

Teresa Sorolla Romero – Everything, everyone, everywhere ends. Análisis del epílogo de *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, Allan Ball, HBO, 2001-2005)

573



Everything, everyone, everywhere ends.
Análisis del epílogo de *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, Allan Ball, HBO, 2001-2005)

Teresa Sorolla Romero
tsorolla@uji.es



I. Resumen

A Dos Metros Bajo Tierra (Six Feet Under, Allan Ball, HBO: 2001-2005) es una serie de la cadena televisiva HBO en asociación con The Greenblatt Janollari Studio, distribuida por Warner Bros. International Television. *A dos metros bajo tierra* desgrana la vida de la familia Fisher, que regenta una funeraria. Su productor es su mismo creador Alan Ball, ganador de un Oscar por *American Beauty (Sam Mendes, 1999)*, y creador de otro de los éxitos más recientes de la HBO: *Sangre Fresca (True Blood, Allan Ball, HBO: 2008-)*.

El fragmento analizado en el presente artículo se sitúa justo al final del último capítulo de la serie, a modo de epílogo, y narra algunas pinceladas de qué les sucede a los personajes principales de la tras la partida de la hija menor, retazos que nos sirven para hacernos una idea de qué pasa a grandes rasgos en sus vidas (por ejemplo las bodas de David y Claire), así como la muerte de cada uno de ellos, tratada mediante los mismos recursos narrativos y expresivos que el resto de muertes que han ido sucediendo durante cada temporada. Estos fragmentos se alternan con una secuencia *partida* de Claire conduciendo, que los enlaza apareciendo entre cada secuencia.

Palabras clave: Six Feet Under, HBO, A dos metros bajo tierra, análisis fílmico.

II. Introducción

Contextualizar la serie que abordamos es hablar de la cadena norteamericana privada, de pago, que la emite. Estamos refiriéndonos, evidentemente, a la HBO (Home Box Office), canal especializado en emitir series de televisión que se han diferenciado del resto debido a su calidad y al tratamiento cinematográfico (más que televisivo) de las mismas. Pero esto no es un proceso que haya ocurrido de un día para otro, sino que, como recoge Concepción Cascajosa en Prime Time:

La televisión norteamericana iba a vivir un profundo periodo de transformación a partir de la segunda mitad de los años setenta, un proceso que conduciría a su incorporación a entramados empresariales en los que las barreras entre la industria televisiva y la cinematográfica iban a desaparecer definitivamente. Lo que había comenzado hacia 1948 como una mera solución a un problema tecnológico (la señal de televisión no llegaba a muchas zonas aisladas) era ya una industria en plena expansión [...] en 1971 [...]. En este periodo de expansión tuvo una importancia fundamental HBO (Home Box Office), que se convertiría en el primer canal nacional por cable [...] HBO utilizó a partir de ese momento el satélite para mandar su señal a suministradores de cable a lo largo de todo el país [...].

Pero la importancia de HBO no se limitó al ámbito televisivo, sino que a partir de este influyó en el cine convirtiéndose en un canal

imprescindible para los estudios cinematográficos gracias a la emisión de películas reciente. El factor decisivo que permite que las series de HBO se desmarquen del resto consistía (y sigue consistiendo) en que

[e]l cable quedaba fuera de los restrictivos (y censuradores) tentáculos de la FCC, lo que permitió que los programas originales de HBO tuvieran generosas dosis de sexo y violencia, contenidos tabú en televisión que iban también a permitir atraer a un público joven y a crear una imagen de marca.

Aunque *Twin Peaks* (Lynch, ABC: 1990-1991) abriera el camino mostrando el cadáver de Laura Palmer cuando el público norteamericano de los noventa no estaba preparado para ello, la muerte no resulta una temática fácil abordable por cualquier cadena de televisión corriente. La HBO, durante los siguientes años, invirtió más y más dinero en telefilmes y miniseries con la intención de atraer al mejor talento disponible a la vez que las networks dejaban de considerarlos géneros imprescindibles en las parrillas. Hijas de esta filosofía son las dos primeras series que destacan sobre el resto y conllevan el sello HBO. La segunda de ellas es la que procuramos analizar aquí. La primera, la pionera –pasando por alto *Twin Peaks*–, es *Los Soprano* (*The Sopranos*, Chase, HBO: 1999-2007). Ambas tratan temas controvertidos como la mafia o la muerte, y nacen a partir de presupuestos elevados, un equipo creativo de prestigio y populares actores como protagonistas.

Una vez citado el carácter de la cadena que emite la serie, es conveniente recordar que poco antes de que esta empezara a emitirse, a comienzos del 2000, Allan Ball se encontraba en una posición envidiable después de ganar el Oscar por su trabajo para *American Beauty* (1999), y HBO logró la atención del escritor no sólo dándole libertad para crear y producir el programa, sino también porque le permitía tratar un tema absolutamente tabú. A pesar de esto, la recepción del público fue buena.

No obstante esto, es de justicia remarcar la controversia del tema que trata la serie. América nunca se ha sentido cómoda mirando a la muerte (por otro lado, ¿quién se sentiría a gusto con ella?). La filosofía subyacente al *american way of life* que potencia el consumo como meta para alcanzar la felicidad choca con el *memento mori* presente en la serie. Porque el consumismo exacerbado no es suficientemente potente como para tapar el peso evidente que supone una muerte encabezando cada capítulo, con sus consecuencias. No obstante esto, la sorna y la ironía que no abandonan el relato, generalmente, contribuyen a volverlo soportable dentro de su densa carga simbólica.

Signo de la buena acogida que tuvo *A dos metros bajo tierra* son los numerosos premios con los que cuenta. En el año 2002 consiguió 4 premios Emmy: al mejor director de serie dramática (Alan Ball), mejor casting de serie dramática, mejor tema musical (Thomas Newman), mejor actriz invitada en serie dramática (Patricia Clarkson, la cual repite el premio en 2006). En 2003 volvió a ganar un Emmy al mejor casting de serie dramática. En 2002 y 2004 se llevó dos Globos de Oro, respectivamente a la mejor actriz de reparto (Rachel Griffiths,

interpretando a Brenda) y a la mejor actriz principal en serie dramática (Frances Conroy, actriz que encarna a Ruth).

III. Objectivos

En este trabajo nos proponemos llevar a cabo un análisis exhaustivo del fragmento que cierra la serie televisiva *A dos metros bajo tierra*, extrayendo a partir del análisis cinematográfico su significación y observando su representatividad de la serie en su conjunto.

IV. Material y método

Para el análisis del epílogo del capítulo final de *A dos metros bajo tierra* hemos realizado a modo de instrumento de análisis, con el fin de tener subdividido el fragmento en segmentos y agrupados los planos más allá del *découpage*, así como tener presentes detalles que serán de utilidad para la interpretación posterior (Tabla 1). El *découpage* o análisis plano a plano, herramienta imprescindible en la que se asienta el rigor del análisis audiovisual narrativo, está presente en el Anexo del trabajo.

Tabla 1. Segmentación

Segmento	Efectos o Detalles	Nº Planos	Duración
1. Claire se va	Coche adentrándose ligeramente hacia la derecha.	11	38"
2. Ruth, Bettina y los perros	Sobre exposición	3	8"
3. Coche I	Todavía adentrándose hacia el horizonte.	1 (2)	6"
4. David y Durrell	Sobre exposición	3	7"
5. Coche II	Derecha	1	5"
6. Fiesta Willa	Sobre exposición	5	22"
7. Coche III	Adentrándose	1	6"
8. Boda David	Sobre exposición	8	18"

9. Coche IV	Adentrándose: ligeramente hacia la izquierda y la derecha.	3	9"
10. Muere Ruth	Sobre exposición	12	28"
11. Entierro Ruth	Sobre exposición	10	27"
12. Coche V	Izquierda	2	4"
13. Muere Keith	Sobre exposición	4	15"
14. Coche VI	Izquierda	2	5"
15. Boda Claire	Sobre exposición	7	19"
16. Coche VII	Derecha	2	3"
17. Muere David	Sobre exposición	7	25"
18. Coche VIII	Izquierda	2	5"
19. Muere Ricco	Sobre exposición	2	16"
20. Coche IX	Izquierda	2	5"
21. Muere Brenda	Sobre exposición	7	24"
22. Coche X	Derecha	2	9"
23. Muere Claire	Sobre exposición	9(11)	31"
24. Coche XI	Izquierda	2(5)	32"
25. Créditos		1	2'53"

Segmentación

El fragmento se encuentra segmentado en un total de 109 planos, agrupados en 25 segmentos que comparten dentro de sí mismos espacio y tiempo, formando diferentes escenas y una secuencia que las entrelaza.

Entendemos por secuencia, dentro del fragmento analizado, el conjunto de planos de todas las escenas en las cuales Claire aparece al volante del coche en marcha, más la primera escena, cuando se está alejando del domicilio Fisher. El motivo de entenderlo como tal es que comparte una acción y una unidad temporal (aunque la unidad espacial es relativa puesto que, lógicamente, el coche se mueve). En cambio, consideramos escenas el resto de los segmentos presentes en la tabla anterior del apartado 2.1, debido a que la mayoría de ellos suceden en un mismo espacio y tiempo, y no llegan a ser bastante largas como para

considerarse secuencias. Son escenas que respetan en sí mismas una unidad espacio-temporal y cuya carga narrativa es autoconclusiva en cada una de ellas, puesto que termina con la muerte, la boda, la llegada de alguien o nos transmite por sí misma cierta idea (como la unidad familiar en el segmento 6, con el cumpleaños de Willa, hija de Brenda y Nate, o la buena relación de David con Durrell en el segmento 4). Así pues, no por el mero hecho de ser escenas aisladas las consideramos inferiores en importancia a la secuencia que las va hilvanando, como hemos dicho en la fase anterior. Bien al contrario, toman un carácter sumamente relevante por ilustrar las vidas y muertes de nuestros protagonistas, que es al fin y al cabo la intención del epílogo.

