

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Máster en Postproducción Digital



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Títulos de crédito: sexo, drogas y muerte”

TRABAJO FINAL DE MASTER

Autor/a:
Alba Diez Riera

Tutor/a:
José Luis Jimenez López

Beatriz Herráiz Zornoza

GANDIA, 2017

Resumen

A lo largo de la investigación de carácter exploratorio se estudia la presencia de los títulos de crédito en las series de ficción, llamados *openings*. DE ESTE modo, se establecieron primero las pautas de análisis para las diferentes formas de representación de los temas tabú: sexo, drogas y muerte. Posteriormente, se analizaron en base a estas pautas series como *Six Feet Under* para el tema de la muerte, *Masters of sex* para el sexo, y *Narcos* para las drogas.

En el análisis se buscan patrones comunes en el montaje, la gama cromática, la relación entre la serie y el *opening* y la utilización de la metáfora para su representación.

Con ello se establecen una serie de patrones mediante los que los temas tabú se representan principalmente sin mostrarse explícitamente, tales como la metáfora y la transmisión del concepto con la música, el montaje o la gama cromática; existiendo una mayor uniformidad entre los *openings* relacionados con la muerte y el sexo, que entre los relacionados con las drogas.

Palabras clave: Créditos iniciales, cabecera, hipertextualidad, intertextualidad, representación audiovisual.

Abstract

This probing research studies the titles of credit presence in fiction series, as called as openings. In this way, the analysis first established the specific guidelines in which taboo subjects are represented: sex, drugs and death. Later, the study analyzed series like Six Feet Under for the subject of the death, Masters of sex for the sex, and Narcos for the drugs using these guidelines.

In this review, the present research looks for common patterns in the assembly, chromatic range, as in the relation between the series and the opening and the use of the metaphor.

This establishes some patterns by which the taboo subjects are represented mainly without being explicitly expressed, like the metaphor and the transmission of the concept with the music, the montage or the chromatic range; the uniformity is greater between openings related to death and sex, than those related to drugs.

Key words: Opening credits, openings, hipertextuality, intertextuality, audiovisual representation.

Índice

1. Introducción	4
2. Justificación	6
2.1 Objetivos	7
2.2 Preguntas de investigación.....	8
3. Estructura del trabajo	8
4. Estado de la cuestión.....	9
4.1 Series de ficción para televisión	9
4.2 Temas tabú.....	14
4.2.1 Muerte.....	15
4.2.2 Sexo.....	17
4.2.3 Drogas.....	19
4.3 Títulos de crédito y <i>openings</i>	22
4.3.1 Breve historia de los títulos de crédito.....	22
4.3.2 Opening: definición.	24
5. Marco teórico.....	27
5.1 Transtextualidad.....	28
5.2 Narrativa audiovisual	30
5.3 Modos de representación anteriores.....	43
6. Metodología	52
6.1 Justificación de la muestra	52
6.3 Método analítico comparativo	59
7. Análisis	59
7.1 Muerte	60
7.2 Sexo.....	70
7.3 Drogas	80
8. Resultados	87
9. Conclusiones	90
10. Bibliografía	93
Anexo I.....	98
Anexo II	104

1. Introducción

Es increíble la velocidad a la que pasa el tiempo y los proyectos necesitan tiempo para hacerse. No puedes llegar a todo. Y si quieres contar buenas historias necesitas tiempo.

(David Simon, 2010)¹

El tiempo es uno de los factores más importantes a la hora de contar historias, por ello hay que saber darle a cada historia el tiempo que necesita, ni un minuto más ni uno menos. Así es como las series entran en el mundo de la ficción como una alternativa nueva para contar historias. El tiempo aumenta pero a su vez nos encontramos con una subdivisión dentro del propio concepto de serie, cuya primera acepción de la RAE es: “f. Conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí.”

Esta nueva posibilidad de contar historias y la aparición de la televisión por cable norteamericana dieron lugar a un nuevo formato de ficción televisiva donde el concepto del bien y del mal dejaron de ser absolutos y se empezaron a tratar nuevos temas en la televisión. Por otro lado también comenzaron a tomar forma las llamadas series de culto, entre las que podemos nombrar *Los Soprano* (David Chase, 1999-2007, HBO), *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005, HBO) o *The Wire* (David Simon, 2002-2008, HBO) entre muchas otras. Estas series de culto también fueron denominadas como series de autor por la gran importancia del guionista y del creador en la ficción. Esto tiene su precedente en el salto que dieron grandes cineastas a la televisión, empezando por Alfred Hitchcock en 1964 y seguido en los últimos años por Alan Ball, Martin Scorsese o David Lynch entre otros.

¹ Extraído de la entrevista que le hizo el periódico El País. Consultado el 08/07/2017 en: https://elpais.com/cultura/2016/04/09/television/1460195178_684594.html

En este contexto de nuevas series televisivas, cuya proliferación masiva, sumada a la calidad estilística y narrativa, han dado motivos para ser bautizada como la “Edad de oro”, es donde abundan los temas controvertidos que se estudiarán, también denominados, temas tabú. Así, la investigación se centrará en aquellas series que se ubican dentro de la segunda edad dorada del drama televisivo (Cascajosa, 2006) y en concreto aquellas que tratan los temas de: las drogas, el sexo y la muerte como tema principal.

Al hablar de series, se debe tener en cuenta una de las partes más importantes de su estructura: los *openings*, o las cabeceras (como se suelen llamar en español); aunque Ivan Bort (2012) nos diferencia las características de ambas, optando por el término *opening* antes que el de cabecera. Los *openings* son aquellas piezas introductorias de cada serie que el espectador verá con cada capítulo y compartirá una de las funciones con los títulos de crédito iniciales cinematográficos: preparar al espectador para lo que verá posteriormente. Una función introductoria tanto informativa como emotiva.

Teniendo en cuenta las diferentes versiones de *openings* según la cantidad de información que presentan respecto al elenco, la intertextualidad con la serie, el grado de abstracción de la misma y los aspectos más técnicos como el montaje visual y sonoro, la tipografía y la unión de los mismos, se establecerá un análisis de ellos donde se comprobará si existe alguna pauta de representación de los diferentes temas tabú (sexo, drogas y muerte) en la ficción televisiva.

2. Justificación

La siguiente investigación surge tras el estudio del panorama ficcional en televisión actual, donde se introducen nuevas formas de narración y se acerca a la libertad temática, dejando de lado la censura y estableciendo nuevos contenidos que atienden a temáticas tabú.

Se considera importante este momento en el que se estudian estos nuevos contenidos y se habla de una nueva era donde la ficción televisiva está ganando presencia en la vida de los espectadores e incluso desbancando al cine. Se ha estudiado acerca de la temática de muchas de estas nuevas series, principalmente aquellas que han sido éxito de masas, pero hasta la actualidad nadie ha realizado un compendio de aquellas series que realmente han supuesto una ruptura de los patrones preestablecidos temáticos televisivos. Se desconoce que previo a nuestra investigación se haya buscado la unión de los diferentes contenidos tabú de las series actuales y se buscase establecer el impacto de las mismas.

Esto lleva a plantearse una investigación que se centre en esas series únicamente, dejando de lado aquellas series tan estudiadas como *Los Soprano*, y centrándose en aquellas que en su conjunto han cambiado el mundo televisivo.

La otra parte que justifica con mayor ahínco la investigación hace referencia a los títulos de crédito. A lo largo de la historia audiovisual se han estudiado múltiples títulos de crédito de películas y cortometrajes, pero no fue hasta la llegada de Saul Bass cuando comenzaron a tener importancia y a ser estudiados. En la actualidad, el estudio de los títulos de crédito como unidades independientes tiene cada día más presencia; pero no encontramos lo mismo en las partículas de apertura de las series, también conocidas como cabeceras u *openings*.

Es este campo tan inexplorado el que nos conduce a realizar nuestra investigación sobre la representación de las series que tratan temas tabú en sus *openings*. Se establece así una investigación que ofrece un punto de vista novedoso en cuanto al modelo de representación de la temática en los *openings* como un nuevo análisis de las series actuales que ayudará a la expansión de la ruptura de los temas tabú.

Debido a la escasez de investigaciones y teorías acerca del tema que acontece, se plantea una investigación de carácter exploratorio, que buscará esclarecer el tema y ofrecer un novedoso punto de vista.

2.1 Objetivos

Mediante el estudio se plantean una serie de objetivos a cumplir que ayudarán en la búsqueda de la respuesta a las preguntas de investigación. En este caso los objetivos se plantean de forma global y buscan profundizar en los contenidos necesarios para la realización del estudio. Se plantean los siguientes objetivos:

1. Estudiar el universo de los títulos de crédito dentro de las series de ficción cuyo tema principal es el sexo, las drogas o la muerte.
2. Analizar las diferentes formas de representación audiovisual de los créditos respecto a la pieza audiovisual global.
3. Analizar la hipertextualidad que existe entre los *openings* y la temática de la serie
4. Analizar los patrones y muestras de representación técnica de los temas acontecidos en los *openings* de series, estableciendo unos patrones comunes.

2.2 Preguntas de investigación

Debido al carácter exploratorio del estudio, resulta imposible establecer una hipótesis clara a comprobar puesto que no se tiene constancia de información previa que ayude a realizar tales afirmaciones. Por ello se establecen en su lugar preguntas de investigación que se buscará resolver a lo largo de la investigación. Por ello las preguntas de investigación son las siguientes:

- P1. ¿Cuáles son las principales formas de representación de los temas tabú en los *openings* de series?
- P2. ¿Existe un patrón a la hora de crear los *openings* de aquellas series que tratan temas controvertidos?
- P3. ¿Hay una relación intertextual entre los *openings* y las series que acompañan?

3. Estructura del trabajo

El trabajo se estructura en base a varios apartados imprescindibles para el correcto desarrollo de un estudio exploratorio. Así se da paso a un primer apartado de estado de la cuestión, donde se estudiará el contexto audiovisual que ha dado paso a la investigación; dónde se encuentra nuestro estudio dentro del mundo audiovisual. También se estudiará la presencia de los temas tabú en la historia de la humanidad, en concreto de los tres importantes para el estudio: el sexo, las drogas y la muerte, y su presencia o no en la actualidad. Terminando con un estudio de los títulos de crédito y el estado de los *openings* dentro de los mismos. Así se profundizará en conceptos previos necesarios para la continuación con la investigación.

El segundo apartado del trabajo se centra en el marco teórico, donde se plantearán las diferentes teorías y elementos que se utilizarán para el análisis de forma más directa; de esta forma se introducirá al lector en el concepto de la transtextualidad y sus diferentes relaciones, y en la narrativa dentro de los *openings* y las series televisivas. En este apartado también se establecerán diferentes modos de representación visual de los temas tabú anteriores a las series televisivas que ayuden en la investigación, tanto en el campo de la pintura y la escultura como en el antecedente directo de la series, el cine.

Una vez hemos pasado por los dos apartados anteriores, aparece un tercero la metodología en él se establecerá el método a seguir de la investigación, así como se profundizará en los elementos a analizar y se acotará la muestra que se servirá a nuestro análisis. En él se establecen las pautas que debe seguir nuestra investigación durante el análisis de la muestra.

Este apartado es seguido del análisis donde se analizará una a una cada pieza audiovisual escogida y finalizará con un estudio de los resultados obtenidos comparándolos entre sí.

Por último los resultados obtenidos en el apartado anterior darán paso a las conclusiones donde se dará respuesta a las preguntas de investigación y se comprobará si los objetivos planteados han sido cumplidos o no.

4. Estado de la cuestión

4.1 Series de ficción para televisión

Para poder realizar la investigación se debe estudiar brevemente la historia de las series de ficción, en este caso se hablará del periodo actual, que acontece desde 1981 con la aparición de *Hill Street Blues* (Steven Bochco y Michael Kozoll, 1981-1987, NBC) hasta la actualidad. Si se

habla de una nueva época de la ficción televisiva no se puede olvidar mencionar *Los Soprano* cuyo estreno en 1992, sentó las bases que había introducido *Hill Street Blues*. No son pocos los estudiosos del mundo audiovisual en todos sus campos, quienes se quedaron impresionados por su personaje protagonista: Tony Soprano. Así Robert McKee (2012) se atrevía a hablar de un nuevo estándar de escritura para las grandes historias, más allá del cine:

Creo que el nuevo estándar para las grandes historias será de cien horas y para eso los escritores tendrán que desarrollar personajes muy complejos que sean capaces de sostenerse durante cinco temporadas, a tal punto que en el quinto año ese personaje tome decisiones que no hubiera podido tomar en los cuatro años anteriores (El País, 2012)²

Esta afirmación introduce nuevos conceptos importantes en la nueva etapa. Se establece un tiempo mayor para la historia de un personaje, un aumento del tiempo de vida del personaje que nos llevará a la necesidad de una evolución, dejando a un lado los personajes planos y buscando un cambio psicológico en ellos. Para su correcta aplicación las historias deben establecer una serie de elementos y situaciones que antecedan la evolución que se producirá posteriormente. Esta evolución provendrá también del *background* del personaje, que le harán reaccionar a los diferentes obstáculos de forma diferente. La profundidad de los personajes, su evolución en la historia, y la forma de contar las múltiples historias que se desarrollarán lleva a hablar de un salto de las historias cinematográficas a la pequeña pantalla.

² Extraído de la entrevista web por el periódico El País a Robert McKee el 3 de marzo de 2012. Consultado el 11/07/2017 en: https://elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.amp.html

Ahora bien, no solo Tony Soprano se adentró en los salones y vidas de gran parte de la población sino que comenzó tras conocer al elenco protagonista de *Hill Street Blues* y establecer la segunda edad dorada del drama televisivo, que para Robert S. Thompson recogía una serie de requisitos que hacían parecer a las series televisión nueva, no convencional. Concepción Cascajosa (2009) nos recoge en su artículo *La nueva edad dorada de la televisión norteamericana* las características principales de estas nuevas series: contaban con un reparto coral, múltiples tramas entrelazadas y exploran la memoria de los capítulos anteriores, la serialidad, creando así un universo nuevo donde adentrarse, lo que beneficia la identificación. Destaca el concepto de serialidad, que se introduce dejando en muchos casos de lado las tramas autoconclusivas, todas aquellas que comienzan y terminan en el mismo capítulo, y dando lugar a tramas de mayor duración que se entremezclan entre sí durante varios capítulos o temporadas.

Así, espectadores de todo el mundo se engancharon a sus televisores, y la ficción televisiva se hizo escuchar dando lugar a un espacio nuevo donde famosos directores de cine decidieron desembarcar. Se presenta así, la denominada televisión de culto o series de autor, concepto surge por la importancia que comienza a dársele al creador y guionista de la obra de ficción televisiva.

“En el cine, una vez que les das el guion de la película, ya no te necesitan, ya tienen el guion. En la televisión, te necesitan porque no saben cómo acaba la historia.” (David Simon, 2010). En el propio concepto de serialidad encontramos la importancia del guionista en estos contenidos y con la aparición de cineastas de renombre dirigiendo los episodios estamos más cerca de una televisión que se acerca al cine. Una televisión de culto. Esta simbiosis entre cine y televisión comenzó durante la primera edad dorada del drama norteamericano, que acontece entre los años 50 y 60 gracias a series como *Perry Mason* (Erle Stanley, 1957-1966, CBS), *Bonanza* (David Dortort, 1959-1973, CBS), *Los Intocables* (Desi Arnaz, 1959-1963, ABC) o

Dr. Kildare (James Komack, 1961-1966, NBC) entre otras. Pero será *Alfred Hitchcock present...* (Alfred Hitchcock, 1955-1965, CBS y NBC) la que inicie el flujo de cineastas en televisión, seguido posteriormente por David Lynch con *Twin Peaks* (1990-1991, ABC), Alan Ball director de *American Beauty* (1999) y creador de *Six feet under* (2001-2005, HBO) y *True Blood* (2008-2014, HBO), Martin Scorsese, director de los episodios piloto de *Boardwalk Empire* (2010-2014, HBO) y *Vinyl* (2016, HBO), David Fincher con *House of cards* (2013- , Netflix) o Guillermo del Toro con *The Strain* (2014- , FX).

Con ellos aparecieron los letreros en los títulos de crédito de “creada por...”, “dirigido por...” o “producida por...”. Muchos han sido los eruditos que han pasado por televisión y han creado del mundo de la televisión un lugar de culto y de autor, dando a conocer a nuevos creadores y guionistas televisivos de igual importancia que aquellos que dedican su trabajo al cine.

Aparece así, una revolución en la forma de consumo de ficción, la televisión se encuentra en lo alto de la escala y comienza a jugar con la temática y la hibridación de géneros buscando un mayor realismo a través de las tramas y la pérdida de los valores morales absolutos del bien y del mal. Las tramas ya no son totalmente dramáticas o cómicas, sino que se mezclan para contar nuevas cosas y de forma más natural.

En estos formatos de hibridación de géneros destacan, en la ficción norteamericana, los dramas; principalmente entre finales de los 80 y la década de los 90. Teniendo en cuenta que los nuevos contenidos venían producidos por la televisión por cable, gran parte de ellos por HBO o Showtime, la audiencia se veía disminuida, no solo por la tasa mensual sino también por los contenidos novedosos que ofrecía, esto se debía principalmente a que la restrictiva norma de *Federal Communications Commissions* para los contenidos no afectaba a los canales por cable, ya

que no retransmiten a través de las ondas públicas (David Nevins, 2013)³. Por ello estas nuevas cadenas podían realizar contenidos propios de temática libre.

A pesar de ello gran parte de las series de éxito pertenecían al género policíaco, médico o judicial, dramas propios de la época a los que se les dio un cambio de puntos de vista y estructura temporal, así aparecen series como *Twin Peaks*, *Expediente X* (Chris Carter, 1993-2002, FOX), *Los sopranos*, entre otras. Pero HBO también apostó por las comedias, destacando *Sex and the City* (Darren Star, 1998-2004, HBO), que sentará un cambio en la temática y la narración de los temas tratados en televisión, acercando así conversaciones de índole sexual entre mujeres sin escrúpulos a la sociedad.

Un punto álgido se presenta en el mundo de las series; son los 90 y se puede hablar de cualquier tema. Es entonces cuando la violencia, las drogas y el sexo copan las pantallas de nuestros televisores, así se puede hablar de la exploración de temas tabú hasta el momento, no solo en la televisión sino muchos de ellos, socialmente. En palabras de David Nevins (2013), director del canal Showtime “cuando usted paga para tener televisión por cable, se puede permitir algunas cosas. Y esas cosas son la violencia, el sexo y los comportamientos indeseables”⁴.

Una edad dorada para la ficción televisiva y una nueva era sin pelos en la lengua, una época de experimentación y revelación, el destape televisivo.

³ Extraído el 20/07/2017 de la web: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2013/12/09/sexo-nueva-frontera-series-cable-eeuu/003_201312G9P60991.htm

⁴ Ibid.

4.2 Temas tabú

Como se menciona anteriormente la televisión abandona el estado de confort y comienza a mostrar nuevos contenidos, entre los que se incluyen escenas de violencia, sexo, problemas psicológicos, muertes, y contenidos sensibles. Es en este apartado donde se centrará nuestra investigación. Tratando tres temas que considerados tabú: el sexo, las drogas y la muerte.

Primero se debe definir qué es un tabú, acudiendo a Freud (1997) y su ensayo titulado *Totem y Tabú* se establece el tabú como un conflicto entre el deseo y la prohibición del mismo, a su vez lo define como:

El tabú es una prohibición muy antigua, impuesta desde el exterior (por una autoridad) y dirigida contra los deseos más intensos del hombre. La tendencia a transgredirla persiste en lo inconsciente. Los hombres que obedecen al tabú observan una actitud ambivalente con respecto a aquello que es tabú. La fuerza mágica atribuida al tabú se reduce a su poder de inducir al hombre en tentación: se comporta como un contagio, porque el ejemplo es siempre contagioso y porque el deseo prohibitivo se desplaza en lo inconsciente sobre otros objetos. (P. 39.)

Freud establece diferentes temas tabú acordes con los pueblos primitivos que se rigen por un estado totemista. Así los tabús más importantes para él son los recién nacidos, los enfermos y la muerte; cualquier tipo de relación o desprestigio respecto al animal totémico, los adolescentes en períodos de iniciación, y la sangre referida a la menstruación, la desfloración y el pos-parto. Se puede extraer de ello que, gran parte de los tabús mencionados están relacionados con las

relaciones, principalmente sexuales, y la mujer; y por otro lado con la muerte, que se presenta por diferentes creencias sobre qué ocurre después de la muerte, llegando a creer que las personas cercanas al muerto se encuentran infectadas y malditas por lo que eran excluidas y rechazadas.

4.2.1 Muerte.

En primer lugar se empieza con el que, probablemente, es el tabú más presente en la historia de la humanidad: la muerte. La muerte ha asustado al ser humano desde que tenemos conciencia, lo desconocido, misterioso nos inspira temor e inquietud, llegando a establecerlo como una acción de fuerzas oscuras y demoníacas. Con el tiempo este tabú deja de vincularse con su dependencia de fuerzas demoniacas y pasa a imponerse por tradición, costumbre y ley.

Así en sus inicios la muerte y todo lo relacionado con ella fue excluido de las conversaciones y de la sociedad, pero no se puede hablar de la muerte sin hablar del que sería probablemente, en consecuencia de la misma, el tabú que más presente para la mayor parte de la sociedad en la actualidad: la antropofagia, o en términos comunes el canibalismo. Para Julia Ducournau, directora de la película *Crudo* (2017) uno de los tres grandes tabús que quedan en la actualidad sería el canibalismo, tema del que trata su película⁵. Este tema es seguido por el asesinato y el incesto, volviendo a lo visto anteriormente.

El canibalismo, así como la muerte tienen su oscuridad en una de las creencias más populares entre los antiguos poblados salvajes, el contagio, de forma que se pensaba que al matar a una persona adquirías sus cualidades. Entre el pueblo jalé, el mayor acto de venganza consistía en comerse el cuerpo del enemigo (citado en Pancorbo, 2008).

