

Metodología de microanálisis fílmico¹

Iván Bort Gual
Universitat Jaume I
ivan.bort@uji.es

Resumen: *Los openings de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas recogen y subvierten las características formales y los recursos expresivos y narrativos de sus referentes historiográficos y cinematográficos —las secuencias de títulos de crédito— convocando el interés reflexivo y crítico del analista. Así, se pone en evidencia la exigencia de la formulación de un nuevo constructo teórico de aproximación a estas partículas narrativas, paradigmas discursivos que se extienden tanto a la apertura —previously, teaser— como al cierre —ending, pre-ending— de las series de televisión que conforman nuestro objeto de estudio. Al tiempo, se erige necesaria una categorización tipológica de los títulos de crédito cinematográficos y el desarrollo de baremos cuya aplicación conforme una metodología de microanálisis fílmico capaz de desgranar estas secuencias desde un punto de vista sinecdóquico.*

Palabras clave: *opening, series de televisión, títulos de crédito, análisis fílmico*

Abstract: *The openings of North American Contemporary Drama Television Series collect and subvert the formal characteristics and the narrative and expressive recourses from its historiographical and cinematographic referents —the movie title credits— calling the analyst's reflexive and critic interest. Thus, it highlights the need for the formulation of a new theoretical construct that allows the approach to these narrative particles, discursive paradigms that extend both the opening —previously, teaser— as the closure —ending, pre-ending— of the televisions series that conforms our object of study. At the time, it's required a typological categorization of movie title credits and a development of scales whose application build a film microanalysis methodology capable of shelling these sequences from a synecdochic point of view.*

Keywords: *opening, television series, title credits, film analysis*

¹ El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

1. Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo

La presente comunicación se presenta a modo de conclusiones finales de una tesis doctoral cuya investigación ha venido recabando el trabajo y la dedicación de cuatro años (Bort, 2012a). Para llegar a este punto en el que nos encontramos se evidencia un procedimiento, constante a lo largo de toda la tesis, que vendría mostrando, diseminadamente, apuntes teóricos bajo el paraguas de la metodología del análisis fílmico (Gómez Tarín, 2011), la historiografía y la aplicación sobre el *corpus*, sin cerrarse nunca a la pura teoría pero nunca operando al margen de su ineludible cimentación. Cuestiones, todas éstas, que requieren aún más del desarrollo de un marco teórico e historiográfico; así como de una aproximación desde el análisis aplicado. A todo ello le debe seguir el trabajo directo sobre el *corpus*, llevándonos de la mano para ensamblar todo el constructo teórico armado con la llegada a un último bloque, del que surge el presente texto: el de las conclusiones. En éste reside el por qué de la confirmación o refutación de la hipótesis planteada inicialmente, el resto de conclusiones adicionales y el sugestivo registro de caminos abiertos hacia el futuro. He aquí el elucidario de hallazgos de *los telones del relato audiovisual*.

Pretendemos, pues, demostrar que las partículas narrativas integradas en la apertura y clausura de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas, recogen y subvierten los recursos expresivos y narrativos propios de sus referentes cinematográficos e historiográficos para así constituirse en nuevos paradigmas discursivos.

Tales partículas narrativas utilizan los recursos expresivos y narrativos de tal forma que establecen una quiebra en relación con sus referentes cinematográficos e historiográficos, constituyéndose así en paradigmas de nuevas estructuras discursivas que adquieren valor analítico independiente y estratégico, siendo de hecho el epítome de las características formales y de contenido del texto en el que se introducen.

Así pues, requerimos ir confirmando que, en efecto, la hipótesis planteada se verifica en todas sus aristas argumentales y derivas posibles, teniendo bien en cuenta las distintas aproximaciones realizadas para hacer consistente la investigación ahora concluida.

En una primera aproximación al contexto del objeto de estudio —las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas— insistimos en el error de concebir el discurso serializado de la ficción televisiva y la imagen cinematográfica como dos entes dispares y disímiles. Desde múltiples puntos de vista, asentamos que para enfrentarnos al examen de nuestro objeto de estudio es necesario aproximarse a través de las mismas herramientas de análisis fílmico —como la clásica teorización de Roland Barthes (Barthes, 1977) sobre las funciones en el relato— que las que nos ofrece la narrativa audiovisual de estirpe semiótica. Esto se erige tarea fundamental a comprobar antes de pasar a ninguna otra fase de disección del análisis. Incluso la propia serialidad es inherente al discurso cinematográfico y, como tal, la exploración de lugares comunes asienta las series de televisión como un objeto a estudio de carácter científico suficientemente consistente. También entendemos necesario atender al flujo televisivo (Thomson, 2003) para reflexionar acerca de sus inferencias

