

ANÁLISIS FORMAL AUDIOVISUAL EN EL OPENING DE LA SERIE DE TELEVISIÓN: EL COLLAGE AUDIOVISUAL EN *GODFATHER OF HARLEM* (MGM+, 2019-)

<https://doi.org/10.56754/0718-4867.2024.3493>

Mg. Pablo Manuel Impelluso-Cortés
Universidad de Málaga, Málaga, España.
Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, Puerto Rico
pimpelluso@sagrado.edu
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1526-8096>

Dr. José Patricio Pérez-Ruffi
Universidad de Málaga, Málaga, España.
patricioperez@uma.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7084-3279>

Recibido el 2023-09-10
Revisado el 2023-11-30
Aceptado el 2023-12-22
Publicado el 2024-03-15

Resumen

Introducción: El *opening* de la serie de televisión supone un tipo de secuencia con una identidad propia. **Objetivos:** El objetivo principal de este trabajo es identificar los principios de configuración (segmentación, planificación, edición, sonido y composición tipográfica) de los créditos de la serie de televisión *Godfather of Harlem* (MGM+, 2019-). El objetivo secundario de esta investigación es explorar la relación entre el uso de recursos gráficos y la creación de una marca alrededor de la serie. **Metodología:** Como estudio de caso, el análisis formal audiovisual segmenta en varias unidades el fragmento analizado, dentro del análisis textual. **Resultados:** Los resultados identifican una gran cantidad de referencias intertextuales, de inspiración retro, donde el motivo físico del papel y del collage se convierte en objeto de nostalgia. **Discusión:** El *opening* presenta a los personajes clave

y proporciona información sobre la producción, pero también es sensible a la representación del contexto histórico, social, político y cultural en el que se desarrolla. **Conclusiones:** El análisis formal del *opening* ofrece una visión profunda de su uso y de su empleo eficaz para transmitir información, establecer un tono y una atmósfera y comunicar la identidad visual de la serie de televisión.

Palabras clave: televisión, diseño gráfico, títulos de crédito, series, análisis audiovisual.

FORMAL AUDIOVISUAL ANALYSIS IN THE OPENING SEQUENCE OF THE TELEVISION SERIES: THE AUDIOVISUAL COLLAGE IN *GODFATHER OF HARLEM* (MGM+, 2019-)

Abstract

Introduction: The opening of the television series is a type of sequence with its own identity. **Aims/Objectives:** The main objective of this paper is to identify the configuration principles (segmentation, production, editing, sound and typographic composition) of the opening sequence of the television series *Godfather of Harlem* (MGM+, 2019-). The secondary objective of this research is to explore the relationship between the use of graphic resources and the creation of a brand around the series. **Methodology:** As a case study, the formal audiovisual analysis segments the analyzed fragment into several units, within the textual analysis. **Results:** The results identify many intertextual references, of retro inspiration, where the physical motif of paper and collage becomes objects of nostalgia. **Discussion:** The opening sequence introduces the key characters and provides information about the production but is also sensitive to the representation of the historical and social, political, and cultural context in which it takes place. **Conclusions:** Formal analysis of the opening provides insight into its use and its effective use to convey information, to establish tone and atmosphere, and to communicate the visual identity of the television series.

Keywords: television, graphic design, opening sequence, television series, audio-visual analysis.

1. Introducción

Esta investigación tiene como objeto de estudio la secuencia de créditos de la serie de televisión *Godfather of Harlem* (2019-2023), producida por Epix (hoy MGM+) y ABC Signature (YouTube, 2019). Aunque podría ser considerado un dato anecdótico, la serie recibió el premio a mejores títulos de crédito (“Emmy Outstanding Main Title Design”) en 2020, después de haber sido nominada junto a las secuencias iniciales de otras seis series. La elección de esta secuencia de títulos como objeto de estudio se justifica debido a su interés y mérito intrínsecos, apoyado por la notable trayectoria de sus creadores. Sin embargo, se ha considerado que el premio Emmy la distingue de manera notable entre sus contemporáneas y la posiciona como una obra destacada en el actual panorama de la producción televisiva.

Creada por Chris Brancato y Paul Eckstein, *Godfather of Harlem* inicia sus emisiones en 2019 y se prolonga con una periodicidad aproximada de una temporada anualmente, concluyendo su cuarta temporada en 2024. Como serie original de la red de televisión Epix, se mantiene en el catálogo de la plataforma tras su conversión en MGM+. Ha recibido diversas nominaciones en certámenes de premios como NAACP Image Awards y Black Reel Awards for Television en diversos años, además de los propios Emmy.

Hoy día el análisis de los créditos en películas y programas de televisión merece la misma atención que otros tipos de contenidos audiovisuales, con una notable y creciente literatura académica (Picarelli, 2013). Goh (2018, p. 76) los entiende como “medios sugerentes de acceso a la película”, idea próxima a la de Stanitzek (2009, p. 48) sobre la naturaleza de los títulos de créditos como “compleja zona intermedia” previa a la narración audiovisual o a la de Böhnke (2007) como bisagra de conexión con el relato posterior. Bednarek (2014a, p. 36) sostiene que las secuencias de créditos no forman parte inherentemente de la narrativa de la obra, mientras que Blancas-Álvarez (2016, p. 121) argumenta que ocupan “un espacio que, aunque cinematográfico, no está necesariamente ligado a la narración”. Polo-Montilla (2012, p. 165) afirma que “se convierten en el prólogo de la película, una secuencia más de la historia, al mismo tiempo que explicita formal, estética y conceptualmente lo que vamos a ver”.