⁵ Extraído de la entrevista web de la revista Cactus el 08/07/2017. (revistacactus.com/crudo-los-placeres-de-la-carne)

Se presenta así, un tema peliagudo que ha sido representado en el cine previamente a cargo de personajes psicóticos, que lo realizan como un ritual y disfrutan extasiándose con ello. En el libro *El banquete humano* (Pancorbo, 2008) se puede acceder a una historia del canibalismo desde la aparición del hombre, y estructurado según épocas y teologías, así se acepta la existencia del canibalismo en la historia humana y la predominancia del mismo como un tema tabú. En términos antropofágicos se encuentran dos formas de canibalismo, la más simbólica que comentada anteriormente, que ofrece a quien lo come el poder y coraje del comido, y el canibalismo meramente alimenticio. Hablaríamos del canibalismo desde un punto de vista más psicótico, éste ha sido el que cuenta con mayor presencia dentro del mundo cinematográfico a lo largo de los años.

...hace del canibalismo un supremo acto gastronómico, y el ejemplo más notorio, y ficticio, es el de Hannibal Lecter. Sin embargo, ese tipo de loco, un psiquiatra en las novelas de Thomas Harris, es un personaje por el que han pasado numerosas capas de pintura cultural y occidental. (Pancorbo, 2008, P.52.)

Hannibal Lecter será por excelencia el ejemplo más conocido, pero no se puede olvidarnos de uno de los ejemplos literarios más importantes que ayudan a establecerlo como tabú al tener relación directa con la infancia, hablamos de los cuentos de los hermanos Grimm, en concreto de *Hansel y Gretel*, donde los niños deben ser astutos para poder huir de la bruja que se los quiere comer.

Los temas tabú se presentan a lo largo de la historia y se muestran como prohibidos y de un bajo estatus social. Como se ha comentado el canibalismo será uno de los temas tabú más importantes pero no se debe olvidar su relación con la muerte, con el asesinato y la pérdida de un cuerpo humano, por ello se tratará la muerte en general como primer tema tabú del estudio.

4.2.2 Sexo.

La organización social de los instintos sexuales convierte en tabús como perversiones prácticamente todas sus manifestaciones que no sirven o preparan para la función procreativa. (Marcusse, 1997, P.38)

En esta ocasión el tabú responde al concepto de prohibición del deseo, a la tentación y el miedo a las emociones intensas, que como aparece en la obra *Eros y civilización* de Herbert Marcusse (1997), puede correlacionarse con los sentidos del olfato y el tacto que intervienen en la forma de relacionarse del ser humano de una forma más “natural”, “animal”, lo que provoca un placer tan intenso que se considera incompatible con una sociedad que busca la separación entre las personas y prevención de las relaciones espontáneas. Así explica Marcusse (1997) el motivo de represión de las emociones intensas; “su desarrollo irreprimido erotizaría al organismo hasta tal grado que actuaría contrariamente a la desexualización del organismo necesaria para la utilización social de éste como un instrumento de trabajo.”

Se presenta así una negación ante los placeres carnales por el simple hecho de ser carnales, así se protege el acto sexual para la reproducción pero se reprime el placer por el placer. En este punto entra también el papel de la mujer, la mujer y la misoginia hacia la misma, creada a partir de la felicidad y el placer que proporciona y que atenta contra el trabajo del hombre en la sociedad.

Por ello el placer de la mujer queda subordinado al del hombre y a la función reproductora, donde la religión ocupa un papel fundamental ayudando al mantenimiento del mismo a lo largo de los años.

Será Freud (1997) quien establezca cuáles son los límites del amor y dónde se encuentra el tabú, para él “el amor en nuestra cultura puede y debe ser practicado como una “sexualidad inhibida”, con todos los tabús y las restricciones colocadas sobre ella por una sociedad patriarcal monogámica”. Porque, “más allá de sus manifestaciones legítimas, el amor es destructivo y de ninguna manera conduce a la productividad y al trabajo constructivo”. (P.156)

Así el sexo queda establecido como un tabú social muy importante con su castigo moral implícito, donde la mujer debe ser temida por la tentación y los placeres sexuales deben ser controlados y reprimidos. Ciertamente hoy en día se encuentra un concepto sexual mucho más abierto donde el placer es buscado por el placer. La sociedad se ha acostumbrado a la libertad del libido sexual, pero aun así existe una sensación de terror que la reprime en muchas ocasiones.

En el libro *El amor la soledad* de André Comte-Sponvillea (2000), una joven que le pregunta acerca de su temor al acto sexual por la intensidad de las emociones allí vividas, la pérdida del ser, la violencia y la intimidad y el miedo que le supone obteniendo esta respuesta:

El sexo es violencia, peligro, pérdida de la orientación... Por eso causa miedo, y no en razón de vete tú a saber qué moral represiva que se nos habría inculcado. Por otro lado, ¿por qué esta moral, si el miedo ya había desaparecido? Que hay que desculpabilizar la sexualidad, o que se ha tenido razón al hacerlo, es del todo evidente. Pero, ¿es preciso por eso ver en ella sólo un pasatiempo agradable? Eso sería ir de una mentira a otra. Por lo demás, observo que los jóvenes de hoy en día, aunque educados por sus padres,

testigos de los hechos del 68, tienen tantos temores como nosotros, y no sólo del sida.

Tienen miedo de la sexualidad, como todo el mundo, y eso es lo que se llama pudor: el pavor ante sí mismo y ante el otro. (P.39)

Esto muestra que no es un antiguo tabú, sino que persiste hoy en día en muchas de sus variantes. No se debe olvidar uno de los grandes tabús de la humanidad: el incesto, un hecho que hoy en día sigue sin mentarse ni tratarse por la oscuridad que nos emana. Por otro lado aparece otra de las variantes sexuales que surgen a raíz del placer sin un propósito reproductivo: las relaciones entre personas del mismo sexo, estos deseos sexuales han sido vistos como el incesto a lo largo de muchos años pues deben ser prohibidos porque es antinatural.

Con esto en mente se abordará en nuestro trabajo este segundo gran tabú: el sexo, que en la televisión ha sido un gran tema tabú sin explorar hasta las últimas décadas y que tiene su ruptura televisiva a través de contenidos de liberación de la mujer y la homosexualidad.

4.2.3 Drogas.

Los medios de comunicación tratan el “problema de las drogas” de forma alarmista con calificaciones de “vicio”, “plaga”, “negocio”, “criminalidad”, “situación alarmante” a la vez que remarcan la importancia de los padres y sus “temores” a que sus hijos sean inducidos a consumir drogas. (Florencia, 2010)

Al contrario que los anteriores temas tabú, las drogas no han sido un tema tabú constante en la historia de la humanidad sino que ha aparecido en los últimos años. Confirmando así la afirmación previa de que los tabús son impuestos por una autoridad exterior a uno mismo (Freud,

1997), en este caso las drogas se convierten en un tabú social, olvidando las antiguas civilizaciones y poblados donde las drogas estaban a la orden del día con usos medicinales y rituales. Se entiende aquí el uso de la palabra drogas, como toda aquella sustancia que altera la conciencia. Se debe precisar también que en la actualidad el concepto drogas se presenta ligado a otro que nos indica el prohibicionismo social del mismo: *problema*. Hablando así de “el *problema* de las drogas”.

El *problema* de las drogas viene impuesto por la sociedad y se ha difundido, principalmente, a través de los medios de comunicación y sus campañas antidrogas. Campañas que en muchas ocasiones dejan de lado la labor informativa y apelan al miedo como afirma Rekalde (2003):

La construcción social del problema de la droga ha creado otro “chivo expiatorio”, similar a otros “malos” -herejes, judíos, brujas, pobres, locos, leprosos, negros, moros, maricas, sidosos, drogadictos, terroristas, etc.- que confirman a los “buenos” la justeza de su comportamiento y situación. (citado en Jordà, 2015)

Este miedo tiene su origen en uno de los factores negativos que ha acompañado a las drogas durante las últimas décadas: la adicción. Un concepto no relacionado únicamente entre la sociedad con las drogas sino en la propia definición de la RAE en la tercera acepción de la palabra *droga*: “3. f. Actividad o afición obsesiva. *El fútbol es una droga.*”

Se presenta así como un tema tabú alegando a sus propiedades negativas, siendo el propio concepto *phármakon*, acuñado en por los griegos, quien lo define como remedio y veneno, uno inseparable del otro; definido en *Historia general de las drogas* de Antonio Escohotado (1989). En su libro se da a conocer la historia de las diferentes sustancias psicotrópicas utilizadas desde la

antigüedad y su aceptación y rechazo ligados a la cultura y la sociedad de cada momento. Siendo condenadas mayormente a partir del desconocimiento y el miedo. Se debe incidir brevemente en la historia del cristianismo y la caza de brujas y aquelarres, donde las drogas estaban presentes como sustancias estimulantes y se condenaron. Así “el opio y las solanáceas arrastraban anatema legal estricto desde la alta Edad Media, y aunque las demás drogas fuesen insuficientemente conocidas para el inquisidor caían también dentro del tabú como “brebajes perjudiciales”, “untos diabólicos” o “hierbas maléficas” (P.217).

Posteriormente, olvidada la caza de brujas y volviendo a un concepto farmacológico de las mismas, se comienza a hablar de las diferentes drogas que nos acompañarán hasta hoy en día; desde el tabaco y el alcohol, hasta la cocaína. Llegando a considerarse socialmente aceptado todo aquel consumo que no provocase intoxicaciones, suicidios o muertes. El consumo regular se acepta y se comienza a hablar de toxicomanía en casos de consumo excesivo. Las drogas se presentan como constantes en la experimentación corporal y espiritual a la vez que la medicina investiga sobre ellas, mientras en la cultura perdura el miedo y la condena.

Será a principios del siglo XX cuando se hable de un *problema* y se busquen prohibiciones sociales mayores a las vistas hasta el momento. Durante este siglo las drogas renacerán en los 70, donde “toda restricción en la disponibilidad de una droga excitante, sedante o visionaria producirá el desplazamiento de sus usuarios previos – y de los que vayan surgiendo por simples transcurros del tiempo – a otras, y no sólo a otras sino a drogas *tan análogas como sea posible* a nivel del efecto” (Escohotado, 1989, P.615).

Esto lleva a afianzar en la actualidad las drogas como un tema tabú por diferentes motivos: la herencia religiosa, el pasado de las drogas en nuestra sociedad, el miedo a lo desconocido y las prohibiciones que se mantienen durante años. Es muy difícil que se revoque hoy en día una

prohibición contra las drogas pues viene a significar que alguien se equivocó. Por ello las prohibiciones continúan aumentando y se basan en el fundamento de los efectos adictivos de las mismas para calificarlas dentro de la norma o no. La sociedad es reflejo de ello y para afianzar dichas prohibiciones se las campañas antidrogas. Estas campañas han evolucionado a lo largo de los años, dejando de lado la información sobre sus efectos y pasando a la negación: “di NO a las drogas”, uno de los slogans que más se recuerdan en la actualidad.

Pero pocos recordarán alguna campaña donde realmente se informe sobre ellas. La información sobre drogas queda así, relegada a los informativos y el apartado de sucesos, animando a los padres a educar a sus hijos para que no caigan en la droga.

Con esto las drogas se consolidan como un tema tabú social donde se puede hablar de él de forma restringida, se puede hablar pero no consumir, y el que habla de su consumo lo hace desde el punto de vista del que logró “dejar la droga”. Se trata la droga como una enfermedad y la sociedad procura no hablar de ello.

4.3 Títulos de crédito y *openings*

4.3.1 Breve historia de los títulos de crédito.

Desde la aparición del cine se le ha ido dando diferente nivel de importancia a los títulos de crédito, así las películas que contaban con alguna estrella cinematográfica lo anunciaban por todo lo alto al inicio de la película, mientras que en el resto de películas los títulos de crédito pasaban a un segundo nivel, al final de la película y mostrándose con el famoso scroll de letras blancas sobre fondo negro.

La forma de informar al espectador sobre las personas que estaban detrás de las películas cambió con la llegada de Saul Bass al cine. Saul Bass es el responsable de los títulos de crédito de películas como *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955), *Ocean's Eleven* (Lewis Milestone, 1960) o *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959) entre muchos otros. Su trabajo hizo que los títulos de crédito dejaran de ser un conjunto de nombres que se sucedían, y pasaran a ser una pieza audiovisual en sí misma de importancia y calidad para la película. Así “Saul Bass cambió la estética del séptimo arte presentando un diseño conceptual y simbólico de una gran fuerza semántica y metafórica que plasmaba a la perfección el espíritu del largometraje” (Gamonal, 2005)

Durante los años 50 y 60 el nombre del diseñador gráfico Saul Bass quedó grabado en la mente de los espectadores, pero a su vez surgieron otros más desconocidos como Maurice Binder, encargado de los títulos de crédito de *Doctor No* (Terence Young, 1962), *Licencia para matar* (John Glen, 1989) o *Desde Rusia con amor* (Terence Young, 1963), de la saga 007.

Los títulos de crédito en las películas, particularmente los iniciales, cobran un nuevo sentido de anticipación de la película, de posicionamiento en el espectador y de información sobre las personas más relevantes encargadas de la película. Entre los títulos de crédito que han destacado a lo largo de los años encontramos los de: *Seven* (David Fincher, 1995) de Kyle Cooper, *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964) de Pablo Ferro, *Catch me if you can* (Steven Spielberg, 2002) de Oliver Kuntzel y Florence Deygas o *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) de Garson Yu.

Muchos han sido los estudiosos de los títulos de crédito cinematográficos a lo largo de los años, la sintetización de la película en apenas 3 minutos es admirable, muchas han sido las técnicas utilizadas para su creación y muchos han servido de experimento sobre lo que se podría hacer ya que al ser breve no requiere tanto esfuerzo económico como si se realizase en la película.

Estas características de brevedad y experimentación llegan hasta la actualidad y como anteriormente hicieron algunos directores saltando del cine a la televisión, la magia de los títulos de crédito cinematográficos lograda hasta el momento salta a la televisión. Nos encontramos así ante nuevos contenidos ficcionales televisivos que no solo innovan en contenido sino también en la presentación del mismo.

4.3.2 Opening: definición.

Para el público normal los créditos son la señal de que quedan sólo tres minutos para comer palomitas. Yo aprovecho ese lapso de tiempo muerto e intento hacer algo más que simplemente listar unos nombres en los que la audiencia no está interesada. Pretendo preparar al público para lo que viene a continuación. Dejarlos expectantes. (Bass, 2016)⁶

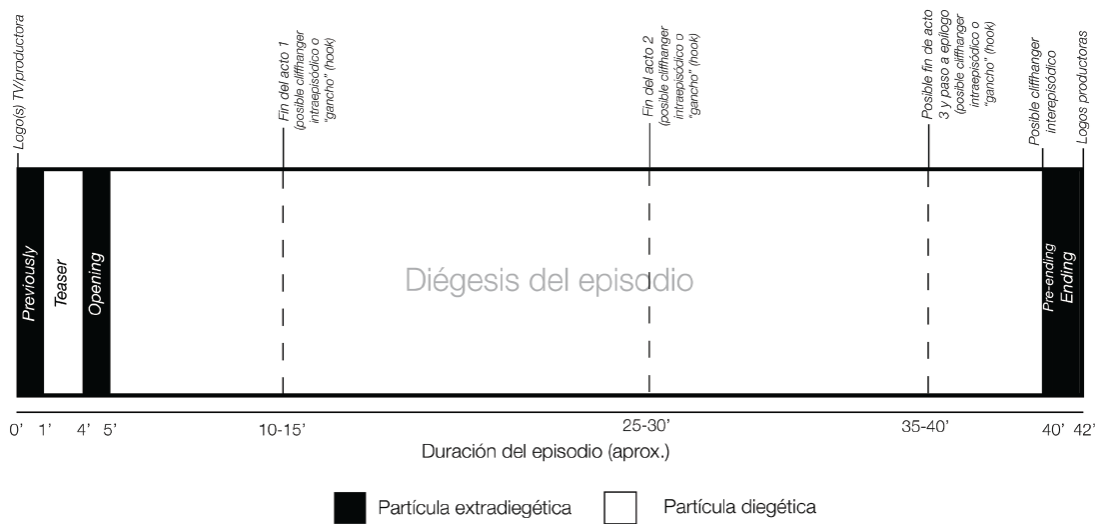
Al contrario que los títulos de crédito de una película, los títulos de crédito de series, cabeceras u *openings*, están hechos para verlos repetidamente al inicio de cada capítulo. Por ello no son contenidos de un único visionado como ocurre en el cine, sino que son piezas que sirven no solo para informar y preparar al público sobre lo que verá, sino también como un elemento identificativo propio de cada serie, llegando a tener la misma importancia que el nombre de la mismas. Así trata Ivan Bort (2012) la importancia de los *openings*:

⁶ Extraído el 20/07/2017 de la web: (<http://www.lapausadelrender.com/edicion-y-posproduccion/titulosdecredito-peliculas/>)

Aporta a la recepción de la serialidad televisiva por parte del espectador un mecanismo de identificación clave en su apego al show, y en su grado de reconocimiento y adhesión a su rutina iterativa de visionado. [...] el *opening* de una serie de televisión permanece, en esencia, y salvo modificaciones y alteraciones entre temporadas, inmutable a lo largo del tiempo. (P.242)

En su tesis *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo* Ivan Bort no solo habla de los *openings*, sino que establece nuevos paradigmas para denominar las partículas audiovisuales en las series. Así divide la estructura de un capítulo en partículas diegéticas y extradiegéticas (figura 1), entre estas últimas, se encontraría el *opening*.

Figura 1. Estructura de un episodio de serie de televisión.



Extraída de Bort, 2012

No todos los episodios de cada serie mantienen la misma estructura, pero ésta aúna todas las partículas diegéticas y extradiegéticas que pueden contener y su duración aproximada. La presente investigación se centrará en el *opening*, partícula cuyo concepto se desliga de otros como

títulos de crédito y cabecera. Para Bort (2012), estos conceptos tienen una misma raíz pero sus diferencias son importantes.

Se encuentra que el concepto de cabecera va ligado a programas televisivos, buscando captar la atención del espectador. Al incluir esta pieza audiovisual en un programa ficcional, en una serie, la cabecera contaría con elementos más complejos que aquella que se utiliza para magazines, informativos o cualquier evento televisivo. A su vez las cabeceras suelen ser creadas por diseñadores gráficos dentro del equipo del propio programa, mientras que los *openings* son encargados a empresas ajenas al contenido que se dedican a ello, lo que confiere a las piezas audiovisuales de un punto de vista novedoso y externo.

Por otro lado el concepto de títulos de crédito abarcaría el concepto de *opening*, definiendo los títulos de crédito como:

Partícula narrativa estructural del relato fílmico que, siempre dentro del marco de la imagen y presentada a través de múltiples posibilidades formales, cumple el objetivo primario de informar al espectador tanto del título como de la autoría (financiera e intelectual) como de la relación de personas que han intervenido en la producción. (Bort, 2012, P.154)

La propia definición de Bort crea una primera diferencia en cuanto a la forma, relacionando títulos de crédito con el mucho cinematográfico y dando paso a los *openings* para denominar esa partícula informativa inicial. De esta forma, se puede definir *opening* como un estado intermedio entre los títulos de crédito cinematográficos y las cabeceras televisivas.

De la misma forma excluye otras denominaciones como “intro”, que lo relaciona más con el mundo de los videojuegos, “genéricos” o “aperturas”. Estableciendo así *opening* como:

Partícula extradiegética estructural de una serie de televisión que, a través de múltiples posibilidades formales y de integración en el relato, se presenta, de modo reiterativo, en la apertura de cada uno de sus episodios, con el objetivo de informar al espectador acerca del título de la serie y, con frecuencia, del creador, reparto protagonista y otros créditos limitados de especial relevancia. En su representación establece diálogos a distintos niveles con el discurso estético y temático de la serie, así como con otras partículas como el *previously*, el *teaser*, el *pre-ending* o el *ending*. (Bort, 2012, P.247)

Una vez queda claro el concepto de *opening* y las diferencias que se establecen entre los diferentes conceptos utilizados a día de hoy para referirse a la misma pieza audiovisual, este trabajo se referirá a los mismos como *openings*. O en su traducción más cercana: partículas de apertura.

5. Marco teórico

Como marco teórico de la investigación ahondaremos en diferentes conceptos sobre la relación textual que se establece dentro de las piezas audiovisuales. Por otro lado se hablará de los diferentes modelos de análisis narrativo que encontramos y de la representación visual. Estableciendo unas pautas de representación previas de los temas: sexo, drogas y muerte, tanto en la pintura y escultura como en el cine.

5.1 Transtextualidad

Como se trató anteriormente los *openings* son aquellas piezas audiovisuales de unidad independiente que preceden e introducen cada capítulo de una determinada serie y es una de las partículas inamovibles dentro de la estructura serial.

Como unidades independientes que parten de un mismo tema común, la temática de la serie, y se desarrollan en común, se establecen una serie de relaciones entre ambas partículas, con ello, nos introducimos en el mundo de las relaciones transtextuales según el libro *Palimpsestos* de Genette (1989)

Genette define la transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”, y la divide en cinco tipos distintos que se presentan todos a su vez interrelacionados entre sí, dándose el caso de la presencia de varios de ellos en un mismo texto. Esos cinco tipos son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

El primer tipo, la intertextualidad, es definida como la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro”. Se trata de toda aquella relación que existe entre dos textos independientes en los que se muestran características del otro. Otra de las definiciones que se encuentran en el libro y ayudan a su comprensión sería la intertextualidad como “la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”, definición que corresponde a Michael Riffaterre (citado en Genette, 1989).

La intertextualidad es la relación más común entre dos textos, esta se presenta a través de diferentes formatos: la cita, el plagio y la alusión. Se presentan según el nivel de relación y su mención, siendo la cita la forma más explícita y literal, pasando por el plagio como toda aquella copia de un texto anterior sin declarar, y por último la alusión como aquel contenido que para su comprensión se debe conocer la relación con el contenido al que remite.

El segundo tipo, la paratextualidad, mantiene una relación más distante, y se centra en la relación que mantiene un texto con lo que le rodea, en materia literaria se menciona el título, subtítulos, prefación, epílogos, etc. Aunque no solo se refiere a elementos complementarios sino también puede funcionar como paratexto otra obra.

El tercer tipo que se presenta es la metatextualidad, que se define como la “relación – generalmente denominada *comentario* – que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”. Para Genette (1989) esta relación es la principal en la crítica, e incluso en aquellos contenidos que se citan a sí mismos dentro de la misma obra.

El cuarto tipo que nos encontramos se presenta como una de las relaciones con mayor sensación de presencia, se trata de la hipertextualidad. Genette entiende como hipertextualidad “toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Se trata de todo texto derivado de un texto previo mediante una transformación simple o indirecta, pudiendo darse a través de la alusión o mediante la propia existencia del nuevo texto, la cual habría sido imposible sin el otro. Para Genette no existe obra literaria que, en algún grado, no evoque a otra. Tratando aquí géneros como la parodia, el travestimiento o el pastiche.

