



**«A dos metros bajo tierra», una serie de calidad:
análisis narrativo del capítulo piloto**
**Six feet Under, a quality series:
narrative analysis of the pilot program**

Miguel Ángel Huerta Floriano
Salamanca (España)

RESUMEN

En el año 2000, y tras el éxito cosechado con el largometraje «*American Beauty*», el guionista y productor Alan Ball creó la serie *A dos metros bajo tierra* («*Six feet under*») para la cadena de televisión por cable HBO. Los premios, los reconocimientos y las excelentes críticas, así como la aceptación del público, tanto nacional como internacional, han otorgado al producto un sello de calidad generalmente admitido.

Pero, ¿por qué es «*A dos metros bajo tierra*» una serie de calidad? ¿Qué entendemos por tal? ¿Cuáles son las cualidades básicas que explican su encomiable consideración en el panorama televisivo mundial?

Nuestra comunicación pretende dar respuesta a estas y otras cuestiones a partir del análisis narrativo del capítulo piloto. Dicho capítulo, en primer lugar, da la bienvenida a los espectadores potenciales de la serie y los introduce en sus señas de identidad más características. Pero, complementariamente, fija los rasgos distintivos de un discurso serializado que tiene la vocación de prolongarse en el tiempo. Ese primer capítulo, por lo tanto, es prototípico de la personalidad expresiva del producto y fija el mapa genético que guiará su desarrollo ante la vigilante mirada del público.

Por todos esos motivos, nos parece interesante reflexionar sobre los aspectos más sobresalientes establecidos en la primera entrega de «*A dos metros bajo tierra*». Concretamente, proponemos un análisis centrado en la construcción del tono dramático de la serie, en la presentación de los personajes, en el establecimiento de posibles franquicias– o singularidades exclusivas–, en la delimitación de las estructuras del relato y en la introducción de las tramas que serán desarrolladas a partir de ese momento de arranque y que –por eso son conocidas en algunos sectores como *tramas horizontales*– servirán para la articulación del esqueleto narrativo de la temporada de marras e incluso de las futuras. De igual modo, nos detendremos en los aspectos relacionados con el ámbito temático del discurso propuesto.

Intentaremos, en definitiva, desentrañar las razones que justifican que «*A dos metros bajo tierra*», con su matizada mezcla de humor negro y de drama, de costumbrismo crítico y fantasía, de cotidianidad y extrañeza, sea tenida por una diáfana muestra de televisión de calidad.

ABSTRACT

Following the success of the film *American Beauty*, in 2000, the script writer and producer Alan Ball created the series *Six feet under* for HBO, the cable television channel. The awards, recognition and excellent reviews, as well as the national and international public response, have conferred the series with a seal of unanimous approval.

But, why is *Six feet under* a quality series? What do we mean by that? What are the basic features that explains such a great welcome throughout the world?

Our purpose is to address these and other questions through the narrative analysis of the pilot program. First of all, the program welcomes its potential audience and introduces them to its most characteristic features. But, at the same time, it sets the distinctive traits of a serialized discourse with long-lasting prospects. As such, that first program is the prototype of the product's expressive personality and creates the genetic map that will guide its development before the public's watchful eye.

For all those reasons, we feel we should reflect on the more outstanding narrative aspects of *Six feet under's* first program. In particular, we are proposing an analysis centered around the building of the dramatic tenor of the series, in the introduction of the characters, in the establishment of exclusive singularities, in the parameters of the story structure and in the introduction of the plot being developed continuously from the start and that will help to put together the narrative framework for the present season and even future ones – that's why they are known in some circles as *horizontal plots* -. Likewise, we will dwell on those aspects related with the subject matter at hand.

We shall definitely try to untangle the reasons why *Six feet under* is considered as a clear show of quality television, with a blend of black humour and drama, of custom and fantasy, of the common and the strange.

DESCRIPTORES/KEYWORDS

Serie de calidad, a dos metros bajo tierra , capítulo piloto.

A quality series, six feet under, pilot program.

¿Qué televisión tenemos? ¿Qué televisión queremos? ¿Por qué es tan importante invertir parte de nuestro tiempo en formularnos este tipo de preguntas? ¿Existen, realmente, respuestas que nos sean útiles y que no nos conduzcan al escepticismo total? ¿Es la Universidad, con su justificación docente e investigadora, la instancia idónea para afrontar este tipo de cuestiones? De momento, sólo nos atrevemos a contestar a esta última pregunta, y lo hacemos con un rotundo sí.

La comunicación, en general, y la audiovisual, en particular, ha adquirido ya una mayoría de edad que justifica la máxima atención que se le ha de prestar desde el mundo académico. Y la ficción, hermana pobre de los planes de estudio que miran a lo audiovisual, demanda más que nunca la reflexión y el análisis de quienes nos dedicamos profesionalmente a la investigación y la docencia.

La «calidad televisiva» no es un asunto exclusivamente vinculado a las líneas editoriales de los canales –públicos o privados– o a la contaminación abusiva de las programaciones más faranduleras. Las series, nacionales e internacionales, demandan aproximaciones teóricas que, finalmente, deben encaminarse hacia la consecución de una «televisión de calidad». Y en esa línea se inscribe la presente comunicación, fruto del interés que un grupo de profesores de la Universidad Pontificia de Salamanca sienten por el conocimiento de los rudimentos básicos que se aplican en la construcción narrativa de los productos audiovisuales de ficción. Porque, aunque en ocasiones no esté muy claro qué queremos decir exactamente y nos movamos más por intuiciones, tenemos claro que la televisión que deseamos debe ser «de calidad».

1. Breves pinceladas sobre la calidad televisiva

De un tiempo a esta parte, la palabra «calidad» ha multiplicado su uso. En plena era de la sobreabundancia occidental –sea tangible o intangible, material, informativa, artística...– resultan útiles los criterios que diferencian las realidades concretas de sus semejantes. Para sobrevivir, para poseer una identidad cierta y reconocible, es preciso distinguirse. Y la expresión «calidad» es extraordinariamente funcional en ese sentido.

