lastres como los «excesos melodramáticos y una molesta indulgencia que llevaron a que su popularidad descendiera notablemente desde su primera y celebrada temporada»<sup>[10]</sup> (Cascajosa, 2005: 111) o «guiones que, aunque brillantes, a menudo caían en la repetición y en ocasiones, incluso en la pedantería» (Dunn, 2007: 51). Sin embargo, sus 63 episodios conforman «una de las series más originales, inteligentes, complejas y depresivas de la ya mítica HBO» (Dunn, 2007: 51). La producción era de absoluto lujo, la dirección de cada episodio era de ensueño, su puesta en escena era de lo más cuidada, y sus personajes estaban perfectamente caracterizados, amparado todo ello por unos guiones verdaderamente soberbios. Si bien la primera temporada y la segunda —aunque ésta menos— fueron magistrales, la tercera decayó considerablemente, mientras que la cuarta y la quinta intentaron enderezar el rumbo. En cualquier caso, la quinta y última temporada de un serial cuya despedida, aunque amarga, sonaba especialmente coherente en un *show* cimentado precisamente sobre algo tan trágico e inevitable como la muerte, se cerraba con un capítulo final especial —de 75 minutos de duración— que se convirtió en otro hito televisivo a cargo de la recientemente iniciada en estos lares, HBO, otra vez más como paradigma de la **concepción del serial dramático televisivo como vía de expresión preferente del producto puramente cinematográfico de la más alta calidad**.

### 3.2. Los *openings* a estudio como elementos de estratégico valor semiótico

Así, además del uso de una narrativa ejemplar, *indiscutiblemente cinematográfica*, y además haciendo frente a temas controvertidos y polémicos, incluyendo un valiente retrato de la homosexualidad, una de las cosas que bajo nuestra atenta mirada investigadora desde el punto de vista del análisis fílmico, nos llama poderosamente la atención en *A dos metros bajo tierra*, es el de contar con **un *opening* absolutamente extraordinario**. La secuencia de créditos iniciales de cada episodio de *A dos metros bajo tierra*, esto es, su *opening*, es una pieza magistral, especialmente larga<sup>[11]</sup>, cargada de un simbolismo y un poder conceptual portentoso. Intentando alejarse de los convencionalismos del *opening* del serial televisivo, *A dos metros bajo tierra* ofrece una obra digna de los mejores genéricos de la historia del cine<sup>[12]</sup>. Haciendo gala de un

[10] En su primera temporada el serial consiguió varios Emmys, como mejor director de serie dramática para el propio Alan Ball, mejor cásting de serie dramática, mejor actriz invitada en serie dramática para Patricia Clarkson, y mejor tema musical para Thomas Newman, además de un prestigioso Globo de Oro para Rachel Griffiths como mejor actriz de reparto.

[11] Supera el minuto de duración, lo que, a efectos de las proposiciones teóricas presentadas en este texto, se acerca a la convencionalidad del *opening* clásico, en un escenario repleto de secuencias muy cortas que convierten al *opening* prácticamente en un *logo*.

[12] Es inevitable no pensar, a este respecto, en la figura de Saul Bass, creador de algunas de las secuencias de créditos más magistrales y recordadas de la historia del cine, como sus colaboraciones con Alfred Hitchcock en *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) o *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1959), con Otto Preminger en *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden arm*, Otto Preminger, 1955) o *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959), e incluso más recientemente con Martin Scorsese en *Uno de los nuestros* (*Godfellas*, Martin Scorsese, 1990) o *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995). Sus creaciones se convirtieron en paradigma del diseño gráfico y la originalidad, pese a que, más allá de su belleza y calidad, formalmente, poco —o nada— tienen que ver con la secuencia del *opening* de *A dos metros bajo tierra*.