Por último, el que establece como quinto tipo se centra en una relación abstracta e implícita: la architextualidad. Se basa en una “relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos” (Genette, 1989). Esta relación se produce mediante una clasificación, de forma que una novela será una novela aunque esta misma no se presente como tal. Una relación intrínseca y taxonómica.

5.2 Narrativa audiovisual

La narrativa audiovisual o lenguaje audiovisual “se ha ido configurando en la práctica cinematográfica, y se ha perfeccionado especialmente en la creación de relatos de ficción.” (Fernández y Martínez, 1999). De esta forma se comienza hablar de un lenguaje audiovisual para las imágenes en movimiento que desde sus inicios buscan la representación de la realidad, bien mediante el realismo o la metáfora.

La aparente semejanza de la imagen cinematográfica con la realidad, su carácter material que implica la existencia del referente, transmite una fuerte sensación de naturalidad que llega a hacer olvidar al espectador que el cine y los medios audiovisuales son únicamente una articulación artificiosa de imágenes basada en la convención y, por tanto, en la existencia de un lenguaje audiovisual (Fernández y Martínez, 1999)

La narrativa establece así, una serie de conceptos y pautas que ayudan a la formación y comprensión del mensaje que se transmite. De esta forma hablamos de conceptos como plano, encuadre, movimiento, tiempo, composición o montaje entre otros. Estos conceptos se desarrollarán siguiendo el “Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual” (1999).

5.2.1 El plano.

Se encuentran diferentes tipos de planos según lo que muestren, y basándose en el principio de qué parte de la figura humana muestran.

Los planos generales describen el ambiente e informan de la situación de los personajes y de sus desplazamientos, los planos medios centran la atención sobre la acción, y los primeros planos exploran la expresión del personaje, nos introducen en sus sensaciones. (Fernández y Martínez, 1999)

A la hora de elegir el plano se debe tener en cuenta tanto lo que se muestra como lo que se oculta, qué dejamos fuera de campo. Se define fuera de campo como:

Aquello que el espectador cree que hay fuera del encuadre basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro. Es el espacio off, espacio invisible que rodea a lo visible y en el que continúa la vida de los personajes no presentes en el cuadro. (Fernández y Martínez, 1999)

Además de tener en cuenta qué se muestra y qué no se muestra, se debe tener en cuenta cómo se muestran los elementos en el encuadre. En este punto se encuentra la importancia de la profundidad de campo. Esta característica provoca una mayor sensación de realismo cuando la profundidad de campo es grande (la mayor parte del plano enfocado) ya que se asemeja a la forma

de ver del ojo humano. En el caso de los *openings* se suele jugar con este elemento para provocar diferentes sensaciones, así como con los cambios de tipo de plano, utilizando planos detalle con poca profundidad de campo para hacer énfasis y ofrecer mayor dinamismo a la composición.

5.2.2 Movimiento.

Otro elemento narrativo expresivo importante es el movimiento. Se habla de movimiento como todo aquello que realiza una acción no estática dentro del cuadro y como el movimiento que realiza la cámara para cambiar de un plano a otro sin cortar la escena. Los movimientos pueden ser descriptivos o dramáticos según su función.

Los movimientos de cámara más destacados son el giro o panorámica, donde la cámara rota sobre su propio eje; de barrido, en él la cámara se mueve sobre su eje rápidamente sin dar tiempo al espectador a ver exactamente qué ocurre, suele usarse como transición; el travelling, al contrario que la panorámica, en este caso el movimiento lo realiza la cámara al moverse en el espacio tridimensional, conservando la perspectiva y la profundidad de campo; y el último movimiento más común sería el zoom, en él la cámara no se mueve, es la óptica la que realiza el movimiento de acercamiento o alejamiento a un objeto o persona.

La combinación de planos de edición, con encuadres en planos próximos de corta duración, con acción y movimientos rápidos de cámara, puede crear un ritmo externo trepidante del que quizá carezca cada uno de los planos tomados en forma aislada. La combinación de planos generales con lentas panorámicas contribuirá a la creación de un ritmo lento y contemplativo. (Fernández y Martínez, 1999)

5.2.3 Montaje.

El montaje es una de las partes más importantes en la creación de un contenido audiovisual, debe ser meticulosamente pensado pues de ello dependerá la grabación y será el último paso por el que pasará nuestra pieza audiovisual. Técnicamente se habla de montaje como edición, labor de cortar y ensamblar diferentes contenidos para formar uno solo.

Dentro de la labor de montaje se deben tener en cuenta diferentes elementos. Bien el movimiento, como vimos anteriormente, es muy importante para el ritmo de la pieza audiovisual, se debe tener en cuenta qué ocurre, si el plano tiene un ritmo interno rápido o lento y si los propios planos tienen movimiento de cámara o no. A esto se le sumará el tipo de plano, si estamos ante planos detalle o generales.

Un plano debe permanecer en pantalla el tiempo necesario y suficiente para que el espectador pueda relacionar sus elementos significativos. Así, un plano general de una acción ha de durar más en pantalla que un plano detalle de la misma acción, puesto que el plano general contiene más elementos de información y requiere más tiempo para apreciarlos. Pero la duración del plano viene condicionada también por otros factores. Además del tamaño de la imagen hay que considerar la complejidad de la imagen encuadrada, su movimiento o acción, el diálogo, el movimiento de la cámara o del zoom, y la relación del plano con los que anteceden o le siguen en el montaje. (Fernández y Martínez, 1999)

Bien el tipo de plano y lo que pase en él condicionan el montaje, pero también debemos hablar de otros elementos que hacen que el montaje funcione. Uno de los más importantes hoy en día es el *raccord* o la continuidad.

...el nombre de *raccord*, entendido como el mantenimiento de las características visuales de lo que aparece en campo, o su lógica transformación en un campo posterior según el lapso de tiempo representado y la continuidad de direcciones de la actuación entre un campo y otro. (Fernández y Martínez, 1999)

Se habla de continuidad como todo aquello que ayuda al espectador a pensar que lo que ve no ha sido grabado en diferentes espacios y en diferentes momentos. Para ello se utilizan en ocasiones diferentes recursos como pueden ser las elipsis temporales o transiciones. Estos elementos narrativos tienen la función de realizar un campo espacio-temporal sin que el espectador lo note como extraño.

El lenguaje audiovisual ha evolucionado tanto que, en la actualidad, los espectadores son capaces de ubicarse en cada momento en la nueva situación espacio-temporal marcada por los cambios de plano de edición, sin necesidad de recurrir a artificios y convenciones que, con el tiempo, han devenido arcaicos y estilísticamente superados. (Fernández y Martínez, 1999)

A pesar de que muchos elementos narrativos que indican estas elipsis temporales han quedado en desuso, son muchos los efectos y elementos que a día de hoy continúan usándose. Se pueden encontrar efectos visuales de ralentización o aceleración temporal para condensar el paso de los años en una secuencia, o alargar el tiempo de la misma. Por otro lado es bastante común el uso de elementos metafóricos que indican paso del tiempo como puede ser una flor abriéndose y marchitándose, una ciudad siendo construida o el movimiento de las nubes en el cielo, por ejemplo.

Todos estos elementos funcionan como transiciones. Pero las transiciones pueden ser de muchos tipos; la más común y más utilizada sería el cambio de una imagen a otra por corte, es decir, sin ninguna transformación. Esta transición ofrece naturalidad y realismo. Otra de las transiciones más común es el encadenado, donde dos imágenes se funden en una, esta transición tiene la función de indicar pasos de tiempo no muy largos y disimular fallos de *raccord*. En el caso de que el encadenado se paralice en el medio de las dos imágenes puede ser utilizado como un recurso para pasar a una secuencia onírica o fantásica.

Por último se encuentran los fundidos a un color, ya sea negro u otro, los desenfoques que provocan la sensación de desvanecimiento o pérdida de conciencia y los barridos.

Dejando de lado las transiciones, en el montaje de la pieza audiovisual, se debe tener en cuenta también los efectos visuales. En la actualidad los efectos visuales tienen un papel muy importante y ayudan a la transmisión de las emociones que busca la película, otorgando un realismo mayor a la pieza.

Los nuevos recursos visuales inundaron las pantallas televisivas de transformaciones geométricas, bidimensionales (que alteran la forma, el tamaño, la orientación y la posición en relación a los planos X e Y, esto es, a lo largo de la superficie de la imagen) y

tridimensionales (por medio de las cuales se manipula con respecto al eje Z, el de la profundidad). Junto a ellas, las máscaras, las *keys* y *croma-keys*, aparecieron las deformaciones no lineales, que se aplican a zonas concretas de la imagen, como el abarquillado (*warping*) – a partir de la división de la imagen en una rejilla (*grid*) -, y la transformación (*morphing*) – que une dos imágenes abarquilladas mediante un fundido -, el *tracking* y el *crooner-pinning* – para superponer rótulos a objetos en movimiento e insertar clips reencuadrados en porciones del fotograma, respectivamente -, y las herramientas de desenfoque (*defocus* o *blur*), de endurecimiento (*Sharp*), de creación de halos (*glow*), brillos, reflexiones y refracciones, de imitación de estilos pictóricos, de generación de ruido para simular grano cinematográfico... (Rubio, 2006)

Los efectos audiovisuales y la postproducción tienen un papel imprescindible en la edición. No se puede olvidar mencionar la labor de etalonaje, que consiste en lograr que la pieza audiovisual mantenga un mismo estilo visual, en cuanto a color e iluminación. Siendo en todo momento correcto y modificándose en aquellas escenas en las que sea necesario un cambio tonal o luminoso para lograr un determinado efecto.

En los títulos de crédito u *openings* serán estos efectos y transiciones temporales los que más representación tengan, pues son una introducción a la serie o película y buscan transmitir una sensación, contar una historia en tiempo reducido, o mostrar imágenes que nos predispongan para lo que veremos posteriormente.

5.2.4 *Música y banda sonora.*

La banda sonora o música que acompaña a una determinada secuencia “condiciona activamente la forma en que percibimos e interpretamos la imagen” (Fernández y Martínez, 1999). Por ello es un elemento muy importante y debe ser bien estudiado previamente.

La música puede aparecer como elemento diegético si la fuente sonora se encuentra en el plano espacial o extradiegética si no tiene relación presencial con la escena. Es la música extradiegética la protagonista de muchas escenas inolvidables donde la música funciona como contrapunto de lo que está ocurriendo en la escena ofreciéndole una mayor profundidad. La música no solo refuerza la narración sino que también sirve como transición sonora o para situarnos en una localización. En ocasiones se presenta un mismo tema como elemento de repetición o *leitmotiv*. Este es el caso de los *openings* de series.

En ellas la música que aparece se convierte en un elemento identificativo de la serie al escucharlo repetidamente al inicio de cada capítulo.

Las producciones audiovisuales suelen ser introducidas con un efecto musical que prepara mentalmente al público para la temática que se expondrá. A menudo esta música de presentación consiste en una serie de acordes de apertura o en el prólogo del tema que después se desarrollará. (Fernández y Martínez, 1999)

Es el propio origen de la palabra *openings*, que aparece en la tesis de Bort (2012), que afirma la importancia de la banda sonora. La palabra procede del término japonés *opuningu*, utilizado en el *anime*, y abreviado como *OP*. La raíz japonesa de este término se refiere al tema musical cuya composición tiene la única función de acompañar las producciones de *anime*. Por

ello, el *opening* se autodefine como “canción original interpretada por artistas japoneses que acompaña a unas imágenes características de la serie, junto a los créditos iniciales” (P. 245).

El acompañamiento musical de los *openings* se denomina como *theme*, tema musical que caracteriza a la serie y se comporta como elemento identificativo. Siendo en muchos casos más perdurable que las imágenes que componen el *opening*, principalmente en series de muchas temporadas donde se modifica a lo largo de sus temporadas. El *theme* en estos casos suele ser el mismo, en algún caso con ligeras modificaciones o versiones, pero en esencia el mismo. Como puede ser el caso de series como *American Horror Story* (Ryan Murphy, 2011-, FX), donde cada temporada tiene un tema principal diferente a los anteriores, y cuyos *openings* cambian en cada temporada pero se mantiene siempre el mismo tema musical.

De esta forma la música que se elige para la serie no solo funciona como acompañamiento e introducción a la serie, tanto sensorial como informativamente, sino también como elemento de reconocimiento y recuerdo de la serie.

5.2.5 Tipografía.

La ambivalencia entre el texto como significado y el texto como significante permite un amplísimo juego creativo, de tal manera que manipulando su forma se puede alterar o modificar su significado. (Fernández y Martínez, 1999)

La tipografía ha jugado desde sus inicios un papel informativo, pasando a establecerse con el auge del diseño gráfico como un elemento no solo informativo sino también expresivo. Al inicio su utilización en los títulos de crédito se basaba en un texto en blanco sobre fondo negro donde las diferentes tipografías indicaban el género de la película. Así “antes del auge del diseño en el mundo

del cine ya se podían distinguir los títulos de crédito de una película de terror, del oeste o de cine negro, mediante algunas tipografías características o algunos recursos estereotipados” (Labaig, 2007).

De esta forma si aparece una tipografía de estilo gótico, el espectador asume que se encuentra ante una película de terror o miedo. Teniendo en cuenta la subjetividad que provoca la educación sociocultural de cada sujeto.

En los títulos de crédito, se convierte en la actriz principal, en la protagonista de la historia junto a la imagen fija o en movimiento: cobra vida, se personifica, adquiere cualidades humanas, baila al son de la música, se mueve por la pantalla... En definitiva, transmite sentimientos y emociones relacionados con el argumento de la película, más allá de la información que nos proporciona como texto. (Gamonal, 2005)

5.2.6 La narrativa audiovisual en openings.

Como se comentó anteriormente los *openings* tienen una gran importancia para las series, no solo son su presentación al público sino que deben captar al público y mantenerlo, buscando un impacto en el público que haga memorable al contenido que lo precede. A su vez beben de sus antecedentes cinematográficos y se asientan como un elemento clave e independiente.

Las partículas narrativas integradas en la apertura de los textos audiovisuales utilizan los recursos expresivos y narrativos de tal forma que se constituyen en estructuras discursivas que adquieren valor analítico independiente y estratégico, siendo de hecho el epítome de las características formales y de contenido del texto en que se introducen. (Bort, 2014)

Se afirma así su valor como unidad independiente y extradiegética al contenido serial y su persistente unión. Como partícula de apertura puede mostrarse de diferentes formas, ofreciendo al espectador mayor o menor contenido informativo; en parte, este hecho se debe a motivos de minutaje televisivo, donde cuanto más tiempo se pierda en el *opening* menos tiempo tendrá el contenido serial. Así muchas de las series mostrarán únicamente el título al inicio y los títulos de crédito se dividirán según su importancia entre las primeras escenas del capítulo o el *ending* o créditos finales.

De esta forma se presentan diferentes modalidades de *openings* como muestra muestra Ivan Bort en su tesis (2012):

- *Openings* como *logos*, solo aparece el título de la serie.
- *Openings* de distribución de créditos clásica, aparece el título de la serie, el creador, reparto protagonista y el equipo de producción.
- *Openings* de distribución de créditos cinematográfica, en lo que se añaden a los anteriores el director de fotografía, la música, el editor, reparto secundario, casting, guionista y director del episodio.

Pero no solo se diferencian los *openings* por el número de personas representadas en ellos sino que también Bort establece diferentes características según su grado de mimesis con la serie y la representación de los actores principales en ellos. A los que denomina como Grado de Adscripción Mimética e Identificador actor/actante.

Identificador actor/actante.

El Identificador actor/actante se centra en el grado de correspondencia que se establece entre el actor que representa a un personaje y el mismo. En este identificador entran en juego las imágenes que aparecen en el *opening* y la superposición tipográfica que se produce sobre dichas imágenes. Así, se establecen diferentes valores para los *openings* que se extraen de la lectura de la tesis doctoral “Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo” de Ivan Bort (2012).

De esta forma, aquellos *openings* donde estos créditos son inexistentes se corresponden con el valor más bajo del identificador ya que no ayudan al espectador a identificar al reparto protagonista, ofreciendo una pieza de carácter más abstracto que representativo, principalmente ligado a aquellos *openings* como *logos*.

En orden ascendente de identificación se encuentran, en el nivel inferior aquellos donde los créditos correspondientes al reparto protagonista se muestran en el *opening* pero de forma indiscriminada sobre las imágenes, sin tener ninguna relación entre el nombre que aparece y lo que se muestra al espectador.

En un grado inmediatamente superior se presentan los *openings* pertenecientes a la mayor parte de series televisivas clásicas hasta la fecha. En este caso los créditos se presentan superpuestos sobre una imagen que muestra al actor en el papel del personaje al que pertenece cada uno de ellos. Así se identifica en todo momento el nombre con la imagen. Esta forma de presentar al reparto ha sido la más común hasta el momento y a día de hoy sigue siendo un modelo a seguir para muchas series.

Por último se muestran aquellos *openings* que, aunque podrían confundirse con los anteriores, presentan una diferencia clave para su presentación. Así como los anteriores muestran

el nombre del actor junto a la imagen de su personaje, en este caso lo que se muestra junto al nombre corresponde a una imagen del actor, no necesariamente como su personaje ni extraído del material visual de la serie, sino que ha sido grabado de forma independiente con el único propósito de aparecer en el *opening*, como podemos observar en aquellas presentaciones donde el actor mira a cámara y se produce un ligero zoom in muchas veces junto a una ralentización de la imagen. Este modelo de rotulación fue bastante común en los años setenta y ochenta.

Grado de adscripción mimética.

El Grado de adscripción mimética es el indicador progresivo de la medida en que un opening se construye a partir del uso de las imágenes, fragmentos, figuras, estética y referentes visuales que caracterizan la serie en su conjunto, buscando o sorteando la atracción hiperbólica espectacular en el espectador. (Ivan Bort, 2012)

Este valor se presenta en tres niveles graduales: alto, medio y bajo. Pero sin olvidar que en este caso no existen valores absolutos y su definición incluye valores subjetivos de la experiencia audiovisual del espectador. De esta forma se considera que tienen un grado de adscripción mimética alto, todos aquellos *openings* donde las imágenes que se aparecen pertenecen al metraje total de la serie, bien mostrando a los personajes principales o momentos clave de la misma que ayudan a la espectacularidad y la atracción. Se presenta este grado de adscripción mimética como otra presentación de los conocidos *tráiler* de películas, caracterizados por un montaje discontinuo y la presencia de los mejores momentos de la película con fines principalmente promocionales.

En el estado intermedio se corresponde con aquellos *openings* donde las imágenes que aparecen pertenecen a los personajes y localizaciones de la serie pero no tienen por qué estar directamente relacionadas con ella. Puede ser material grabado que no se utilizó, o elementos de la serie que son reconocidos pero no provocan en el espectador la sensación de estar viendo los momentos más espectaculares. Como se puede observar este grado depende en gran parte de la subjetividad, pues será el espectador quien decida si dichas imágenes tiene un grado de mimesis alto o no.

En el otro extremo se encuentra el grado de adscripción mimética bajo, que se corresponde con aquellas partículas de apertura donde las imágenes que se muestran no tienen ninguna relación directa visual con el contenido audiovisual de la serie. Suelen ser aquellos *openings* que solo muestran el título de la serie, o aquellos de escasa duración que buscan el abstraccionismo, transmitir el concepto mediante la metáfora visual. Estos *openings* suelen ser característicos de las series contemporáneas y de aquellas que buscan la originalidad respecto a lo que se mostrará posteriormente.

Ivan Bort acude al ejemplo de los tres *openings* que han presentado a la serie “Alias” a lo largo de su historia, de tal forma que el primero de ellos encaja en la definición de grado de adscripción mimético baja, el segundo se corresponde con el grado medio y el último con el alto.

5.3 Modos de representación anteriores

Los temas tratados en nuestro estudio exploratorio han sido tratados previamente por el arte a lo largo de la historia. Estos temas comparten su relación con el placer, lo empírico y lo más oscuro del ser humano, por ello han suscitado la atracción de muchos artistas antiguos.

5.3.1 *La muerte.*⁷

La muerte es un tema recurrente entre pensadores, filósofos y artistas. Una cuestión existencialista que tarde o temprano a todos nos toca. La muerte está presente en el mismo concepto de la vida y por ello ha sido un tema muy representado. Se encuentra una tendencia clara a su representación con la llegada del Cristianismo, y todo lo que representaba, con la imagen del cristo muerto y cristo mártir como principales representaciones. Por ello las obras que se tratan pertenecen al barroco y al renacimiento principalmente.

“Así como una jornada bien empleada produce un dulce sueño, así una vida bien usada causa una dulce muerte”. Así se presentaba la muerte para Leonardo Da Vinci, se observa en la propia frase una relación directa entre la muerte y el sueño profundo. Un sueño del que no despertar.

De esta forma muchas de las representaciones pictóricas de la muerte se producen mostrando el cuerpo dormido, en horizontal sobre una cama o los brazos de alguien querido.

Esto se observa en obras como *Cristo muerto* de Mantegna (ca. 1457-1501), *El primer duelo* de William Adolphe Bouguereau (1825), *La piedad* de Miguel Ángel (ca. 1498), *Lamento por Ícaro* de Herbert Draper (1898), *La muerte de la virgen* de Michelangelo Caravaggio (1606) o *La muerte de Adonis* de Rubens (1614). (Figura 2)

Pero relacionado con la muerte existe un tema muy recurrente a parte del de *Cristo muerto*, y es el de *Encuentro entre tres vivos y tres muertos* donde se les representan vestidos y de carne y hueso a los vivos y de forma esquelética y apenas cubiertos de ropa destrozada a los vivos (Figura

⁷ Figuras en el Anexo I. Extraídas de Google Imágenes el 22/07/2017 (<https://www.google.es/imghp?hl=es&tab=wi&authuser=0>)

3, Salterio de Robert de Lisle). En este caso entra un nuevo concepto relacionado con la muerte, el esqueleto, la descomposición y la pérdida del cuerpo, muchos artistas tomarán así, la imagen del esqueleto y en concreto la calavera como símbolo de la muerte.