Hoy casi todo es «de calidad». Algunas comidas son «de calidad», existen futbolistas «de calidad», hay literatura y arte «de calidad». Y, por supuesto, parte de la televisión pretende vestirse con los ropajes prestigiosos de la «calidad», sobre todo por contraposición con la «televisión basura».

Sin embargo, la concreción del significado de la expresión es extremadamente compleja. En primer lugar, el contexto de libre mercado impone sus mandamientos cuantitativos para discernir el éxito de los productos televisivos. Pero la calidad tiene que ver, necesariamente, con el orden de lo «cualitativo», entendiendo por tal aquello que está elaborado de manera excelente y que cumple objetivos estéticos y comunicativos originales.

Pero tampoco es demasiado decir. La excelencia en la elaboración del discurso televisivo depende, en gran medida, de un componente subjetivo. Sin embargo, se puede reflexionar sobre las cualidades que aquel debe poseer en función de la especie a la que pertenece. Se trataría, pues y en primer lugar, de discernir cuáles son los rasgos que determinan un posible prototipo de idoneidad que responda a la naturaleza que justifica la elaboración de mensajes cualitativamente destacables.

Conviene tener siempre presente, además, la satisfacción del espectador. No obstante, y ante el riesgo de que la televisión se convierta en una maquinaria al servicio de la tiranía de la audiencia, entendemos aquí al televidente como un ciudadano con capacidad crítica desarrollada y criterio maduro en la elección. La «televisión de calidad» presupone, por lo tanto, «audiencias de calidad» y no simples cifras millonarias que justifican la supervivencia o muerte de los programas en plazos demasiado breves.

En las líneas que siguen, haremos un esfuerzo por sistematizar caracteres aceptables que definan en

qué consiste un «buen capítulo piloto», y determinaremos si el caso concreto de estudio se adecua a la descripción propuesta. Sólo así podremos defender nuestra tesis de que la primera entrega de *A dos metros bajo tierra* es un nítido ejemplo de «televisión de calidad».

2. *A dos metros bajo tierra*: información de contexto

En el año 2000, y tras el éxito obtenido con el guión de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)¹, Alan Ball² creó para la cadena de cable estadounidense HBO la serie *A dos metros bajo tierra* (*Six feet under*). Ésta se convirtió pronto en un éxito de crítica y público, y encontró, además, el reconocimiento inmediato de los premios más prestigiosos del sector televisivo³. En junio de 2005, la HBO empezó a emitir la quinta temporada que, según anunció el propio Ball, será la última y definitiva.

Durante este tiempo, la serie se ha ido vendiendo a operadores de distintos países. En España, los derechos de emisión fueron adquiridos por Televisión Española, que emitió por La 2 sus dos primeras temporadas en 2003 y 2004. Hasta el momento esas dos temporadas están a la venta en formato DVD en el mercado español. Se espera que, en breve, se edite y distribuya la tercera entrega.

3. El capítulo piloto: concepto, ficha técnica y sinopsis desarrollada

Antes de entrar en la interpretación y análisis de las principales herramientas narrativas que se emplean en la materialización del piloto de *A dos metros bajo tierra*, conviene realizar unas matizaciones previas. Y es que, a pesar de que la terminología televisiva suene familiar a los usuarios del medio, nunca está de más la precisión sobre el alcance de algunos de sus conceptos. Es más, si sospechamos que la primera entrega de la serie que nos ocupa se caracteriza por su calidad, deberíamos fijar con carácter previo cuáles son las cualidades que un capítulo piloto debe reunir para cumplir sus objetivos con excelencia.

3.1. Capítulo piloto: la bienvenida a la ficción serializada

A grandes rasgos, el «piloto» es el primer capítulo de una serie de televisión. Habida cuenta de que el producto audiovisual consiste, en este caso, en un discurso serializado que suele producirse en temporadas compuestas normalmente por trece entregas, su importancia es esencial. Mucho más si, finalmente, la serie tiene éxito y, como consecuencia, pervive en el tiempo. En estos casos, el capítulo «piloto» se convertirá en la semilla de la que brotan numerosos árboles a medida que la serie se perpetúa.

Sin embargo, el término se puede prestar a confusión por su variada aplicabilidad. No vamos a extendernos en este asunto porque, además, el uso de la terminología es bastante difuso y depende de los diversos contextos industriales. Pero, en general, el vocablo «piloto» se maneja en las fases de preproducción y producción de las series y reúne las múltiples etapas por las que pasa la preparación de un primer capítulo. De tal modo que se llegan a grabar capítulos provisionales muy útiles de cara a la venta del producto, pero que pueden sufrir alteraciones esenciales respecto a lo que el espectador finalmente ve en emisión. Y a esas piezas no definitivas, en muchos casos, se les nombra también y en ocasiones con el término de *marras*.

Nosotros, sin embargo, nos limitamos en este estudio a la consideración final del relato presentado en completa novedad a los espectadores. Huelga advertir de la importancia tanto estética como comercial que tiene una obra de semejante naturaleza. Es más, este acto comunicativo supone en el fondo la invitación a un receptor anónimo para que participe fielmente de un discurso que se completará poco a poco. En consecuencia, la dimensión narrativa se nos antoja fundamental para la consecución de los objetivos que todo capítulo «piloto» debería plantearse para considerarse «de calidad» en un sentido de excelencia, tanto en su concepción como en su materialización. Esos objetivos podríamos resumirlos en:

- Transmitir el concepto y la sinopsis de la serie

La guionista Madeline DiMaggio entiende por concepto «las dos o tres líneas de descripción que pueden describir mejor nuestro espectáculo» (1992: 91). Para especificar un poco más, añade a modo de ejemplo que el concepto de *Starsky y Hutch* sería algo así como «dos policías secretos que viven en Los Ángeles y conducen un Torino rojo».