Según Gallardo y García-Reyes (2022, p. 5), las secuencias de créditos pueden definirse como “dispositivos narrativos y estéticos que complementan la historia serializada que presentan”, sirviendo de preámbulo y de promoción de esta. Por ello, conforman “una parte

fundamental de la serie en la que normalmente presentan a los personajes, la historia y el contexto en el que se desarrolla”. Por otro lado, Bednarek (2014a, p. 36) entiende el *opening* como "una secuencia de imágenes en movimiento, generalmente acompañada de música, que precede a cada episodio de una serie de televisión y se utiliza a lo largo de una temporada en un formato idéntico".

Atendiendo también a su naturaleza y su funcionalidad, Pérez-Rufí y Jódar-Marín (2018, pp. 32-34) conciben la introducción de una serie como “una secuencia dentro de un discurso mayor” (el capítulo y la serie), con diversas funciones: informativa (“comunicar el título de la serie y los nombres y roles del personal implicado en su producción”), narrativa (sugerir el género y las líneas principales de la trama), persuasiva y estética (“seduce al espectador, invitándolo a continuar su visionado”) e identitaria (reforzar una identidad de marca y crear continuidad entre las entregas). Gamonal (2013) ya había identificado cuatro funciones en este sentido: narrativa, persuasiva, informativa e identitaria. Fahlenbrach y Flueckiger (2014) añaden una función más: la implicación afectiva con la audiencia.

La corta duración de este formato y la influencia de movimientos artísticos vanguardistas llevan a García-Aranguren (2020, p. 161) a considerar algunos de estas secuencias de apertura como "pequeñas obras de arte" o como "piezas asombrosas que se convierten en elementos esenciales de las series, ya que muestran la identidad única de estas y al mismo tiempo logran atraer al espectador". Esto hace referencia nuevamente a las funciones estética y persuasiva mencionadas. Para Bednarek (2014b, p. 140) las secuencias de créditos son una forma de arte “compleja y sofisticada”, aunque su posterior afirmación de que raramente se examinaban de manera sistemática ha perdido hoy vigencia, dada la amplia cantidad de trabajos que lo toman como objeto de estudio desde muy diferentes perspectivas.

Este trabajo tiene la intención de contribuir a la investigación en este campo, explorando las secuencias de crédito en las series de televisión como elementos de interés tanto para el análisis audiovisual como para el diseño gráfico, desde una perspectiva formal. De forma más precisa, el propósito de este análisis es desglosar el fragmento seleccionado (el *opening* de *Godfather of Harlem*) desde el análisis formal, con el objeto de reconocer sus principios de configuración en términos de segmentación, planificación, edición, sonido y composición tipográfica.

Magro-Vela *et al.* (2020, p. 176) establecen como objetivo de su estudio, que tomamos, aunque en nuestro caso de forma secundaria, "determinar cómo las introducciones de las series de ficción televisiva contribuyen a la creación de identidad y construcción de marca del producto audiovisual como una entidad independiente del creador". El logro de este objetivo implicaría, según las autoras, otros objetivos específicos, como "examinar otros componentes de las secuencias introductorias para identificar sus características" y su relación, "analizar los elementos narrativos presentes en dichos fragmentos" o "evaluar el uso de los elementos textuales presentes en las introducciones" (Magro-Vela *et al.*, 2020, p. 176).

2. Marco teórico

A pesar de que su inspiración conceptual proviene de las cabeceras de programas de televisión y de las secuencias de créditos de películas, y su estilo formal se asemeja al videoclip y al collage, las características únicas del *opening* de televisión y su capacidad para soportar un análisis cinematográfico detallado exigen que se le considere como un discurso diferenciado y autónomo, afirma Bort-Gual (2012, p. 1274).

Los títulos de las series de televisión surgieron como una adaptación de los créditos en el cine, tomando como base el enfoque comercial de este último (Ramírez-Barredo *et al.*, 2018, p. 126). Esta relación con el cine los vincula estrechamente con la marca y su identidad. Sin embargo, Bort-Gual (2012) concluye que las introducciones de las series desafían sus influencias cinematográficas y evolucionan hacia "nuevos paradigmas discursivos".

En el contexto actual de la producción audiovisual, las series de televisión han emergido como el formato predominante, impulsado en gran medida por el auge de las plataformas de streaming (Torres-Romay & Izquierdo-Castillo, 2022; Soto-Fernández, 2023). Además de ser el formato más destacado, las series son también un terreno propicio para la innovación en términos de producción, forma y narrativa (Castro & Cascajosa, 2020). Bort-Gual (2010, p. 3) señala que "la televisión estadounidense es ahora el medio natural de los guionistas", al encontrar en el formato "la posibilidad de expresarse con un grado de autonomía que a menudo falta en la industria cinematográfica de Hollywood". Es en este formato que la secuencia de créditos comienza a ganar atención, superando incluso a su contraparte cinematográfica.

Aunque, según algunos trabajos, el estudio de los *opening* en televisión no ha sido muy explorado desde una perspectiva académica (Magro-Vela *et al.*, 2020), otros destacan lo contrario (Picarelli, 2013). El análisis de los títulos de crédito ha atraído más la atención de investigadores vinculados al diseño gráfico y la publicidad que a los estudiosos del audiovisual (Bort-Gual, 2010). La estrecha relación entre la secuencia de créditos y la identidad de marca de la serie lleva a Ramírez-Barredo *et al.* (2021) a identificar estas secuencias como parte integral del empaque de la serie, lo que demuestra su naturaleza como elemento de marca.

Esta investigación parte de la premisa de que el *opening* de esta serie puede ser una pieza paradigmática del formato, para preguntarse: ¿de qué manera se construye dicha secuencia?, ¿hasta qué punto responde la cabecera de la serie al género y a las tramas que desarrolla?, ¿supone, en definitiva, una pieza funcional o su materialidad plástica responde a razones más artísticas?