Se encuentran así obras como *Calavera con cigarro prendido* de Vincent Van Gogh (1886) (Figura 4), que nos muestra la muerte a través del esqueleto y del tabaco. *San Jerónimo escribiendo* (1608) de Caravaggio y la mayoría de representaciones de San Jerónimo, representado como una persona mayor, en los bordes de la muerte y al que la muerte acecha. Se encuentran también representadas las calaveras en la imagen de Magdalena, donde abraza o se apoya sobre una calavera mientras padece; *Magdalena desvanecida* de Artemisa Gentileschi (S. XVII) y *Magdalena penitente* de José de Ribera (1641).

Se observa también la representación de la muerte en aquellas obras destinadas a sarcófagos y criptas de reyes, donde se daba rienda suelta a la iconografía sobre la vida y muerte de la persona que allí se encuentra, así como la ascensión del mismo. Un ejemplo claro lo encontramos en la obra de Bernini para el Sepulcro de Alejandro VII (1673), donde en la parte frontal aparece un esqueleto alado intentando salir de las mantas y con un reloj de arena en la mano.

La ascensión relacionada con la muerte la encontramos una vez más en la representación de San Jerónimo por José de Ribera mirando al Ángel del Juicio (1626) que viene a buscarle y con la calavera a su lado. Pero también se crean obras icónicas que no representan la muerte de una persona determinada, sino el concepto de la muerte y el paso del tiempo. Esto nos lleva a una de las grandes obras que representa el paso de la vida a la muerte, el cielo y el infierno: *El juicio final* de Miguel Ángel (1541), en la Capilla Sixtina (Figura 5).

Así aparecen bodegones como el de *Naturaleza muerta, cráneo y calendario* de Cezzane (ca. 1877), o *Naturaleza muerta con cráneo o alegoría de la vida humana* de Philippe de Champagne (ca. 1630) (Figura 6), entre otros. En ellos la calavera, las flores marchitas o marchitándose, y el paso del tiempo representado en un calendario o un reloj de arena respectivamente y una calavera en posición central son los protagonistas de la vida y la muerte. En *Emblema de la muerte* de Pieter van Steenwyck (1640), pintor flamenco que representa el paso de la vida por los placeres entre libros, bolsas de viaje, vino y la música. En él encontramos una calavera central y un laúd en posición bocabajo que representa la naturaleza muerta, marchita.

Por último se presenta la idea de mostrar el rostro del verdugo que llega a cabo la matanza en aquellos casos que no se produce una muerte natural. En este caso encontramos cuadros como *Asesinato de Marat* de Paul Jacques Aime Baudry (1860), que muestra el conocido *Asesinato de Marat* de Charlotte Corday, previamente representado por Jaseques Louis David, pero desde un punto de vista donde se ve a la asesina y artífice del crimen. Podemos observar la representación del verdugo en obras como *Decapitación de Holofernes* de Caravaggio (1599) durante el propio acto de la muerte, o la conocida obra de Francisco Goya *Saturno devorando a sus hijos* (1820) (Figura 7).

También se pude encontrar la figura del verdugo representada como la muerte, la parca, en lugar de un ser humano, un ejemplo es la obra *Vida y muerte* de Gustav Klimt (1916). Donde se aprecian las diferencias entre ambos estados y la presencia de la muerte en todos oscuros rodeando a la vida.

En la actualidad los artistas continúan centrando sus obras en la muerte, la pérdida y el lado oscuro del ser humano. Así aparecen autores como Dmochowski o los hermanos Chapman. Ambos conocidos por sus obras transgresoras y oscuras, mostrando la vida, la muerte y el sexo de forma explícita y atendiendo a los deseos más intrínsecos del ser humano. Se busca así la ruptura del tabú y la crítica social.

5.3.2 *El sexo.*⁸

El sexo junto a la muerte ha sido tema de excelencia para los artistas, el sexo explorado junto a la sexualidad y la representación del cuerpo humano preocupó siempre a pintores y escultores, buscando una estructura perfecta de la anatomía humana como Leonardo Da Vinci y *El hombre de Vitrubio* (1490).

La sexualidad dentro del arte creo que es algo que esta desde siempre, desde el mismo momento que aparece un cuerpo representado, podríamos hablar desde la prehistoria, ya hay unas connotaciones sexuales tanto que el cuerpo es contenedor de identidades, de identidades de sexo, de género de sexualidad, de cultura, de raza... (Javi Moreno, 2015)⁹

⁸ Figuras en el Anexo I. Extraídas de Google Imágenes el 22/07/2017 (<https://www.google.es/imghp?hl=es&tab=wi&authuser=0>)

⁹ Extraído del documental "La sexualidad en el arte" el 20/07/2017. (<https://www.youtube.com/watch?v=P55bjwEyrCM>)

Las primeras escenas sexuales representadas se remontan al Neolítico con la representación de la Venus de Willendorf y la pintura rupestre, la representación de toros y animales con cornamenta ligada a figuras humanas con el miembro erecto, como los frescos de Tassili n'Arger. Pero es en el arte griego donde encontramos su mayor representación.

La época griega está marcada por la mitología y la libertad del placer y la sexualidad. Los dioses griegos fueron alabados y representados sin tapujos en el arte. De la misma forma la imagen del cuerpo humano desnudo no era tabú y se mostraba dentro de la sexualidad y los actos sexuales; bien a través de la figura de Zeus y sus amantes, representado como un cisne junto a Leda, un toro junto a Europa o en figura humana junto al resto de sus amantes. O bien, a través de la representación de las hetairas, damas de compañía de la antigua Grecia que contaban con el respeto del hombre y una posición de poder e independencia. Las hetairas han sido representadas siempre como mujeres independientes y fuertes, sin olvidar su trabajo y su sexualidad.

Algunos ejemplos: *Dos amantes durante el coito* en copa griega del siglo V a.C., *Erastes* y *Erómenos* de un pintor de Briseis, *Escena sexual lésbica* representada por dos hetairas, *Escena de sexo con Hetaria* (Figura 8), *Leda y el Cisne* siglo IV a.C., *Escena erótica* de pintor pedieo, o *Teseo y Ariadna teniendo sexo* del siglo IV a.C. Estos temas recurrentes fueron representados repetidamente por diferentes pintores y en distintas superficies.

En Roma la presencia de la sexualidad en el arte y el sexo queda bajo el yugo del patriarcado, lo que hace que las escenas de homosexualidad tan comunes en Grecia queden reducidas y se representen como un estado de sumisión ante una figura de poder. Destacan las representaciones de Príapo, el dios de la fertilidad, y algunas escenas sexuales en Pompeya. Se pueden ver en *Dos hombres y una mujer haciendo el amor*, o *Priapo* fresco en casa de los Vettii del siglo I. d.C.

En la Edad Media los tabús sobre el sexo y la sexualidad están presentes en la sociedad y dejan de representarse explícitamente. Dejando el sexo de lado, a excepción de algunos pintores como Roman de la Rose que sigue representándolo, aunque sin exponer los cuerpos de los amantes; se desarrolla la representación del hombre y la mujer semidesnudos, principalmente en imágenes relacionadas con santos y vírgenes. Se encuentran en el arte nuevas representaciones del erotismo mediante la representación de personajes como San Sebastian, que aparece en posturas incitantes y con una musculación marcada (Figura 10); o la conocida representación de *Laocoonte y sus hijos* de Rodas (ca. s. I. a.C. – s. I. d.C.). También es remarcable la representación de Adán y Eva, ambos desnudos ante el mundo y el pecado.

Con la llegada del renacimiento y el barroco, el antropocentrismo cobra fuerza y devuelve al arte la búsqueda de la representación de la sexualidad y la mitología. Así encontramos nuevamente representaciones de Zeus y sus amantes por Da Vinci o Rubens entre otros, o el famoso libro renacentista *I Modi* (1524) (Figura 11), donde se representan diferentes posturas sexuales y cuyos grabados pertenecen a Giulio Romano. El placer vuelve a representarse y muchos son los pintores y escultores que buscan la manera perfecta de mostrarlo. Cabe resaltar que la religión sigue muy presente en las obras, y destacar la obra de Bernini *El éxtasis de Santa Teresa* (1652).

Durante la historia del arte uno de los temas más recurrentes fue la representación del cuerpo de la mujer y su sexualidad, en ello destacan las obras de Goya, *la maja desnuda* (1800) y *la maja vestida* (1798) (Figura 12), u *Olympia* de Manet (1863), representando a una prostituta desnuda; y la múltiples representaciones de Venus.

También destacan las obras de Klimt, Bouguereau, Ingres o Picasso entre otros. En la actualidad el tema ha dejado de lado los complejos y conflictos sociales y se trata de una forma

más liberal. Existen nuevas formas de representación. Algunos de los artistas actuales que tratan el tema son Egon Schiele (Figura 13): fiel seguidor de la obra de Klimt, muestra el cuerpo humano, la exploración y la experimentación del sexo sin tapujos; y Sarah Lucas (Figura 14): fotógrafa y escultora contemporánea que propone una nueva forma de entender la sexualidad, mediante la ambigüedad y sin perder el sentido del humor.

5.3.3 *Las drogas.*¹⁰

Al contrario que los dos temas anteriores, las drogas no han sido un tema tratado a lo largo de la historia del arte. En este caso eran protagonistas en muchas de las sociedades pero no fueron retratadas. Los ejemplos que encontramos de ellas son a través de la representación del dios Baco, dios de los placeres y el vino. O la obra de Van Gogh de la *Calavera con cigarro prendido* (Figura 4) en relación con el tabaco.

Este tema ha sido principalmente representado en las últimas décadas, destaca la exposición *Sous influences* (Bajo influencia) en la que varios artistas se juntaron para unir las drogas y el arte, y mostrar así las obras bajo los efectos de las mismas. Una exposición de 250 obras muy distintas, buscando adentrarse en la mente humana y experimentar nuevas emociones y sensaciones. Se trata de mostrar la “confusión, intoxicación, dependencia, accesos místicos, alivio, muerte e incluso iluminación”¹¹ que ofrecen las drogas.

Entre los artistas que participaron se encuentran: Nelo Vinuesa, Damien Hisrt, Jean-Michel Basquiat, Yayoi Kusuma o David Kramer entre otros (Figura 15).

¹⁰ Figuras en el Anexo I. Extraídas de Google Imágenes el 22/07/2017 (<https://www.google.es/imghp?hl=es&tab=wi&authuser=0>)

¹¹ Información extraída de la web el 26/27/2017: <http://www.elpais.com.uy/cultural/bajo-la-influencia.html>

Dejando de lado la pintura y la escultura, el tema de las drogas ha tenido su importancia en otro medio diferente, el cine. El cine ha mostrado durante su recorrido múltiples escenas de drogas, pero en muchas ocasiones, éstas han tenido un papel protagonista. Películas como *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Miedo y asco en las Vegas* (Terry Gilliam, 1999), *How High* (Jesse Dylan, 2001), *Yo, Cristina F* (Uli Edel, 1981), *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) o *El jardín de la alegría* (Nigel Cole, 2003) (Figuras 16 – 23).

El cine *quinqui* ha protagonizado muchas de ellas, películas que retratan los barrios pobres de la ciudad donde los jóvenes deciden experimentar. La movida madrileña ha sido un tema común en películas españolas, donde la droga es protagonista. El drama ha bebido mucho de estos temas y de su adicción, la heroína, cocaína y LSD son drogas muy representadas en los dramas. Pero también se encuentran comedias como *How High* donde la protagonista es la marihuana.

Este tema permite al cine experimentar nuevas técnicas y formas de grabación y edición, similares a las que se utilizarían al mostrar escenas oníricas. Por ello es un tema atractivo, no solo por su crudeza sino también para representarlas de nuevas formas. En ellas lo que nunca falta son el color blanco y el polvo, las jeringuillas, los colores distorsionados, imágenes borrosas y el humo. Elementos clave en la mayoría de contenidos audiovisuales sobre drogas.

6. Metodología

Una vez se establece el marco teórico y los antecedentes, se debe acotar la investigación más allá de las series contemporáneas y establecer el método que se seguirá y por el cual se procederá a analizar la muestra y obtener unos resultados que respondan a las preguntas de investigación.

6.1 Justificación de la muestra

Para la acotación de la muestra de la investigación se atiende a diferentes características que deben cumplir las piezas audiovisuales escogidas. Tras el visionado y la investigación de aquellas series de culto o de autor que mencionábamos en el apartado de series de ficción para televisión, se realiza una primera criba donde se seleccionan aquellas series que se comprenden dentro de la época y cuyo tema principal es el sexo, las drogas o la muerte. Siendo estos el motivo de la serie o el móvil que inicia y por el que se mueve toda la trama.

Esta característica deja de lado todas aquellas series en las que se muestran o se tratan estos temas con gran presencia pero pertenecen principalmente a las subtramas y en la mayor parte de los casos solo se muestran en un personaje o durante breves capítulos. Descartando así series como *Juego de tronos* (David Benioff y D.B. Weiss, 2001-, HBO), *Rome* (John Milius y William J, 2005-2007, HBO), *The Americans* (Joe Weisberg, 2013-, FX) o *Penny Dreadfull* (John Logan, 2014-2016, Showtime), entre muchas otras.

Dentro de cada temática a su vez se eligen las series en función de diferentes características. En cuanto a la muerte, las series elegidas no solo tendrán la muerte presente a lo largo de toda la serie sino que se mostrará de una forma realista, dejando de lado series sobre personajes sobrenaturales como zombies, vampiros, hombres lobos, o cualquier variación de personajes *post*

morten. Así se eligen series que tratan la muerte desde el punto de vista de los que se siguen vivos, “los que se quedan”, los que sufren la pérdida y desde el punto de vista contrario, los que matan, asesinos que provocan la muerte de otra persona.

En cuanto al sexo se elegirán aquellas series que traten el tema de una forma innovadora, bien en conversaciones como encontramos en *Sex and the City*, a través de la investigación del placer de la mujer, o a través de los diferentes grupos sexuales reprimidos como son los homosexuales y sus prácticas sexuales. En estas series el sexo estará presente en todas ellas de una forma libre y carnal, explícita en la narración o la representación.

Y en aquellas series relacionadas con las drogas se establecerá la relación de las mismas con el mundo de las drogas, aquellas series donde el tema principal sea la droga, lo que mueve toda la serie y lo que lleva a los personajes a tomar unas decisiones u otras. Se dejan de lado, así, aquellas series cuyas escenas de drogas sean múltiples pero no tengan que ver con la temática principal.

Una vez se seleccionan las series se procede a la búsqueda de sus *openings*, eligiendo aquellas series cuyos *openings* vayan más allá del simple título de la serie, aquellos que tengan una representación de algo, relacionado o no con el tema principal.

6.2 Muestra.

La muestra elegida para el análisis del trabajo se compone de un total de 15 *openings*, cinco de cada tema a analizar. En cuanto a los *openings* elegidos para el tema de la muerte se encuentran:

- *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005, HBO). La serie está protagonizada por una familia cuyo negocio familiar es una funeraria. El padre muere y desde entonces los hijos se hacen cargo de la funeraria. Cada capítulo comienza con la muerte de un personaje y se desarrolla

con la preparación del cadáver y su funeral. En ocasiones se establecen conversaciones entre David, el hijo mediano y los muertos, y entre los hijos y su padre. La serie muestra la muerte desde el punto de vista del negocio y los que sufren la pérdida de un ser querido. Un punto de vista realista de la muerte y en ocasiones cómico.

- *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013-2015, NBC). En la serie Hannibal es un psicólogo forense que ayuda a Will Graham con la investigación de los casos de asesinos en serie, pero poco a poco se va viendo la naturaleza de Hannibal y su mente controladora. Con el paso del tiempo entra en juego también el personaje de Hannibal tal y como lo conocemos, como un asesino caníbal que acabará entorpeciendo las investigaciones del FBI y aprovechándose de su posición privilegiada para sus crímenes. La serie está rodeada de la muerte y ayuda a empatizar y comprender el punto de vista del asesino.
- *Dexter* (James Manos Jr, 2006-2013, Showtime). La serie se centra en el personaje de Dexter, un forense obsesionado con la sangre. Un hombre inteligente, educado, con clase, un hombre aparentemente común, pero al salir del trabajo, un asesino en serie. Dexter es el protagonista y se puede observar su perfecto *modus operandi* a la hora de matar a sus víctimas, criminales que han logrado escapar de la justicia.
- *The Leftovers* (Tom Perrotta y Damon Lindelof, 2014-2017, HBO). El 14 de octubre gran parte de la población desapareció y no se sabe a dónde han ido. Esa es la premisa inicial de la serie, una serie donde a pesar de que la gente no ha muerto oficialmente, nadie les ha visto morir, han desaparecido sin dejar rastro como por arte de magia. La serie se centra en la investigación de las desapariciones y principalmente en la vida sin las personas que se han ido. Se relaciona la serie con la muerte ya que muestra el duelo de las familias y amigos

ante los que ya se han ido, y se centra en el dolor, la pérdida y la superación de esa situación. En este caso no existe funeral que calme a la familia.

- *True Detective* (Nic Pizzcolato, 2014-2015, HBO). En el caso de *True Detective* la serie tiene como tema principal una investigación policial sobre una serie de crímenes relacionados con un asesino en serie. La serie mantiene una estética lúgubre y oscura durante todos sus capítulos, así como los monólogos de uno de los dos policías sobre el sentido de la vida y la muerte. Por ello y por las emociones que transmite el *opening* ha sido seleccionada, aunque en ese caso no sea el tema principal y quede superpuesto por el caso policial. La muerte está presente y la crueldad de los actos de los asesinos. Por ello se le hace una mención especial en este apartado.

El siguiente tema a analizar es el sexo, para él se escogen las siguientes series:

- *True Blood* (Alan Ball, 2008-2014, HBO). Esta serie, como sucede con *True Detective*, no cumple exactamente todos los requisitos anteriores, en este caso entre los protagonistas se encuentran algunos vampiros y otros seres sobrenaturales. La serie comienza con la muerte de mujeres de *Bon Temps* un barrio de Luisiana, por lo que podríamos enmarcarla en el tema de la muerte, ya que está presente en toda la serie continuamente. En este caso, decidimos enmarcarla en el tema del sexo porque es un tema recurrente en la serie, la presencia de animales, seres no humanos provoca una conducta menos meditada y más carnal, por ello la serie cuenta con muchas escenas de sexo explícito que contrastan con el pueblo conservador en el que se producen. La serie fue un hito televisivo y ayudó a romper el tabú de la sexualidad en televisión, por ello se incluye en el análisis.
- *Masters of sex* (Michelle Ashford, 2013-, Showtime). La serie se basa en la biografía escrita por Thomas Maier *Masters of Sex: La vida y obra de William Masters y Virginia Johnson*,

la pareja que enseñó a América cómo amar. Cuenta la historia del doctor William Masters uno de los primeros investigadores de la sexualidad humana y el placer de la mujer. En ella acompañamos al Dr. Masters a lo largo de la investigación, y sus aportaciones novedosas al mundo del sexo. En ella, como es de esperar las escenas sexuales se presentan sin restricciones ni tapujos.

- *Sex and the City* (Darren Star, 1998-2004, HBO). Está basada en el libro del mismo nombre escrito por Candance Bushnell y está rodeada de ciudad, sexo, amistad y trabajo. En ella cuatro amigas muy diferentes desarrollan su vida amorosa y sexual, y hablan de ella sin ningún tipo de tapujos. La serie está escrita en tono cómico y aunque las escenas sexuales no serán las protagonistas, ni tengan mucho peso en la serie, el sexo es el tema principal y en concreto la imagen de mujeres solteras e independientes utilizando un lenguaje con un atrevimiento poco habitual en televisión hasta el momento. Las conversaciones sobre el sexo dejaron a más de uno escandalizado, una serie directa y a la que no le da miedo hablar de sexo.
- *The L world* (Ilene Chaiken y Rose Troche, 2004-2009, Showtime). El propio título de la serie alude a una situación tabú, en este caso la “L” alude a la palabra lesbiana, que en la sociedad norteamericana se denomina con su primera letra al ser tabú. La serie está protagonizada por un grupo de mujeres lesbianas, y sus relaciones familiares, amistosas, y amorosas. En este caso el tema del sexo se centra en el colectivo homosexual, concretamente en las mujeres lesbianas, en ella las relaciones sexuales tienen un papel fundamental y ayuda al destape y la ruptura del tabú sexual, en este caso, el lesbianismo.
- *Queer as folk* (Ron Cowen y Daniel Lipman, 2000-2008, Showtime). La serie está basada en su homónima británica creada por Russel T Davies. En ella se narra la vida de un grupo

de amigos homosexuales y una pareja de lesbianas, aunque éstas quedan en un segundo plano. En ella se aborda el tema del sexo sin censura, desde su capítulo inicial al último, la vida sexual de los protagonistas tiene un papel fundamental, así como su influencia en las relaciones con su familia y amigos. Muestra la forma de vida de una forma realista y sin perder el humor. Junto con *The L world* son las dos series que acercaron a la televisión el sexo desde una perspectiva claramente homosexual.

Por último se analizarán las series relacionadas con las drogas, para ello hemos elegido aquellas que se centran en el mundo de las drogas y que las mismas tienen un papel fundamental en la trama.

- *Vinyl* (Mick Jagger, Martin Scorsese, Rich Cohen y Terence Winter, 2016, HBO). Se centra en la industria musical de Nueva York de los años 70, en ella las drogas y el sexo son los protagonistas junto a la música. El protagonista, Richie Finestra, es el presidente de la discográfica *American Century* lucha para mantenerla a flote a pesar de ser un caso prácticamente imposible. Su carácter autodestructivo y su adicción a las drogas hará que la discográfica se precipite poco a poco al vacío. En este caso, el tema principal es la industria musical de los 70, pero en lo que respecta a las tramas de la serie, todas tienen su origen y sus consecuencias en la adicción a los drogas de sus personajes, es especial de Richie.
- *Narcos* (Chris Brancato, Eric Newman y Carlo Bernard, 2015-, Netflix). Es una serie dramática protagonizada por el famoso líder del Cartel de Medellín, Pablo Escobar. Está basada en el tráfico de cocaína de los 80 y en la vida de Pablo Escobar como hombre de familia y de negocios. La serie muestra la vida del narcotráfico apoyándose en archivos reales del caso policial, y las consecuencias que tiene en el país.