Una excepción en este esquema son la muerte y entierro de Ruth (segmentos 10 y 11). Hablamos de dos escenas diferentes puesto que el espacio cambia y ha habido una elipsis temporal, pero forman parte de una pequeña secuencia (dentro de la secuencia en sí que es el fragmento). Esta es una secuencia ligeramente más compleja que el resto, puesto que no sólo muere Ruth, sino que vemos a Maya o Durrell de adultos y regresa Ted, para quedarse definitivamente con Claire (otra manera de interpretar esta parte sería incluir la boda de Claire dentro de esta secuencia y considerarla todavía un poco más grande, pero nos hemos abstenido de tratarla así porque la muerte de Keith se interpone cronológicamente entre ambos momentos). Así pues, mediante las diversas escenas *cosidas* por la secuencia del coche, se nos narra por medio de *flashforwards* el devenir de las vidas de nuestros personajes. Una breve interpretación de dichos segmentos queda incluida en el Anexo final de este trabajo.

De estos segmentos, los que más duran y más planos contienen (segmentos 1, 23 y 24) son aquellos que tienen como protagonista a Claire, pero en los cuales se incluye al resto de personajes, pues de algún modo u otro a ellos también les afecta lo que está sucediendo. En el segmento 1 se está despidiendo, es un conjunto de planos tremendamente emotivo en el cual prácticamente todos los vivos se reúnen para decirle adiós. Aunque nuestro análisis empieza justo con su partida, segundos antes se han juntado todos (menos Brenda) para despedirla y ella les ha hecho una fotografía. Como en la secuencia 23, cuando Claire anciana muere, de nuevo volvemos a ver al elenco de protagonistas sin que diegéticamente les esté sucediendo nada –de hecho han muerto la mayoría– pero aparecen en las fotografías colgadas que recopilan parte de la vida de los mismos.

Otros fragmentos de duración considerable son los de la muerte y entierro de Ruth o la muerte de David (segmentos 10, 11 y 17). El motivo de su duración es que no sirven simplemente para informarnos de las muertes de los mismos, sino que dan cuenta de cómo llevan su vida el resto, o introducen cambios en la vida de los personajes. Por ejemplo, en el entierro de Ruth reaparece Ted, al cual veremos contraer matrimonio con Claire en una de las siguientes escenas.

Los segmentos en los cuales se narra algo pero son más cortos, atienden a la vida o la muerte de un solo personaje, sin implicar tanto a los demás, como pueden ser Ruth y Betty con su negocio de cuidar perros (segmento 2), David enseñándole a Durrel los intrínquilos de su profesión (segmento 4) o incluso la muerte de Keith (segmento 13), cuya rapidez se puede deber también a su carácter inesperado y violento.

Finalmente, observamos que los planos de carretera son los más cortos (segmentos 12, 16, 20...). Apreciamos también que en los planos de la secuencia del coche, entrecortada por el resto de ellas, la cámara se sitúa cada vez a un lado de la carretera (con lo que el coche se dirige cada vez hacia un lado diferente del encuadre), de manera que si dichos planos estuvieran montados seguidamente, se rompería el eje prácticamente en cada cambio de plano. No obstante, al encontrarse separados por el resto de escenas dan la sensación de coser, literalmente, dichas escenas, y enlazarlas una con otra, de manera que cada momento de coche representa una elipsis temporal.

Continuidades cronológicas, parámetros filmicos y montaje

Para hablar de la continuidad cronológica del fragmento, es necesario referirnos a la estructura nombrada anteriormente. Entendemos que, en la secuencia formada por las escenas de Claire conduciendo, existe una continuidad temporal. Si bien es posible que entre dichas escenas haya elipsis espacio-temporales, estas no se remarcan con claridad: es decir, las hay en el momento en el que no recorremos con ella el trayecto exacto a la salida de la ciudad, pero una vez en el desierto no podemos asegurar que los planos separados por los *flashforwards* no pudieran ir seguidos y concordar. No obstante, esta continuidad se ve rota por el resto de escenas, de modo que sí que encontramos saltos de tiempo entre el coche y los *flashforwards*: saltos que nos llevan hacia delante, a años después, que crecen progresivamente avanzándose primero unos meses o un año (con Ruth y los perros o el cumpleaños de Willa) hasta llegar a situarnos en décadas posteriores, alcanzando la mayor lejanía en el año 2085 (cuando Claire fallece).

Invariablemente, tras habernos mostrado el fragmento correspondiente del futuro, la acción nos devuelve al viaje de Claire, en el presente, para volvernos a distanciar tras un par o tres de planos suyos, metáfora del tiempo que va discurriendo entre escena y escena del futuro a la par que del *viaje* que constituye la vida de cada uno de los personajes, así como de la lejanía que implica vivirlo y distanciarse cada vez más del presente inmediato.

La culminación de esta idea de alejamiento del presente –que, por si no nos había quedado claro, deja bien marcado el fragmento que conduce irremediabilmente a la muerte-, se da en la última escena (planos 108a, 108b y 108c), en la que el coche se adentra en una recta que se confunde con el horizonte y un movimiento de grúa nos conduce hacia un cielo blanquecino que acaba fundiendo a blanco –concluyendo el viaje- como sucedía en cada muerte de un personaje.

Por cada una de las cuestiones que hemos ido abordando en este epígrafe, deducimos que el fragmento se sostiene construido a base de un montaje paralelo, alternando el presente y el futuro, yendo y viniendo hasta concluir en el *final* del presente.

Puesta en escena

En cuanto a la puesta en escena, encontramos más segmentos exteriores (segmentos 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 22 y 24) que interiores (4, 6, 10, 21, 23). Los interiores, todo en las primeras escenas, nos son familiares. Aparece la casa de los Fisher y la sala de embalsamamiento. Sobre todo en la primera de ambas escenas, los personajes y el atrezzo están dispuestos para que lo prioritario sea que el espectador pueda contemplar a los personajes en conjunto (que además le son mostrados por grupos para reforzar mejor la idea de unidad y felicidad de esta escena, en los planos 20 al 24). De esta manera, se sitúan todos al mismo lado de la mesa, cuando lo lógico sería que estuvieran repartidos para ver a la niña homenajeada de frente. Esto posibilita que el plano que cierra la escena (plano 24) nos ofrezca una vista general de todos ellos a la vez y la cámara se eleve despidiéndose de la situación como sucederá con la gran mayoría de los *flashforwards* del epílogo.

Cuando se suceden *flashforwards* en interiores que no hemos conocido diegéticamente, se trata de sitios fácilmente identificables, que no suponen ninguna duda y además contribuyen a comprender lo que pasa. Nos referimos por ejemplo al hospital en el que muere Ruth (con lo que comprendemos que estaba enferma), escena en la cual, de nuevo, todos los personajes se aglutinan a un mismo lado de la cama de la enferma para facilitarnos la visión.

En cuanto a la habitación en la que fallece Claire, es a base de los planos que nos muestran sus fotos (parte del atrezzo) que nos aseguramos estar contemplándola a ella (debido al tremendo cambio de su aspecto). Cada puesta en escena tiene rasgos del carácter del personaje que la ocupa. En este segmento en sí, la personalidad de Claire está presente en dichos recuerdos materializados así como en el resto de objetos que pueblan el habitáculo, la mayoría de ellos de madera oscura y otros en tonos granate que parecen remitir a la maduración del personaje, sin dejar de lado su espíritu *alternativo*, por decirlo de algún modo, marcado si quiere verse así en la cama de posible inspiración africana.

El salón en el que muere Brenda tiene todavía restos de la decoración de líneas rectas y minimalismo que predominaba en su primera casa. No obstante esto, estas mismas líneas y el carácter moderno y blanquísimo del espacio recuerdan también a la casa que tenían sus padres.

También en un interior se desarrolla la boda de Ted y Claire. Este es, probablemente, el interior más simbólico de todos los que aparecen. El espacio está completamente vacío excepto por las sillas sobre las cuales reposan los invitados formando un cuadrado perfecto. La estancia reluce hasta casi cegarnos con un brillo blanco que incluso esconde las paredes.

Únicamente intuimos una ventana tras los contrayentes. Destaca aquí lo ausente: el brillo blanco que casi *se come* a los personajes sustituye todo mobiliario posible. Si bien es cierto que no se necesita más para transmitir la idea simple y clara de que Claire ha encontrado su felicidad, su luz (por cursi que suene), desprovista de todo artificio. Es una escena que contiene orden, simetría, tanto en la disposición de los invitados (planos 68, 73...) como en los planos que encuadran a la pareja (planos 70, 72), y en el interior de la cual apenas hay movimiento alguno.