3. Método

Llevamos a cabo un análisis textual audiovisual de la pieza siguiendo el modelo metodológico propuesto por Casetti y DiChio (2007). Este análisis textual se desarrollará como microanálisis cinematográfico (Bort-Gual, 2012; Zunzunegui, 2016), ya que se enfoca en un fragmento en lugar de analizar una obra completa. Incluso si se puede llegar a realizar un análisis demasiado técnico y *formalista*, se ha considerado que el propósito divulgativo y educativo de este trabajo justifica un análisis minucioso, especialmente cuando complementamos los resultados obtenidos con su interpretación. La metodología de análisis aplicada se basa en las propuestas de Pérez-Rufí y Jódar-Marín (2018) y de Magro-Vela *et al.* (2020), quienes a su vez se apoyan en otros referentes que mencionamos de manera específica. Dividimos nuestra metodología de análisis en cuatro secciones:

1. Fase contextual anterior al análisis. Se recogen los datos de producción de la serie: empresas productoras, año, creación, autoría del *opening*, duración y descripción. Se clasifica el tipo de *opening* a partir de la propuesta de Inceer (2007): “Títulos sobreimpresos en una pantalla vacía”; “títulos basados en imágenes fijas, con un texto sobre un fondo”; “títulos sobreimpresos sobre una secuencia de vídeo o imágenes en movimiento”; y, “títulos compuestos como animación o como *motion graphics*”.
2. Análisis formal audiovisual. El primer paso en el análisis formal implica descomponer la obra en unidades más pequeñas para crear un esquema de su estructura (Casetti & DiChio, 2007). Dada la complejidad que implica la edición continua de imágenes y la dificultad para identificar el plano como la unidad mínima de segmentación (aunque es la más común en el discurso audiovisual), identificamos las partes en las que se divide el *opening* en secuencias,

considerando tres tipos en función de su naturaleza: composiciones basadas en imágenes fijas, secuencias de vídeo y secuencias que funcionan como transiciones. Dado que la obra se edita utilizando herramientas como Adobe Photoshop y After Effects, justificamos que se articule principalmente a partir de composiciones en lugar de secuencias o planos.

Se aplica el esquema metodológico propuesto por Pérez-Rufí y Jódar-Marín (2018), que atiende a los siguientes aspectos: tipos de encuadres, naturaleza y origen de la imagen (filmada, digital o fija), fuente (documental, original u original reconstruida desde otro referente), percepción de ritmo de edición (a partir de la duración de las secuencias, del contenido y del tipo de encuadre), transiciones entre segmentos, movimientos de cámara, recursos gráficos de postproducción y VFX.

3. Análisis de la composición tipográfica, justificada por la importancia del elemento textual en el *opening*. Se identifica la categoría tipográfica (Williams, 2015), como tipografías “Oldstyle”, “Modern”, “Slab Serif”, “Sans Serif”, “Script” o “Decorativas”. Dentro de esta misma sección, también evaluamos si los textos se incorporan de manera diegética, lo que significa que forman parte de la escena filmada, o si son extradiegéticos, lo que implica que se incorporan en la edición durante el proceso de postproducción.
4. Análisis del sonido. Observamos si el sonido es diegético, es decir, si forma parte de la escena filmada, o extradiegético, que se integra en la edición como parte de la banda sonora. Además, categorizamos la fuente del sonido en términos de voz (si es un elemento externo a la música), música, ruido o silencio.

Aunque no se incluye como una sección específica en la metodología de análisis, la interpretación se introduce como una perspectiva y una herramienta esencial en la discusión de los resultados. La mera descripción formal de la obra analizada puede no ser suficiente por sí sola para alcanzar los objetivos establecidos.

Como estudio de caso, se toma una muestra intencional siguiendo criterios razonados que respaldan la selección del *opening* de la serie *Godfather of Harlem*. Se ha considerado que un estudio de caso centrado en una pieza de calidad y prestigio puede ser considerado como un ejemplo paradigmático del formato y de un momento específico en la industria audiovisual y su período de producción.

4. Resultados

La trama de *Godfather of Harlem* se desarrolla en el Nueva York de principios de los años sesenta y se centra en el conflicto entre diversas familias mafiosas que controlan el narcotráfico en la ciudad, dividida en diferentes barrios. El personaje principal, Bumpy Johnson, interpretado por Forest Whitaker, regresa a Harlem después de pasar once años en prisión, con la intención de recuperar su control sobre el barrio, lo que lo enfrenta a la familia Genovese, una familia italoamericana con intereses opuestos a los suyos. Estos conflictos de poder se enmarcan en una década tumultuosa de luchas raciales. La serie

también presenta a Malcolm X, interpretado por Nigél Thatch, como un representante de los derechos civiles de la comunidad afroamericana en ese contexto.

En esta presentación de resultados se sigue en el orden del esquema metodológico propuesto.

4.1. Fase contextual previa

La secuencia de inicio de *Godfather of Harlem* surgió como un encargo de las productoras Epix y ABC Signature a la agencia Digital Kitchen, con sede en Los Ángeles (Art of the Title, 2021). Esta agencia tiene un historial notable en la creación de secuencias de títulos para series de televisión, incluyendo trabajos en producciones de éxito como *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *True Blood* (HBO, 2008-2014) y *Dexter* (Showtime, 2006-2013; 2021-2022) (todas analizadas detenidamente por Fahlenbrach y Flueckiger, 2014), así como otras secuencias de apertura en *Helstrom* (Hulu, 2020), *Man Seeking Woman* (FXX, 2021) y *Narcos* (Netflix, 2015-2017) (Art of the Title, 2021). La serie *Narcos*, en particular, comparte numerosos elementos estilísticos con *Godfather of Harlem*, además de tener al mismo creador, Chris Brancato.