- *The Wire* (David Simon, 2002-2008, HBO). En este caso la serie nos muestra la vida de Baltimore, centrándose en el tráfico de drogas en su primera temporada. El hilo principal de la serie son las escuchas policiales que se realizan para espiar, tanto desde parte de la policía como de los delincuentes que burlan su vigilancia. En la primera temporada la serie muestra al espectador la dura vida en el barrio y las luchas entre el narcotráfico y la policía, mostrando el punto de vista de los narcotraficantes gracias al reparto coral de la serie.
- *Weeds* (Jenji Kohan, 2005-2012, Showtime). La serie cuenta la historia de una madre viuda se introduce en el negocio de la droga para poder mantener el nivel de vida alto al que estaba acostumbrada. Es madre de dos hijos, y sus principales compradores son sus vecinos. La historia está teñida con tintes cómicos basados en la exageración de la vida de los vecindarios lujosos. En la serie todo comienza y gira en base al negocio de la madre, el tráfico de marihuana.
- *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013, AMC). En esta ocasión la serie está protagonizada por un padre de familia al que diagnostican cáncer de pulmón. Se presenta como un respetable profesor de química con un nivel medio económico, y decide comenzar a realizar y vender metanfetamina con un antiguo alumno suyo. Al principio lo hace por el dinero para costearse el tratamiento y poder dejar a su familia algo de dinero para el futuro, pero con el tiempo se va introduciendo cada vez más en el negocio. La serie, igual que la anterior gira en el tráfico de drogas como sustento de todo lo demás.

6.3 Método analítico comparativo

El método que se seguirá es el analítico-comparativo. Este método se basa en las teorías de análisis fílmico donde se establece un comentario de texto del contenido audiovisual, en este caso, de los *openings* de las series elegidas, y posteriormente se realizará una comparación entre los diferentes *openings* de cada tema tabú y una última comparación entre todos ellos, para establecer las características comunes o no, en la representación de los mismos.

Todo espectador, en su procesamiento hermenéutico durante la fruición de un producto audiovisual, genera un horizonte de expectativas que va construyendo y reconstruyendo mentalmente el mundo narrado, de tal forma que cada cambio no previsto en las tramas reformula esa construcción mental. (Gómez Tarín, 2010)

Para el análisis se establece como punto de partida la subjetividad existente en todo análisis fílmico, la subjetividad que viene dada por la interpretación que se realiza basada en el bagaje cultural de cada individuo. Así se realiza un análisis de la forma más objetiva posible, estableciendo cada decisión en una teoría fundamentada.

Pero no se debe olvidar que cada producto audiovisual cuenta con tantas interpretaciones y análisis como espectadores; y a su vez se debe establecer la diferencia clave que se da entre el análisis y la conocida crítica, que se presenta como “la consecuencia de una visión fugaz de la película y responde al impacto emocional que toda obra produce” (Gómez Tarín, 2010).

7. Análisis

7.1 Muerte

Six Feet Under.¹²

Six Feet Under se presenta como una serie sobre la muerte, y su *opening* no escatima en mostrarlo. El hilo conductor del *opening* dirigido por Danny Yount, de Digital Kitchen, es el elemento del cuervo. El cuervo ha representado siempre la muerte y la oscuridad, es un símbolo de mal augurio, y en este trabajo nos introduce y guía por él.

Dejando de lado al cuervo, Danny Yount busca la forma de hablar de la muerte sin representar el horror y la tragedia. “So I chose to use elegant type over iconic scenes driven by conceptual images and metaphors woven within the framework of a story — the daily routine of the mortician”¹³. (Art of the title, 2012)

Así el *opening* comienza con un cuervo volando por el cielo azul y la cámara desciende hasta la imagen de un árbol donde aparecen dos manos que se separan, esta imagen hace alusión a la separación de dos personas, de dos vidas y el sentimiento de pérdida, de dejar marchar a alguien. Por otro lado la imagen mantiene una relación visual mediante la posición de las manos con *La creación de Adán* de Miguel Ángel, donde Dios va a tocar a Adán, en este caso el proceso sería el inverso.

Posteriormente le siguen diversas imágenes de unas manos lavándose, los pies de un muerto, el cielo, la camilla trasladando al muerto por un pasillo donde se deja ver la silueta de un hombre, metáfora de la partida, y planos detalle del cuerpo muerto preparándolo. Una vez el cuerpo está preparado aparece una flor marchitándose, que indica el final de la vida. A partir de ahí los planos muestran el ataúd saliendo del coche, una lápida, fotografías antigua, y finaliza con la

¹² Imágenes en el ANEXO II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=w5JkGY1gC8Y> el 15/08/2017

¹³ Traducción: Por eso elegí utilizar fuentes elegantes sobre escenas emblemáticas impulsadas por imágenes conceptuales y metáforas tejidas en el marco de la historia – la rutina diaria del agente funerario.

alternancia de planos detalle del cuervo y la lápida con el nombre de Alan Ball, su creador. Que da paso al cuervo guiándonos de nuevo con su vuelo al árbol inicial, donde la animación enterrará una caja bajo él y aparecerá el nombre de la serie: SIX FEET UNDER.

En este caso el *opening* mantiene una relación intertextual con algunas obras de arte que le preceden y trataron anteriormente el tema de la muerte. En este caso encontramos similitudes con el *Cristo muerto* de Mantegna, que muestra en posición de escorzo al muerto, desde el punto de vista de los pies, lo que nos recuerda a las escenas del *opening* donde vemos los pies del muerto. Por otro lado la flor que se marchita es un elemento que simboliza la pérdida de vida, y como se vio anteriormente muchos fueron los artistas que la introdujeron en sus obras.

La iluminación y el color del *opening* se centran en los todos fríos y azules a excepción del primer plano de las manos limpiándose que se presentan en un claroscuro propio de la obra oscura de Caravaggio, lo que nos presenta al encargado de la funeraria. A partir de ese momento los tonos desaturados y la presencia del gris y negro, en el hospital y el cementerio respectivamente, transmiten la sensación de que estamos ante algo serio pero a la vez elegante.

La tipografía elegida es una tipografía con serifa, que transmite elegancia y sobriedad. En este caso los nombres aparecen y desaparecen mediante un fundido, como si fueran humo.

Los nombres del equipo aparecen en este caso de forma indiscriminada sobre las imágenes, lo que calificaríamos como un identificador actor/actante de bajo nivel según la clasificación que presentaba Bort (2012). En cuanto al grado de adscripción mimética nos encontraríamos ante un grado medio, ya que muestra imágenes relacionadas con la serie y sus localizaciones pero éstas no pertenecen al metraje utilizado para la serie.

Por último el montaje se produce al ritmo de la música de Thomas Newman, creada específicamente para la introducción, y consigue adentrar al espectador en un mundo fúnebre sin dejar de lado un toque más positivo durante todos los planos menos el de la flor marchitándose. La música actúa como la sintonía de inicio de un cuento y marca el ritmo lento del montaje mediante efectos sonoros en algunos cambios de plano, el ritmo interno de los planos el lento mediante movimientos panorámicos lentos y de corta distancia. En cuanto al tipo de planos, la mayoría son cortos o de detalle, exceptuando el de inicio y cierre.

***Hannibal.*¹⁴**

En este caso nos encontramos ante un *opening* diferente, este *opening* destaca tanto por su corta duración, unos veinte segundos, como por la utilización de una gama cromática de tres colores: blanco, negro y rojo. Lo que produce un gran contraste en las imágenes y todo él se desarrolla mediante un único elemento, la sangre que cae para dar forma a una cara.

El responsable de este *opening* es Nic Bennis, de Momoco. Equipo que había realizado antes los títulos de crédito de la película *Hard Candy* (David Slade, 2006) con la que comparte la abstracción y la gama cromática. En este caso el trabajo se realiza bajo la técnica de manipulación de fluidos y texturas, en este caso la sangre diluida en agua. El *opening* de la serie transmite mediante el goteo y la fluidez de la sangre la idea de formación, delicada y cuidadosamente de los rostros de los actores protagonistas, finalizando con un rostro de fronde perfectamente formado en un primer plano y sonriendo maquiavélicamente.

¹⁴ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=g3roU23gs3s> el 15/08/2017

La fuerza de esta pieza audiovisual recae en el uso de los fluidos y en el color, dando una sensación de fluidez que contrarresta el hecho de que sea sangre y les dé forma a ellos mismos, una imagen más violenta y agresiva.

La relación que se establece entre el *opening* y la serie, en este caso, se trata de una relación paratextual, que transmite el concepto de la serie e introduce al espectador en el sangriento mundo de los asesinos en serie.

En cuanto al identificador actor/actante nos encontramos ante un caso de identificación bajo, ya que una vez más nos muestra los nombres del equipo responsable de la obra pero no tienen relación con la imagen que se muestra, más allá que la informativa, esto se debe a su naturaleza cercana al abstraccionismo, lo que hace que el nivel de adscripción mimética sea bajo, pues no existe relación alguna entre las imágenes que componen el *opening* y las imágenes que se mostrarán posteriormente.

En cuanto a la tipografía utilizada vuelve a ser una tipografía con serifa, básica y neutra, que aparece mediante un fundido y desenfoque y desaparece con un fundido también. En este caso la tipografía mantiene la opacidad un poco baja de forma que si se superpone a las gotas de sangre que caen, estas se pueden ver a través de la letra. A su vez durante su estancia de total nitidez antes de desaparecer, el grosor comienza a disminuir como si se la estuvieran comiendo.

En cuanto a la banda sonora se trata de una música tétrica creada a partir de diferentes toques de piano y efectos sonoros que le dan un toque oscuro a la pieza, preparando así al espectador para lo que verá a continuación.

Dexter.¹⁵

El *opening* de *Dexter* corre a cargo de Eric Anderson, de Digital Kitchen. En este caso el *opening* nos muestra la rutina diaria del protagonista, Dexter. Aparentemente es una rutina normal, se levanta, se afeita, desayuna, se viste y sale a la calle. Pero todo esto deja de tener una apariencia normal cuando es un mosquito el que le despierta, se corta al afeitarse y caen las gotas de sangre, aparecen planos detalle de cómo corta la carne y rompe los huevos, así como el zumo que se hace con naranjas rojas. Los planos detalle y el orden del montaje, sobre todo en la parte final del *opening* donde coge el hilo dental como si sirviese para estrangular a alguien y el plano posterior es su cuello, o cuando se pone la camiseta y por unos segundos parece que se está ahogando, hacen que la rutina tenga un tono oscuro y siniestro.

En este caso el título de la serie aparece al inicio del *opening*, justo después de que se despierte matando a un mosquito que le deja la piel manchada de sangre y aparece sobre un fondo sucio formándose con gotas de sangre, y en color rojo.

La secuencia se forma mediante planos detalle que no llegan a mostrar del todo a qué pertenecen en algunas ocasiones, este tipo de montaje para un *opening* recuerda a los títulos de crédito de *Seven* (David Fincher, 1996), de Kyle Cooper. En ellos se presenta también mediante la utilización de planos detalle al asesino en serie. En este caso podemos llegar a conocer un poco más al protagonista. Un hombre normal, con una rutina diaria, pero a la vez transmite al espectador intranquilidad y su naturaleza metódica y pulcra.

Gracias a esa rutina, el espectador se introduce en su vida y en su punto de vista, así como en la ambigüedad del protagonista como forense y asesino en serie.

¹⁵ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=QhGMGjs3DSs> el 15/08/2017

En este caso la relación que se produce con la serie es intertextual, ya que esta secuencia independiente se muestra presente en todo momento dentro de la vida del protagonista. Por otro lado se mantiene una relación paratextual de lo que ocurre en el *opening* con lo que ocurre y se transmite con la serie.

En cuanto a la tipografía utilizada se trata de una tipografía de palo seco, dura, y gruesa, propio de la tipografía Impact. Busca llamar la atención y lo consigue no solo mediante su forma sino también gracias a su color rojo, que se mezcla y a la vez resalta con la gama cromática cálida de la secuencia.

El identificador actor/actante nos encontramos una vez más ante un nivel bajo de identificación, ya que muestra la información relevante del equipo, pero una vez más, estos no tienen relación con las imágenes que los muestran. Por otro lado, esta vez, el grado de adscripción mimética es alto, ya que las imágenes que se muestran pertenecen al metraje de la propia serie.

La música utilizada se trata de una composición de Daniel Licht, quien compuso la obra para la serie. En este caso, la música destaca por sus sonidos agudos y estridentes a la vez que aparecen los efectos sonoros de las acciones intensificados. Por ello el espectador escucha sobre la música el sonido de la mano acariciando la barba, la cuchilla sobre la piel, las gotas cayendo al lavabo, o la naranja al ser exprimida entre otros. Esto hace que el espectador tenga una sensación escalofriante, y antinatural. Una mezcla perfecta para introducir esta serie.

The Leftovers.¹⁶

En este caso, la serie cuenta con *openings* diferentes según la temporada. En el caso de la primera temporada estamos ante la obra de Garson Yu, de yU+co. El *opening* se desarrolla como si de un fresco pintado en una bóveda se tratase, y la cámara se va moviendo por él mostrando así, los diferentes detalles del fresco.

El fresco muestra mediante movimientos de *zoom in* y *zoom out* a diferentes personas que se encuentran en una situación de agonía, se puede ver como algunos intentan escapar, y agarrar a otros que ascienden, que se les escapan de las manos, mientras otros se muestran en posiciones de lamento y lloro. La pieza cuenta con un símil fundamental con la obra de *El juicio final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, donde se muestran tanto los que se quedan en el infierno como los que ascienden al cielo.

La pieza introduce al espectador en la trama de la pérdida y el duelo de los seres queridos, y sobre todo del caos por una pérdida masiva. Los colores con los que se representa son cálidos, iluminados por una “luz divina” en el centro de la bóveda que da paso a un fundido en blanco sobre el que sale el títulos de la serie.

En cuanto a la relación que se establece con la obra, se encuentra una clara relación paratextual de introducción a la misma a la vez que se produce una relación de intertextualidad entre la obra de Miguel Ángel y el *opening*, y de metatextualidad con respecto al tema de la serie.

¹⁶ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=3PTNHQND6MA> el 15/08/2017

La tipografía utilizada tanto para el título como para los créditos, es una tipografía básica con serifa, que no destaca con el tema de pintura sobre fresco y transmite elegancia. En este caso las letras se muestran con un ligero sombreado que hace que destaquen como un elemento introducido posteriormente y en el caso del título de la serie, la sombra es proyectada sobre el suelo en el que se apoya.

El nivel de identificación actor/actante de la obra es bajo porque la información que proporciona no tiene ninguna relación con la imagen. Y en cuanto al grado de adscripción mimética es bajo, ya que las imágenes de la introducción no tienen tampoco ninguna relación visual con las que aparecen en la serie.

La música y el montaje logran darle al *opening* la sensación de encontrarse ante una pieza divina, y ante los actos ocurridos por una deidad, algo que no se puede controlar, la belleza del horror. La música de Max Richter es una música clásica que retrotrae al espectador a los cánticos eclesiásticos a la vez que tiene un ligero toque moderno.

En el caso de esta serie se debe analizar también, aunque en menor profundidad el que sería el *opening* de la segunda temporada¹⁷. En él se muestran una serie de fotografías que inmortalizan situaciones cotidianas pero una de las personas que aparecen, desaparece y en su lugar se muestran diferentes imágenes formando sus siluetas. Este hecho continúa recordando al espectador a los que se han ido, pero su recuerdo sigue presente.

El cambio de *opening* se debe a un cambio en la trama, ya que esto no es habitual en todas las series, en *The Leftovers* la segunda temporada cambia de localización, la familia protagonista se va a vivir a una nueva ciudad, y con ello cambia el todo de la serie, un nuevo comienzo.

¹⁷ *Opening* de la segunda temporada en: <https://www.youtube.com/watch?v=rLSH-81yT7s>. Consultado el 15/08/2017.

En el caso de este *opening* a pesar de que tampoco tiene que ver con las imágenes que salen en la serie, ni con los actores que representan a los personajes, aparece una relación intertextual con el conocido pintor surrealista Renee Magritte. En sus cuadros, así como en el *opening* se muestran figuras que están o no están mediante la diferencia de texturas o planos. Aunque en el caso de Magritte muchos de ellos evocan al paso del tiempo, o el subconsciente de las personas.

True Detective.¹⁸

Como se mencionó anteriormente, *True Detective* se merece un hueco en este apartado, y sobre todo, su *opening*. En este caso el responsable es Patrick Clair de Raoul Marks. En una entrevista que le realiza la web *Art of the title* cuenta que su inspiración vino de la obra de Richard Misrach. “The production was inspired by the work of photographer Richard Misrach. We started with that and also folded in other evocative and strangely beautiful shots of pollution, prostitution, and wildlife across the Gulf Coast”¹⁹ (2004)

Con ello se establece una relación intertextual entre la obra de Richard Misrach y la secuencia inicial de la serie.

El *opening* mantiene durante toda la secuencia la técnica de la doble exposición, por ello mezcla desde su inicio hasta el final imágenes del cuerpo humano, caras y cuerpos con imágenes de la ciudad. Los lugares representados en él son sobrios y se encuentran vacíos, aparcamientos,

¹⁸ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de https://www.youtube.com/watch?v=Xyu_MdKBXic&t=2s el 15/08/2017.

¹⁹ Traducción: la producción estuvo inspirada por el trabajo del fotógrafo Richard Misrach. Empezamos con eso y también doblamos en otros evocadores y extrañamente hermosos planos de la contaminación, la prostitución y la vida silvestre a través de la Costa del Golfo.

carreteras solitarias o fábricas y polígonos industriales entre otros. Sobre la mitad de la secuencia, aparece la presencia del fuego consumiendo todo, resaltando sobre los colores fríos y sobrios que mantiene el *opening* durante todos sus planos.

Introduce al espectador en los diferentes temas que se tratarán en la serie de una forma oscura y tétrica, así aparecen localizaciones de la serie y los personajes protagonistas, como la presencia de cuerpos desnudos, cadáveres, mujeres, y animales. La muerte se transmite al espectador como algo metafórico, presente en el total del *opening*, como algo serio y oscuro, algo dentro de nosotros y algo que explota y consume.

El título de la serie aparece al final sobre una estructura de fuego y en letras rojas, emulando una vez más, el fuego. A continuación junto al nombre del creador de la serie aparecerán los planos finales que recuerdan al *opening* de *Six Feet Under* y su imagen característica del árbol.

En cuanto a la tipografía la serie es de palo seco y gruesa, y se combina con una tipografía básica con serifa para la introducción del cargo del nombre que lo acompaña. Estas tipografías se complementan con las imágenes de forma que varían del color blanco al negro según el fondo en el que se encuentren para así facilitar su lectura. La tipografía no destaca, sino que cumple una función meramente informativa.

El identificador actor/actante vuelve a tener un nivel bajo, pues no se corresponden los nombres con la imagen que se proyecta. Por otro lado el nivel de adscripción mimética se situaría en un estado intermedio donde se muestran a los personajes y localizaciones de la serie extraídos del metraje de la serie pero no llegan a identificarse como tal en muchos de los casos.

En cuanto a la música destaca la elección de una pieza compuesta desde el año 2003 por The Handsome Family, titulada *Far from any road*. La canción tiene presente en todo momento el tema de la muerte y lo transmite no solo con su letra sino también con la melodía instrumental. Es

canción sobria que, cantada por ambas voces, una aguda y otra muy grave, adentra al espectador en un universo que no tiene pinta de ser agradable. Una música pesada que ofrece al montaje un ritmo pausado sobre el que se suceden las imágenes.

7.2 Sexo

*True Blood.*²⁰

Alan Ball continúa apostando por lo temas controvertidos en las series, y es en este caso donde decide ayudar a romper los tabús relacionados con la muerte, la religión y el sexo. Siendo el sexo el que resulta más interesante de analizar en este caso.

El *opening* de esta serie fue creado por Rama Allen de Digital Kitchen, y muestra durante su minuto y medio de duración las imágenes más transgresoras y provocativas que pueden acontecer en el poblado conversador de *Bon Temps*.

A closed-mouthed catfish and a cheery gator serve as an aquatic admission into the rot of intolerance and blackish baptisms. Stick shacks sulk under Spanish moss as Jace Everett's song "Bad Things" plucks and coos over the risqué and religious imagery of Alan Ball's title sequence for True Blood, contextualizing the slutty and sweet swamp-goth vampiric mise-en-scène.²¹ (Art of the title, 2008)

²⁰ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=Wet5OM7RR8Q> el 15/08/2017

²¹ Traducción: Un pez gato con la boca cerrada y un alegre caimán sirven como entrada acuática a deterioro de la intolerancia y los bautizos negruzcos. Las cabañas de palo bajo el musgo español mientras la canción "Bad things" de Jace Everett coge y murmulla sobre las arriesgadas y religiosas metáforas de la secuencia del títulos de Alan Ball para True Blood, contextualizando la puesta en escena vampírica swamp-goth gótica y dulce.

Entre las escenas del pueblo vacío y de situación en sus alrededores, lo que más llama la atención de esta secuencia son las transiciones. Con una duración de un segundo aproximadamente, se suceden imágenes de varias personas manteniendo relaciones sexuales bajo unas gotas que sirven de introducción y salida a la transición. Estas escenas de sexo explícito se muestran como si de escenas prohibidas se tratasen y aparecen como mensajes subliminales dentro de las escenas religiosas y de localización.

Estas transiciones se suceden a lo largo de todo el *opening*, junto con otras transiciones de color amarillo y rojo entremezclados. Entre los planos que no forman parte de las transiciones se pueden observar planos de mujeres y parejas en actitudes sensuales teñidas de un color rojo, como la sangre que hace referencia a los vampiros, protagonistas de la serie.

En cuanto a la gama cromática utilizada, la mayoría de las imágenes se encuentran viradas a colores fríos y desaturados, a excepción de las transiciones de temática sexual que juegan con el claroscuro de la piel y el fondo negro.

Se encuentran diferentes metáforas de índole sexual y a la vez agresivo, en la aparición de una serpiente atacando, los niños comiendo fresas y relamiéndose la boca manchada de rojo, o la imagen de la mujer en pleno éxtasis religioso concepto que nos retrotrae a la obra de Bernini y el *Éxtasis de Santa Teresa*.

El título aparece desplegado tras una boca de labios rojos que aspira el humo, y se muestra entre una cortina de sangre, en legas blancas.

En cuanto a las relaciones que se establecen entre el *opening* y la serie, principalmente son paratextuales, ya que se relacionan en cuanto a la temática y las sensaciones que transmiten.

En cuanto a la tipografía utilizada, se trata de una fuente irregular que juega con el tamaño y el grosos para dar importancia a los nombres sobre el cargo. Las letras aparecen en blanco sobre el fondo. Esta tipografía es atípica como la propia serie, algo diferente que se adentra en un mundo donde las normas no funcionan como se conocía hasta el momento.