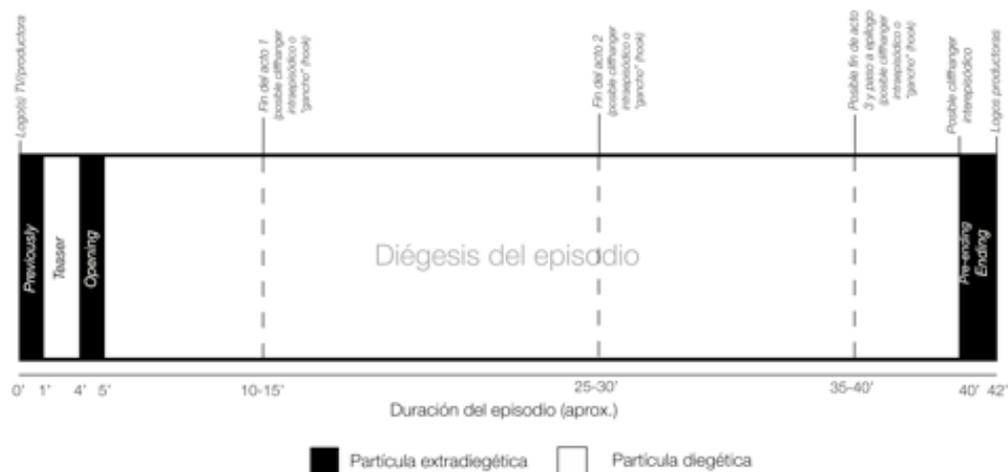
con el análisis textual de las partículas y el complejo escenario en el que nos encontramos.

Para establecer en qué medida las partículas a estudio son capaces de recoger y subvertir los recursos expresivos y narrativos de sus referentes historiográficos, consideramos trascendental elaborar un recorrido a través de la historia de la televisión norteamericana y sus relaciones con el medio cinematográfico. A través de él, se localizan precedentes clave en la estructura y evolución de las series de televisión contemporáneas y sus piezas de apertura y cierre en el papel desempeñado por Alfred Hitchcock —omnipresente y transversal en un estudio acerca de los trasvases entre cine y televisión— y en cómo *Twin Peaks* asentó las bases de un estilo narrativo que revolucionaría la ficción televisiva para siempre a través de la implementación de recursos más cercanos al discurso cinematográfico. Con el cambio de milenio, la cadena norteamericana HBO articuló un modelo de producción cuya apuesta se convertiría, definitivamente, en el referente a seguir, generando un caldo de cultivo sobre el que hoy germinan todas las series de la denominada *tercera edad de oro de la ficción televisiva estadounidense*.

Reconocidos, asimilados y detectados los referentes historiográficos de las partículas a estudio hoy, resulta capital la aproximación a los títulos de crédito cinematográficos, *hermanos mayores* de las secuencias de apertura y cierre de las series de televisión. Encontrando los puntos de inflexión en la obra de Saul Bass o Kyle Cooper, o los *American Film Company Logos*, todo ello se convierte en referente formal que adoptar y quebrar por los diseños de los actuales telones del relato televisivo, llegando a la conclusión de que toda secuencia de crédito destila la concepción narrativa del filme, tal y como sucede en las partículas de apertura y cierre respecto a la serie en la que se integran.

Para llegar a esta última afirmación, clave a efectos de la verificación de la hipótesis, llevamos a cabo una doble tarea teórico-práctica: a medida que aplicamos todas las taxonomías y clasificaciones tipológicas confeccionadas y que presentaremos a continuación en el presente texto, las series de televisión *exigían* nuevos paradigmas, tan emparentados con aquéllos procedentes de sus referentes historiográficos televisivos y de sus homólogos cinematográficos como reivindicativos de nuevas formas de ruptura con ellos. Elaboramos, en respuesta a tal requerimiento, diferentes tablas que integran todas las posibilidades casuísticas de aparición e interacción de las partículas, que desde ese mismo instante quedaban dotadas de un nombre específico, una definición y una aplicación directa que las remitía a un pasado que heredaban, un presente que describía su análisis aplicado y apuntaba hacia un futuro de la cuestión, tratándose, en todo caso, de la implementación de nuevos paradigmas discursivos.

Este es el resultado:

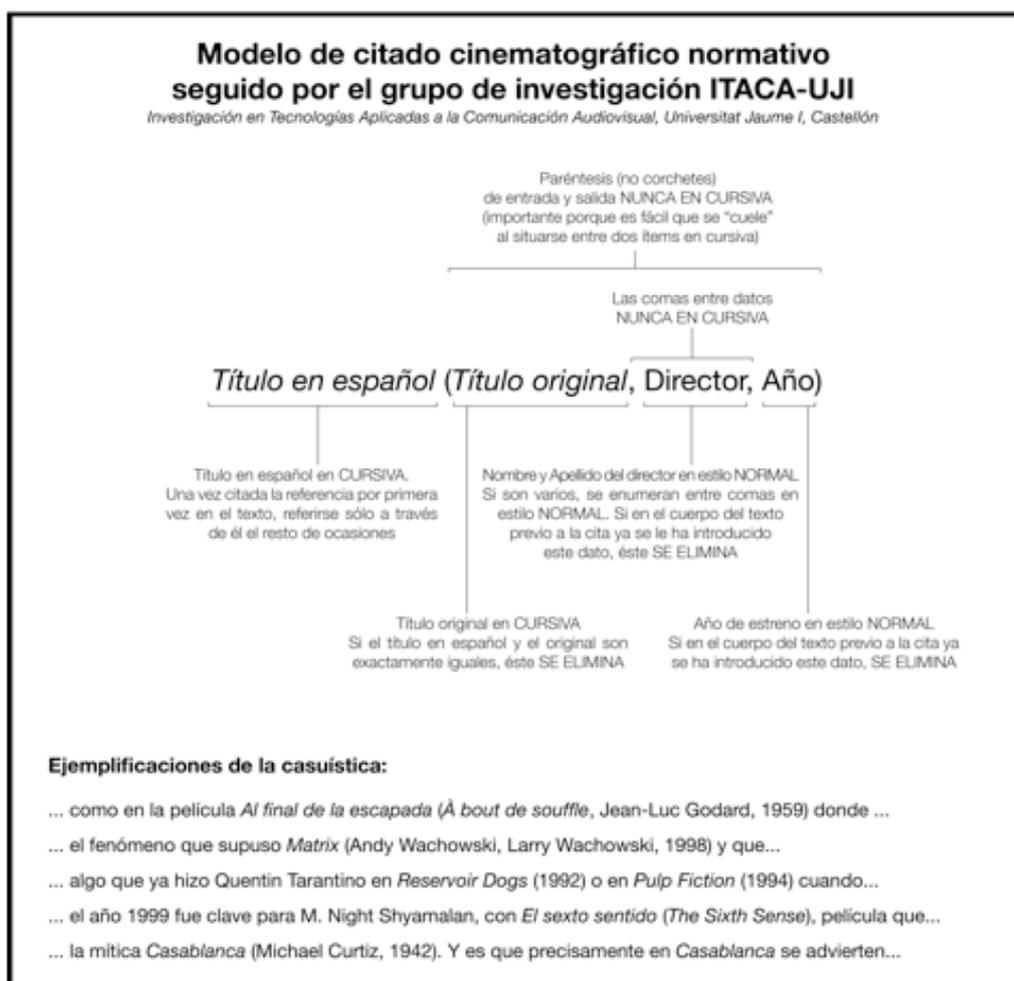


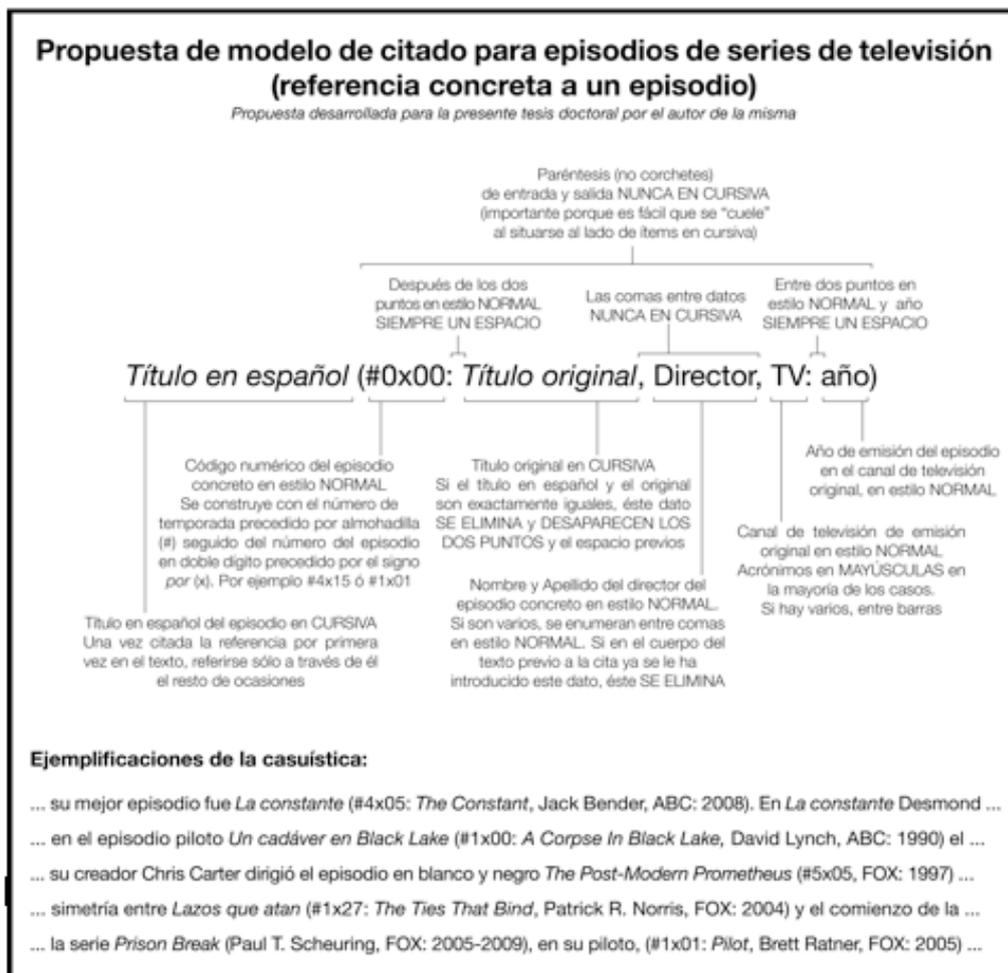
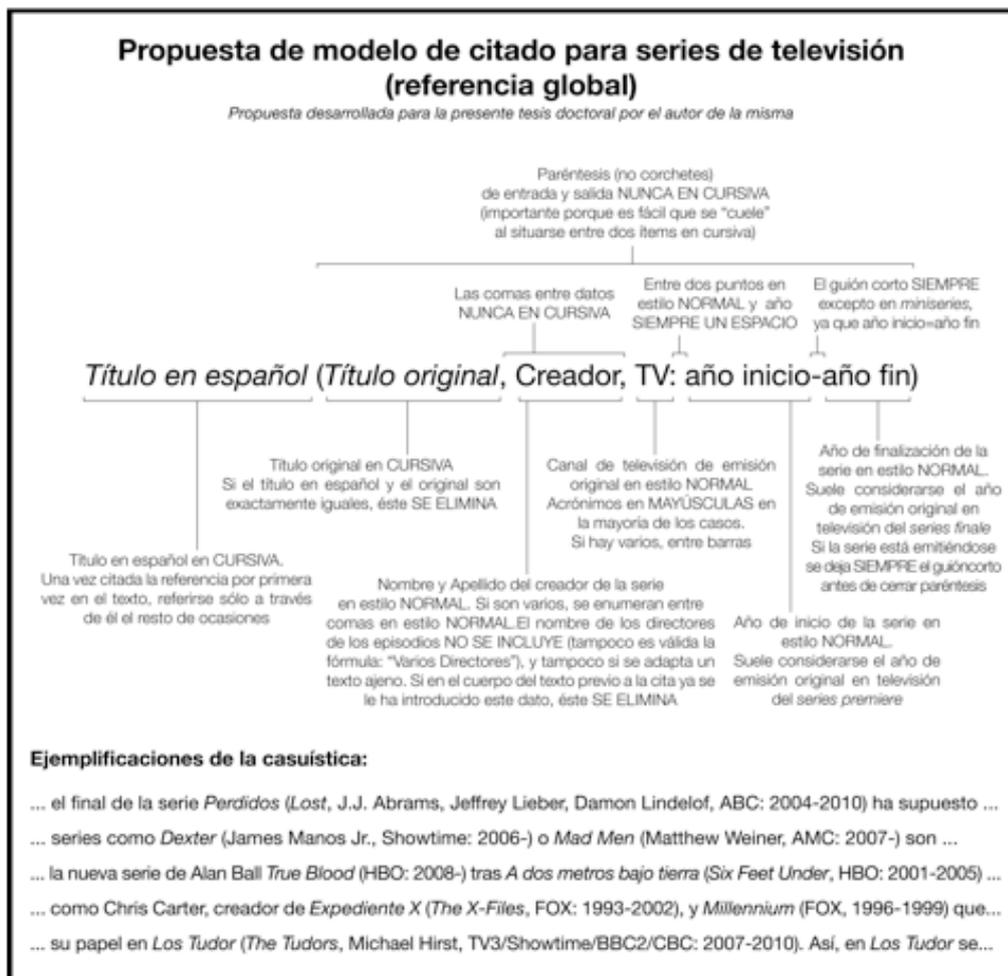
Con los análisis aplicados sobre el *corpus* de trabajo y la profundización de estos análisis sobre series específicas como *24* (Robert Cochran, Joel Surnow, FOX: 2001-2010), *Fringe: al límite* (*Fringe*, J.J. Abrams, Roberto Orci, Alex Kurtzman, FOX: 2008-) (Gómez Tarín y Bort, 2012) o *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-) (Bort, 2012b), acabamos de confirmar la hipótesis planteada en tanto en cuanto el enunciado secundario de la misma ponía a prueba el valor analítico, independiente y estratégico adquirido por las nuevas estructuras discursivas. Basando nuestro análisis tan sólo en las partículas a estudio, logramos desarrollar una suerte de *microanálisis filmico* que las distintas piezas no sólo han soportado sin problemas, sino que no han dejado de sugerir relaciones dialógicas sinérgicas con todo el global de la serie. Así, los *previously*, *teaser*, *endings*, *pre-endings* pero, sobre todo, los *openings*, de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas se erigen en piezas-compendio de las características formales y de contenido del texto en el que se introducen, por lo que podemos afirmar el cumplimiento de la hipótesis en todos sus apartados.

2. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas

Las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas ocupan hoy día un espacio de interés en auge en la cultura audiovisual. El cine *mainstream* actual se encuentra en un cierto estancamiento creativo, fruto de su búsqueda del *éxito contra reembolso*. En este sentido nuestro objeto de estudio se erige en un inspirado refugio de apuestas formales y narrativas que ha generado una eclosión investigadora que se ha venido fraguando en los últimos tiempos, a la estela de la cual surge este texto. En este sentido, el papel del *creador*, en tanto *autor*, es clave en la era de la televisión *de culto*. Una figura que trasciende la del *director* cinematográfico y que como productor ejecutivo y *showrunner* controla y supervisa todos los aspectos de la creación. En la escritura de los textos se asienta la calidad de la ficción televisiva contemporánea.

En consecuencia, proponemos, en la importante acotación de todo objeto de estudio, la siguiente definición para *series de televisión*: Discursos narrativos audiovisuales de ficción serializada, fraccionados de forma estructurada y episódica, continuativos y/o interdependientes narrativa y/o temáticamente, cuya ideación, producción, emisión y posterior distribución se vehicula —en una primera instancia— en la disposición del discurso generado en el interior de un flujo televisivo. Además, al hilo del modelo de citado normativo para películas cinematográficas, y con la voluntad de homogeneizar una práctica descuidada por lo incipiente del tema; construimos —y aplicamos en consecuencia, comprobando su validez— nuestra propia propuesta para citar series de televisión, tanto en referencia global como a un episodio en concreto.