Si la interpretamos como la llegada de la estabilidad a la vida de Claire, la podemos comparar con el segmento 2, en el que veíamos a Ruth y Betty en su guardería canina (planos 12, 13 y 14). Contrariamente, aquí el entorno es más natural, hay plantas, flores... y dentro del encuadre corretean los perros, que unidos a la placidez que transmiten las dos mujeres, transmiten la idea de que Ruth ha encontrado también su manera de vivir, su libertad en cierto modo. Así interpretado, las dos mujeres habrían seguido caminos inversos: Ruth habría pasado de un orden opresor a un desorden (que experimenta durante toda la serie, prácticamente) que le ayuda a encontrar el camino de su liberación; Claire, por su parte, empieza con una vida envuelta de caos en la que no se comprende ni siquiera a sí misma, y asistiremos a su maduración que culminará con ese orden que aplaca en cierto modo sus impulsos y su insatisfacción.

Por otro lado, encontramos tres segmentos importantes desarrollados en exteriores: el entierro de Ruth, la boda de David y Keith y la muerte de David. Todos ellos son entornos naturales, tanto el cementerio como la boda o el camping en el bosque. Mientras que en los dos primeros los personajes se agrupan en friso frente a un motivo al que atienden (los contrayentes o la tumba) facilitándonos su observación prácticamente de un plano, en la escena en que fallece David los protagonistas están repartidos y el plano no es tan simétrico como los anteriores, de manera que los movimientos de cámara son más dinámicos y no podemos ver con la misma claridad en un mismo plano a nuestros protagonistas.

También consideramos exteriores las escenas de carretera con Claire al volante, de las que remarcaremos a continuación lo más destacable. En estos segmentos encontramos más planos detalle al principio de la secuencia, con las manos de Claire, su rostro o medio cuerpo suyo, que permiten que veamos lo afectada que está ella. Pero a medida que avanza el relato (concretamente tras el entierro de Ruth) van siendo sustituidos por planos generales cortos del coche o planos generales más largos de la carretera y el coche atravesándola a toda velocidad. Como si el tiempo se acelerara cada vez más deprisa. Cabe citar que, algunos de los planos como el 65 o el 66 tienen un cariz profundamente publicitario al procurar infundir esa sensación de velocidad. No obstante, al final del fragmento se regresa a un plano detalle de los ojos de Claire con un zoom out para volver al exterior y llevar a cabo el movimiento de grúa final.

Es especialmente relevante la aparición de Nate quedándose atrás en el retrovisor del coche (plano 8), o el simbolismo que implica que Claire adelante con su coche a un pesado camión (plano 84) precisamente tras la muerte de David, como si se acabara de ir un paso más allá.

Nombraremos también en relación a la puesta en escena que el vestuario de los actores según avanzan los *flashforwards* se configura siguiendo el patrón que durante toda la serie nos ha guiado para caracterizar a cada personaje. Por ejemplo, Brenda sigue vistiendo chales hasta que muere, y David camisas.

a) Transiciones entre escenas y secuencias

Dentro de cada una de las escenas del epílogo, los planos se suceden por corte directo, y también cuando de la secuencia del coche enlaza con un *flashforward*. Un único efecto precede a estas transiciones, como marca enunciativa que denota un aceleramiento antinatural del coche de Claire y connota que vamos a dar un salto temporal: en algunos de estos planos de carretera, antes de que finalicen se lleva a cabo una aceleración de la imagen: sucede esto en los planos 25, 36 y 60, previos a los segmentos de la boda de David, la muerte de Ruth y la muerte de Keith.

Pero, cuando alguno de ellos muere, la transición hacia el presente recoge los recursos que han estado presentes desde el capítulo piloto: un fundido a blanco y la aparición del nombre completo del difunto, con sus fechas de nacimiento y muerte escritas en negro. Tras el fundido a blanco en el que desaparecen las letras, se vuelve al presente invariablemente por corte directo (la única excepción es la muerte de Ruth: su rótulo se encuentra entre las dos escenas del futuro que representan su muerte y funeral).

Destacamos como transición poética, si se quiere llamar así, la rima visual establecida entre los ojos de Claire anciana, velados como si estuviera ciega, y (tras el fundido a blanco con sus fechas y nombre) los ojos de la Claire del presente que, literalmente, conduce hacia el futuro. Este es el último enlace de los *flashforwards* con el presente, el que concluye todo lo que debemos saber acerca de las vidas y las muertes de los personajes de la serie. Mediante este encadenado (interrumpido por los rótulos) se nos devuelve definitivamente al presente y se deja a Claire a su suerte, comenzando a recorrer el camino que acabamos de saber que seguirá. Sus ojos vuelven a ser jóvenes, mira a su alrededor sin saber lo que le deparará el futuro, al contrario que nosotros. Quizá representa del mismo modo, una manera de decir que, si bien morirá, como se nos ha recordado durante toda la serie que sucede con todo el mundo, eso será pasado un tiempo y ahora está viva, y le queda un largo trecho por recorrer todavía. Es decir, se cierra con su muerte, pero también con ella recorriendo el camino que llevará inevitablemente a ella. Esto es, con la vida, con lo que queda hacia delante una vez asimilado que el final está siempre presente.

Aunque no en el fragmento analizado, sí que se utilizan en los episodios, en ocasiones, los fundidos a blanco para separar secuencias (y, a veces, marcar elipsis temporales). En el capítulo¹ del cual forma parte el fragmento analizado, se utiliza el recurso del fundido a blanco en cinco ocasiones. La primera, tras un plano secuencia en que Rico y su esposa Vanesa van a ver una posible funeraria a comprar, de la que quedan satisfechos, y la secuencia queda cerrada con sus expectativas optimistas (a los 18'11"). El segundo fundido a blanco lo encontramos cerrando una secuencia de corte totalmente distinto. Ruth, con Claire y David en la cocina, encuentra el mono de su nieta Maya (que se acaba de ir de su casa para vivir con su madre) entre la nevera y la pared, y sufre una explosión de dolor mientras lo extrae y se lo lleva para lavarlo (23'36"). Los dos fundidos siguientes (a los 32'35" y 49'00"), aparecen tras la superación de los temores de David y Brenda, respectivamente, convertidos en metáfora a través de un sueño diferente en cada caso. David sueña que lucha contra el encapuchado rojo que estuvo a punto de matarle en una ocasión, el cual tras retirar la capucha resulta ser él mismo –en su pesadilla. Brenda sueña que Nate, padre de su hija, acepta y quiere a la niña tal y como es y, pierde el miedo a que ésta haya nacido con alguna enfermedad todavía no detectada. En ambos sueños aparecen los difuntos Nathaniel y Nate, ofreciendo a los vivos la posibilidad de dialogar con sus propios temores a través de sus apariciones y sus conversaciones con ellos. En cuanto al último fundido a blanco, se lleva a cabo tras una emotiva cena en la que la cámara ha estado dando vueltas alrededor de la mesa (aunque cortando y sin llegar a efectuar un plano secuencia largo), mostrándonos a los personajes recordar anécdotas con Nate y brindar por él. Es el primer plano en que todos los personajes juntos recuerdan a Nate, si bien notablemente emocionados, ligeramente más reconciliados con la vida que durante todo el episodio. Tras un significativo zoom out en que se aleja de toda la familia sentada en la mesa, funde a blanco para dar comienzo al final del episodio.

Respecto a los fundidos a blanco dentro del epílogo, los encontramos en los planos 48, 64, 83, 87, 96 y 106, y, como hemos dicho anteriormente, son utilizados únicamente para dar a conocer los fallecimientos de los personajes. Entre los primeros (planos 48, 64 y 83) hay más planos intermedios porque los *flashforwards* todavía no se han alejado demasiado en el tiempo y se narran episodios que no son únicamente muertes. Sin embargo, entre los cuatro últimos (planos 83, 87, 96 y 106) se acortan las distancias, precisamente porque únicamente se nos cuenta cómo mueren los personajes, sin dar cabida a otros momentos de sus vidas. Por último, al final el cielo funde a blanco y, tras unos segundos de permanecer así, aparece el rol de créditos con la misma tipografía que cuando moría alguien. Entendemos esta igualdad de recursos como una manera de nivelar a los personajes de la serie,

¹ *Todos te están esperando* (5x12: *Everyone's waiting*, Allan Ball, HBO: 2005).

tratándolos de personas humanas vulnerables a la muerte, lejos de ser héroes indestructibles, idea que encuentra su germen ya cuando a Nate le diagnostican la enfermedad que puede acabar con él en cualquier momento, y que así acaba haciendo. El hecho de *matar* a todos los personajes de la serie ya remite directamente a la condición humana y mortal del propio espectador. La igualdad de la que hablamos nivela a los personajes principales con los secundarios, pero también los equipara a las personas humanas reales, de fuera de la diégesis. Si nos fijamos, el rol de créditos aparece de esta misma manera tras el último fundido a blanco. Como si también el equipo técnico *pereciera* tras el fin de la serie.

b) Ritmo inter e intra secuencial

El ritmo de los planos en toda la secuencia es elevado. La mayoría de los planos duran 3 segundos, con las excepciones más notables de la muerte de Rico (13 segundos), y el plano final fragmentado en tres (108a, 7 segundos; 108b, 7 segundos; 108c, 8 segundos).

Esta aceleración de las tomas y cargadas pesadamente de contenido dramático transmite la sensación abrumadora de no poder escapar a los destinos inexorables de los personajes, que van cayendo uno tras otro insistiendo en que no existe un final alternativo para la vida que desbanque a la muerte, sea cual sea el rumbo que ésta tome (lo que no implica para nada el desprecio de una vida feliz).