El nivel de identificación actor/actante de la obra es bajo debido a que no se corresponde el texto con la imagen, a su vez su nivel de adscripción mimética es medio ya que han sido grabadas en las localizaciones de la serie pero no aparecen en el metraje de la misma. Han sido concebidas para la introducción.

La música como se comentaba anteriormente es *Bad Things* de Jace Everett, y cumple una función introductoria a la serie clave, al ser una canción con letra ésta tiene una gran importancia para la misma, logrando transmitir al espectador dónde se está adentrando al continuar viendo la serie.

El montaje de la serie se muestra frenético, con más de 100 planos en apenas minuto y medio de duración y con cambios de ritmos y efectos de cámara rápida y lenta.

Master of sex.²²

A la hora de crear el *opening* de la serie, la directora de arte Leanne Dare, de Elastic, se presentó ante la pregunta de cómo mostrar el sexo sin mostrarlo, para ello el equipo recopiló diferentes imágenes de archivo que les resultaran sugerentes y con relación con el sexo y a partir de ahí comenzó el *opening* (Art of the title, 2014). Finalmente se reunieron un total de 49 planos,

²² Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de https://www.youtube.com/watch?v=cOISJyl_1Hg el 15/08/2017.

4 de ellos pertenecen a las ilustraciones de Yi-Jen Liu, y son los que dan forma a la historia del *opening*, 17 fueron extraídos de material de archivo y los 28 restantes pertenecen a planos grabados para el *opening*.

El *opening* comienza con una de las ilustraciones que nos muestran a un chico y una chica mirándose vergonzosamente en un banco, a partir de ahí se desarrollan una serie de planos detalle y planos cortos de una flor floreciendo, un gallo cantando, la cámara adentrándose en una cueva, símbolos con forma fálica y diferentes planos de anticipación a lo que pasará. La siguiente ilustración muestra a la pareja agarrados de la mano y sonriendo, ahora las imágenes que la siguen son un toro acercándose a un torero, un tren entrando por un túnel, una llave metiéndose en una cerradura, unas manos lavando un pepino, dos figuritas de juguete haciendo “haciendo el amor” o un medidor de temperatura subiendo. La siguiente ilustración es de la pareja dándose un beso y la continua imagen de un cartel que pone: BINGO; ahora las imágenes don más entusiastas y de celebración, unas manos descorchando una botella, un globo explotando, un cohete despegando, fuegos artificiales, manos agarrando sábanas, y por último la flor del principio ya del todo abierta, ha florecido. Esta secuencia da paso a la última ilustración donde el chico aparece exhausto y la chica con actitud relajada fumando un cigarro. Finalmente aparece un plano de una puerta cerrándose donde leemos el título de la serie: MASTERS OF SEX.

A lo largo del *opening* se puede observar como los planos tomados de archivo, aquellos en los que sale la figura humana, nos introducen de una forma sutil a la verdadera trama de la serie, los planos detalle del cuerpo quedan integrados entre las imágenes materiales que las abarcan y entre ellas aparece sin que el espectador se dé cuenta, una mano colocando unos cables en un cuerpo, un monitor de cardiogramas, una bata de hospital desatándose, y todo esto entre el contraste del blanco puro y la piel humana.

Por ello se puede decir que se establece una relación paratextual ya que el *opening* mantiene una relación clara con el contenido de la serie, no solo en el ámbito sexual sino también en la localización donde se desarrolla. A lo largo del *opening* aparece también una relación de architextualidad entre las imágenes elegidas ya que todas ellas pueden abarcarse dentro de la temática sexual de una forma metafórica, a pesar de no tener ninguna relación aparente, si se observan por separado.

En cuanto al identificador actor/actante, el *opening* muestra la información del equipo principal, pero lo hace de manera indiscriminada sobre las imágenes que se muestran, por ello se establece un grado medio-bajo. Esto se debe a lo comentado anteriormente, que las imágenes son más metafóricas que explícitas en relación al contenido de la serie, y el uso de planos detalle que conlleva la ocultación de los rostros de los personajes.

Por ello el grado de adscripción mimética del *opening* es medio tirando a bajo, pues aunque existen imágenes relacionadas con el metraje de la serie, la gran mayoría no tienen ninguna relación, a pesar de ello no llega del todo al límite del abstraccionismo.

En cuanto a la tipografía utilizada pertenece a la familia Neutraface y se caracteriza por no tener serifa y tener la línea central de las letras como la E o la A por debajo del medio, dando así una mayor estabilidad y meso en la parte inferior de la letra. Esta tipografía transmite seriedad y neutralidad, un tipo de letra adecuado para una persona que investiga de fríamente sobre el sexo.

Por último se debe analizar la música del *opening*, esta pieza fue compuesta específicamente para la serie por Dominik Hauser y Meridian Studio Ensemble, la música es totalmente instrumental y acompasa perfectamente el cambio entre los planos, aumentando su ritmo y presencia a la vez que la acción se desarrolla y relajándolo al final, cuando la acción se calma y da paso al título de la serie.

Sex and the City.²³

En esta ocasión, la serie que se adentró en las conversaciones sobre sexo en televisión, no tenían muy claro qué sería lo que apareciera en el *opening*. En este caso la música fue una de las primeras cosas en decidirse, y una vez con ella surgió la idea que conocemos en la actualidad.

En ella la protagonista Carrie, una periodista que escribe una columna sobre el sexo en el periódico camina por las calles de Manhattan y es salpicada por un autobús que lleva un anuncio sobre ella. Esta secuencia es entrelazada con imágenes en todos azules de la ciudad, sus calles, sus puentes y sus rascacielos. En definitiva, la vida de una mujer independiente en Manhattan.

Como elementos metafóricamente sexuales, encontramos la presencia de los rascacielos, como elementos alargados y de gran poder, vistos desde un contrapicado. El momento en el que el autobús salpica a Carrie y la moja, o la imagen del anuncio donde la vemos en una postura que inmediatamente nos recuerda a la *Maja vestida* de Goya o a las múltiples representaciones de Venus. El momento salpicadura es una clara metáfora del momento del coito, muchos han sido los autores que lo han retratado de esta forma, como se observaba anteriormente en la obra de Sarah Lucas (Figura 14).

En este caso la relación entre el *opening* y la serie se basa en una relación paratextual, introductoria a la figura de Carrie, a su trabajo y al mundo en el que vive.

La tipografía del *opening* no destaca especialmente, se trata de una tipografía gruesa y con fuerza, que se presenta en tonos negros, grises y blancos. Una tipografía especial, que juega con los grosores de las letras y pretende ofrecer una imagen más cosmopolita.

²³ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=1q8jyNc13GI> el 15/08/2017.

En cuanto al identificador actor/actante el *opening* mantiene un nivel bajo ya que vuelve a no corresponderse la imagen con los nombres que aparecen. Y el grado de adscripción mimética es medio, debido a las imágenes que sitúan la acción y la serie pero no son las mismas que posteriormente aparecen en la serie.

La música ofrece a la pieza un ambiente alegre y dicharachero, que se complementa con la sonrisa de la protagonista, introduciendo al espectador en un estado ameno y agradable.

The L world.²⁴

En este caso en concreto se analizará el *opening* perteneciente a la segunda temporada de la serie, esto se debe a que en la primera el *opening* no formaba una secuencia como tal, se trataba de una serie de imágenes de la localización con una música de fondo y el título sobre ellas. Por ello se analizará la secuencia de la segunda temporada donde ya aparecen los personajes principales y los nombres del equipo.

En él, bajo la canción de Betty para la serie, se suceden los planos de las protagonistas de la serie en solitario y en sus relaciones. Se muestran como personajes fuertes e independientes, mujeres que buscan el amor sin tapujos. Al ritmo de la canción y mediante primeros planos de presentación y algún general se da forma al *opening* que da paso a una de las primeras series en tratar la homosexualidad de forma abierta.

²⁴ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=kRnlpBCDYgY> el 15/08/2017

Destacan principalmente el plano de las palmeras inicial que se mantiene del inicio de la primera temporada y sitúa al espectador en una localización, y también los planos de ellas mirando a cámara y seduciéndola, así como el plano del coche, y la escena de sexo en el baño de hombres a través de la cristalera.

El *opening* muestra el elenco principal y hace referencia a él mediante los primeros planos y el texto que los acompaña, en este caso se puede hablar de que el nivel de identificador actor/actante es medio alto, ya que podemos identificar a quien se refieren los nombres durante el visionado del *opening*. Por otro lado la relación que mantiene con la serie se trata de una relación informativa y de apertura, paratextual, actúa como introducción a los personajes y el contexto de la serie.

Si tratamos el grado de adscripción mimética que mantiene el *opening* con la serie nos encontramos ante un grado medio, ya que la mayoría de las imágenes que aparecen han sido grabadas para la realización del *opening*.

En cuanto a la aparición del texto, la tipografía utilizada es de palo seco, simple y resaltando en negrita lo importante. Las letras se superponen sobre la imagen con un color blanco que termina resplandeciendo en tonos rosas. Finalmente el título aparece en letras rosas y resaltando la L que da nombre a la serie.

Queer as folk.²⁵

Queer as folk se presenta como una serie de temática homosexual, protagonizada por un grupo de hombres que se mueven en un mundo abiertamente homosexual, y frecuentan los bares y discotecas de ambiente.

No os quepa duda de que todo se reduce al sexo. Es cierto. De hecho, dicen que los hombres piensan en el sexo cada 28 segundos. Claro, los heterosexuales; los gays cada 9. Puedes estar en el supermercado o en la lavandería, o comprando una camisa fabulosa, cuando de pronto te encuentras mirando a un tío cachas. Mejor que el que viste el fin de semana o el que te llevaste a casa la noche anterior. Eso explica que todos estemos en Babylon a la una de la mañana en vez de estar en casa en la cama. (Michael, *Queer as folk* 1x01)

Ese monólogo del personaje de Michael nos introduce en la serie y nos prepara para lo que veremos, pero es el *opening* el que nos sitúa con sus colores llamativos y formas psicodélicas en el mundo nocturno, mientras sobre ellas observamos a hombres bailando sensual y provocativamente.

Entre las escenas de fiesta y hombres bailando se cuelan planos de letras donde destaca una en concreto cada vez, la q, la u, la e, otra e y una r, todo esto antes de terminar con el las últimas escenas de baile y mimesis con el fondo, que llevan al título de la serie sobre fondo negro y los colores de la bandera LGBTI subrayando la palabra queer.

²⁵ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=Z-otHwxDkLo> el 15/08/2017

Se puede hablar de la importancia de las representaciones de San Sebastián durante la Edad Media y el Renacimiento, como vimos anteriormente, y la sensualidad que transmitía su cuerpo semidesnudo, para una obra como esta, donde los hombres aparecen semidesnudos y luciendo posturas sensuales y provocativas.

En cuanto a su relación con la serie encontramos una clara relación de paratextualidad e intertextualidad, ya que los fragmentos de baile y fiesta que se introducen son los mismos que se proyectan en la sala Babylon. De esta forma se enlaza el primer capítulo y se mantiene una relación de hipertextualidad entre el *opening* y el mundo de la noche y la sala Babylon, durante el resto de capítulos.

La tipografía utilizada es de palo seco y se presenta tridimensionalmente durante el *opening* y de forma clara durante la presentación del título de la serie. Una tipografía sencilla y con fuerza.

En esta ocasión el nivel de identificación actor/actante no existiría ya que no nos proporciona ninguna información sobre los responsables de la serie. Por otro lado el grado de adscripción mimética se presenta medio alto, ya que aunque las imágenes no pertenecen específicamente al metraje de la serie, se usan como tal para introducir a la misma. Formando así parte del *opening* y del metraje de la serie simultáneamente.

La música que aparece pertenece a la banda Greek Buck y se llama *Spunk*, la música busca introducirnos una vez más en el mundo nocturno de la fiesta y los excesos, con un ritmo fuerte y una canción disco.

7.3 Drogas

Vinyl.²⁶

La serie trata de la industria de la música para una discográfica de los años 70 en Nueva York lo que hace que el hilo conductor del *opening* sea la música, así nos presentan mediante planos detalle indescifrables si no lo relacionas con la música, un tocadiscos. Mientras el disco se reproduce y la aguja se desliza entre las líneas del disco, se suceden diferentes planos detalle de sustancias rebotando sobre una superficie como si estuviesen sobre un altavoz.

Estos planos detalle a su vez se encuentran entrelazados con un montaje rápido con diferentes planos de localización. Al inicio del *opening* se muestran coches y ciudades, así como conciertos y diferentes personas del mundo de la música. Según avanza la secuencia el ritmo pasa a ser más rápido y los planos que se entremezclan tienen una fuerza mayor, paredes rompiéndose, un músico tocando la batería, nubes de humo que se levantan y el público de conciertos de punk. Todo esto, antes de mostrar el título de la serie, que aparece sobre una capa de polvo blanco en negro. Justo antes de estallar y quedar flotando como si fuera nieve sobre los nombres de los creadores, escritor y director.

Los responsables de este *opening* son Peter Frankfurt, Alan Williams y Michelle Dougherty, de Imaginary Forces. Y se encargan de adentrar al espectador en un mundo con una relación directa con las drogas y los excesos mediante una secuencia inicial de ritmo trepidante y en blanco y negro.

²⁶ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de https://www.youtube.com/watch?v=acvzXDa_5gQ el 15/08/2017

Así, de forma metafórica relacionamos el polvo que aparece rebotando en pantalla con sustancias como la cocaína. La presencia de gente fumando y bebiendo ayuda la identificación con las drogas, así como el plano de las pastillas saltando. Los estallidos blancos que se producen y las grietas en la pared indican un universo que se está resquebrajando.

En este caso la tipografía juega un papel importante, resaltando en muchos casos gracias a su tamaño. En algunas escenas se presenta un detalle de la tipografía que luego irá disminuyendo hasta poder leer lo que pone. Se presenta en color blanco con una textura granulada por la que se puede ver el fondo, una vez más simulando el polvo.

En cuanto al nivel de identificación actor/actante, el *opening* mantiene un nivel bajo ya que no identifica los nombres con los personajes que aparecen en la imagen, que en muchos casos coinciden con los planos detalle del tocadiscos. En relación al grado de adscripción mimética se encuentra en un nivel medio por los planos de localización tanto de la ciudad como de las salas de concierto y los artistas, pues mantienen una relación con el concepto y las imágenes de la serie.

La banda sonora pertenece a Sturgull Simpson, y es el tema *Sugar Daddy*. Este tema termina de introducir al espectador en la temática de la serie y le prepara gracias a su ritmo para lo que verá a continuación. Un montaje de ritmo rápido con una banda sonora que lo intensifica para una serie de excesos y música punk en los 70.

Narcos.²⁷

La serie *Narcos* aparece para contar la historia del narcotráfico y concretamente, de Pablo Escobar. El *opening* fue realizado por el estudio *Digital Kitchen* y reúne tanto imágenes de archivo del caso de Pablo Escobar, como imágenes del narcotráfico y de una vida de lujos ligada a él, así como algunos planos de disputas sociales y coches quemados.

La secuencia comienza con una cinta girando que da paso a la canción del *opening*: *Tuyo* interpretada por Rodrigo Amarante. Esta canción marca el ritmo acompasado de los planos y lo que en ellos sucede. Una presentación de la ciudad desde una vista de pájaro y el lanzamiento de polvo blanco sobre fórmulas químicas abren el paso a las imágenes de archivo. Imágenes del verdadero Pablo Escobar y de sus terrenos se intercalan con las imágenes del tráfico de droga y su almacenamiento en grandes cantidades, así como los disturbios ocasionados y una última imagen del que será su antagonista en la serie.

Durante todo el *opening* se superponen sobre las imágenes indicaciones y anotaciones manuscritas como si de un cuaderno de notas se tratase, que hacen alusión a la investigación policial.

La relación que aparece entre el *opening* y la serie es una relación de intertextualidad, donde independientemente de la serie el *opening* alude a ella con imágenes mezcladas entre aquellas sacadas de archivo. Por otro lado se establece una relación de paratextualidad por la que el *opening* se relaciona con la serie que lo comprende, y transmite las emociones y los temas que se tratarán posteriormente.

²⁷ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=PtJ6yAGjlsI> el 15/08/2017.

La tipografía utilizada para el título es una tipografía rígida y de palo seco, una tipografía gruesa y con fuerza en tono blanco y con una textura de polvo, que se presenta sobre un fondo negro sobre la ciudad.

El nivel de identificación actor/actante del *opening* no existe, ya que no aparece ninguna información acerca de los actores, director, guionista o creador. Por otro lado el grado de adscripción mimética es medio ya que mezcla imágenes de archivo independientes a la serie, como puede ser la fotografía de Pablo Escobar, con imágenes del metraje de la serie.

La banda sonora nos introduce en la cultura colombiana y a la vez mece a los planos a su ritmo y compás. Es utilizada como hilo conductor y cuenta con una gran identificación para los espectadores con la serie.

***The Wire.*²⁸**

En este caso la diseñadora del *opening* de la primera temporada es Karen L. Thorson, realiza una secuencia formada por 67 planos que se suceden unos a otros por corte durante un minuto y medio de duración.

El *opening* se caracteriza por sus planos detalle de la policía y el tráfico de droga, donde encontramos planos de la escucha policial, teléfonos móviles y archivos, así como planos de la fabricación de la droga, su venta y su consumo. Entre los planos detalle también aparecen planos generales de la policía patrullando por el barrio y vigilando.

²⁸ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=kcB3yQTVJkk> el 15/08/2017

La mayoría de los planos cuentan con un ligero movimiento panorámico que da dinamismo a la escena y evoca la mirada del ojo humano, por ello también algunos están filmados mediante la cámara en mano. Algunos de los planos se presentan descentrados y borrosos, o de tan corta duración que da tiempo a su procesamiento, pero esto no evita que el espectador no entienda el mensaje.

Sobre unas imágenes con bajo contraste y con poca luminosidad destaca el color azul policial para recordarnos dónde nos encontramos.

La tipografía del *opening* es una tipografía manuscrita, inestable y de color blanco, una tipografía que busca introducir al espectador en la cultura del barrio. En este caso el título de la serie pasa desapercibido al inicio del *opening* junto con el resto de títulos, pues solo se diferencian en la utilización de mayúsculas o minúsculas.

En cuanto a la identificación actor/actante el *opening* no muestra a los personajes durante su aparición en los créditos, ya que se compone principalmente por planos detalle y las caras de los personajes que aparecen no son reconocibles debido al encuadre y la brevedad de los planos. El grado de adscripción mimética es medio puesto que las imágenes que aparecen están relacionadas con la serie pero no forman parte explícitamente del metraje.

La banda sonora y los efectos anticipan a la introducción del *opening*. Comienza con un sonido de frecuencias bajas y a continuación inicia la canción *Way Down In The Hole* de The Blind Boys of Alabama. Sobre ella se superponen sonidos de escucha, interferencias policiales o sonidos de cámaras. El conjunto le da a la secuencia un toque de ruido y suciedad que encaja perfectamente con la serie.

Weeds.²⁹

El *opening* de la serie fue creado por Robert Bradley y Thomas Cobb, de TCG Studio. Y nos introduce en la vida en un barrio de lujo, con sus casitas y sus rutinas. Comienza con una imagen del nombre del barrio y un plano de las casas, a continuación aparece un terreno sin construir que se va formando poco a poco y como en una plantación se forman todas las casas perfectamente colocadas. La vista de pájaro de la escena permite una relación con los campos de plantación de marihuana. Posteriormente se presentan diferentes planos, una furgoneta por la carretera que inmediatamente es seguida por sí misma una y otra vez. Lo mismo ocurre con un corredor, una persona saliendo y entrando en el supermercado, un coche saliendo de su casa y una corredora.

Estos planos de naturaleza repetitiva no solo muestran connotaciones hacia la vida rutinaria en los barrios lujosos, sino que también provoca un acercamiento al mundo de las drogas, y en concreto al cannabis y algunos de sus efectos. Por último se presenta claramente la temática de la serie junto al nombre en una placa en el suelo bajo la sombra de una hoja de marihuana.

En la secuencia destacan los tonos verdes y su adecuación rítmica y conceptual con la canción que la acompaña: *Little boxes* de Malvina Reynold. En cuanto a la tipografía utilizada se trata de una con serifa pero ligeramente desarrollada, una tipografía simple, en tono blanco y posicionada sobre la imagen acompañando a la perspectiva de la misma. De esta forma los nombres desaparecen al pasar los elementos sobre ellos.

El *opening* mantiene una relación de paratextualidad e intertextualidad, gracias a las alusiones que se representan de la vida en el barrio lujoso y su introducción al mismo y a la serie.

²⁹ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de https://www.youtube.com/watch?v=ZD_lgQbqIpl el 15/08/2017

En cuanto a la información que proporciona el nivel de identificación actor/actante es bajo ya que no se corresponden los nombres con la imagen representada.

Su grado de adscripción mimética, como hemos visto hasta ahora en la mayoría de las series, también es un grado medio, ya que representa la localización pero el metraje utilizado no tiene ninguna relación directa con el metraje que aparece en la serie.

Breaking Bad.³⁰

En el caso de este *opening*, junto con el de *Queer as folk* se trata de un *opening* como *logos*, al contrario que el resto de distribución clásica. En este caso la secuencia de apenas 15 segundos nos muestra diferentes contenidos relacionados con la química que nos llevan al nombre de la serie.

En este caso la pieza comienza con la aparición de una fórmula $C_{10}H_{15}N$, que se corresponde con la fórmula de la metanfetamina, así como la aparición de su masa molar: 129,24. A esta fórmula la suceden diferentes elementos de la tabla periódica, así como la aparición de la misma. De ella se extraen los elementos del bromo y el bario, que ayudan a formar el logo de la serie. Los diferentes elementos se superponen sobre un fondo oscuro con un toque verde y ligeramente amarillento con textura de humo, un fondo no sólido y en constante movimiento. Finalmente un humo de color amarillento se superpone sobre el título de la serie hasta eliminarlo.

La relación del *opening* con la serie, a pesar de no introducir elementos de imagen real es muy clara, en primer lugar por la fórmula de la metanfetamina, sustancia con la que traficará el protagonista y también gracias al elemento de la tabla periódica que nos recuerda el trabajo del

³⁰ Imágenes del *opening* en el Anexo II. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=F1HNuAE9WdU> el 15/08/2017

Walter White, el protagonista, profesor de química. En este caso la relación con las drogas se produce de una manera explícita pero escondida a través de fórmulas químicas. Se presenta una relación intertextual entre ambos contenidos debido a las alusiones previamente comentadas. Así como una relación paratextual con respecto a la introducción de la serie.