El equipo creativo detrás de esta secuencia incluyó a Mason Nicoll como director creativo de Digital Kitchen, con Peter Park como director artístico, diseñador y animador principal. Colaboraron en la animación Cisco Torres y Gio Pham y los productores involucrados en el proyecto fueron Jake Hibler, Michael Cates y Cynthia Biamon. La banda sonora de la secuencia fue especialmente creada para la serie y presenta un tema de hip hop titulado "Just in Case", interpretado por Swizz Beatz, Rick Ross y DMX.

La secuencia de inicio tiene una duración de 1 minuto y 29 segundos, adecuándose así a las prácticas en cuanto a extensión de otras series de formato similar. Este dato no permite extraer conclusiones particulares que distinga el *opening* de otros.

En cuanto a la serie en sí, *Godfather of Harlem* fue creada por Chris Brancato y Paul Eckstein para la red de cable y satélite Epix. La primera temporada constó de diez episodios que se estrenaron en 2019, manteniéndose el mismo número de episodios en las temporadas posteriores. En 2024 alcanzó las cuatro temporadas. El *opening* de la serie se ha mantenido durante las temporadas estrenadas hasta la fecha.

El *opening* no solo sirve para presentar a los personajes clave y proporcionar información sobre la producción y sobre los responsables detrás de la serie, sino que también es sumamente sensible a la representación del contexto histórico, social, político y cultural en el que se desarrolla. Sin embargo, este contexto social se encuentra en un plano secundario en las tramas de la serie. Aunque el racismo es un tema subyacente en las relaciones entre los personajes, no siempre tiene el enfoque central de los conflictos o las intrigas.

El cuidadoso trabajo de edición en la secuencia de inicio se basa en un diseño que se asemeja al collage y tiene una apariencia "descuidada" y cercana al anti-diseño, aunque en realidad es muy sofisticado. Esto le permite cumplir con éxito la función estética propia de las secuencias de títulos (Pérez-Rufí & Jódar-Marín, 2018), además de sus funciones narrativas, informativas, persuasivas e identitarias (Gamonal, 2013).

La secuencia de inicio (figura 1) presenta imágenes organizadas en diversas secuencias que alternan composiciones collage elaboradas con lo que parecen ser imágenes de prensa y archivo, junto con secuencias de vídeo documental o rodadas y editadas de manera que parecen provenir de archivos históricos. Estos diversos collages, secuencias y vídeos representan entornos urbanos de la Nueva York de los años sesenta, con personajes afroamericanos. Estos planos están compuestos por fragmentos de diferentes imágenes y fotografías que incluyen barrios deteriorados, elementos relacionados con la vida nocturna, la música y las drogas, multitudes manifestándose en enfrentamientos con la policía, escenas de espectáculos públicos, planos de figuras destacadas como John F. Kennedy y Jacqueline Kennedy, así como de los protagonistas de la serie en entornos que los caracterizan.

Figura 1. Capturas procedentes de la secuencia de créditos de *Godfather of Harlem*.



Fuente: *Art of the Title* (2021).

Las imágenes también incluyen planos de paisajes urbanos, mapas de metro, fragmentos de fotografías que representan partes del cuerpo de mujeres, grupos de seguidores de Malcolm X, la icónica figura del líder, armas, motivos religiosos, miembros del Ku Klux Klan, el lanzamiento de un cohete, iconografía política y del poder, y sobre todo, composiciones formadas por múltiples fotografías de personas afroamericanas como una multitud que protesta contra las fuerzas del poder, en manos del hombre blanco.

El diseñador y director creativo de la secuencia de inicio, Peter Park (Peterp4k.com, 2020), revela que se inspiró en los collages del artista Romare Bearden (1911-1988). Bearden, contemporáneo a los años representados en la serie, era conocido por los fotomontajes que creaba a partir de imágenes de revistas populares, combinándolas con escenas de la vida de los afroamericanos de manera visualmente impactante. Según Park, consideraron que el arte de Bearden era especialmente relevante para la serie, ya que compartía temas y retratos de la desigualdad social y la experiencia de los afroamericanos, cuestiones que también aborda la serie de forma similar. Además, Bearden trabajaba con múltiples fuentes, lo que influyó en la creación de la secuencia de títulos: "Las texturas táctiles y tangibles del collage, así

como su capacidad para presentar y yuxtaponer diferentes temas de múltiples fuentes dentro de una sola composición, tuvieron una gran influencia en el diseño de los títulos principales" (Peterp4k.com, 2020).

De esta manera, la fragmentación y la reconstrucción del collage en la secuencia de inicio de la serie contribuye a la creación de metáforas sobre la violencia y la opresión política, conectándose con la obra de Bearden. Park también señala que la secuencia de títulos refleja de manera deliberada las diversas técnicas, estéticas y temas presentes en la obra de Bearden, diseñando el *opening* de manera coherente con su propósito (Peterp4k.com, 2020). A través de esta composición, el equipo liderado por Park rinde homenaje explícito a los activistas del pasado que lucharon por su "sueño americano" utilizando cualquier medio necesario, lo que hace que el tema siga siendo relevante en la actualidad. Temas como la igualdad de derechos, la desigualdad de ingresos, la brutalidad policial, el racismo y las drogas siguen siendo cuestiones importantes en la sociedad actual: "Nos recuerda que la lucha por el Sueño Americano es una lucha continua, y cada nueva generación tiene la obligación de promover un cambio positivo" (Peterp4k.com, 2020).