En cuanto al ritmo del montaje en la secuencia final se mantiene bastante. La duración media de los planos entre inicio y fin del mismo no llega a aumentar un segundo, y únicamente observamos un plano que sobresale por encima del resto: el plano número 86, perteneciente a la muerte de Rico. Puesto que esta escena sin fragmentar consta únicamente de este plano, es lógico que se invierta más tiempo en el mismo. No obstante, notamos que, si agrupamos las escenas por segundos y no por planos, la de Rico es la más corta (unos 15"), seguida de la de Keith (cuyos tres planos duran unos 16"). El segundo plano de más duración es el último, con el movimiento de cámara descrito anteriormente y un último fundido a blanco. Se trata de la última despedida de los personajes, de la serie, y del espectador. Otro de los planos más largos aparece al inicio del epílogo, correspondiendo al plano 6 y durando unos 10". Coincide con la salida del coche de Claire de su garaje. Al sostenerse este plano algo más que el resto, observamos que en el porche de la casa Fisher, desenfocada y en segundo término, las siluetas de la familia se despiden de la chica con la mano. Resulta un plano emotivo una vez visto esto, teniendo en cuenta que escasos segundos antes ha tenido lugar una despedida entre lágrimas y abrazos.

El ritmo general del epílogo sería ligeramente declinante, aunque, como hemos dicho, la variación de la duración media de los planos es poca. En cuanto al ritmo parcial es, hasta alrededor de 0'34", descendente (esto es, los planos tienden a ser más largos); es un dato significativo puesto que coincide más o menos con el primer

flashforward, es decir, al empezar los recuerdos los planos tienden a acortar. Siguen acortando más y más hasta llegar al fallecimiento de Ruth. A partir de aquí, los planos tenderán a ser más largos invariablemente, acentuándose su longitud en el último *flashforward*, que narra la muerte de Claire. Es lógico si pensamos que, además de tratarse de las últimas escenas, recoge los recuerdos de todos los personajes fallecidos anteriormente mediante las fotografías que Claire tiene colgadas en su habitación. Además, como hemos dicho, el plano final se toma su tiempo para ejecutar el movimiento de grúa tan solemnemente como la despedida merece.

Análisis de los recursos expresivos

a) Componentes del plano

La inmensa mayoría de los planos están sometidos a un *travelling* vertical hacia arriba que apenas se percibe en un principio, y es más o menos destacado según el plano y su duración. Esto deja a los personajes enfocados en un picado, muy ligero en ocasiones, y lo consideramos una marca enunciativa del meganarrador que se sitúa por encima de ellos, sabe qué momentos son significativos e incluso cuándo van a morir, y escoge contárnoslo demostrando su superioridad. Por otro lado, los únicos planos casi cenitales que encontramos se dan en dos planos de carretera: en el plano 15, cuando se enfoca desde arriba el coche de Claire avanzando por la carretera, y en el 97, pasando el plano cenital a un picado muy acusado. También encontramos pocos y ligeros contrapicados: ambos vienen con la boda de David (planos 31 y 33), y uno de ellos muestra a Claire fotografiando la escena. Entendiendo que el contrapicado magnifica a los personajes dentro del plano, se podría interpretar éste como símbolo del optimismo y el éxito de Claire tras abandonar California.

Aunque los movimientos de cámara que más llaman la atención son los presentes en el PG de la muerte de David (plano 76) y la de Keith (planos 61 al 63), es preciso tener en cuenta los nombrados *travellings* verticales hacia arriba que elevan la mirada en la absoluta mayoría de los planos de *flashforwards*. El mismo movimiento en ascensión se dota de un carácter místico dado el contexto en el que se encuentra, como si el meganarrador le añadiera solemnidad o importancia a cada plano que se ve impregnado del *travelling* vertical. Así pues, la mirada del ente superior a ellos que comparte con nosotros su futuro, se eleva por encima de los mismos y asciende ligeramente en cada una de estas escenas (en algunos planos, como el 33 o el 66, más pronunciadamente) hasta que en el último plano alcanzará su máxima ascensión (108b) para fundir a blanco con el cielo (108c), alcanzando finalmente el epílogo, la serie, el mismo meganarrador e incluso el espectador la muerte que se ha venido recordando que llegaría durante toda la serie, y condensado en los minutos finales de la misma.

Hemos considerado que dichos *travellings* son efectuados con grúa, y precisamente otro movimiento de grúa lo consideramos también marca enunciativa, en la línea en que apuntábamos de que el narrador se anticipe a los sucesos justo antes de que se produzcan, si consultamos el plano 76, observaremos que se nos privilegia con un plano muy picado, casi cenital, resultado de un movimiento de cámara que surge de su escondite detrás de un árbol y nos muestra un entorno campestre en el cual hay dispuestas mesas y distribuida gente entre ellas y sus alrededores. Consideramos que este plano es posible que haga las veces de plano de situación en dicha escena, o por lo menos nos introduzca en el evento que se está llevando a cabo. El último movimiento de grúa especialmente significativo –más allá del plano final- lo encontramos en la escena en la que fallece Claire. De nuevo el meganarrador, estableciendo otra marca enunciativa, antes de mostrarnos cómo muere ella recoge la vida de los anteriores personajes en las fotografías que nuestra protagonista tiene colgadas en la pared, rememorando momentos importantes de sus vidas o, simplemente, retratando sus rostros y recordándonoslos.

Tomaremos también como marcas enunciativas los *zoom out* finales que abandonan a la Claire del presente retirándose para dar lugar tras un corte directo a un movimiento de grúa que de nuevo eleva la mirada, quedando el vehículo atravesando la carretera infinitamente empequeñecido en medio del desierto, simbolizando evidentemente la vulnerabilidad de las vidas humanas y su mortalidad inexorable.

Por otro lado, los *travellings* laterales que acompañan al coche de Claire en las escenas de carretera permiten (a costa de impregnar los planos de cierto toque publicitario) transmitir la sensación de velocidad, de fugacidad, de que el tiempo avanza entre *flashforward* y *flashforward*. De que la vida pasa deprisa a modo de viaje y no sabemos cuándo se detendrá. Únicamente tenemos la certeza de que dicho viaje alguna vez llegará a su fin.

El epílogo empieza jugando simbólicamente con la profundidad de campo en el plano 6b. En él vemos tras la partida del coche a la familia Fisher en el porche de la casa, diciendo adiós con los brazos, completamente desenfocados. Dan la sensación de ser ya un recuerdo lejano, o un augurio de los fantasmas en los que se convertirán, puesto que la serie juega con ellos desde el principio, entendiendo fantasmas como propias imaginaciones de los protagonistas y diálogos con ellos mismos. Otro momento en el que la profundidad de campo juega un papel importante es cuando Ted llega al funeral de Ruth (planos 50 y 55), apareciendo desenfocado al principio y acercándose al punto de enfoque hasta quedar definido, como si de la lejanía o el recuerdo se hubiera vuelto a materializar en una persona cercana y real.

En cuanto al tratamiento de la imagen, los *flashforwards* son diferenciados de los planos del presente mediante un aumento en el brillo de la imagen que la hace resplandecer, en algunos momentos de manera cegadora (como en la escena de la boda de Claire). Este mismo aumento del brillo desdibuja los contornos de las formas y les da a los

planos un toque de ensoñación. Los planos vinculados al presente, en cambio, están nítidos y únicamente sufren en ocasiones puntuales las aceleraciones de la imagen de las que hemos hablado anteriormente. Siguiendo en esta línea, los planos referentes al futuro están bañados por una luz blanca y abundante, mientras que los del coche tienen un carácter más natural.

Incluiremos en este apartado una referencia a la tipografía de la letra, como elemento de algunos planos, que tiene su importancia al ser el lo que nos informa del tiempo que viven los personajes y nos confirma su muerte. Observamos que la fuente que ha informado de la muerte de todos los personajes a lo largo de cinco temporadas es la misma que ahora remite a los protagonistas. Así pues, formalmente se narran igual las muertes *secundarias* y *principales*, están a un mismo nivel (el simple hecho de hacer morir a los protagonistas ya los pone en cierta medida al mismo nivel que los personajes más efímeros). Además, estos personajes no son anónimos, como se remarca mediante este recurso. Cada uno tiene su nombre y su historia detrás, ya sea más o menos profunda, triste, irónica o incluso cómica. Realmente mueren *personas*. Aunque no forma parte de la tipografía en sí, consideramos el fundido final, aunque sin letras, el símbolo de la propia muerte del espectador.

b) Relaciones imagen – sonido

Durante todo el epílogo destaca la escasez de palabras. Si bien aparecen personajes hablando (en los segmentos 4, 6, y 21), sus diálogos (canción en el caso de la fiesta de cumpleaños) sólo se nos dejan intuir y están subordinados a la canción que domina todo el fragmento. De este modo, los diálogos son escasos y aparecen más por imagen que por sonido, en la justa medida para que nos hagamos a la idea de lo que quieren simbolizar, las palabras en sí no son importantes. Dan a entender, así, la buena relación entre David y Durrell, la felicidad en la fiesta de Willa y la persistencia de Bill en su relación con Brenda. Apuntaremos como curiosidad que el mismo Allan Ball, refiriéndose a este último, explica en la edición especial de la serie en DVD que *la mata, literalmente, de aburrimiento*.