El concepto, siendo importante, tampoco ofrece una pista muy definitoria de las cualidades de una serie de televisión. De poco sirve, por aportar algún caso más próximo en el espacio y en el tiempo, definir el concepto de *Aquí no hay quien viva* como «la convivencia en una comunidad de vecinos española». Sin embargo, el concepto nos ayuda a fabricar mentalmente una idea de las señas de identidad básicas que resumen la serie. Y, en esta dirección, el capítulo piloto debe transmitir diáfano cuál es el contenido que llena de sentido su concepto.

A la concreción del concepto contribuye la sinopsis –o argumento resumido del relato– que, con vocación de perdurabilidad, debe delimitar un buen piloto. Es más, cualquier información relativa a la serie en su conjunto apelará a la sinopsis fijada en esta primera entrega. Por esa razón, cuanto más clara y potencialmente creativa resulte más posibilidades existirán de que se extienda en el futuro. Pero, para eso

sucedan, es imprescindible contar con un detonante atractivo y aprovechable.

- Establecer el detonante

Todo relato de ficción cuenta una historia que comienza de alguna manera. El detonante es el momento en el que se inicia la acción o, en palabras de Sánchez-Escalonilla, el instante en el que «el protagonista vive un acontecimiento que trastorna el equilibrio de su vida» (2001: 194). Donde el autor dice protagonista nosotros apostillaríamos la «s» del plural, ya que a veces el protagonismo recae sobre varios personajes, circunstancia habitual en muchas series de ficción. En resumen, una acción, situación, hecho, mensaje o conversación ha de lanzar el discurso seriado, proyectarlo y hacerlo arrancar. Y debe lograrlo en coherencia con el resto de elementos articuladores del capítulo.

- Presentar y caracterizar a los personajes

Si algo tenemos claro hasta este momento es que ni el concepto ni el detonante tienen un sentido completo sin los personajes. Sean de carne y hueso, animados, animales o de plastilina siempre son un instrumento imprescindible para narrar cualquier historia. Mucho más si ésta tiene la vocación de expandirse en el tiempo. Tal y como asegura Syd Field «sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guión» (2002: 49). Y sin guión, claro está, no hay serie de televisión.

Los personajes son, pues, el vehículo narrativo por excelencia de los relatos de ficción. Un capítulo piloto, sin ninguna duda, ha de presentar y caracterizar a los habitantes más importantes de la serie. Sin embargo, muchos guionistas incurrir en una literalidad excesiva cuando dan a conocer a sus criaturas y sus intenciones son demasiado obvias. El creador excelente consigue, por el contrario, delimitar los trazos de los personajes sin que apenas se noten. Pero, sobre todo, logra que aquellos adquieran vida en acción, se definan por sus motivaciones concretas y por sus aspiraciones, sin necesidad de recurrir a tópicos escenas en las que sólo enuncian su papel en la historia.

El capítulo piloto ha de tener en cuenta todas estas cuestiones y dosificarlas para que el recorrido de los personajes le parezca coherente, rico y seductor a quienes se sitúan periódicamente al otro lado de la pequeña pantalla. Más adelante desarrollaremos varios de estos aspectos al observar las estrategias activadas por los responsables de *A dos metros bajo tierra*.

- Construir el tono del discurso

A menudo, los profesionales del medio televisivo utilizan la palabra «tono» para referirse a una característica esencial de las series en las que trabajan. Sin embargo, pronto reconocen que la definición del vocablo es extraordinariamente complicada. Inestable como pocos, el término se relaciona con las maneras y modos expresivos que se utilizan en la construcción del relato. Así, el tono tiene que ver con el estilo particular, con las herramientas genéricas aplicadas y con las ópticas que se adoptan.

De tal modo que se habla comúnmente de tonos paródicos, realistas, fantásticos, costumbristas, cómicos o dramáticos, por señalar algunos. Estos, además, pueden combinarse entre sí para dar cuerpo a la serie. Pero, cualquiera que sea el planteamiento, lo fundamental es que el tono se articule armónicamente con los componentes narrativos, con los rasgos formales y con los temas básicos de la serie. De igual modo, el primer capítulo ha de evidenciar rápida y eficazmente las simientes tonales que determinarán la obra.

- Anticipar las franquicias del producto

A pesar de que, en pleno siglo XXI, las producciones audiovisuales presentan en su mayoría parecidos con referentes del pasado y con relatos ya existentes –literarios, televisivos, cinematográficos, etcétera– lo cierto es que las series de calidad poseen caracteres que las hacen distintivas. Las franquicias, en el vocabulario profesional, son los elementos o ingredientes peculiares que distinguen a una serie de las demás. No siempre son absolutamente originales, pero el establecimiento de franquicias suele ser un signo de diferenciación con un fuerte potencial fidelizador.

Las apariciones del director Alfred Hitchcock en sus películas constituye uno de los ejemplos más conocidos de franquicia en la historia del audiovisual. Este caso nos ilustra, además, sobre los riesgos que se derivan de cualquier herramienta expresiva. El cineasta británico, ante la distracción que sufrían los espectadores que aguardaban su entrada en el campo visual, tuvo que anticipar sus intervenciones a los primeros minutos de cada filme.

Las franquicias, pues, tienen que encajar perfectamente en el sofisticado mecano de la serie, servir a su natural desarrollo y no alterarlo. Asimismo, se entiende que esos caracteres diferenciadores pueden ser tanto estéticos como narrativos, y fijan una normativa estética o establecen signos peculiares en el planteamiento y desarrollo de la acción dramática.

- Proyectar las tramas y subtramas horizontales

En un nivel teórico, la trama es la forma o manera en que se narra una historia. En opinión de Sánchez-Escalonilla, «hablar de la trama es hablar de un complicado mecano narrativo» (2001: 103) que, complementariamente, queda definido por la acción que desarrollan los personajes conforme al canon retórico planteamiento-nudo-desenlace.