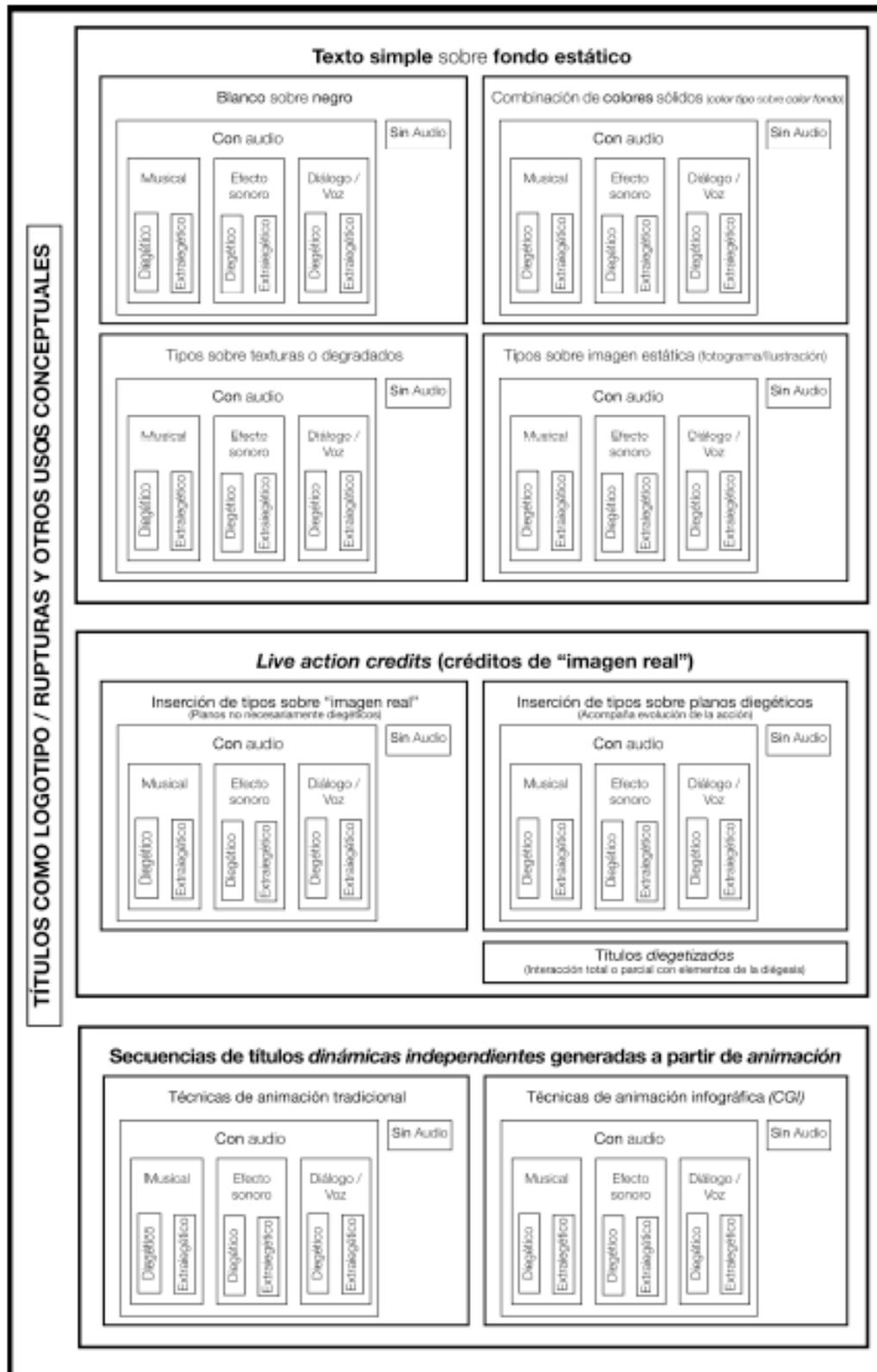




Como decíamos, la insistencia en la contraposición entre la imagen cinematográfica y la televisiva continúa siendo un error si no se atiende a las numerosas *s(c)inergias televisivas* (Bort, 2010) germinadas en el engarce. Incluso la serialidad no es un concepto exclusivo de la formalización de la ficción televisiva, pues es inherente al cine desde sus orígenes. Asimismo, clásicas teorizaciones como la de Roland Barthes (Barthes, 1977) sobre las funciones adquieren valor estratégico fundamental en el análisis de los discursos seriados. El flujo, como rasgo específico del medio televisivo y no del cinematográfico, es un elemento clave a considerar o sortear en la inferencia sobre la metodología de análisis textual fílmica aplicada al objeto de estudio. De entre esas denominadas *s(c)inergias televisivas* detectadas a propósito del recorrido historiográfico de (des)encuentros entre cine y televisión, destacan: 1) los años cincuenta y la *generación de la televisión* en los trasvases entre ambos medios; 2) el papel desempeñado por Alfred Hitchcock para conferir al medio televisivo un cambio cualitativo definitivo; 3) *Twin Peaks* como obra fundacional revolucionaria de la ficción televisiva, quebrantando la narrativa de un medio que no supo darle continuidad y que sólo una década después logró fructificar en el actual escenario a estudio; y 4) la apuesta del canal por cable norteamericano HBO por ofrecer *algo diferente en televisión* y *Los Soprano* como punto de inflexión para establecer temporalmente la *contemporaneidad* del objeto analizado.

En nuestra voluntad por definir de forma efectiva las secuencias de títulos de crédito cinematográficas más allá de sus parciales aproximaciones desde el diseño gráfico y no desde la narrativa audiovisual, de cara al microanálisis fílmico que pueden soportar, establecemos que se trata de partículas narrativas estructurales del relato fílmico que, siempre dentro del marco de la imagen y presentadas a través de múltiples posibilidades formales, cumplen 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. La función más primitiva y básica de estos títulos de crédito, en su inicial cumplimiento legislativo, ha sido ampliamente superada en su capacidad para erigirse en textos de valor discursivo estratégico y de poder narrativo ya desde los *telones* del relato. Insistimos una vez más: toda secuencia de crédito destila la concepción narrativa del filme, tal y como sucede en el *opening* respecto a la serie a la que da paso.

Para el trabajo sobre las partículas de apertura y cierre de las series de televisión debemos acudir a sus referentes historiográficos cinematográficos, considerando fundamental atender a los análisis de las secuencias de su *edad de oro*, inaugurada por las obras de Saul Bass y continuadas por otros artistas hasta su declive en los años setenta. En los noventa Kyle Cooper renovarí­a la práctica para actualmente situarse en los *openings* televisivos una de las formas de creatividad, innovación y ruptura más interesantes de nuestro tiempo. En función del recorrido transitado y habiendo marcado los hitos más importantes de su historia, como paso previo a la catalogación de las partículas a estudio, resulta necesaria la propuesta de una categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas que se ajuste a toda la casuística posible y considere las posibles rupturas y usos conceptuales, así como las insoslayables hibridaciones y mezcolanzas entre clasificaciones (Bort. 2011):



El *opening* es la piedra angular y pieza fundamental dentro del conjunto de partículas a estudio. Su delimitación conceptual lo sitúa entre la cabecera televisiva y la secuencia de títulos de crédito cinematográficos, y formalmente se instala entre el videoclip y el *collage*. Sin embargo, sus características propias, particularmente su cualidad de reiterativa y su capacidad para soportar un *microanálisis filmico* exige concebirlo como un paradigma discursivo con entidad propia. Culminamos su taxonomía concibiéndolo como la 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*. El *main title shot* o el *theme*, por su parte, son elementos adscritos al *opening* a atender en todo análisis de su morfología. La distribución de créditos en los *openings* configura una triada clasificatoria: *como logos, de distribución clásica televisiva y de distribución cinematográfica*. Gráficamente su catalogación consiste en cruzar dos sencillas tablas:

Tipo de crédito	Nivel jerárquico
Título de la serie	1
Creador (o desarrollador para TV)	2
<i>Starring</i> (reparto protagonista) Presentes en todos los episodios	
Producción (design producer, producer, executive producer, co-executive producer...)	3
Director de fotografía	
Música (<i>theme</i> y <i>score</i>)	
<i>Editor o Edited by</i> (montaje)	
<i>Featuring</i> (reparto secundario) Personajes recurrentes e invitados	
Casting	
Guión del episodio	
Dirección del episodio	4 (al <i>ending</i>)
Otros créditos (vestuario, maquillaje, peluquería, sonido, efectos especiales, otros actores y actrices, post-producción, segunda unidad, especialistas, agradecimientos, técnicos...)	