exquisito minimalismo formal, y convirtiéndose en un inteligente compendio de elementos que resistiría continuados análisis desde una perspectiva **semiótica**, el *opening* hilvana con sumo ingenio, al son de un melancólico *theme* a cargo del prestigioso compositor cinematográfico Thomas Newman —el mismo autor de la inolvidable música de *American Beauty* con quien Ball trabajó—, una secuencia de imágenes profundamente simbólicas, etéreas, muy sutiles, conceptuales, icónicas tremendamente acordes con la atmósfera y el clima generado por la propia serie. Su relevancia fue tal, que muchos otros seriales posteriores, en otros canales distintos a HBO, e indudablemente con disímiles características, pero que intentaban emular en cierto modo el estilo y, sobre todo, la visión de la muerte y las relaciones con *el más allá* de *A dos metros bajo tierra*, construirían sus *openings* en una explícita declaración de deuda audiovisual con la creación de Ball. Es así como series tan dispares como la inscrita en el género del terror *Hospital Kingdom* (*Kingdom Hospital*, Stephen King, 2004)<sup>[13]</sup> o la más edulcorada *Entre fantasmas* (*Ghost whisperer*, John Gray, 2005-) lucen unos créditos claramente influenciados por el poder visual que en su día desarrolló el innovador *opening* de *A dos metros bajo tierra*. En el caso de *Hospital Kingdom*, *opening* verdaderamente *cinematográfico*<sup>[14]</sup> donde, como en *A dos metros bajo tierra*, se le confería a la música un papel destacado —magnífico y nostálgico *theme* de Ivy titulado «Worry about you»— en el que se sucedían los elementos simbólicos fantásticos en una atmósfera sombría y tétrica que nos transportaba hacia un hospital maldito; y en el caso de *Entre fantasmas*, una composición más sencilla pero intensamente conceptual, con una duración más acorde con el *timing* televisivo de la contemporaneidad —en torno al medio minuto— y ya con espacio relegado a la más convencional aparición de su mediática protagonista Jennifer Love Hewitt.

En todo caso, nos encontramos ante partículas narrativas cuyo análisis textual revela un conocimiento y aplicación estratégico de componentes de indudable valor semiótico en su relación simbiótica significante-significado a tenor de elementos metafóricos comunes respecto al más allá, la vida, la muerte, el viaje, el cielo, la tierra... a través de la composición audiovisual de retratos, manos, árboles, maletas, escaleras, naturaleza, insectos, cuervos, semillas, flores que se marchitan, hogueras de expiación, criaturas fantásticas, seres alados, cabezas que se abren literalmente a la imaginación, luz blanca al final del camino y un casi inacabable etcétera de ítems susceptibles de estudio semiótico.

[13] *Hospital Kingdom*, «tenebrosa serie limitada de Stephen King que fue una interesante apuesta por el terror en televisión» (Cascajosa, 2005: 160), adaptaba para el público americano la mini-serie danesa *The Kingdom* (*Riget*, Lars Von Trier, 1994), ideada por el inclasificable cineasta Lars Von Trier. Obtuvo resultados discretos de audiencia, contaba con una cuidada producción e interesantes interpretaciones —especialmente la joven Jodelle Ferland que más tarde se prodigaría frecuentemente en el cine en filmes como *Silent Hill* (*Silent Hill*, Christophe Gans, 2006) o *Tideland* (*Tideland*, Terry Gilliam, 2006)— pero es en su trabajado *opening* donde encontramos gran parte de su interés.

[14] Balló y Pérez (2005: 176), reflexionando sobre el ítem: «hospital demoníaco» en referencia a *Hospital Kingdom*, decían que se trataba de un «*Twin Peaks* hospitalario», la serie que «trabaría un vínculo más estrecho entre medicina e infierno», haciendo especial hincapié en el producto autoral danés dirigido por Lars Von Trier por su mayor interés respecto a la adaptación norteamericana.

#### 4. CONCLUSIÓN

Así pues, sin espacio para una mayor profundización textual para con las piezas a estudio, y a modo de conclusión, a la vez que como fructífero punto de partida para investigaciones de mayor calado, encontramos una capital relevancia investigadora en el análisis del *opening* como una estratégica, seminal y narratológica pieza-compendio de gran parte de las características tanto formales como de contenido del serial al que pertenece. Así, el conocimiento y aplicación de teorías y/o metodologías como la semiótica se erige en herramienta clave tanto para su construcción como para su estudio.