Para crear la apariencia de un collage de papel en la secuencia de inicio, se utilizaron dos programas principalmente: Adobe Photoshop, que se utilizó para crear los collages, y Adobe After Effects, que se empleó para animar estas composiciones (Peterp4k.com, 2020). Para lograr este efecto, se recurrió a una variedad de recursos de diferentes fuentes con el objetivo de obtener una imagen que transmitiera un aspecto vintage y documental. Según Peter Park, se utilizaron "imágenes de archivo, secciones enmascaradas para crear un diseño de collage y se aplicó una textura y efecto de papel vintage para lograr nuestro aspecto" (Peterp4k.com, 2020). En conjunto, este enfoque buscaba evocar la estética de un collage hecho de recortes de periódicos, realzando sus imperfecciones y texturas para lograr una sensación retro o de otra época.

En cuanto a la clasificación del tipo de *opening*, debido a la amplia variedad de recursos presentados y al papel destacado de las composiciones animadas con Photoshop y After Effects, se podría categorizar como un "título compuesto mediante *motion graphics*". No obstante, en algunos momentos, los textos se superponen directamente en una pantalla en blanco, y en varias ocasiones, los títulos se superponen sobre secuencias de vídeo.

4.2. Análisis formal audiovisual

En relación con la segmentación de la secuencia de títulos, puede identificarse un total de 50 unidades más pequeñas que se organizan de manera casi continua a lo largo de la secuencia, enlazadas mediante diversas transiciones, para formar una única pieza que abarca casi un minuto y medio en total. Estas unidades se dividen principalmente en 17 composiciones o collages, que fueron creados en Adobe Photoshop y luego animados en Adobe After Effects (Peterp4k.com, 2020), 28 planos con imagen de acción real, tres secuencias breves que funcionan como cortinillas entre otros planos generados a partir de imágenes fijas, como fotografías, que se suceden a una velocidad muy alta, y dos planos que muestran una pantalla en negro con títulos superpuestos y efectos de "suciedad" y arañazos, que simulan el aspecto desgastado de una película en celuloide.

Las 17 composiciones elaboradas como collages cuentan con múltiples capas, que se revelan gradualmente, a veces formando la imagen de personajes a partir de diferentes fotografías o creando animaciones que simulan el efecto *stop motion*. Estas composiciones se animaron utilizando After Effects, capa por capa, para dar la sensación de movimiento en las imágenes de los personajes. Además, en la mayoría de los casos, se aplicó una perspectiva de cámara virtual que se desplaza por la composición, a menudo realizando un movimiento similar a un travelling digital, generalmente hacia la derecha o hacia abajo.

En algunas ocasiones, en las unidades que conforman la animación de una misma composición, se producen "saltos de montaje" o *jump cuts*, donde hay cambios en el enfoque que reencuadran la composición con cierta inestabilidad, acercándose o alejándose rápidamente. Esta edición de reencuadres rápidos, combinada con la animación de algunas capas y la revelación o desaparición gradual de otras, crea un ritmo vertiginoso en cada fragmento de composición y en toda la secuencia en su conjunto. Este enfoque contribuye a transmitir la sensación de que se ha prestado una atención detallada y extremadamente cuidadosa a cada uno de los elementos de la imagen. Al igual que el *opening* de la serie *Narcos*, también creado por Digital Kitchen, esta secuencia presenta una composición meticulosa llena de detalles (Pérez-Rufí & Jódar-Marín, 2018). De nuevo, como en *Narcos*, la inspiración proviene de una nostalgia revisada del pasado y del uso de material documental y de archivo, utilizado para ofrecer una representación estilizada de la realidad desde una perspectiva artística, como se explicará más adelante. Estos 17 collages se intercalan con 28 planos de imágenes de acción real, la mayoría de los cuales parecen ser de

archivo, aunque en algunos casos existen dudas sobre su origen o si fueron recreados en la época contemporánea.

Los tipos de encuadres utilizados en los vídeos y composiciones varían ampliamente, desde planos generales y planos enteros que muestran paisajes urbanos y multitudes, hasta planos medios y primeros planos de los collages con los rostros de los personajes, así como planos de detalles que conforman las composiciones detalladas y meticulosas que se mencionaron anteriormente. La elección de estos encuadres se basa en su función principal: los planos cercanos se utilizan para presentar a los personajes, mientras que los planos de paisajes urbanos, multitudes y contextuales buscan representar el entorno en el que se desarrolla el relato.

La diversidad de fuentes de imágenes, como ya se apuntó, hace que incluya imágenes de acción real filmada, fotografías y animaciones digitales generadas mediante técnicas de *motion graphics* y *stop motion* con After Effects, es decir, los collages. Estas fuentes incluyen imágenes de archivo, contenido creado específicamente para la serie (como la representación de personajes o algunos escenarios) y contenido de producción contemporánea que se ha "envejecido" mediante técnicas de postproducción para que parezca material de archivo (por ejemplo, un plano general de una calle con vehículos). Ello se combina con una gran variedad de encuadres (o tamaños del plano), lo que se ve reforzado por la complejidad y el detalle de los collages animados, que se pueden describir como preciosistas.

En cuanto a la interpretación de este modelo de composición, se puede identificar un proceso de estilización de la realidad o de los referentes tomados de la realidad en varios pasos. Esto lleva la composición más hacia el ámbito del arte que hacia el registro documental. Como ya se ha apuntado, Romare Bearden creaba fotomontajes y collages utilizando imágenes de prensa, pero fragmentaba y yuxtaponía estas imágenes para crear una obra completamente artística, una construcción personal con un mensaje creado por el autor, pero abierta a la interpretación. En el último paso de distanciamiento con respecto al registro documental, Peter Park y el equipo de Digital Kitchen crean una pieza para una producción de televisión que se inspira en los referentes de Bearden, pero que se reinterpreta y reconstruye desde nuevos objetivos y enfoques, aportando la sensibilidad y la intención artística de los creadores digitales.