		DISTRIBUCIÓN DE LOS CRÉDITOS		
		Opening	Superposición sobre planos	Ending
MODALIDAD DE OPENINGS	Openings como logos	1	2	4
			3	
	Openings de distribución de créditos clásica	1	3	4
		2		
	Openings de distribución de créditos cinematográfica	1	-	4
		2		
		3		

El **Grado de Adscripción Mimética (GAM)** es uno de los dos baremos contruidos desde nuestra tesis doctoral para analizar los *openings*. Se trata del índice gradual de relevancia icónica que hace referencia al nivel de deuda que el *opening* contrae con los elementos iconográficos de la serie a la que pertenece. En otras palabras, el GAM 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. Su valoración exige subjetividad por parte del analista y no existen números absolutos en su calificación. Gráficamente hemos realizado un cuadro que concentra toda la casuística posible del baremo:



El **identificador Actor/actante (i:A/a)** es el otro baremo de análisis. En este caso la relación a examen es la superposición tipográfica que se establece entre los créditos centrales del segundo nivel jerárquico según nuestra propuesta —reparto protagonista— y su tipo de correspondencia con la representación escópica del cuadro actancial, entendida como la relación entre actor y actante. El baremo se

estipula en cuatro variables no progresivas —a diferencia de la graduación subjetiva del GAM— que se indexan con cuatro números absolutos —cifras no cuantificables— a los que se corresponde una mecánica distinta. También construimos otro cuadro donde recogemos las distintas posibilidades que ofrece el indicador para su aplicación sobre el *opening* a examen:

Identificador: Actor / actante (i:A/a)			
Correspondencia escópica entre los rótulos de créditos del reparto y la aparición sincrónica del cuadro actancial en el opening			
0	1	2	3
Ausencia de créditos de reparto Privación total del star-system	Aparición de créditos del reparto sin ligazón sincrónica con la imagen del cuadro actancial	Disposición maquina de rótulos Confabulación visual completa El star-system como reclamo	Actor despojado de su actante. Miradas a cámara y congelados
Tendencia a velar la ficción del discurso	Evolución hacia una cierta negación del star-system	Evidenciación de la relación entre actor y actante	Marcas enunciativas
Rupturas con el modelo clásico ←		Modelo Hegemónico Televisivo Clásico	→ Rupturas con la enunciación

La partícula pregenérica que antecede al *opening*, narrativamente emparentada con las secuencias-prólogo cinematográficas, recibe el nombre de *teaser*. Analizadas sus características y ejemplificados sus paradigmas, su controversia conceptual apunta la necesidad de delimitar su uso y proponer una tipología según su función basada en el término global *pre-opening*, en la que *teaser* sea tan sólo una funcionalidad de la partícula, que se encuentra ontológicamente por encima.

Pre-opening Tipología según su función	Función de enlace conceptual			
	Función de enlace narrativo	Continuo	Inmediato consecutivo a episodio anterior Inmediato previo a episodio presente	
		Discontinuo	Resumen (<i>previously</i>)	
			Iteración	
Collage				
		Otros		
Función de teaser	Con vínculo narrativo			
	Sin vínculo narrativo			

Otra partícula también previa al *opening* es el *previously* o *recap*, pieza encargada de resumir a través de cortes directamente extraídos de episodios anteriores y montados de forma *discontinua* a un ritmo muy rápido, la evolución del arco argumental de la historia y de las últimas nuevas subtramas aparecidas y la presentación de los distintos conflictos colaterales a solucionar. Asimismo, existe la modalidad de *previously de enunciación actancial* en la que el personaje protagonista es quien se erige en narrador autodiegético introduciendo su historia.

El *ending* o *closing credits* es el reverso natural del *opening* y se constituye, salvo excepciones, a partir de la aparición maquina de texto estático en blanco sobre negro, sin *roll* cinematográfico, acompañado de un *ending theme* constante o

variable. También salvo excepciones, los *logos* de las productoras de las series, normalmente traslaciones muy reducidas para televisión de sus homólogas cinematográficas, cierran siempre fugazmente el *ending* televisivo, a la cola, cuando en cine los *American Film Company Logos* son ostentosos preludios posibilitadores del espectáculo.