Del mismo modo que sucede con los diálogos, los sonidos diegéticos son subordinados a la canción que abordaremos a continuación. Así pues, los sonidos de las primeras escenas, como el coche arrancando o los ladridos de los perros, se escuchan aunque por encima de ellos esté la melodía. A medida que el relato avance y el dramatismo crezca, prácticamente todos los sonidos diegéticos desaparecerán y únicamente escucharemos la música (dos excepciones en esta última tendencia son los aplausos en la boda de Claire o las palabras de Bill).

La fuertemente emotiva canción (transcrita en el anexo) que nos acompaña hasta el final se titula *Breath Me*, y es interpretada por la cantante de pop australiana Sia Furler. Aunque en un principio es de carácter diegético, puesto que empieza a sonar cuando Claire introduce el CD que Ted le ha regalado en el reproductor del coche, posteriormente se

elevará por encima de la diégesis y cubrirá también las escenas situadas en el futuro. Los golpes fuertes de la canción, los momentos más intensos, coinciden con los clímax dramáticos del epílogo. Hay una especie de primera parte de armonía más simple, de acompañamiento instrumental más reducido, que finaliza con un breve silencio en el momento en que Claire fotografía la boda de David y Keith (plano 33). A partir de este momento se marcan más rítmicamente los tiempos fuertes. La cuerda se une precisamente cuando Ruth fallece, y le aporta intensidad junto con la voz en el momento en que Ted llega, en medio del entierro, que dura toda la muerte de Keith, la boda de Claire, y se suspende justo en el momento en que David, antes de morir, ve a Keith. En este momento los acordes de cuerda se sostienen y la voz prácticamente susurra la canción *a capella*. Por supuesto, todos los fragmentos de carretera que enlazan estas escenas se ven impregnados de los mismos rasgos que los fragmentos a los que unen. Precisamente durante el fragmento en el que Claire conduciendo adelanta a un camión, la música se reduce a una percusión tonal ligera que acompaña a Rico en su último instante, creciendo con la entrada de la batería y la cuerda de nuevo justo cuando él cae, y coincidiendo con la ralentización de la imagen. Esta intensidad, musical únicamente puesto que la voz no se volverá a oír, durará sin variación alguna hasta el final del fragmento, mientras Claire conduce y cuando ella y Brenda mueren, y sólo se apagará reduciéndose prácticamente a cuerda y un bajo grave con el fundido final del cielo a blanco.

Bien podría ser Claire la que entonara la letra, puesto que habla de alguien que se siente necesitado de cariño, perdido, y se culpa a sí mismo por ello a la vez que implora que alguien sea su amigo, le de calor, *lo respire*. Sobre todo la primera estrofa, que además suena cuando ella se está marchando y llora en el coche, se podría atribuir a sus pensamientos, culpándose por marcharse sin quererlo realmente: se dice que se ha herido a sí misma y, además, no tiene nadie a quien echar la culpa (una idea adolescente que casaría muy bien con la Claire de las primeras temporadas). Esto no obstante, no es sólo ella sino la mayoría de personajes los que se sienten inseguros, culpables y necesitados de cariño y protección durante la serie, como claramente le sucede a David o a Ruth, rimando con las palabras del estribillo: *Be my friend/Hold me, wrap me up/Unfold me/I am small/I'm needy/Warm me up/And breathe me*.

Esta lectura, no obstante, no es incompatible con interpretar la canción como el miedo ante la muerte de los personajes que han vivido toda su vida rodeados de ella. Esta inseguridad se sumaría a los temores descritos hace un momento. Quizá la frase que más casa con esta interpretación es *Lost myself and I am nowhere to be found*, que coincide con el plano 37, inmediatamente anterior a que Ruth vea a su marido muerto y a Nate, y fallezca.

Análisis de los recursos narrativos

589



a) Relato, narración, diégesis

La narración, la historia de este epílogo, narra fragmentos de la vida y la muerte de los personajes principales: *Ruth*, Keith, David, Rico, Brenda y Claire, así como el inicio de la partida de esta última hacia Nueva York. A través de los momentos escogidos el espectador se hace una idea de lo que han sido (o mejor dicho, serán) las vidas de todos ellos.

Por su parte, la diégesis escoge momentos clave en la vida de los personajes, que se utilizarán para darnos una idea global de cómo van sus vidas. Por ejemplo, en la escena de la boda de David se nos deja ver que Brenda tiene una nueva pareja y espera otro/a hijo/a, cuando muere Keith leemos *Charles Security* en su furgoneta, con lo que entendemos que montó su propia empresa, o en la boda de Claire se nos muestra que uno de los hijos de David se ha casado y le ha dado un nieto y que otro es homosexual. Todo ello mediante planos que raramente alcanzan los 4 segundos de duración. De esta manera, lo diegético se hace eco de lo ausente, de un fuera de campo y *fuera de tiempo*, puesto que viene a reflejar lo que ha sucedido mientras hemos vuelto al presente con Claire y se ha producido una elipsis (excepto con la muerte de Ruth, invariablemente, los planos del viaje implican un avanzar del tiempo y la llegada a otro *flashforward* posterior en ese *otro* tiempo al anterior).

Abren y cierran la diégesis planos del presente, de Claire encendiendo el coche y dirigiéndose hacia el horizonte con él, y como hemos dicho, los planos del coche se intercalan con los *flashforwards* y hacen de nexo de unión entre ellos, así como de metáfora del tiempo que va avanzando, contribuyendo a la comprensión de las elipsis temporales.

En cuanto al relato, se escoge narrarlo desde un punto de vista tremendamente emotivo, prácticamente sin un ápice de la ironía con la cual eran tratadas algunas de las muertes en la serie, prácticamente adquiriendo un carácter cómico o anecdótico. Este gesto es resaltado por la banda sonora. Además, la escalaridad de los planos nos acerca en diversas ocasiones a los personajes, conllevando nuestra participación en sus sentimientos: por ejemplo, compartimos el dolor de George, David y Claire cuando Ruth fallece, mediante planos cortos de sus rostros. También en la muerte del propio David asistimos así a su propia estupefacción. En otras ocasiones se utiliza la música u otros recursos como elementos para enfatizar, como en el fallecimiento de Rico (plano 86): aunque es un plano general corto y no vemos claramente sus caras, el golpe de música y la ralentización de la imagen contribuyen a dramatizar su muerte.

b) Narradores

Consideramos que el fragmento está narrado por un ente omnisciente que se adelanta a los hechos, sabe cuándo van a morir los personajes y se anticipa a ellos, mostrándonos los instantes

inmediatamente anteriores a sus muertes y el momento en el que expiran. Lo entendemos así porque, excepto la muerte de Ruth (y quizá la de Brenda, y Claire, suponiendo que estuvieran enfermas), ninguna otra era previsible, empezando por la de Keith y terminando por Rico. Sin embargo este narrador omnisciente ya sabe que en el momento en que Keith salga de la furgoneta, van a dispararle, de modo que se adelanta al momento para mostrárnoslo todo.

Puesto que en el viaje de Claire está personificado el hilo conductor del relato, y se destaca su presencia en todos los hipernúcleos y en escenas pertenecientes a otras muertes, podría pensarse que es ella la narradora del epílogo, y que con su muerte finaliza todo. Pero no entendemos así el fragmento por dos cuestiones principales. La primera, es la disposición del argumento no lineal que intercala fragmentos de su conducción. Recordamos cada vez que regresamos con ella al coche que Claire aún no sabe nada de todo este futuro, todavía está desprendiéndose de su pasado más inmediato.

La segunda la constituyen ciertas marcas enunciativas como los movimientos de cámara que pueblan el fragmento. Cada travelling vertical hacia arriba supone una ocularización que connota la superioridad de la instancia enunciativa, que asciende (delicadamente) de los personajes hacia un estadio superior, como si fuera ese el punto en el que se sitúa y desde donde lo ve todo. Es más notorio el caso del movimiento de grúa del plano 76, en que se encuadra desde una vista aérea a la familia jugando a fútbol americano en el campo. Por último, observamos ocularizaciones imposibles de sostener por ningún personaje en muchos de los planos de carretera (posteriormente nos ocuparemos de las ocularizaciones internas que aparecen). Más allá de los planos aéreos o trávellings realizados con grúas o helicópteros, destacamos el plano final (108b), que deja de enfocar el coche de Claire mientras se va hacia el horizonte y se centra en el cielo, fundiendo a blanco para finalizar el relato. En este momento, la función del narrador omnisciente ha finalizado. Ha concluido con las muertes de todos los personajes principales y ha cerrado el relato para siempre. Esta vez «no se trata de la continuación, se trata del final» (Hervé, 2007). El narrador del que hablamos, al final muere con los personajes porque su razón de ser acaba con la serie, del mismo modo que acaba la razón de ser del espectador que se ha formado dentro de cada persona que ha seguido cada temporada de la serie. Por eso entendemos el fundido final como la muerte de dicho espectador también, alentados por la pista formal que representa el fundido a blanco: durante los capítulos corrientes, tras el fundido a blanco la pantalla se volvía negra y los créditos salían en blanco sobre negro (entendemos el negro como muerte experimentada por los vivos, que observaban a sus seres queridos inertes y se ocupaban de ellos), pero tras el epílogo el fundido queda en blanco. Una vez muertos todos los personajes, él muere con ellos. No hay nada más allá de ese narrador que perece con el último capítulo. No se dejan cabos sueltos para que este narrario siga su labor de dar sentido a la historia. Y sin

alguien que cuente una historia, tampoco puede haber alguien que la escuche, nadie que se haga cargo de esa muerte porque los narratarios se ven envueltos en ella.