Pues bien, en un sentido más concreto la trama tendría que ver con las motivaciones, objetivos y obstáculos que atraviesan los personajes que realizan acciones. Las subtramas, por su parte, refieren historias de relaciones, tal y como defiende el propio Sánchez-Escalonilla. Es evidente que los conflictos que surgen de la interacción entre personajes son básicos en la creación de los relatos audiovisuales, en general, y de los serializados, en particular.

De hecho, la naturaleza serial que nos ocupa determina la existencia de las llamadas tramas horizontales. Al establecerse por episodios, las series juegan normalmente con líneas argumentales autoconclusivas –que se resuelven en el mismo capítulo que las plantea– y con otras que crecen a lo largo de varios capítulos. A este segundo tipo de tramas (o subtramas, según se prefiera) se las conoce como horizontales y frecuentemente dan lugar a mapas que organizan el armazón narrativo de cada temporada.

Los pilotos, por sus características, deben sugerir o plantear algunas de las tramas y subtramas horizontales que se desarrollarán en capítulos sucesivos. Por supuesto, los guionistas han de hacerlo de la forma más directa y cautivadora, ya que tienen un enorme poder de atracción entre los espectadores.

Todas estas cualidades –y otras que bien podrían añadirse a la limitada lista que proponemos– se resumen en una sola: captar el interés de la audiencia desde el primer momento, contagiarle curiosidad y fidelizarla en el menor tiempo posible. Ese es, sin duda, el gran desafío de todo piloto. Cuanto antes se sienta familiarizado el espectador con la serie, más probable será el pacto entre las instancias que participan en el proceso comunicativo. ¿Qué razones tiene quien mira para acudir a las citas periódicas que propone la obra? Muchas de las respuestas deben aparecer, iluminadas y sugestivas, en un buen capítulo piloto.

3.2. Ficha técnico-artística y sinopsis desarrollada

Título original: *Six feet under. Pilot*. Producción: Christian Taylor. Guión y dirección: Alan Ball. Montaje: Christopher Nelson. Fotografía: Alan Caso. Música: Richard Marvin. Dirección artística: Marcia Hinds-Johnson. Intérpretes: Peter Krause (Nate Fisher), Michael C. Hall (David Fisher), Frances Conroy (Ruth Fisher), Lauren Ambrose (Claire Fisher), Rachel Griffiths (Brenda Chenowitz), Freddy Rodriguez (Federico Diaz), Richard Jenkins (Nathaniel Fisher), Mathew ST Patrick (Keith Charles).

Nathaniel Fisher, propietario de una empresa familiar de servicios funerarios, muere en Los Ángeles el día de Nochebuena tras ser arrollado su flamante coche fúnebre por un autobús. La noticia le llega a los miembros de la familia Fisher en situaciones muy dispares: Ruth, su esposa, está preparando el asado para la celebración de esa misma noche; David, el hijo mediano, atiende a los clientes que entierran a un ser poco querido; Nate, el hijo pródigo que llega de Seattle para reunirse con los suyos después de mucho tiempo, recibe una llamada tras haber hecho el amor con una desconocida en un almacén del aeropuerto; y Claire, la rebelde adolescente, se entera del suceso tras haber fumado sustancias alucinógenas.

Nate es acompañado por Brenda, la joven del aeropuerto, al depósito de cadáveres. Allí se reencuentra con su madre y con su hermana pequeña, que le confiesa que está bajo la influencia de las drogas. Por si fuera poco, la viuda pide a su hijo que identifique el cuerpo del fallecido. Mientras lo hace, tiene una visión en la que se le aparece el padre para dar la bienvenida al «hijo pródigo». A la salida, Ruth pregunta por el aspecto físico de su marido y se muestra muy preocupada por la reconstrucción del cuerpo de cara al velatorio. Los Fisher se convierten así en sus propios clientes. De hecho, David, antes de saludar a su madre y a sus hermanos, les reprocha que no hayan trasladado el cuerpo para iniciar inmediatamente su embalsamamiento.

Rico, entusiasta reconstructor de cadáveres, trabaja poco después en el señor Fisher. Mientras saluda a Nate, David recibe una llamada subida de tono de su novio Keith, un policía de raza negra. Nate deja trabajando a su hermano y a Rico y sale con su hermana a dar una vuelta. Recibe una llamada de Brenda pero tienen una breve discusión y ella le cuelga ofendida.

A la mañana siguiente, Nate sale a correr después de sufrir una pesadilla y de asistir a una discusión entre Ruth y Claire. Por otro lado, a David se le aparece el espíritu de su difunto padre mientras trabaja en la reconstrucción de su rostro. Lo hace, además, para cuestionar su profesionalidad.

Durante el velatorio, Nate se queja amargamente a su hermana de lo vacía que está su vida y de la falsedad de una ceremonia de la que son protagonistas. En la habitación de matrimonio, a Ruth se le aparece el espíritu de su marido para anunciarle, misteriosamente, que conoce su secreto. Por su parte, David discute con su novio por considerar impropio que se haya presentado sin previo aviso. Asimismo, David

miente a su madre cuando ésta pregunta por la identidad del invitado. Poco después, Ruth confiesa a sus hijos, entre llantos y gritos, que le fue infiel a Nathaniel durante años y que «él ahora lo sabe». David se indigna pero Nate consuela a su madre.

Llegado el entierro, Nate se rebela contra el aséptico ritual y se niega a utilizar un dosificador de tierra. De hecho, agarra un puñado del suelo y lo lanza sobre el ataúd. Ruth sigue su ejemplo y hace lo propio entre gritos y sollozos. Claire, a lo lejos, observa que el espíritu de su padre, vestido con camisa hawaiana y bermudas, aplaude al sacerdote cuando culmina su sermón. Al terminar el acto, David le reprocha a su hermano que haya estado desaparecido durante tanto tiempo y que ahora intente convertirse en el centro de la familia. De igual modo, defiende el sentido del trabajo que realizan aunque a él pueda parecerle inhumano. Al terminar, David amenaza a un representante de una gran corporación de funerarias que pretende la compra de la empresa. Claire, por su parte, mantiene una conversación sobre la muerte con el ánima de su padre. Finalmente, Brenda se presenta en el cementerio y charla con Nate, que reconoce que los cuatro días que ha pasado con su familia le han supuesto una importante crisis de identidad. Ella le da su número de teléfono y le invita a tener una cita.