Uno de los detalles notables en la secuencia de títulos es la representación de casi todos los personajes afroamericanos en blanco y negro o a través de collages que mezclan fragmentos en color con otros en blanco y negro, mientras que los personajes blancos de la serie, como John F. Kennedy y Jackie Kennedy, aparecen principalmente en color. Esta distinción visual destaca la diferencia en la representación de los personajes según su origen étnico y crea contraste en la paleta de colores aplicada en la secuencia.

En cuanto a la edición de la pieza, se percibe un ritmo trepidante que se logra gracias a la corta duración de cada uno de los segmentos que componen la secuencia, con una duración media de menos de dos segundos por unidad. Esta sensación de ritmo se intensifica por la gran cantidad de elementos móviles presentes simultáneamente en una gran variedad de planos, lo que genera una tensión constante. A pesar de la longitud total del *opening*, el rápido ritmo evita que el espectador se aburra.

La diversidad en los tipos de transiciones también contribuye a la sensación de ritmo. Se destacan las transiciones que aprovechan las propiedades del collage y sus múltiples capas, yuxtaponiéndolas sobre una composición o vídeo anterior para formar una nueva composición. Además, son frecuentes las transiciones que simulan el aspecto de papel rasgado, como si fueran recortes de periódicos que se rompen, creando bordes y recortes irregulares, sucios y desgastados que conectan composiciones entre sí. Estas transiciones de papel rasgado refuerzan la intención de darle a la pieza un aspecto documental y retro, evocando la textura y la sensación del papel impreso a mano, lo que contribuye a la sensación nostálgica en el conjunto del *opening*.

En cuanto a los movimientos de cámara, son constantes tanto en las composiciones animadas mediante *motion graphics*, donde las cámaras virtuales exploran el collage, como en los propios planos de vídeo. Estos movimientos digitales continuos aumentan aún más la percepción de un ritmo acelerado en la secuencia.

Los recursos gráficos presentes en la secuencia se incorporan como capas dentro de los collages y funcionan como texturas que añaden un aspecto desgastado y retro a las composiciones. Estos recursos no solo imitan la apariencia del papel de periódico, sino que también incluyen texturas con rayones y defectos propios del celuloide utilizado en la filmación, lo que contribuye a alejarse de la estética de la limpieza de la imagen digital y a reforzar el aspecto vintage de la pieza.

En cuanto a los efectos visuales (VFX), no son evidentes en la secuencia o no se distinguen claramente de los collages y de las técnicas de *motion graphics* utilizadas en la edición. Esto significa que los efectos visuales no se destacan como elementos separados en la secuencia, sino que se integran de manera fluida en el conjunto de la composición, lo que ayuda a mantener la coherencia estilística y visual de la pieza.

4.3. Análisis de la composición tipográfica

En relación con la composición tipográfica, cabe destacar que los textos que proporcionan información sobre el personal involucrado en la producción se incorporan de manera extradiegética en el discurso, es decir, no son elementos de la escena filmada. Esto se refiere principalmente a los créditos que referencian a las personas y a los equipos que están detrás de la serie.

Por otro lado, se encuentran los textos que forman parte de la escena o se integran en los collages. Estos se consideran elementos diegéticos. Estos textos son muy numerosos y contribuyen a recrear el ambiente urbano que se representa en las composiciones. Sin embargo, su legibilidad es prácticamente imposible debido a la rápida sucesión de imágenes y la complejidad visual de la composición general. Así, la secuencia utiliza textos extradiegéticos para proporcionar información sobre la producción, mientras que los textos diegéticos forman parte del entorno urbano representado en las composiciones y cumplen una función ambiental y decorativa.

En cuanto a la tipografía utilizada en los textos extradiegéticos, se observa una sola variante de tipografía "Sans Serif", posiblemente, "Creighton", que se caracteriza por tener dos tamaños o pesos distintos. Un tamaño más pequeño se emplea para indicar la función o rol de una persona en caso de que no sea un actor, como, por ejemplo, "Produced by". El segundo tamaño, más grande, se utiliza para mostrar el nombre de la persona. Cuando aparecen múltiples nombres, no se establece una jerarquía visual mediante el tamaño de los textos, ya que todos tienen el mismo tamaño. Sin embargo, en algunos casos, como el del actor protagonista ("Starring Forest Whitaker"), el productor ejecutivo, guionistas y director, los textos se centran en el cuadro y se ubican en el centro de todos los ejes de la composición. Esta alineación y posición en el cuadro contribuyen a crear una jerarquía entre el personal implicado en la producción. El título de la serie, *Godfather of Harlem*, se compone de tres tamaños diferentes para cada una de las palabras, destacando especialmente la palabra "Harlem".

En definitiva, se utilizan dos tipografías diferentes: una para el título de la serie y otra para el resto de los textos extradiegéticos, como fuente similar a “Helvética”, la popular fuente “Sans Serif”. Esta tipografía se presenta en negrita y en letras mayúsculas, lo que hace aumentar su legibilidad. Además, se han optado por colores de texto claros sobre fondos oscuros para garantizar una máxima legibilidad cromática. Esta elección se hace especialmente relevante debido a la complejidad visual de las composiciones y a la dificultad para explorar la imagen completa. La limpieza de la composición tipográfica contrasta con la “suciedad” caótica y detallada del conjunto de las composiciones en las que se integran, lo que crea un interesante contraste estilístico.