Por otro lado, ante la idea de que los flashforwards sean imaginaciones de Claire, nos decantamos a defender que los fragmentos no representan tal cosa, sino el devenir de las vidas de los personajes, como hemos apuntado, por parte de un narrador extradiegético y omnisciente. Argumentamos a continuación el por qué de esta interpretación.

Para empezar, aunque parezca algo obvio o de Perogrullo, conviene definir lo que entendemos por realidad aquí y en el resto de la serie: consideramos que realidad es que los muertos (por más que se les aparezcan) mueren, porque continuamente tras aparecérselos o hablarles, les observan tumbados, inertes, sobre la camilla, el ataúd, etc. Esta es la realidad objetivable, compartida entre todos los personajes, externa a ellos. No obstante, la realidad de la serie es lo que el narrador nos muestra, y si los personajes los ven, entenderemos que forma parte de su realidad y por tanto la nuestra, dado que aporta un contenido riquísimo que no podemos obviar, ya sea por cuestión de culpa, de enfermedad, de trauma psicológico, etc.).

Así pues, también apostamos por defender que las muertes de los protagonistas y los episodios de sus vidas que se nos muestran en el epílogo son parte de la diégesis (futura), alternadas con los segmentos indiscutiblemente diegéticos de Claire conduciendo. Entendemos que estas escenas son parte de la realidad objetiva, y no de la imaginación de Claire, precisamente por sus rasgos estructurales: presentan la misma estructura cíclica de cada capítulo de la serie. Una breve secuencia seguida de un fundido a blanco con la aparición del nombre del personaje y sus fechas de nacimiento y defunción. Luego, pasamos a otra cosa. Era el meganarrador externo a la diégesis el que nos ha mostrado cada muerte durante cinco temporadas (compartiendo con nosotros el dato de que el desdichado personaje de inicio de capítulo moriría, pero sin desvelarnos cómo hasta que muere), y es éste ente omnisciente el que sabe también lo que les va a pasar, dónde, y cuándo, a nuestros protagonistas, e irá adelante y atrás en el tiempo para explicarlo. Las imaginaciones de los personajes, durante toda la serie, se han mostrado mediante recursos narrativos diferentes (como inesperados números musicales, presentes por ejemplo en el capítulo La nueva (#1x10: The New Person, Kathy Bates, HBO: 2001). Éste recurso narrativo es el que se nos ha presentado durante toda la serie para presentar el suceso que motiva parte de la trama de cada capítulo, la realidad que catalizará las visiones o diálogos con los personajes muertos.

Dos ejemplos que suceden en el mismo epílogo pueden ser la muerte de Ruth, que ve a su marido Nathaniel y a su hijo Nate, y la de David, que ve a Keith antes de fallecer. Si bien esto forma parte de la realidad de cada personaje que antes definíamos, su propia muerte forma parte de la realidad externa compartida por todos los personajes.

Por el raccord de miradas, la relación con los personajes muertos es evidente. Ruth gira la cabeza para ver a Nate tras observar a su marido, ambos muertos, por ejemplo. Los ven físicamente, ubicados en un espacio determinado con apariencia de personas normales.

En este sentido, la **ocularización** se vuelve interna en estos momentos y, aunque la focalización se corresponde con el narrador omnisciente, éste delega unos instantes en los personajes para permitirnos ver cómo están viendo a sus seres queridos que fallecieron, como si éstos vinieran a buscarles. Pero insistimos: nunca se cuenta el epílogo desde un punto de vista focalizado en un personaje. Si nos lo tomamos como cierto rasgo religioso de reencuentro desde el más allá, puede verse una especie de mitigación del mazazo que supone matar a todos los personajes y recordar al espectador que morirá. Pero esta es una característica que no conjuga demasiado bien con el discurso de la serie durante sus cinco temporadas, de modo que preferimos tomarlo como un recurso narrativo para expresar sentimientos de los vivos.

Recogemos una cita de Marcela Visconti, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que resume la idea de la estructura compartida entre epílogo y serie que hemos querido resaltar:

[El] [...] modo particular de ingresar al relato a través de la puesta en escena de una muerte constituye una de las marcas distintivas de *Six Feet Under*, cuyo carácter serial se apoya en una estructura narrativa cíclica diseñada a partir de los ritos mortuorios: puesto en marcha con un breve prólogo que muestra cómo alguien muere, cada episodio se desarrolla conforme tiene lugar el acondicionamiento del cadáver ya en la casa de los Fisher y concluye con el funeral que llevará al muerto hacia su destino final «seis pies bajo tierra.

Ideológicamente, la serie gira en torno a diversos temas tabú, el más patente de los cuales es la presencia e la muerte en la cotidianidad diaria:

[a] través de la naturalización de la presencia de ese tipo de personajes [los muertos], el relato viene a significar que los muertos son literalmente parte de la vida. En esta operación de sentido radica el carácter innovador de la apuesta narrativa de *Six Feet Under* (Visconti: 2011).

Es más, la idea de que los vivos vean a los muertos no hace más que reforzar la representación de la vivencia de la pérdida, pero no sólo eso: los muertos aparecen en función a los vivos, hablamos constantemente de la vida partiendo de la conciencia de la muerte como limitación y como estigma (en esto es rompedora la serie, por tratarse de un tema tabú). No hablamos de qué hay tras la muerte, porque no hay nada o nada se sabe sobre lo que puede haber. Sabemos (y los Fisher saben, todavía más) lo que queda aquí: un cuerpo altamente corruptible que necesita de la quirúrgica para no pudrirse antes del propio funeral y una ristra de personajes, generalmente desolados (aunque la serie juega e ironiza mucho con las diferentes reacciones que se salen de las representaciones

típicas) que deben aprender a lidiar con la pérdida de alguien querido (o por lo menos conocido) y/o sus consecuencias.

Por otra parte, si pensamos en la evolución de los personajes, a excepción de Ruth, que se esfuerza por transgredir el rol que supuestamente debe desempeñar para alcanzar su felicidad, veremos que los personajes terminan consiguiendo ser felices estabilizándose y manteniendo lazos generalmente institucionalizados. Brenda, que puede que sea el personaje más transgresor, menos atado, con una personalidad menos común, acaba castigada por sus constantes salidas de la norma, y encuentra su felicidad mediante la maternidad y los lazos conyugales. David, en su fuero interno, nunca ha sido transgresor. El único pecado que ha cometido es ser homosexual, con lo que su lucha no es por salirse de las convenciones sociales, sino por que éstas le dejen entrar y le asimilen como es para poder formar su vida en familia dentro de ellas. A Claire le sucede algo similar a lo que experimenta Brenda. Aunque encausa su rebelión interior hacia el arte, acaba dejando de lado sus ilegalidades relacionadas con drogas y sus amoríos con compañías cuestionables para casarse con Ted, afín al partido republicano que en esos momentos presidía George W. Bush.

V. Resultados

Recogeremos aquí las reflexiones de Marcela Visconti acerca del papel de los muertos dentro de *A dos metros bajo tierra*, con las cuales comulgamos puesto que casan con el análisis efectuado.

Visconti defiende que las visiones de los muertos por parte de los vivos se corresponden con sus necesidades internas para dar satisfacción a diálogos consigo mismos que no son capaces de asimilar por sí solos. Sucede así, por ejemplo, cuando David dialoga con un joven asesinado por ser homosexual². Así pues,

[e]n *Six Feet Under* el saber de los muertos se caracteriza, no tanto por su carácter omnisciente sobre la totalidad de la historia, sino por configurarse a partir de los temores e inquietudes que afectan a los personajes. Por eso no se trata nunca de una ventaja cognitiva asociada a la ubicuidad sino de un tipo de saber relacionado con la subjetividad del personaje al que el muerto se le presenta como un “fantasma”: la intención que motiva el discurso del muerto cuando éste –quien no está destinado hablar– toma la palabra poniendo el cuerpo, es enfrentar al otro con sus debilidades, prejuicios, traumas, frustraciones, etc. (Visconti, 2011).

Como avanzábamos antes, los muertos forman parte de la *realidad* particular de cada personaje, y los compartimos mediante la cesión momentánea de ocularización y auricularización interna. En parte, a esto nos referíamos anteriormente al plantear que la serie entronca con la muerte focalizándola desde el punto de vista de la pérdida de los vivos.

² *Una vida privada* (#12x01: *A private life*, Rodrigo García, HBO: 2001)

Su diálogo con los muertos no hace más que afianzar la presencia de esa muerte que pretende maquillarse y sin embargo es innegable del todo, porque más allá de afectar, lógicamente, a quien muere, afecta a los vivos. «Así, *Six Feet Under* produce el sentido de que los “fantasmas” externos, los que se ven, son literalmente, los fantasmas internos, los que se sufren» (Visconti: 2011).

El fantasma que más constantemente aparece es el de Nathaniel Fisher, difunto patriarca de la familia. No obstante, como hemos dicho, todo un elenco de desconocidos para los personajes –no para nosotros, a cuya muerte hemos asistido en el prólogo- actuará

[e]n cuerpo presente, como personas de carne y hueso con las que se interactúa y convive porque vienen a encarnar algo propio que no se termina de saber o aceptar, de asumir o resolver... [montando] su propia escena en medio de la escena que los acoge, proyectando sobre los vivos un universo alternativo hecho de pura subjetividad (Visconti: 2011).