Por *pre-ending* entendemos el preámbulo a la llegada del *ending* como cierre del relato. Tiene dos posibilidades estructurales: *como partícula estético-tipográfica semi-diegética* y *como conjunto de recursos formales de anticipación*. Toda serie puede alojar ambos tipos *pre-endings*, solamente uno de ellos o no observarse ninguno.

Otra propuesta teórica importante es la que surge a partir de las relaciones temporales que se establecen entre las estructuras episódicas y narratológicas de las series de televisión es la de **horizontalidad y verticalidad**. Como modelo holístico, consiste en trazar un mapa de coordenadas en el que poder enclavar a partir de un cruce entre el eje sintagmático y el paradigmático:



3. Tabla-resumen

Todo el constructo teórico genera una tabla-resumen, pieza compendio de toda la propuesta teórico-práctica de nuestro trabajo, que puede ser aplicada al objeto de estudio respondiendo a los interrogantes y completando su guía, y que concentra todas las categorías, etiquetas, tipologías y baremos necesarios para afrontar el *microanálisis filmico* al que sometemos a *los telones del relato audiovisual contemporáneo*.

Título de la serie (Título original, Creador, TV: año inicio-año fin)			
Previously	¿Tiene? ¿No tiene? ¿Por qué? ¿Hace uso sólo de manera puntual? ¿Cuándo? ¿Incluye la modalidad de enunciación actancial? ¿Se acerca a la partícula total? ¿Qué peculiaridades tiene y cuáles son las características mediante las que se presenta?		
Teaser	¿Tiene? ¿No tiene? ¿Por qué? ¿Obedece a un uso paradigmático de la partícula? ¿Qué duración suele comprender? ¿En qué lugar aparece? ¿Qué ligazón narrativa presenta? ¿Qué funcionalidad dispone entendiéndolo globalmente como pre-opening?		
Opening	<i>Title Designer</i>	Diseñador o equipo de diseño del opening y premios o nominaciones recibidas	
	<i>Theme</i>	Compositor o intérprete y título del theme y premios o nominaciones recibidas	
	<i>Duración</i>	Duración del opening	
	Modalidad de opening según distribución de créditos	GAM Grado de Adscripción Mimética	
	opening como logo distribución clásica dist. cinematográfica	Alto	Medio
			i:A/a identificador: Actor/actante
			Nivel 0 Nivel 1 Nivel 2 Nivel 3
	¿Qué recursos expresivos y narrativos son especialmente característicos? ¿Qué conclusiones se extraen del análisis textual de su <i>découpage</i> ? ¿En qué medida recoge y subvierte a sus referentes cinematográficos? ¿Funciona como partícula con valor analítico independiente? ¿Soporta ese microanálisis fílmico? ¿Concentra el sentido y el aspecto formal de la serie en la que se integra?		
Pre-ending	¿Tiene? ¿No tiene? ¿Por qué? ¿Qué crédito aparece? ¿Cómo trabaja el cliffhanger? ¿Se presenta como partícula estético-tipográfica semi-diegética? ¿Qué peculiaridades alberga como conjunto de recursos formales de anticipación del ending?		
Ending	¿Qué morfología presenta? ¿Por qué? ¿Cuál es su theme? ¿Es un theme fijo o varía en cada episodio? ¿Cuál es su disposición de créditos? ¿Qué logos de productoras y distribuidoras tiene al final?		

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORT, Iván (2010): “S(c)inergias televisivas: una aproximación historiográfica al actual auge del serial dramático televisivo norteamericano. Los años cincuenta, Alfred Hitchcock, Twin Peaks y la HBO” en *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, Covilha (Portugal).
- BORT, Iván (2011): “Pull Curtain Before Titles!: por una definición y categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas” en BORT, Iván; GARCÍA CATALÁN, Shaila y MARTÍN NÚÑEZ, Marta (Editores): *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico, Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Universitat Jaume I, Ediciones de las Ciencias Sociales, Edición en CD-ROM. Págs. 1101-1117.
- BORT, Iván (2012a): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas*, tesis doctoral dirigida por Dr. Francisco Javier Gómez Tarín, Departament de Ciències de la Comunicació, Universitat Jaume I, Castellón.
- BORT, Iván (2012b): “Mad Men: el hombre que cae. El opening de las series de televisión como epítome de sus características formales y de contenido”. Aproximación a un caso de estudio paradigmático” en *III Congreso AE-IC 2012 Tarragona: comunicación y riesgo*; 18-20 de enero; Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Edición en CD-ROM.

- BARTHES, Roland (1977): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en NICCOLINI, Silvia (comp.) *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011): *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*, Shangrila Ediciones, Santander.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y BORT, Iván (2012): “Partículas elementales: análisis del *opening* de *Fringe (Al límite)* como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas” en *Actas del III Congreso Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna, diciembre 2011, edición en CD-ROM.
- THOMPSON, Kristin (2003): *Storytelling in film and television*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London.