Comienza un nuevo día y en esta ocasión Nate ha soñado con una escena tranquila de su infancia. Durante el desayuno, Ruth agradece su presencia y le pide que se quede unos días más en Los Ángeles. Él acepta. Sale a correr y de pronto ve cómo el espíritu de su padre espera en una parada de autobús, se monta en él y se despide con la mano a través del cristal. La gente que pasa mira fijamente a los ojos de Nate, que permanece inmóvil en mitad de la calle.

4. Análisis narrativo: un guión ejemplar

Sabemos que la narrativa audiovisual incluye una gran variedad de aspectos imposibles de abordar en un estudio tan limitado como éste. Por ello, atenderemos especialmente al análisis de los elementos básicos de construcción del relato piloto de *A dos metros bajo tierra*. Buena parte de esos componentes se gestan desde el momento de creación del guión o «primera narración de la historia», en palabras de Sánchez-Escalonilla (2001: 15).

Concretamente, nos centraremos sólo en aspectos esenciales desde la perspectiva de lo que, en nuestra opinión, debe ser un primer capítulo ejemplar: cómo se organiza y dispone su estructura; quiénes y cómo son sus personajes principales; con qué tipo de diálogos se comunican verbalmente; cuál es el tono; qué franquicias narrativas se establecen; y cuáles son los bloques temáticos más importantes del relato.

4.1. Estructura narrativa: la trama al servicio del concepto

La estructura se fija a partir de una trama principal que cruza el esqueleto narrativo del capítulo: la muerte violenta de Nathaniel Fisher y las atenciones funerarias que recibe de la empresa que lleva su apellido y el de sus hijos. De este modo, se nos da la bienvenida al particular universo creativo y temático que caracterizará a la serie.

El creador, guionista y director Alan Ball no malgasta un solo segundo en fijar el concepto fundamental de la obra. Lo hace, además, a partir de la acción. El concepto aludido se podría enunciar así: una empresa familiar de servicios funerarios en Los Ángeles. Para dejarlo claro e introducir al espectador inmediatamente en la personalidad de la serie, se organiza una trama en la que el fundador y propietario de la empresa se convierte en su propio cliente. En siguientes entregas, el espectador comprobará que la dimensión profesional determinará los cimientos estructurales que soportarán cada narración. Y el primer capítulo ya habrá respondido con suma coherencia a este puntal tan determinante de la narración.

Así pues, entendemos que la gran trama del primer capítulo tiene como detonante la muerte del señor Fisher. Pero ese detonante, además, lo es también de toda la serie en su conjunto, encontrando su proyección a los pocos minutos de iniciado el piloto. El fallecimiento del padre de familia altera la estabilidad emocional de su esposa e hijos, que deben afrontar, a corto plazo, las rutinas habituales en su trabajo.

De este modo, la trama principal atraviesa las fases comunes que el hijo mediano, David, tan bien conoce: recoger el cadáver, drenarlo y reconstruirlo, exponerlo públicamente durante el velatorio y, finalmente, darle sepultura. Algunas de estas fases están separadas por unos anuncios aparentemente televisivos de productos funerarios (coches de transporte, sustancias químicas para drenajes, masillas de maquillaje facial y dosificadores de tierra para entierros) que actúan a modo de puentes entre las partes fundamentales de la narración. Esas piezas, como veremos posteriormente, son extraordinariamente eficaces a la hora de colorear el tono de la serie y anticipan franquicias narrativas que la distinguen con un fuerte carácter.

La estructura delimitada a partir de la trama principal y compuesta por cuatro bloques (muerte del protagonista y recogida del cuerpo; reconstrucción y embalsamamiento; velatorio; entierro) se completa con algunas subtramas que nos sirven para conocer a los personajes y los conflictos de relaciones que mantienen entre ellos. Sin embargo, y ya que son los vehículos más destacables del relato, exploraremos el sentido de esas subtramas en el siguiente epígrafe.

4.2. Construcción y diseño de personajes

La creación de personajes es una tarea extremadamente compleja que debe tomar en consideración múltiples factores. Simplificando mucho, su caracterización se define por la apariencia física –rasgos significativos, vestuario y similares– y por la personalidad que se deduce de sus respectivas psicologías, concretadas, claro está, en las acciones que realizan. Motivación, valores, emociones, temperamento o actitudes son algunos de los conceptos que suelen utilizar tanto analistas como profesionales. A continuación veremos, a modo introductorio, cuáles son los caracteres preminentes que establece el piloto de *A dos metros bajo tierra* respecto a sus personajes principales.

- Nate Fisher: es el primogénito de la familia que se marchó de casa para independizarse en la ciudad de Seattle. Viste de manera informal, una perilla le adorna el rostro y tiene un corte de pelo moderno. De carácter afable aunque impulsivo, afronta los problemas de manera directa, ofrece consuelo a quien lo necesita y defiende la exploración sincera de los sentimientos, por dolorosos que sean. Atraviesa una crisis de identidad por falta de vocación y por su incapacidad para mantener una relación sentimental.

- David Fisher: el hijo mediano continúa con el trabajo familiar. Su formación se encaminó a seguir los pasos del padre, aunque no se trata de su verdadera aspiración y duda sobre su profesionalidad. Extremadamente responsable y meticuloso, es un defensor de las buenas maneras y del control de las emociones, aunque a veces no puede contenerse y estalla. Viste formalmente, con traje oscuro y corbata negra, peinado con raya. Reservado y reprimido, oculta a sus familiares su condición homosexual.

- Ruth Fisher: la señora Fisher, madre de familia y ama de casa, cumple rigurosamente con sus obligaciones. Tiene un aspecto típico de mujer tradicional, firme veladora del decoro y los comportamientos correctos. No obstante, posee un carácter sensible y oculta un secreto importante a sus seres queridos.