Observamos que los fantasmas tienen exactamente la misma apariencia que los personajes tenían cuando están vivos, y ésta permanece inalterable al tiempo, de manera que cuando los vivos ven a los muertos en el epílogo, pese a que ellos mismos están envejecidos, conservan la imagen de la juventud de sus seres queridos. Incluso Keith murió a una edad más madura de la que aparenta cuando David lo ve por última vez.

Entroncando con esta línea, una interpretación para los personajes que ven antes de morir a sus familiares podría ser que sientan la presencia de la muerte, o que la teman y se tranquilicen a sí mismos pensando que se reunirán con ellos al morir, como reza el mismo título del capítulo: *Todos están esperando* (13x01: *Everyone's Waiting*, Allan Ball, HBO: 2005).

Siguiendo con las interpretaciones ajenas, nos aproximaremos a otra de las que nos resultan acertadas, incluida en un artículo de Jorge Carrión publicado en 2011. En este caso, se hace referencia a la rima que establece el epílogo con el resto de la serie haciendo coincidir las estructuras formales de todas las muertes, y a la par cerrando cualquier posibilidad de continuación (es decir, llegando a la muerte), que es aquello que realmente nos deja sin aliento tras finalizar la serie. Según Carrión, este final

[c]ombina fidelidad a la tradición narrativa que la propia serie ha creado y una despedida, formalmente inédita, que encaja a la perfección en el repertorio de estrategias que nos han ido entreteniéndolo, sorprendiendo, enseñando y emocionando durante cinco temporadas. Si cada uno de los episodios ha comenzado con la muerte de un personaje, la gran mayoría de ellos fugaces secundarios, el *series finale* va a concluir con el fallecimiento de todos los protagonistas, uno por uno, en *flashforwards* encadenados (Carrión, 2011: 64)

En referencia a la estructura repetida hasta el final, Carrión observa que

[C]ada cadáver, en cada capítulo de *A dos metros bajo tierra*, actúa como miniatura del cadáver final que será la teleserie. De modo que la digestión del duelo de cada una de esas familias anónimas es el correlato de nuestra pérdida futura, para la que la serie nos ha ido pacientemente preparando (Carrión, 2011: 64).

Pese a esa preparación, nos sorprendemos enormemente y sentimos dolor ante la (...) «masacre de seres que han conseguido penetrar las capas musculares de tu corazón hasta instalarse en tu válvula aórtica (...) precedidos por los abrazos de la despedida de Claire» (Carrión, 2011: 64) que implica la muerte de todos los personajes, no sólo por su muerte sino porque al no quedar vivo nadie se está aludiendo a la omnipresencia de la muerte, a la propia muerte del espectador como participante del relato y como persona humana.

VII. Discusión y conclusiones

Lo que representa el final de *A dos metros bajo tierra* y lo diferencia del resto de series es el hecho de que la muerte implica a todos los personajes secundarios sin distinciones, no únicamente a alguno de ellos (como hubiera sucedido con la muerte de Nate si el episodio hubiera terminado sin el epílogo) o a terceras personas, y por tanto también al propio narratorio-espectador, que vive la serie y muere experimentando el último fundido a blanco, un fundido sin nombre tras el cual únicamente aparecen los créditos del equipo técnico repitiendo recursos formales, como si incluso ellos hubieran perecido también al final del capítulo, con los personajes, con el meganarrador, con el propio espectador, con la serie en su totalidad. Auvron cita que

Las series, aun cuando conjuren la muerte, no logran ignorarla totalmente y, al igual que los Fisher, mantienen una relación con ella [...]. Sea cual sea la estrategia del aplazamiento indefinido, la muerte exige víctimas colaterales, aun cuando el mundo asegure en todo momento la continuidad de la serie (Auvron: 2007).

A dos metros bajo tierra se encarga de cerrar esa continuidad mostrándonos la muerte de sus protagonistas uno tras otro, en su epílogo. Pese a la incidencia de remarcar la presencia de la muerte en absolutamente todos los episodios, incluso llegando a hacer morir a Nate, uno de los protagonistas, hecho que ya avanza la vulnerabilidad de los protagonistas y su carácter humano -que no estamos tan acostumbrados a tener presente-, el hecho que realmente iguala protagonistas, espectadores y humanidad es el epílogo que nos enseña cómo mueren todos. Es este fragmento el que acaba de diferenciar una película o una serie corriente de esta en particular.

No sólo muere un personaje que nos deja una carencia concreta, un trauma personal. Todos mueren, la temática supera el drama de la

pérdida personal y se eleva a la Muerte sin distinciones. No hay continuación posible, como reza el eslogan de la quinta temporada: «Todas las cosas, todas las personas, todos los lugares, tienen su final». Insistimos: todo, tiene su final. Ni tan siquiera queda alguien a quien se le aparezcan los fantasmas burlones de los muertos como sucedía durante la serie. No hay ironía, no hay tono de burla. Hay reflexión desde un punto de vista universalizador, con el cual se dota al espectador privilegiándolo durante un lapso de tiempo que, en el momento en que acaba el epílogo, sabe que finalizará.

No obstante esto, también se habla de la vida. El ir viendo qué les sucede a los personajes a posteriori implica más que su muerte, implica que suceden cosas antes de ella, que no únicamente hay que pensar en la muerte. De hecho, pese a trabajar en una funeraria, los personajes no están especialmente obsesionados con ella. En la serie se vive, pero se hace con la muerte como telón de fondo, con la conciencia de que morir es algo que sucederá a todo el mundo en un momento determinado. Se ilustra, literalmente, el viaje que les lleva a la muerte, sin hablar de qué hay más allá de esta. Sin dar a entender que hay nada más. Por eso se habla de la vida, porque nada se sabe de la muerte excepto que va a llegar, dando lugar al *memento mori* que preside la serie desde el episodio piloto. Por eso se habla, también, de la presencia de la muerte en la vida, de cómo los protagonistas viven la muerte de sus familiares hasta que les llega a ellos; porque es la cara que conocemos de la muerte. Sus intrínquilos físicos son dominados por los Fisher, que tratan con sus consecuencias a diario. Y sus consecuencias en la vida de los que se quedan son, simplemente, de lo que trata la serie.

El epílogo aúna ambos conceptos: la muerte sorprende a uno de los personajes (le llega, se lo lleva, otorgándole el papel que personajes desconocidos han ocupado en cada inicio de episodio), a la vez que implica al resto de personajes que sufren esta pérdida (y pasan a ser los familiares que durante toda la serie han estado acudiendo a la funeraria como clientes). Todos están ligados entre ellos. Se habla de este modo tanto de la vida como de la muerte. Si en cada capítulo la muerte había servido de inicio, aquí se desdobra representando inicio y final.

Es, en este sentido, simbólico el cartel que presenta la edición en DVD de la quinta y última temporada, muy en consonancia con el epílogo: muestra a Claire conduciendo hacia un horizonte donde un atardecer resplandece hasta desdibujar su límite, en una carretera entre desiertos. Destaca que conduzca el vehículo fúnebre que, episodios antes, ha destrozado en un accidente, en lugar del moderno vehículo como el que se adentra hacia el futuro en el epílogo. Precisamente cuando se nos remarca que se dirige (aunque a largo plazo) hacia la muerte, lo hace desde un coche brillante y nuevo. Como si la destroza del coche en capítulos anteriores fuera un anuncio de que, efectivamente, todo tiene un final, y aquí nos lo pretenden mostrar. Como una analogía con la muerte de Nate que preludia el resto de muertes de los protagonistas (y a

su vez es preludiada por todas y cada una de las muertes que se han sucedido a lo largo de la serie.

A dos metros bajo tierra atrapa con su sucesión acelerada de planos cargadísimos de sentido y de drama y obliga a presenciar lo que a todo el mundo le sucederá en algún momento indeterminado, del cual sólo se sabe, generalmente, que va a llegar. Esto no es algo exclusivo del fragmento analizado. Toda la serie resulta difícil de seguir, hasta el punto de que tras ciertos capítulos se necesita un respiro de la misma, debido a la tremenda carga de *memento mori* que contiene. Por más ironía, por más desquicio, por más situaciones absurdas o comedia agridulce que presente. Por encima de todo eso marca la presencia de la muerte en sus más diversas formas, sobreponiéndose al resto.

Es un final perfectamente encajado en una serie perfectamente encajada en sí misma, sin ninguna fisura formal (como patentiza su propia y remarcada estructura), que expresa por última vez lo que llevaba repitiendo durante los 63 episodios que la constituyen, pero sin un ápice de la ironía que había ayudado a soportar la dureza del relato. Un golpe tras otro a base de escenas que dialogan entre ellas aporreando la sensibilidad del espectador sin compasión alguna, pero sin ir más allá de lo que acabará sucediendo de una u otra manera. Es el final.

Y aquello que compunge tremendamente es la sensación que queda de que todo el mundo va a morir. El fallecimiento de todos los personajes, la experimentación de esta pérdida múltiple como espectador y la extrapolación de esa gran verdad a la vida real, como persona humana, unida al pensamiento de que también una misma morirá algún día. Pese a la reflexión constante sobre la muerte que, en principio, debería habernos inmunizado ante este final, tan lógico si se piensa, el fragmento no hace más que emocionar de manera que «el espectador se encuentra ante una pantalla despoblada mientras siente sobre sus hombros el peso de todas las horas disfrutadas con la serie» (Aubron: 2007).