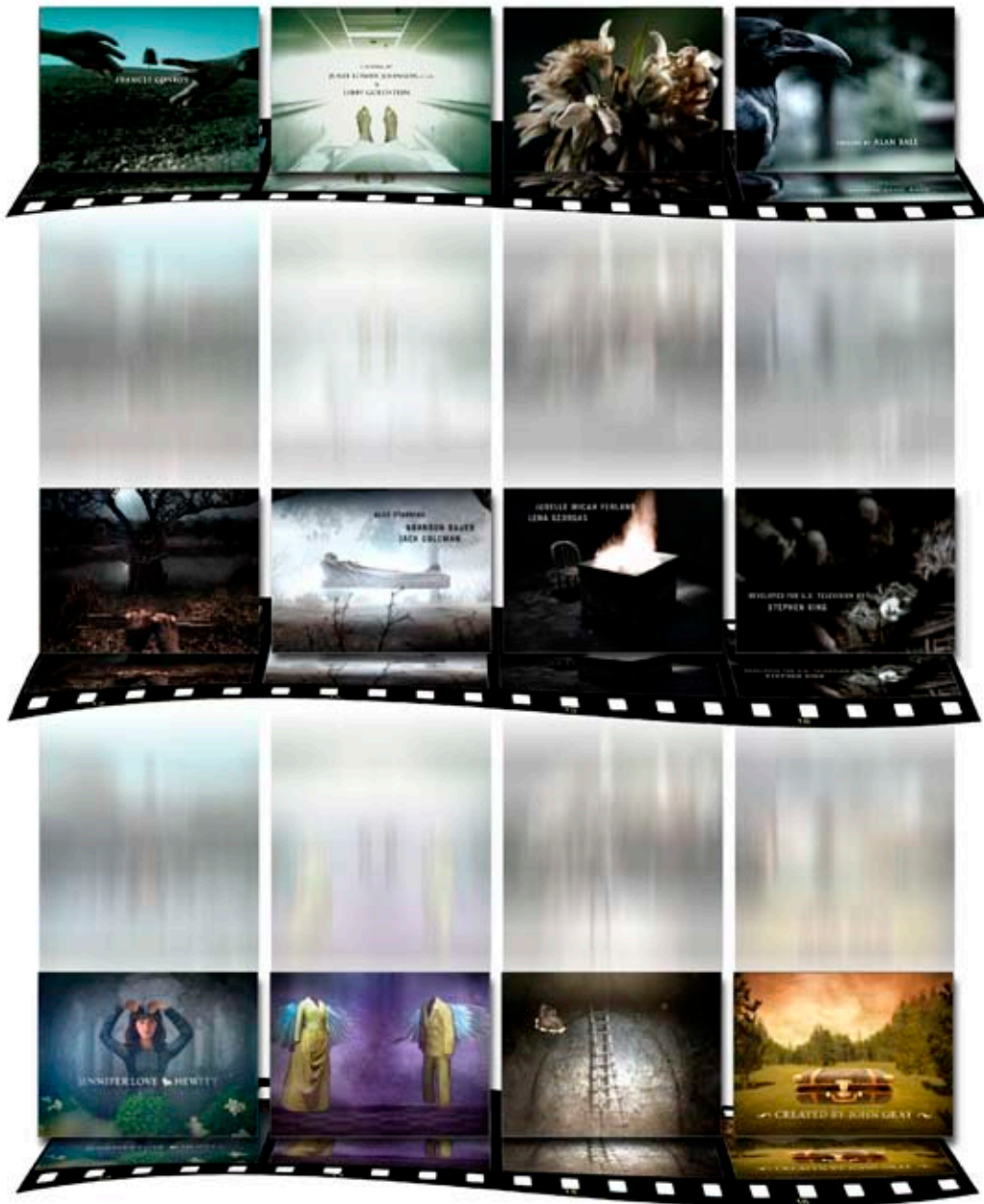


FIG. 5: COMPARATIVA OPENINGS *A DOS METROS BAJO TIERRA*, *HOSPITAL KINGDOM* Y *ENTRE FANTASMAS*, TODO UN ESCAPARATE ESTILÍSTICO DE ELEMENTOS SEMIÓTICOS SOBRE LA MUERTE CON ATMÓSFERAS PROFUNDAMENTE MELANCÓLICAS

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aubron, Hervé (2007): «A dos metros bajo tierra: Los cinco o seis últimos minutos» en *Cahiers du cinema España, número 1*, Mayo 2007, Caimán Ediciones, Madrid, págs. 106-107
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición*, Anagrama, Barcelona
- Cascajosa Virino, Concepción (2005): *Prime Time: las mejores series de televisión americanas, de C.S.I. a Los Soprano*, Calamar Ediciones, Madrid
- Dunn, David (2007): «A dos metros bajo tierra, 5ª Temporada, Episodios 52-63» en *Edición Limitada DVD, Número 42*, Enero 2007, The Searchers S.L., Barcelona, págs. 50-51.
- Eco, Umberto (1977): *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Madrid.