4.4. Análisis del sonido

En cuanto al sonido, este es extradiegético, lo que significa que no forma parte de la escena filmada y se ha añadido durante la edición de la banda sonora. La única fuente de sonido presente en la secuencia es la música, sin la presencia de voz, ruido ambiental o un uso dramático del silencio más allá de los elementos de la propia obra musical.

La canción “Just in Case” fue creada específicamente para la serie y es interpretada por Swizz Beatz, Rick Ross y DMX, perteneciendo al género de hip hop y rap. A pesar de que este género musical es anacrónico en el período histórico representado en la serie, es frecuentemente utilizado en la banda sonora de la misma. El videoclip de la canción se publicó en YouTube el 27 de septiembre de 2019, coincidiendo con el estreno de la serie en Epix, y en él, Forest Whitaker interpreta su personaje junto a los artistas responsables del tema musical.

El contenido de la letra de la canción no tiene apenas relación directa con las imágenes mostradas en la secuencia de imágenes de la apertura y cuando lo hace es de forma puntual y se produce en momentos específicos en los que se mencionan temas o personajes como Malcom X, las drogas o las armas en la letra de la canción. La secuencia de apertura no traduce literalmente el contenido de la letra en imágenes, pero la letra de la canción sí evoca un contexto urbano relacionado con drogas, armas y crimen, donde los personajes parecen en permanente estado de amenaza. La letra alude así a una situación de vigilancia -armada- permanente en un contexto de inseguridad, del que los personajes tienen pocas posibilidades de escapar. Es en este sentido de amenaza y de inseguridad que la letra de la canción conecta con el contenido desarrollado tanto en la secuencia de apertura como en el conjunto de la serie.

5. Conclusiones

El análisis formal de la secuencia de créditos de *Godfather of Harlem* permite apreciar varios aspectos positivos en la construcción de la pieza desde diversas perspectivas. Así, en primer lugar, es notable la unidad y coherencia tanto en el contenido como en la forma de la secuencia, así como el diálogo efectivo entre el *opening* y la serie, tanto más cuando la secuencia de apertura se integra en la misma narración como parte de esta y no como unidad independiente.

El contenido de la secuencia de créditos hace referencia no solo a los protagonistas de la serie, sino, de manera especialmente relevante, al contexto político, social y cultural en el que se desarrolla la trama, es decir, la década de los años sesenta en Nueva York. Este período estuvo marcado por la discriminación racial y la lucha por los derechos de las minorías, temas que se abordan en la serie de manera subyacente. La representación de este pasado desde una perspectiva contemporánea se refleja en la estética vintage de la secuencia de créditos.

La identidad visual del *opening* se inspira en elementos como la prensa impresa y sus texturas, con el papel como vestigio de una época anterior y, de manera más específica, tomando como referencia la obra del artista Romare Bearden. La crítica social y la denuncia que caracterizaban los collages diseñados por Bearden se trasladan a la secuencia de títulos de la serie. En este sentido, los créditos de *Godfather of Harlem* se suman a la tendencia nostálgica y revisionista que ha permeado el imaginario visual de décadas pasadas en la cultura contemporánea, en este caso cargado además del recuerdo del activismo racial en la década de los sesenta. Las referencias intertextuales van más allá de Bearden y remiten también a pautas consolidadas durante décadas de producción de *openings*, por ejemplo, en el orden de presentación del reparto o del personal técnico, productor o creativo.

Como hemos mencionado previamente, la obra de Peter Park y Digital Kitchen se nutre de material que tiene una apariencia documental o archivística. Sin embargo, esta materia prima se somete a una serie de procesos creativos, como el collage y la reelaboración, que alejan el resultado final de la representación puramente documental. En este sentido, la secuencia de créditos de *Godfather of Harlem* no se puede considerar una pieza documental, sino más bien una creación artística configurada mediante herramientas y técnicas digitales, como los *motion graphics*. Prima en este caso la voluntad artística por encima de la documental e incluso la funcional en la producción de la pieza analizada.

Al igual que en el caso del *opening* de la serie *Narcos*, también diseñado por Digital Kitchen para una obra de Chris Brancato, la abundancia de detalles, recursos, capas y fuentes utilizadas en la secuencia de créditos contribuye a "ensuciar" la composición y a darle un carácter postmoderno. Esto se debe a que la forma parece preceder a la función en términos de importancia y énfasis. El cuidado por el detalle y su abundancia se constituyen así en aspectos que unifican las creaciones de Digital Kitchen, en lo que podría denominarse una "marca" de la agencia, algo que no tienen por qué compartir otros *openings* (premiados o no), ni otros creadores.

El ritmo vertiginoso de la edición aporta a la pieza un propósito estético y una identidad visual fuerte, más allá de su función informativa, que en teoría debería ser su principal objetivo. La repetición de la secuencia de créditos, que tiene una duración significativa, junto con la presencia de una canción fácilmente identificable, subraya su papel como una marca y una "píldora creativa" que encierra los contenidos y valores asociados a esa marca, sin olvidar nunca que se integra en la serie y que sirve como avance narrativo del relato desarrollado en la serie.

Respondiendo a las preguntas de investigación que originaron este análisis, podemos concluir que el *opening* seleccionado puede considerarse una pieza paradigmática del formato, por cuanto es capaz de cumplir con la funcionalidad que se le supone al menos, haciéndolo además con una intención comunicativa muy meditada y ofreciendo un resultado altamente sofisticado, como creemos que puede concluirse. La secuencia analizada responde al género de la serie y a sus tramas, aunque prefiere ahondar en el contexto histórico y en el clima social en el que se desarrolla la serie.