La tipografía utilizada es parecida a la Old Newspaper para la representación de las fórmulas, con ligeras irregularidades, posiblemente provocadas por el humo. En cuanto a la referente a la tabla periódica es una Arial de palo seco, nítida e uniforme, como la personalidad del protagonista durante su época de profesor. Para el título se juega con una tipografía de aspecto orgánico e imperfecto.

La música pertenece a Dave Porter y ofrece a la secuencia un ambiente de tensión y cambio junto con la sensación de formación y descomposición que se tiene cerca del final del *opening*.

Como se comentó anteriormente es un *opening* de *logos*, por lo que la identificación actor/actante no existe, y su cercanía al abstraccionismo hace que el nivel de adscripción mimética sea medio-bajo, manteniendo únicamente una relación conceptual con la serie, pero no visual.

8. Resultados

Una vez realizado el análisis nos encontramos ante la labor de recopilar los datos obtenidos. En este caso se analizarán los resultados mediante su división por diferentes temáticas.

En primer lugar se tratan los resultados obtenidos del análisis de las series cuya temática es la muerte. En este caso nos encontramos ante una predominancia de la metáfora como elemento narrativo elegido para mostrar la muerte. En los *openings* se busca la representación de la muerte

pero sin representarla, es decir, evitar las imágenes turbulentas y macabras que normalmente se asocian al término junto con las connotaciones negativas. Por ello los autores deciden utilizar metáforas como la flor que se marchita, los cuervos, la desaparición, la sangre de manera controlada y los paisajes desoladores, en vez mostrar los escenarios macabros de los crímenes.

Como elementos más explícitos de la muerte podríamos encontrar la aparición de los cadáveres de la morgue en el *opening* de “Six Feet Under”, aunque en este caso están vestidos y en ningún caso se les muestra enteros, por lo que no dejaría de ser una representación vetada.

La selección de planos que forman los *openings* de estas series se basan en una relación conceptual entre ellas, en este caso la muerte, y suele tratarse de planos cortos y detalle, de corta duración y movimientos leves y delicados. En cuanto a la banda sonora, es el principal elemento diferenciador de los *openings* pues es la que le da el tono cómico o dramático al que pertenece la serie.

Por último estos *openings* suelen tener una relación actor/actante baja pero esto puede estar relacionado con la época a la que pertenece, ya que la forma de contar las cosas está cambiando y se van realizando un mayor número de piezas abstractas frente a las realistas e informativas. A pesar de ello el nivel de adscripción mimética con la serie continúa siendo medio, sin olvidar el uso de las metáforas y metraje original.

La siguiente categoría a analizar es la de temática sexual. Entre estas encontramos una gran presencia de la metáfora, principalmente en series como *Masters of sex*, *Sex and the City* o *True Blood*, donde también nos encontramos ante pequeños planos de sexo explícito que se van abriendo hueco en la mente del espectador. En cuanto a las series *The L world* y *Queer as folk*, mantienen

un tratamiento similar en sus *openings* ya que buscan la introducción y presentación al mundo homosexual de los protagonistas. En estos casos el sexo no es explícito y se representa mediando escenas de alta sensualidad.

Los planos que predominan en esta categoría, igual que la anterior, son planos cortos y planos detalle, que ofrecen al montaje un ritmo rápido y frenético acorde a la música, jugando en algunos casos con la imagen acelerada como puede ser en *True Blood* o *The L world*. Se sale de esta clasificación el *opening* de *Sex and the City*, donde los planos son más abiertos junto a planos generales de la ciudad. Probablemente el *opening* menos explícito de los que se han analizado.

En cuanto a la relación actor/actante una vez más predomina, exceptuando el caso de *The L world* un nivel bajo, donde no se relaciona el texto con la imagen, y en el caso de *Queer as folk* el *opening* ni siquiera informa sobre el equipo. Por lo que se puede establecer que predomina la transferencia de sensaciones y emociones sobre la información técnica. El grado de adscripción mimética se mantiene en un grado medio.

Por último, los resultados correspondientes a la temática de las drogas. Este apartado ha sido el más variado hasta el momento. En los diferentes *openings* analizados, así como sus contextos difieren mucho, se muestran similitudes en cuanto al uso de los colores principales y los elementos relacionados con las drogas. Aparece una presencia dominante del color blanco y los tonos verdes, a excepción de la serie *The Wire* donde el color que destaca es el azul de la policía, debido a la temática de la serie. En series como *The Wire*, *Narcos* o *Vinyl* se utilizan un mayor número de planos cortos y de situación, así como un ritmo de montaje muy marcado por la música y planos de corta duración. En el caso de la serie *Weeds*, haciendo alusión al cannabis, su protagonista, los planos son más pausados y de una duración mayor, en este caso con un ritmo interno metódico y repetitivo.

Los *openings* de drogas pueden tener una estructura de montaje diferente según el tipo de drogas a las que hacen alusión, duras o blandas. En el caso de *Breaking Bad* el peso de la secuencia lo lleva la textura de humo que rodea las letras, la fórmula de la metanfetamina y el nombre de la serie desapareciendo entre el humo. El humo es un factor común en estos *openings*, así como las texturas rugosas.

En cuanto a la música, funciona como contexto de una época o una situación determinada. Por ello es un elemento diferencial entre ellas. Como ocurre con los casos anteriores, la identificación actor/actante es de un nivel bajo ya que no se corresponde en ninguna de ellas con la imagen, y el grado de adscripción mimética vuelve a ser medio, a excepción de *Breaking Bad*.

Para finalizar se puede concluir que el grado de adscripción mimética de la serie y su nivel de identificación actor/actante no tiene relación con la temática de la serie, sino con la época en la que se produce la serie. En la actualidad existe una tendencia mayor al abstraccionismo y a tratar el *opening* como una pieza independiente en lugar de un resumen de la serie, por ello las imágenes que aparecen no son las mismas que se pueden observar en el metraje de la serie en la mayoría de los casos.

9. Conclusiones

Para concluir el trabajo se debe echar la vista atrás y comprobar si la investigación de carácter exploratorio ha cumplido con los objetivos que se plantearon en un principio: adentrarse en el universo de los títulos de crédito de las series de ficción de los temas tratados, analizar su forma de representación, analizar la hipertextualidad y los patrones técnicos de representación para establecer patrones comunes. En el trabajo se han estudiado y analizado no solo los temas tabú

sino también sus diferentes representaciones históricas y actuales, hallando patrones comunes que se establecen en los resultados; confirmando que los objetivos se han logrado.

Por ello se pasa a responder a las siguientes preguntas de investigación, ya que como se comentó anteriormente no pueden ser hipótesis debido al carácter exploratorio del estudio.

P1. ¿Cuáles son las principales formas de representación de los temas tabú en los *openings* de series?

Como respuesta a la primera pregunta de investigación se establecen que las principales formas de representación de los temas tabú en los *openings* de las series de ficción son la utilización de la metáfora y de los planos detalle en el caso de mostrar imágenes más realistas y explícitas del tema. La gran mayoría de las series buscan una representación simbólica de los temas tabú, incitando, introduciendo y mostrando sin mostrar del todo. Buscan la metáfora y la simbología para su representación.

P2. ¿Existe un patrón a la hora de crear los *openings* de aquellas series que tratan temas controvertidos?

El principal patrón a la hora de realizar estos *openings* es el de la ocultación. Se busca mostrar al espectador el tema pero sin asustar, una introducción que te deja claro qué vas a ver en la serie pero desde el distanciamiento. Los *openings* establecen unos patrones donde la gama cromática es muy importante para la creación del clima fúnebre o sensual, y la banda sonora ocupa un papel diferenciador entre las series y completa la transmisión de emociones de la serie. Se pretende preparar al espectador para lo que vendrá a continuación de forma sutil.

P3. ¿Hay una relación intertextual entre los *openings* y las series que acompañan?

Existe una relación intertextual entre los *openings* y las series, esto se debe principalmente a que son tratados como unidades independientes, piezas de valor único que ayudan a transmitir

las emociones y la temática de la serie. Por ello mantienen una relación directa a pesar de componer dos elementos diferentes. Como en todo relato textual y narrativo, siempre existe una relación entre ese texto y algún otro, pueden ser independientes, pertenecer al mismo género o simplemente introducir o completar a otra pieza mayor, como el caso de los *openings*. La narración cumple un papel fundamental debido a la amplia presencia de la metáfora en los *openings* actuales, por ello las relaciones intertextuales se presentan con mucha fuerza.

Para finalizar, se debe realizar una visión global del estudio, en este caso la investigación exploratorio ha continuado abriendo las puertas al mundo del análisis de los *openings* de series, pero se pueden observar una serie de futuras líneas de análisis, pudiendo adentrarnos más en otros temas tabú como el incesto, o la religión, o profundizando en uno de ellos en concreto. Así como en las pautas de montaje de estos *openings*, donde cada plano tiene un significado claramente premeditado. Así mismo se puede ampliar a la animación u series que lo traten por encima, sin olvidar que el mundo de las series continúa creciendo vertiginosamente y los *openings* son el espacio perfecto para la experimentación.

10. Bibliografía

- Bort, I. (2014). Escribir lo que no se leerá o los prológonos del *striptease* de la bailarina de Cabaret. En Camilo, E. (ed.). *Narrativas (mínimas) audiovisuales*. Santander: Shangrila Textos Aparte
- Bort, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. (Tesis doctoral). Castellón: Universidad Jaume I.
- Cascajosa, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias. Revista de historia del cine*. (29), 7-31. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Cascajosa, C. (2006): No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *zer, revista de estudios de comunicación*. (21), 23-33. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Compte-Sponville, A. (2000). *El amor la soledad*. Barcelona: Paidós.
- Escohotado, A. (1989). *Historia general de las drogas*. Barcelona: Espasa.
- Fernández, F y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Francés, M. Y Llorca, G. (2012). *La ficción audiovisual en España*. Barcelona: Gedisa.
- Freud, S. (1997). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial
- Florencia, S. (2010). Cuando los medios de comunicación hablan sobre drogas. En *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVII Jornadas de Investigación. Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (Argentina).

Gamonal, R. (2005). Títulos de crédito: píldoras creativas del diseño gráfico en el cine. *Icono 14*. 3 (6), 43- 67. Madrid: Asociación científica Icono 14.

Genette, G. (1989). *Palimpsestor: la literatura en Segundo grado*. España: Taurus.

Gómez Tarín, F. (2010). El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido. *Materiales*. (3). Santander: Shangrila Textos Aparte

Jordà, D. (2015). Vaselina en la lente: las drogas en el imaginario audiovisual español. *Programa doctorado en Artes: Producción e Investigación*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Labaig, F. (2007). Acerca de los títulos de crédito. *Paperback*. (4).

Marcusse, H. (1953). *Eros y civilización*. Barcelona: Planeta DeAgostini

Onandia, G. (2013). Tres obras maestras de la ficción televisiva: The Soprano, The Wire y Mad Men. *Ars bilduma*. (3), 133-150. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Pancorbo, L. (2008). *El banquete humano: Una historia cultural del canibalismo*. Madrid: Siglo XXI.

Rubio, A. (2006). *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. (Tesis doctoral). Mallorca: Universidad Jaume I.

Stam, R. (1992): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Webgrafía

El arte de los títulos de crédito “en películas”. (2016). España: *La pausa del render*.

Recuperado el 20/07/2017 de: <http://www.lapausadelrender.com/edicion-y-posproduccion/titulosdecredito-peliculas/>

El sexo, nueva frontera para las series por cable en EE.UU. (2013). La Coruña: *La Voz de Galicia*.

Recuperado el 20/07/2017 de:

https://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2013/12/09/sexo-nueva-frontera-series-cable-eeuu/0003_201312G9P60991.htm

Fernández, F. *Bajo la influencia*. Montevideo, Uruguay: *El País*. Recuperado el 26/07/2017 de:

<http://www.elpais.com.uy/cultural/bajo-la-influencia.html>

Grande, R. (2010). Robert McKee, “gurú” de guionistas. Madrid: *El País*. Recuperado el

11/07/2017 de:

https://elpais.com/cultura/2010/06/23/actualidad/1277244010_850215.html

Landekic, L. (2014). *Masters of sex*. *Art of the title*. Recuperado el 15/08/2017 de:

<http://www.artofthetitle.com/title/masters-of-sex/>

Marcos, N. (2016). David Simon: “soy un espectador de televisión terrible”. Madrid: *El País*.

Recuperado el 08/07/2017 de:

https://elpais.com/cultura/2016/04/09/television/1460195178_684594.html

Ortega, D. (2017). *Crudo: los placeres de la carne*. Bilbao: *Cactus*. Recuperado el 08/07/2017 de:

<http://revistacactus.com/crudo-los-placeres-de-la-carne/>

Perkins, W. (2014). *True Detective*. *Art of the title*. Recuperado el 15/08/2017 de:

<http://www.artofthetitle.com/title/true-Detective/>

Tagudin, A. (2012). *Six Feet Under*. *Art of the title*. Recuperado el 15/08/2017 de:

<http://www.artofthetitle.com/title/six-feet-under/>

Ulloa, A. (2008). *True Blood*. *Art of the title*. Recuperado el 15/08/2017 de:

<http://www.artofthetitle.com/title/true-blood/>

Ventura, M. (2012). Tony Soprano es mucho más complejo que Hamlet. Madrid: *El País*.

Recuperado el 11/07/2017 de:

https://elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.amp.html

Videografía

Ashford, M. (Creador). (2008). *Masters of sex*. [Serie de televisión]. Culver City, Estados Unidos:

Sony Pictures Television. Recuperado el 15/08/2017 de:

https://www.youtube.com/watch?v=cOISJyl_1Hg

Ball, A. (Creador). (2001). *Six Feet Under*. [Serie de televisión]. Nueva York, Estados Unidos:

HBO. Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=w5JkGY1qC8Y>

Ball, A. (Creador). (2008). *True Blood*. [Serie de televisión]. Nueva York, Estados Unidos: HBO.

Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=Wet5OM7RR8Q>

Brancato, C. Newman, E. y Bernard, C. (2015). *Narcos*. Los Gatos, Estados Unidos: Netflix.

Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=PtJ6yAGjsIs>

Chaiken, I. y Troche, R. (2004). *The L word*. Estados Unidos: Showtime Networks. Recuperado

el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=kRnlpBCDYgY>

Cowen, R. y Lipman, D. (2000). *Queer as folk*. Estados Unidos: Showtime Networks. Recuperado

el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-otHwxDkLo>

Delgado, I. Galván, S. y Pons, G. (2015). *La sexualidad en el arte*. [Archivo de vídeo]. Recuperado

el 20/07/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=P55bjwEyrCM>

Fuller, B. (Creador). (2013). *Hannibal*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Dino De Laurentiis

Company. Recuperado el 15/08/2017 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=g3roU23gs3s>

- Gilligan, V. (Creador). (2008). *Breaking Bad*. [Serie de televisión]. Culver City, Estados Unidos: Sony Pictures Television. Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=F1HNuAE9WdU>
- Jagger, M. Scorsese, M. y Winter, T. (2016). *Vinyl*. Nueva York, Estados Unidos: HBO. Recuperado el 15/08/2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=acvzXDa_5gQ
- Kohan, J. (Creador). (2005). *Weeds*. Vancouver, Canadá: Lions Gate Entertainment. Recuperado el 15/08/2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=ZD_lgQbqIpI
- Manos Jr., J. (Creador). (2006). *Dexter*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: The Colleton Company. Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch/?v=QhGMGjs3DSs>
- Perrotta, T. y Lindelof, D. (Creadores). (2014). *The Wire*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Warner Bros. Television. Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=3PTNHQND6MA> y <https://www.youtube.com/watch?v=rLSH-81yT7>
- Pizzcolato, N. (Creador). (2014). *True Detective*. [Serie de televisión]. Nueva York, Estados Unidos: HBO. Recuperado el 15/08/2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=Xyu_MdKBXic&t=2s
- Simon, D. (Creador). (2002). *The Wire*. Nueva York, Estados Unidos: HBO. Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=kcB3yQTvJkk>
- Star, D. (1998). *Sex and the City*. Estados Unidos: HBO. Recuperado el 15/08/2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=1q8jyNc13GI>

Anexo I
MARCO TEÓRICO

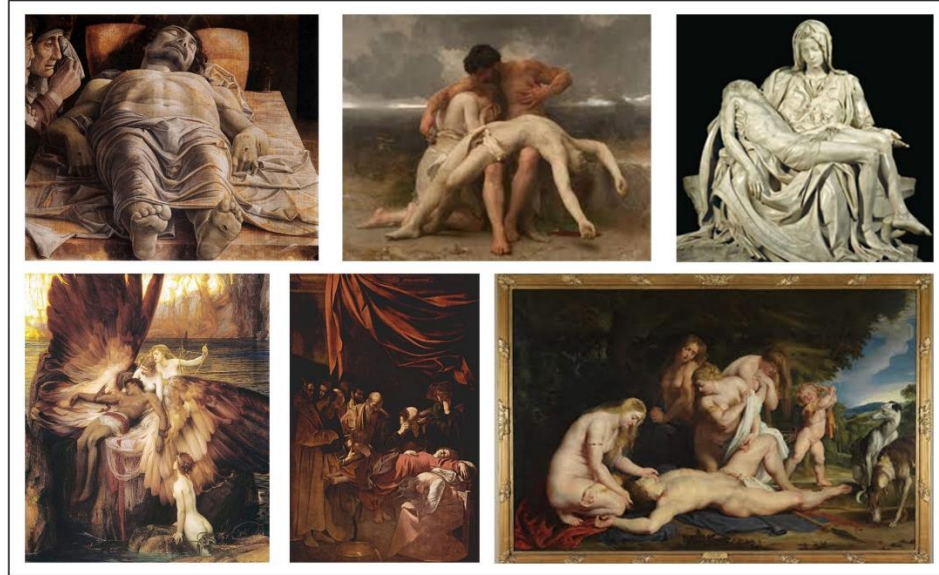


Figura 2. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: “Cristo muerto” Mantegna, “El primer duelo” Bouguereau, “La piedad” Miguel Ángel, “Lamento por Icaro” Herbert Draper, “Muerte de la Virgen” Caravaggio y “La muerte de Adonis” Rubens.



Figura 3. “Encuentro entre tres vivos y tres muertos” Fresco en el Salterio Robert de Lisle.



Figura 4. “Calavera con cigarro encendido” Van Gogh.



Figura 5. A la izquierda: “El juicio final” Miguel Ángel.



Figura 6. De izquierda a derecha: “Naturaleza muerta con cráneo” Champagne, “Naturaleza muerta, cráneo y calendario” Cézanne.



Figura 7. De izquierda a derecha: "Decapitación de Holofernes" Caravaggio y "Saturno devorando a sus hijos" Goya.



Figura 8. "Escenas de sexo con Hetaira". Época griega.



Figura 9. "Priapo". Pompeya. Fresco en la casa de los Vettii.



Figura 10. "San Sebastián" Rubens



Figura 11. Grabados de "I Modi" de Giulio Romano.



Figura 12. "La maja vestida" y "La maja desnuda" de Goya.



Figura 13. "Semidesnudo arrodillado" Egon Schiele.



Figura 14. De izquierda a derecha: "Autorretrato" y "Sin título" Sarah Lucas.



Figura 15. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: la obra de Nelo Vinuesa, Jeanne Susplugas, Yayoi Kusama, Mati Klarwein y David Framer.