VIII. Bibliografía

VISCONTI, M (2011), «El cuerpo presente. Los muertos en *Six Feet Under*», en Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), número 4, Octubre 2011.

CASCAJOSA, C (2005): «Prime Time: Las mejores series de tv americanas», calamar ediciones.

AUBRON, H (2007), «A dos metros bajo tierra: los cinco o seis últimos minutos» en Cahiers du cinéma España, número 1, Mayo 2007, Caimán Ediciones, Madrid, págs. 106-107.

<http://www.hbo.com/#/six-feet-under/episodes/5/63-everyones-waiting/article/obituary.html>/eNrjcmboYm5nLtQsy0xJzXfMS8ypLMIMds7PK0

mtKFHPz0mBCQUkpf6JeamcjlysknlpbkF+QkVtqWFJWmsjGyMQIAWCcXOA



Entrevista a Alan Ball publicada en El País el día 5/2/2010, por Toni García (Los Ángeles):
<http://www.elpais.com/articulo/portada/sangre/True/blood/elpepissupep/3/20100205elptenpor/5/Tes>

598



VIII. Anexo

1. Interpretación de los segmentos

Segmento 2: Ruth y Bettina, que en el último episodio bromean junto con Sarah, hermana de la primera, sobre abrir una guardería de perros, llevan a cabo esta idea. Ambas están tumbadas en un porche, con un jardín enfrente por el que corren varios perros. Ellas les lanzan pelotas, sonrientes. Esto nos lleva a pensar que Ruth llega a alcanzar la plenitud y la felicidad que persigue a tías durante gran parte de la serie, creciendo en muchos sentidos y enseñándonos los recovecos de la personalidad de un personaje profundo, complejo y sumamente entrañable, que continuamente se debate entre la huella que la educación ha dejado sobre ella (que le cuesta sacudirse) y su propia personalidad que necesita rebelarse en muchos sentidos para sobrevivir a las desgracias que le van sucediendo y al tipo de vida que le ha tocado vivir.

Segmento 4: David, en la sala donde se preparan los cadáveres para ser expuestos, le explica a su hijo mayor, Durrell, los procedimientos a seguir. Este observa con atención (como nos remarca ex profeso el plano 17) y escucha las explicaciones. Es importante la evolución que vive Durrell en la última temporada, puesto que mejora su relación con Keith y David, que al principio de su convivencia resulta algo tormentosa. Esta idea enlaza con un detalle de la despedida de Claire: el momento en que Durrell le pregunta a su tía si sabía que Keith era policía antes, es la primera vez que lo llama “papá”.

Segmento 6: En casa de los Fisher se celebra una fiesta, el primer cumpleaños de Willa, la hija menor de Nate, e hija de Brenda también. Constatamos aquí las elipsis que se suceden cuando regresamos en los segmentos intermedios con Claire mientras conduce. En esta escena todos los personajes se nos muestran de cara, al mismo lado de la mesa, alrededor de la niña a la cual tiene en brazos su madre. Este será el primero de un grupo de segmentos que recalcará la unidad de la familia Fisher a pesar de la muerte de Nate y la partida de Claire. Además encontramos aquí el único punto irónico de todo el epílogo: mientras Brenda tiene en brazos a su hija, su hermano Bill sostiene un perrito, como haciéndose eco de la inestabilidad mental que el personaje ha

demostrado durante toda la serie, y aludiendo a la dependencia constante de Brenda y a desear alcanzar lo que ella posee.

Segmento 8: De nuevo aquí se nos muestra a toda la familia reunida para celebrar un evento alegre: la boda de David y Keith, oficiada por el padre Jack, ya conocido en la serie. Se nos deja ver que Ruth sigue con George y Vanesa con Rico, así como conocer a la nueva pareja de Brenda (Forrest Nathanson³), de la que parece ser que espera un hijo. Pero con el tilt vertical hacia arriba con el que nos despedimos de esta escena fotografiada por Claire, en gran parte decimos también adiós a los momentos felices de los Fisher.

Segmentos 10 y 11: la secuencia siguiente es la que inicia la lista de muertes que a las que asistiremos a partir de este momento. Ruth, intubada y acostada en una cama del *Good Samaritan Hospitale of Glenda*⁴, fallece tras haber visto a los *fantasmas* de Nate (con su ropa de correr, que parece ser el modo en que todos lo recuerdan, como Claire al verlo en el retrovisor) y su marido. A su lado se encuentran George, Claire y David, todos ellos más envejecidos. La propia Ruth presenta una fisonomía muy envejecida también. Tras percibir el dolor de los tres familiares, pasamos a su entierro, al aire libre. Seguimos comprobando que Durrell sigue al lado de David, ambos de pie frente al ataúd, mientras el resto de personajes permanecen sentados o de pie, en friso. Entre ellos se encuentra una Maya ya adolescente o incluso adulta. En este momento aparece Ted, dándonos a entender que vuelve a entrar en la vida de Claire, sospecha que confirmaremos en una escena posterior.

Segmento 13: la siguiente muerte, súbita y violenta, es la de Keith. Es en la única en la que se aprecia un movimiento de cámara más complejo que en el resto, detalle que contribuye a aportar dramatismo al momento. El personaje es tiroteado en el momento en que sale de una furgoneta blindada con dos maletines en la mano. Acto seguido, dos encapuchados entran en la misma, supuestamente para llevarse el botín. El montaje en esta escena es más rápido, dando lugar a la segunda escena de muerte más corta (16”), únicamente superada por la de Rico (15”).

En el segmento 15 asistimos a la última escena que recrea un momento de felicidad: la boda de Claire y Ted, en una habitación cuyo blanco deslumbra, y en la cual volvemos a encontrar de nuevo a toda la familia reunida y nos percatamos de que Durrell parece haber tenido hijos así como Anthony parece ser homosexual. No obstante, llegados a este punto ya es imposible obviar las pérdidas que han sacudido a la familia, y por eso en el aplaudir satisfecho y orgulloso de David no podemos evitar percibir un punto de nostalgia y recordar a los ausentes.

³ <http://www.hbo.com>

⁴ *Ibíd.*

Tanto Claire como Ted no son tan jóvenes, y nada nos da a entender en los posteriores segmentos que tengan hijos.

Segmento 17: en un entorno campestre (*Echo Park*⁵) en el cual varias familias están reunidas en una suerte de camping, volvemos a encontrar a varios miembros de los Fisher, rodeados de más gente. David está sentado con un hombre también mayor, de tez más bien morena y bigote, que resulta ser su compañero Raoul Martínez⁶, y contempla tranquilo a los más jóvenes jugando a fútbol americano, hasta que se le representa Keith cogiendo la pelota y sonriéndole. En ese momento, el corazón de David se paraliza y cae fulminado hacia atrás.

Segmento 19: En un único plano (el 86) asistimos al fallecimiento de Rico. Éste y Vanesa se encuentran en la terraza de un barco en Puerto Rico⁷ cuando él se levanta de su tumbona y, antes de llegar a la puerta, cae al suelo como si le hubiera dado un ataque, ante la estupefacción de su mujer. En el momento en que empieza a caer, la imagen se ralentiza, haciendo coincidir su caída con un golpe rítmico que en la música recupera una frase importante que se repetirá hasta el final.

Segmento 21: Brenda, muy anciana, temblorosa, escucha a Bill (evidentemente también anciano), o al menos está junto a él mientras éste le cuenta algo. En determinado momento, la cabeza de Brenda cae hacia detrás y queda en esta posición, extendida sobre el sofá. Bill se aproxima a ella y la sacude ligeramente, llamándola.

Segmento 22: por último, Claire, la más anciana de todos (llega a vivir 102 años), reposa acostada en la cama de un dormitorio mientras una mujer vestida de blanco (quizá una enfermera) le hace compañía sentada en un sillón. Tiene los ojos velados, como si estuviera ciega. Simplemente, éstos se funden a blanco y aparece el rótulo con su nombre completo y sus fechas de nacimiento y muerte. Pero antes, se nos han mostrado una serie de fotografías colgadas en las paredes, en las cuales están todos los personajes anteriormente mencionados, en un último recuerdo de momentos más o menos destacables de sus vidas, o que simplemente sirven para reforzar nuestra idea sobre cómo han sido. Así pues, no únicamente muere Claire, sino que con ella acaba de perecer el recuerdo de las vivencias que ella había compartido con el resto (y con nosotros), recogidas en dichas fotos.

⁵ <http://www.hbo.com>

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

Letra de la Banda Sonora (*Breath me*, Sia Furler)

601



Help, I have done it again
I have been here many times before
Hurt myself again today
And, the worst part is there's no-one else to blame

Be my friend
Hold me, wrap me up
Unfold me
I am small
I'm needy
Warm me up
And breathe me

Ouch I have lost myself again
Lost myself and I am nowhere to be found,
Yeah I think that I might break
I've lost myself again and I feel unsafe

Be my friend
Hold me, wrap me up
Unfold me
I am small
I'm needy
Warm me up
And breathe me

Be my friend
Hold me, wrap me up
Unfold me
I am small
I'm needy
Warm me up
And breathe me