- Claire Fisher: la hija pequeña es una adolescente rebelde, desubicada e instintiva. Sin embargo, en el fondo es más madura de lo común entre los jóvenes de su edad. Su aspecto es desaliñado y su temperamento desprende un aire siniestro. En ocasiones se deja llevar y hace gala de una mentalidad bastante abierta respecto a las drogas y el sexo. Conduce un viejo automóvil funerario de la empresa. Se siente ahogada por el contexto que le rodea.

Estos son los protagonistas que habitan y justifican el universo narrativo de la serie. Pero existen otros secundarios que lo complementan en gran medida y que adquirirán un peso notable en la construcción seriada del discurso. Así, podemos hablar de Brenda Chenowith, la alocada y misteriosa pasajera de avión con la que Nate fornicó en un almacén del aeropuerto. También se nos presenta en el piloto a Keith Charles, el policía negro que mantiene una relación con David y que le conmina a que se comporte con más libertad. No deberíamos dejar de mencionar a Federico –o Rico– el entusiasta trabajador de Fisher e Hijos, un auténtico amante de sus quehaceres como reconstructor cadáveres. Y, por supuesto, Nate Fisher Sr., el patriarca que se aparecerá en la mente de sus seres queridos con la imagen y personalidad que cada uno de ellos proyecta sobre él.

En nuestra opinión, dos grandes virtudes adornan el guión del capítulo piloto en lo que a construcción de personajes se refiere. En primer lugar, nos son totalmente presentados en acción, lo que ayuda a conocerlos más directamente. Así, es muy atractiva la descripción de las situaciones en las que se encuentran cada uno ellos cuando se enteran del fallecimiento del señor Fisher: Ruth prepara con mimo la cena de Nochebuena; David atiende a sus clientes en un velatorio con el rigor que le caracteriza; Nate acaba de mantener un fogoso encuentro sexual con una desconocida en el cuarto de limpieza de un aeropuerto; y, por último, Claire se encuentra en casa de unos amigos probando una droga que éstos le ofrecen. Además, todas estas acciones se muestran sintéticamente y sin contemplaciones en los primeros minutos del relato. De este modo, el espectador tiene la sensación de conocerlos prácticamente al verlos, sobre todo por la mezcla que poseen de intensa individualidad y carácter prototípico.

El otro gran acierto tiene que ver con la multiplicación de las dimensiones de los personajes dado el contacto que mantienen. Linda Seger sostiene que «las historias de relaciones ponen de relieve la química que existe entre los personajes y añade que su entidad depende de la elección de cualidades que proporcionen chispa a la relación» (2000: 88). Asimismo, lo que Seger llama «chispa» no es sino el resultado que se deriva de la combinación de cuatro elementos: la atracción de los personajes, entendida como la posesión de algo en común que les induce a estar juntos; la existencia de un conflicto que amenaza con separarlos; el contraste y la oposición entre los rasgos propios de cada personaje, que constituye un eficaz vivero de futuros conflictos; y la capacidad de transformación que cada uno ejerce sobre los otros.

Pues bien, el piloto de *A dos metros bajo tierra* cumple –y muy hábilmente– con la mezcla de los elementos enunciados por Linda Seger. Indiscutiblemente, los miembros de la familia Fisher tienen en común la muerte del padre, la obligación de darle la despedida correspondiente y el recuerdo de su figura. No obstante, existen conflictos entre ellos, principalmente derivados de sus variadas personalidades, que colisionan permanentemente entre sí. La coctelera, en este sentido, agita con las dosis precisas las posibilidades que deparan lo contrastado de sus roles y cualidades principales. Ese contraste no impide que los Fisher ejerzan una influencia transformadora los unos con los otros. Nate, por ejemplo, consigue que su

madre exteriorice sus sentimientos y exorcice algunos de sus fantasmas. David, por señalar otro caso, hace ver a su hermano la importancia del trabajo que desempeñan en la funeraria. En general, las perspectivas varían, las convicciones se tambalean y la amenaza de la separación es, al mismo tiempo, una esperanza para la comprensión y el cariño.

Todo ello se deriva del principal conflicto que, con vocación horizontal, fija la primera entrega de la serie. La muerte del padre pone de manifiesto el estado de crisis de su esposa e hijos, que se ven obligados a empezar de nuevo. Esta idea será reforzada todavía más en el segundo capítulo, cuando la lectura del testamento de Nathaniel confirme que todos ellos deberán reubicarse en una renovada forma de entender sus existencias en las dimensiones profesionales, familiares, emocionales, etcétera. Cuestiones básicas y de gran potencial dramático que cobra ímpetu creativo a partir del diseño de los personajes y de las relaciones que mantienen entre sí.

4.3. Los diálogos

A los personajes los conocemos por sus apariencias y por sus acciones. Pero, sin duda, una parte importante de su caracterización depende de lo que dicen. Los diálogos son, por lo tanto, una fuente inagotable de informaciones sobre los individuos que pueblan el relato y su importancia es mayor, si cabe, en el capítulo piloto. Sin embargo, existe el riesgo de ser demasiado evidente en la presentación y caracterización de los personajes. Además, y por si fuera poco, el diálogo es una herramienta muy útil para el avance narrativo del relato. Dicho de otro modo, un diálogo excelente se aprovecha no sólo para hablarle al espectador sobre los protagonistas.

Así, Linda Seger recuerda su eficacia estructural y rítmica. En este sentido, la especialista norteamericana sostiene que debe diseñarse con musicalidad, respetando la brevedad y concisión, facilitando la tarea interpretativa y añadiendo conflictos, actitudes e intenciones (2000: 129-130).

El piloto de *A dos metros bajo tierra* respeta estos principios. Si, como ya hemos advertido, uno de los grandes aciertos de la pieza consiste en adentrar rápidamente al espectador en su universo definitorio, es en una proporción decisiva gracias a los diálogos. Directos y verosímiles, se caracterizan por una economía narrativa sobresaliente. Las conversaciones cuentan mucho de múltiples ámbitos y con muy poco. Están, por lo demás, plagados de subtexto, o significados implícitos que se deducen de lo expresado literalmente. De este modo, el producto gana en sentido del matiz y en elegancia, y propone un juego permanentemente inteligente al espectador.