Figura 16. Planos de "Réquiem por un sueño" Darren Aronofsky (2000)



Figura 17. Planos de "Trainspotting" Danny Boyle (1996)

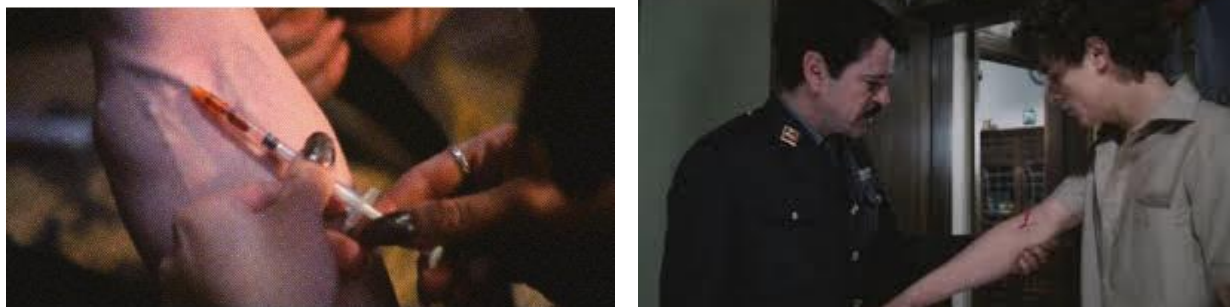


Figura 18. Planos de "El Pico" Eloy de la Iglesia (1983)



Figura 19. Planos de "Miedo y Asco en Las Vegas" Terry Gilliam (1999)



Figura 20. Planos de “How High” Jesse Dylan (2001)



Figura 21. Planos de “Yo, Cristina F” Udi Edel (1981)



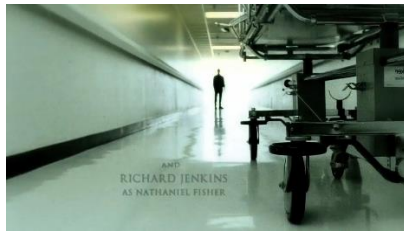
Figura 22. Planos de “El Arrebato” Ivan Zulueta (1980)



Figura 23. Planos de “El jardín de la alegría” Nigel Cole (2003)

Anexo II
ANÁLISIS DE SERIES

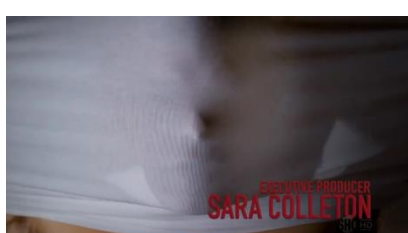
Six Feet Under



Hannibal

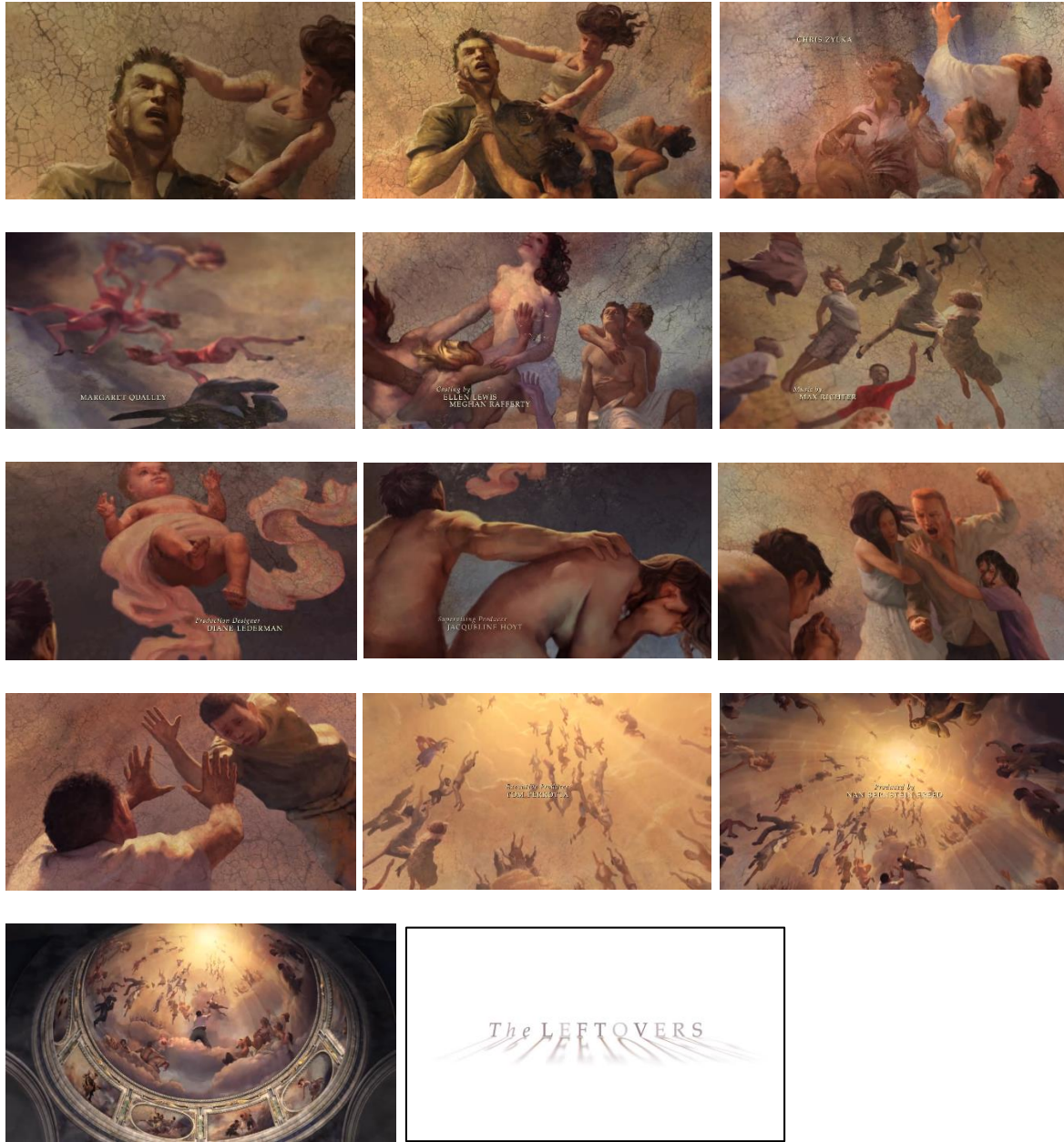


Dexter

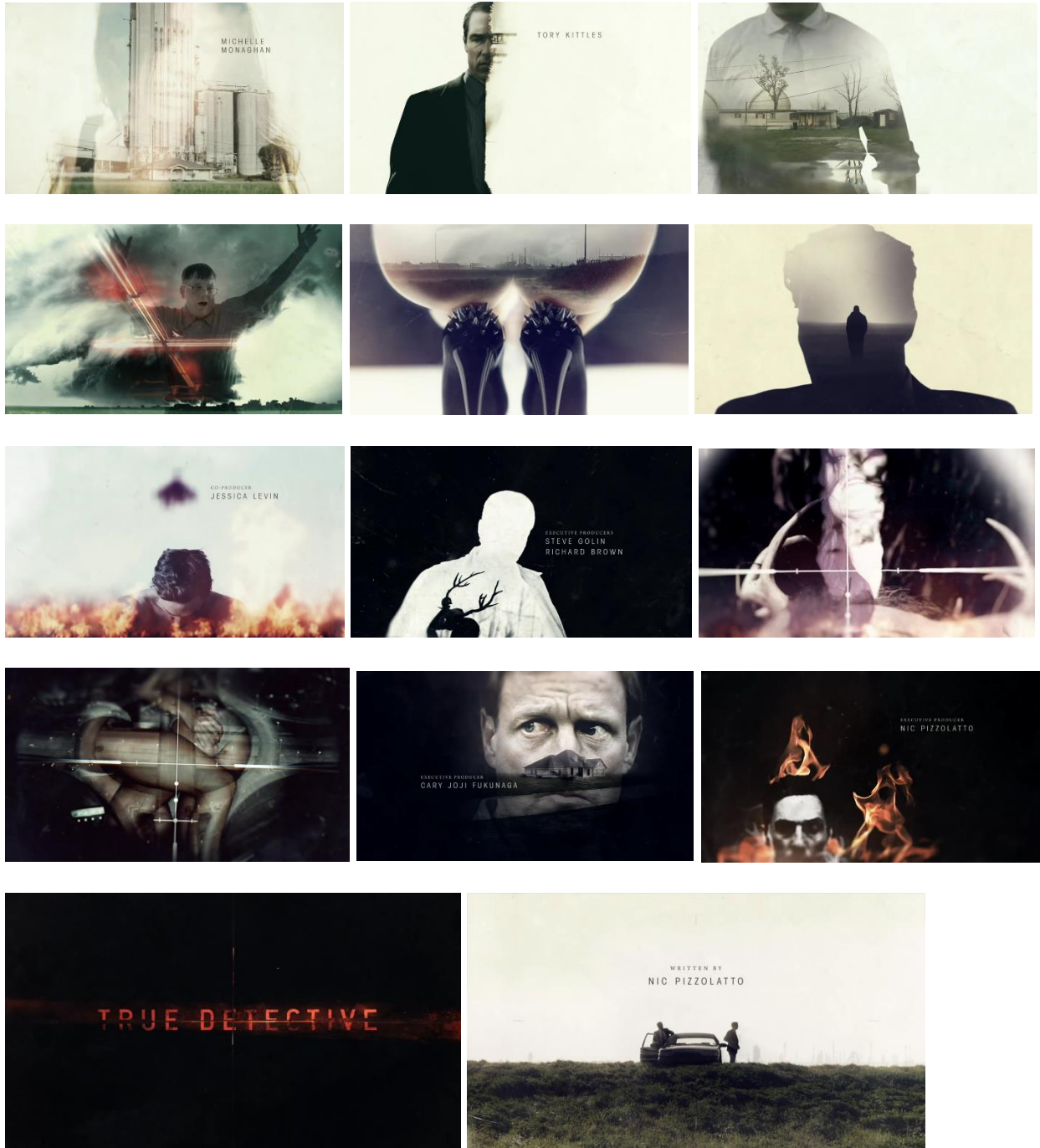


The Leftovers

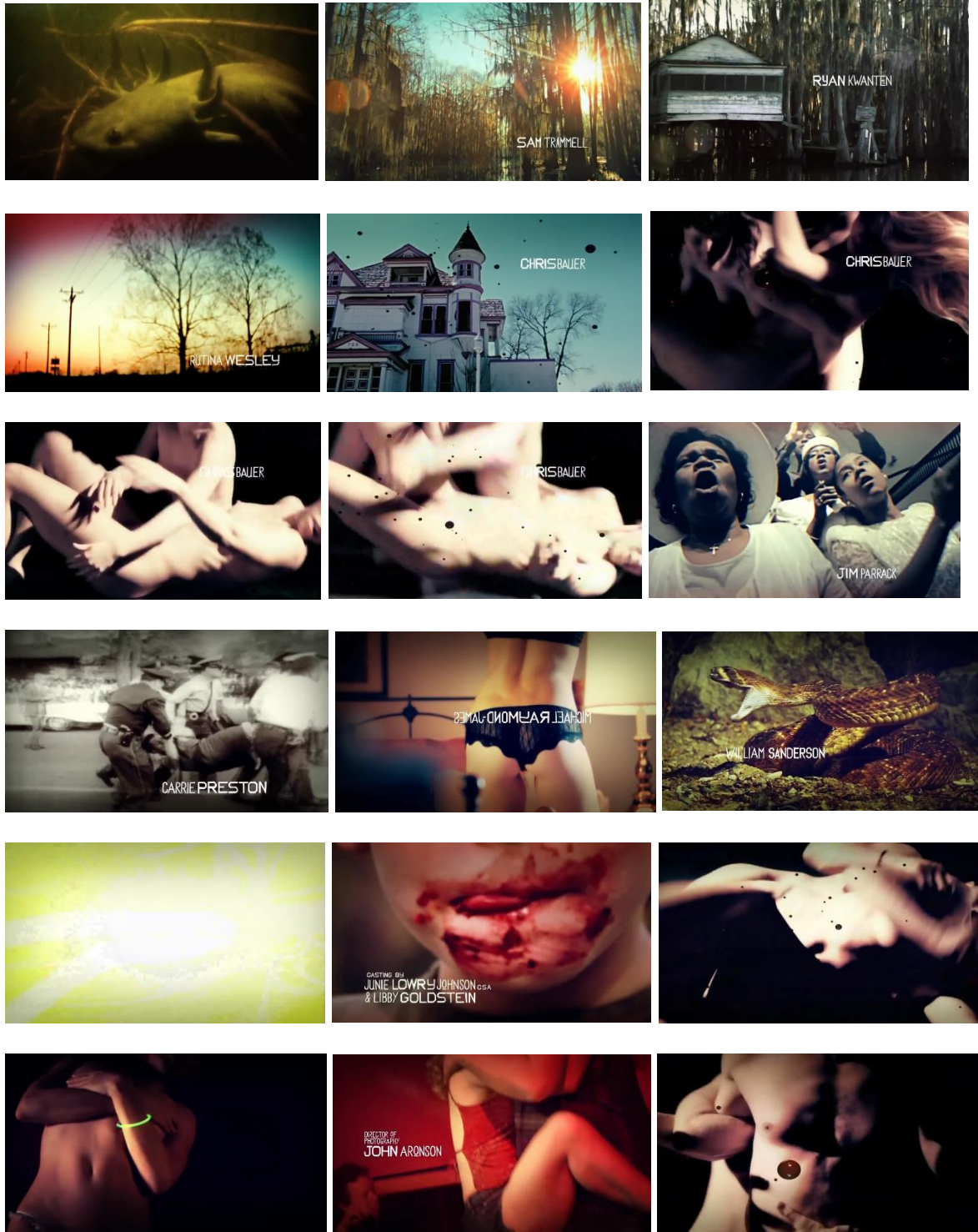
Temporada 1



True Detective

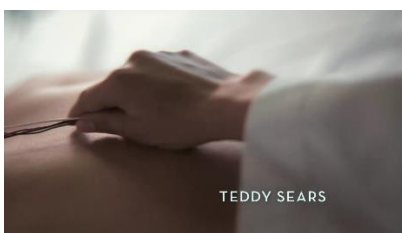


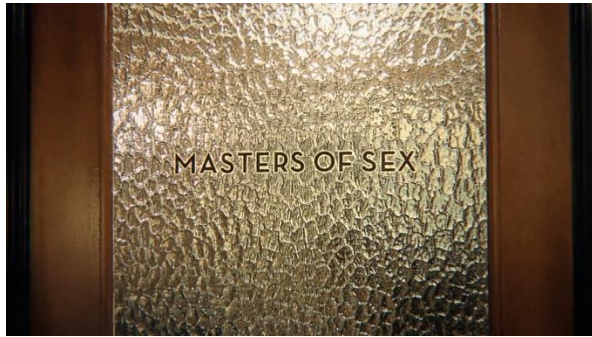
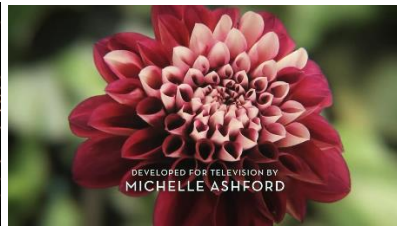
True Blood





Masters of sex





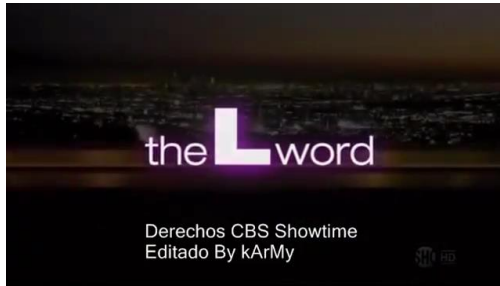
Sex and the City



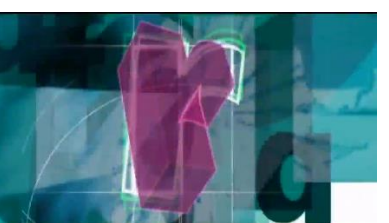
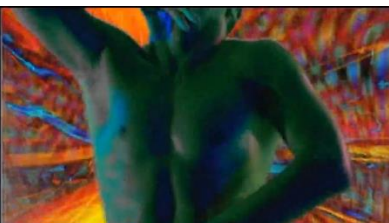
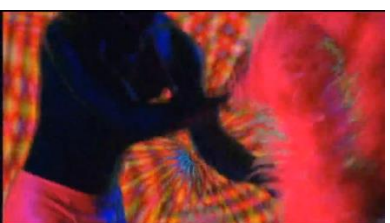
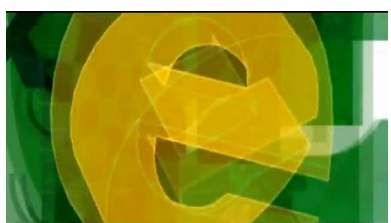
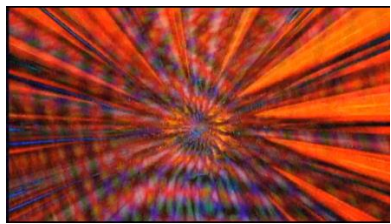


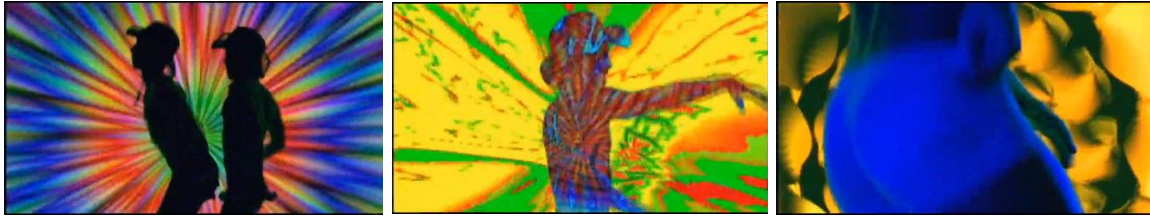
The L World



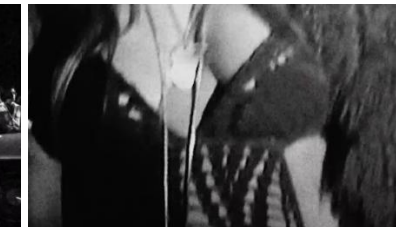
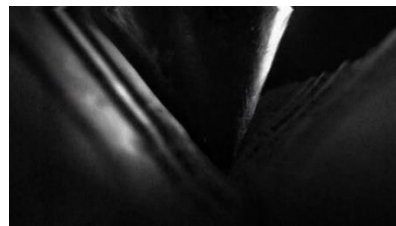


Queer as folk



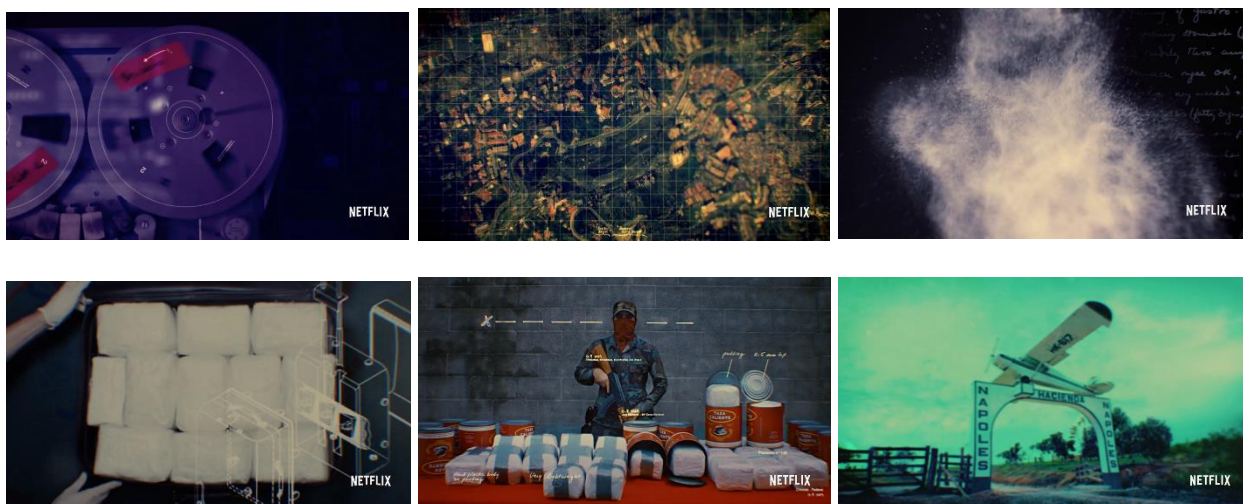


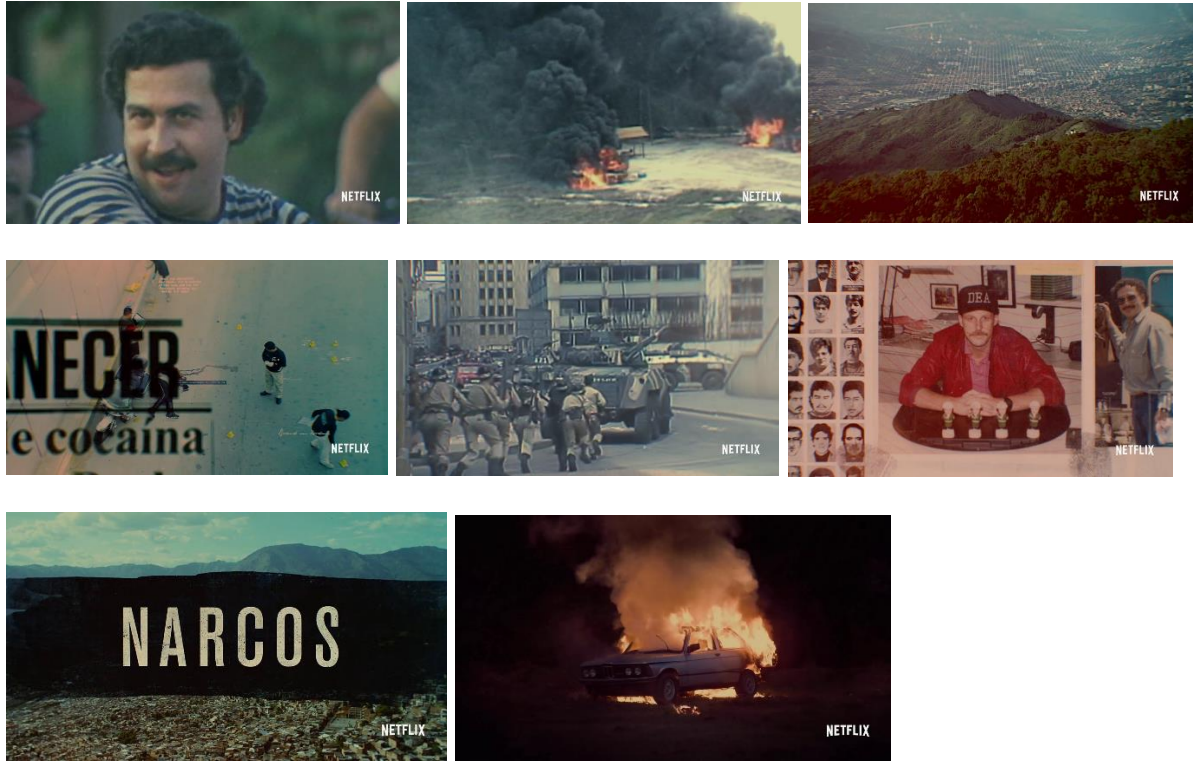
Vinyl





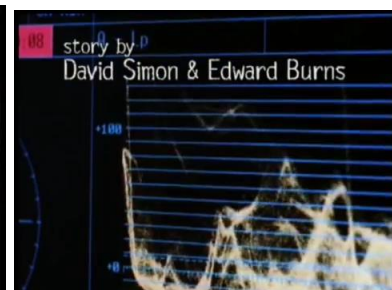
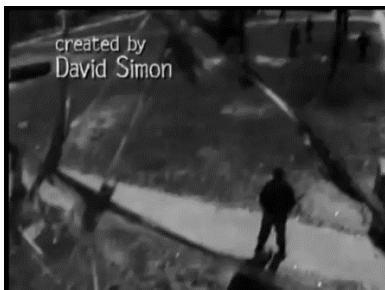
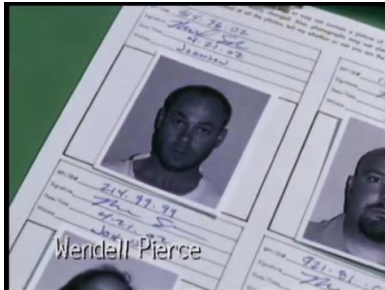
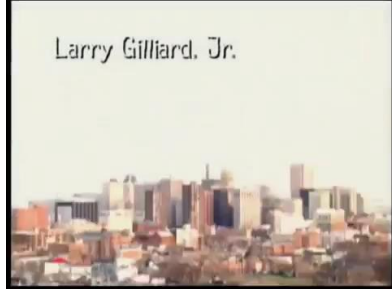
Narcos



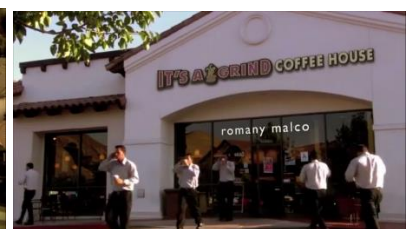


The Wire





Weeds



Breaking Bad