En ocasiones, además, el lenguaje verbal depara conflictos entre los personajes. Ruth llama la atención a sus hijos sobre la forma de expresarse y David hace lo propio con Federico en la sala de reconstrucción. De igual forma, este hecho sirve para contrastar a los componentes de la familia: Nate y Claire, al contrario que su hermano y su madre, emplean un vocabulario más coloquial y contundente.

En resumen, los diálogos del piloto están al servicio de la fluidez estructural y rítmica porque, aunque caracterizan a los personajes de manera implícita, en esencia sirven al avance de la acción. Pero no hay que olvidar que, sobre todo, resultan decisivos a la hora de fijar el tono de la serie. Los perfiles trágicos y cómicos que saltean la historia están tallados con líneas de diálogo ricas en matices, capaces de arrancar sonrisas inteligentes y emociones embriagadoras.

4.4. Creación del tono

Describamos una escena del capítulo piloto: la situación nos muestra a David acompañando a un anciano que acaba de enviudar. Los dos contemplan el cuerpo de la difunta durante el velatorio. El cliente felicita a David por el trabajo que han realizado y subraya el sosiego que transmite su esposa. «Bueno, ahora está en paz», afirma el segundo hijo de los Fisher. «Si hay justicia en el universo, estará cavando mierda en el infierno», replica el viudo antes de que una pequeña pausa valorativa invite al espectador a agotar el significado y talante de la escena.

Claramente, este diálogo puesto en escena a los cinco minutos de comenzada la serie ayuda a la creación de su tono. Nos encontramos ante un *gag* –o golpe cómico– que podríamos definir como verbal y de contraste, ya que la respuesta del anciano es todo lo contrario de lo que David –como personaje– y nosotros –como testigos de la situación– podríamos esperar. El silencio posterior amplifica el sentido humorístico de lo acontecido.

Este momento nos ilustra sobre la cantidad de ingredientes tonales que definen las complejas cualidades de *A dos metros bajo tierra*. No es una serie paródica, sino costumbrista. Es dramática con elementos cómicos, o cómica con contrapuntos trágicos. Es realista pero tiene un trasfondo fantástico o, por así decirlo, de corte espiritual. Tiene un sentido del humor bastante negro, ya que bromea o desmitifica el hecho de la muerte. Pero su faz humorística se muestra tan contenida y mezclada con el sufrimiento y el dolor, que resulta imposible decantarse por una etiqueta que dé en la clave decisoria de su talante expresivo. Se adivina en el discurso una intencionalidad crítica contra las falsas apariencias, aunque es innegable el cariño y la comprensión con que se trata a los personajes.

Es posible que nos encontremos, precisamente, ante una de las razones fundamentales del éxito artístico de la obra. Si no es fácil de encasillar, si tiene una personalidad compleja en el fondo pero sencilla en la exposición, si su presencia es original, si es más fácil verla y entenderla que explicarla es que su creación está excelentemente perfilada. En este sentido, no olvidemos que su máximo responsable, Alan Ball, fue el guionista del filme *American beauty* (Sam Mendes, 1999), todo un ejemplo de película difícilmente encasillable cuyas características tonales emparentan con el producto que ahora analizamos. En aquel caso, los primeros minutos del relato facilitaban la entrada del espectador en el mundo ficcional propuesto. Y el capítulo piloto de *A dos metros bajo tierra* hace lo propio con el arranque de un discurso que, aunque seriado, dispone de un tono trabajado y complejo que se desliza con naturalidad desde que echa a andar por la pequeña pantalla.

4.5. Franquicias narrativas

Con implicaciones tanto estéticas como narrativas, la cabecera es una de las franquicias más importantes de una serie de televisión. Ese breve fragmento en el que se da cuenta de los profesionales que intervienen en la puesta en pie del producto tiene, además, implicaciones que van más allá de la simple funcionalidad informativa. Porque, finalmente, una cabecera adecuadamente planificada concentra al máximo los componentes que definen el carácter de la serie.

Así, en la cabecera de *A dos metros bajo tierra* asistimos a una sucesión de imágenes que poseen un alto valor metafórico: un cuervo sobrevuela el cielo recortado sobre un ciprés; unas manos entrelazadas se desunen; unas hermosas flores se pudren a toda velocidad; las garras del pájaro de mal agüero se clavan sobre la piedra gris de una lápida...

Y, al mismo tiempo, vemos una camilla con un cadáver, artilugios funerarios, instrumental de embalsamamiento, un algodón que recorre una cara muerta, un coche fúnebre que contiene un ataúd... E, igualmente, leemos los nombres de los creadores de la serie impresionados sobre las lápidas y el logotipo de la serie, concebido como un ciprés que contiene el título.

Evidentemente, la cabecera ubica instantáneamente al espectador en el ámbito temático que da cuerpo al concepto. Nos encontramos ante una serie que gira en torno a la muerte y que se centra en las rutinas profesionales de una empresa que dispensa servicios funerarios.

De igual modo, la aparición del nombre de los máximos responsables –como el del creador, productor ejecutivo y director Alan Ball– en las losas bien puede entenderse como un guiño humorístico que colorea sutilmente el tono cómico, refinado e indirecto que la serie propone. Todo ello envuelto, al mismo tiempo, en una estética elegante construida a partir de blancos y negros que apelan a una dualidad vida-muerte, absolutamente identificativa de su concepción.

Pero, siendo básica la cabecera, el capítulo piloto delimita una franquicia narrativa fundamental: las tramas de las sucesivas entregas se articularán a partir de la muerte de alguna persona que recibirá los cuidados de una empresa del sector de pompas fúnebres. La eficacia –y brillantez– de este primer capítulo consiste, pues, en la economía de medios con los que se construye el relato. La muerte accidental del señor Fisher, como ya vimos, detona los conflictos básicos que regirán la vida de *A dos metros bajo tierra* pero, complementariamente, fijará una franquicia muy reconocible y de gran potencial en la captación de una audiencia fiel. Y es que, tras el segundo capítulo, el espectador confirmará que puede someterse a la satisfacción de una expectativa convertida en costumbre: la de saber que cada episodio comienza con un fallecimiento y continúa con el ritual mortuario.

No obstante, el piloto presenta algunas particularidades en comparación con las entregas venideras. En éstas, la primera escena narra la muerte de alguien cuyo nombre y fechas de nacimiento y defunción aparecen sobre la pantalla en blanco. En el primer capítulo, sin embargo, no se aplica ese recurso, quizás porque Nathaniel Fisher nunca termina de morir del todo, ya que se hace presente en las vidas de sus seres próximos con asiduidad. Y, precisamente, esas apariciones se erigen en otra franquicia importante a la que se responderá fielmente cada semana.

Por otra parte, en este capítulo introductorio se emiten unos anuncios televisivos de productos relacionados con la actividad de los Fisher. Esas piezas, que en el relato adquieren un aire a digresión irónica, se ponen al servicio del apuntalamiento del tono tragicómico de la serie, por lo que dejan de repetirse en los siguientes episodios. Así, y en suma, hay un juego entre el establecimiento de convenciones que pretenden fidelizar a la audiencia con recursos espontáneos e imaginativos que persiguen idéntico fin. Y ése es uno de los principales objetivos de un buen piloto.

4.6. Temas

Desde el mismo título la muerte se presenta como el gran paraje temático que transita la serie. Pero no sólo la muerte: la expresión *A dos metros bajo tierra* apela también al universo de los ritos mortuarios, por cuanto se trata de la profundidad a la que se entierran los restos de los clientes de «Fisher e Hijos».

De tal modo que nos hallamos ante un producto que, al combinar un tono de contrastes dramáticos y cómicos con el trascendente asunto de la muerte, practica el humor negro. Se podría añadir, además, que se trata de una serie profesional (tipo *Urgencias*, *La ley de los Ángeles* o *Periodistas*) pero excede, en general, los límites restrictivos de la actividad catalogadora.

No admite duda, por el contrario, que recorre un itinerario discursivo en el que pueden enmarcarse, además de las ya señaladas, las siguientes unidades: la difícil convivencia familiar, los conflictos generacionales, el sentido trascendente de la vida, las drogas, el sexo, la homosexualidad, las represiones, los secretos, las falsas apariencias, el choque entre la moral social y la individual, las frustraciones, el dolor, etcétera. Cuestiones, todas ellas, que se abordan de frente y con audacia.

Y, por supuesto, no debemos olvidar la cuestión del padre ausente. Su muerte constituye el detonante y su figura sobrevolará las conciencias de sus familiares. De hecho, su esposa e hijos tendrán que recomponer sus respectivas vidas y empezar desde cero sin liberarse de la vigilancia constante del señor Fisher, o al menos del señor Fisher que queda en su problemático subconsciente tras la desaparición física. Existe vida, pues, tras la muerte, al menos de alguna forma. De este modo, la serie queda bañada de un aire espiritual, seudorreligioso o trascendente que se cuele por el matizado arco temático de *A dos metros bajo tierra*.

5. Conclusiones

Defendemos con firmeza que el capítulo piloto de *A dos metros bajo tierra* es un lúcido ejemplo de calidad televisiva. Establecidos los objetivos narrativos que deben marcarse las primeras entregas de series de este tipo, hemos comprobado el cumplimiento exhaustivo y original que de ellos se hacen mediante eficaces armas que parten de un guión excelente.

El establecimiento claro del concepto del producto, de su detonante, tono, estructuras y franquicias, así como la caracterización inmediata y en acción de sus personajes, hacen del capítulo una lección magistral de cómo ha de arrancarse el discurso serializado. La excelencia defendida en las primeras líneas de esta comunicación, el buen gusto o la idoneidad con los objetivos estético-narrativos-comunicativos se confirman durante los vibrantes minutos que dura la pieza. En resumen, el particular universo en el que se mueven los Fisher, así como sus inseguridades, miedos y conflictos quedan establecidos sin dilaciones en corto espacio de tiempo y con una fluidez asombrosa. De este modo, y con la creatividad que se le debería presuponer a toda serie de ficción, se nos alumbró la senda que deberíamos seguir para conseguir una «televisión de calidad», esa ansiada televisión que casi todos queremos.

Referencias

- DIMAGGIO, M. (1992): *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Barcelona, Paidós.
- FIELD, S. (2001): *El libro del guión*. Madrid, Plot.
- MCKEE, R. (2002): *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba Editorial.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Madrid, Ariel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.
- SEGER, L. (2000): *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona, Paidós.
- VILCHES, L. (1999): *Taller de escritura para televisión*. Barcelona, Gedisa.

¹ De hecho, Ball ganó el Óscar y el Globo de Oro al mejor guión original en el año 2000 por dicha película.

² Alan Ball nació en Atlanta en 1957, se graduó por la Florida State University School of Theatre. Tras finalizar sus estudios, se instaló en Nueva York, donde trabajó como director artístico en varias producciones teatrales. Escribió comedias para los escenarios (*Five women wearing the same dress*, *Bachelor holiday*, entre otras). Pronto saltó a la pequeña pantalla y se convirtió en creador, guionista y productor ejecutivo de series como *Oh, grow up*, *Cybill* y *Grace under fire*.

³ Destacamos, entre otros muchos reconocimientos, el Globo de Oro a la Mejor Serie Dramática (2001), y el Emmy a la Mejor Dirección de Serie Dramática, al Mejor Casting de Serie Dramática, al Mejor Diseño de unos Títulos de Crédito, al Mejor Tema Musical para Títulos de Crédito y al Mejor Maquillaje para una Serie (todos ellos obtenidos en 2002).