Consideramos que este análisis textual logra una comprensión detallada de la construcción de la secuencia de créditos de *Godfather of Harlem* y puede ser una herramienta valiosa para futuros creadores de contenido audiovisual. Al examinar minuciosamente los aspectos visuales, narrativos y estilísticos de la pieza, se ofrece una visión profunda de cómo se crea una secuencia de créditos y cómo puede ser utilizada de manera efectiva para transmitir información, establecer un tono y una atmósfera, y comunicar la identidad visual de una obra.

Además, el análisis destaca el valor artístico de la secuencia de créditos y su capacidad para trascender su función informativa. Al reivindicar el lugar de los creadores y al inspirarse en

la obra de artistas gráficos, la pieza demuestra que las secuencias de créditos pueden ser una forma de expresión artística en sí mismas, no simplemente un medio para enumerar nombres y títulos. Es plausible que la Academia de la Televisión premie una pieza que destaca tanto el aspecto creativo como el artístico de las secuencias de créditos, ya que esto contribuye a elevar la calidad y la importancia de este elemento en la producción audiovisual. También se reconoce la creatividad y la innovación en el área de las secuencias de créditos, lo que puede inspirar a otros creadores a explorar nuevas formas de expresión en este ámbito.

El modelo de análisis que aquí se presenta invita a un estudio profundo y rico de las secuencias de crédito y de las propias series de televisión. Aunque pueden tratarse de fragmentos muy breves, resultan muy significativos desde el punto de vista creativo, además de contribuir a la creación de una identidad que será reconocida por la audiencia, como se ha apuntado. Esta metodología posibilita igualmente un análisis pormenorizado de la representación y de la recreación de identidades ligadas a personas, comunidades o espacios públicos y privados, lo que permitiría estudios comparativos centrados en cuestiones específicas.

Este trabajo es susceptible de nuevas ampliaciones que trasciendan el estudio de caso para abordar unos objetivos más ambiciosos, con una muestra mayor. De igual forma, es posible la aplicación de un análisis crítico tanto con el formato analizado (el *opening*) como con la propia serie, que no atienda preferentemente a aspectos formales -como se ha hecho aquí- y abogue de forma más abierta y reflexiva los contenidos representados.

Financiamiento

Este trabajo fue escrito en el marco del Proyecto de Investigación Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS), Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

Conflicto de interés

Los autores declaran que no existen conflicto de interés.

Declaración de autoría - CRediT

Pablo Manuel Impelluso-Cortés: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Software, Validación, Visualización, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición

José Patricio Pérez-Ruffi: Conceptualización, Análisis formal, Adquisición de fondos, Administración del proyecto, Recursos, Supervisión, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición

Derechos de autor

Los derechos de autor de este artículo pertenecen a Pablo Manuel Impelluso-Cortés y José Patricio Pérez-Ruffi.

Declaración de disponibilidad de datos

En este estudio no se crearon ni analizaron datos nuevos, al margen de aquellos que ya recoge el propio estudio. La puesta en común de datos no es aplicable a este artículo.

Referencias bibliográficas

Art of the Title (2021). Digital Kitchen. Art of the Title. <https://tinyurl.com/y4j3yhow>

Bednarek, M. (2014a). The television title sequence: a visual analysis of Flight of the Conchords. En Djonov, E. & Zhao, S. (Eds.), *Critical Multimodal Studies of Popular Culture* (pp. 36-54). Routledge.

_____ (2014b). And they all look just the same? A quantitative survey of televisión title sequences. *Visual Communication*, 3(2), 125-145.
<https://doi.org/10.1177/1470357213507509>

Blancas-Álvarez, S. (2016). Animando los títulos cinematográficos: De los pioneros a Saul Bass. *Con A de Animación*, 6, 118-134. <https://doi.org/10.4995/caa.2016.4800>

Böhnke, A. (2007). *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Transcript Verlag.

Bort-Gual, I. (2010). De los créditos a los openings: quiebras y derivas de las partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas del nuevo milenio [Sesión de congreso]. *Comunicación y desarrollo en la era digital: congreso Asociación Española de Investigación da Comunicación (AE-IC)*, Málaga, España.

_____ (2012). Metodología de microanálisis fílmico. *Revista Comunicación*, 10(1), 1236-1249. <https://tinyurl.com/y29m2w9o>

Casetti, F., & DiChio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Castro, D., & Cascajosa, C. (2020). From Netflix to Movistar+: How Subscription Video-on-Demand Services Have Transformed Spanish TV Production. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 59(3), 154-160. <https://doi.org/10.1353/cj.2020.0019>

Fahlenbrach, K., & Flueckiger, B. (2014). Immersive Entryways into Televisual Worlds Affective and Aesthetic Functions of Title Sequences in Quality Series. *Projections*, 8(1), 83-104. <https://doi.org/10.3167/proj.2014.080106>

Gallardo, M., & García-Reyes, D. (2022). Representations and imaginaries of cities in the opening sequences of three U.S. TV series: The Sopranos, Weeds and House of Cards. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (95), 1-34.
<https://doi.org/10.21138/bage.3321>

Gamonal, R. (2013). Los títulos de crédito de series en la pequeña pantalla. En Rajas, M., & Álvarez, S. (Coord.), *Tecnologías audiovisuales en la era digital* (pp. 245-262). Fragua.

García-Aranguren, E. (2020). Pequeña dosis de arte: intros de series y vanguardias artísticas. *Revista Comunicación*, 192, 150-170.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7855745>

Goh, C. (2018). The Cyborgian Limit? Opening Sequences as Cultural Analyses. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*, 6(1), 75-93.
<https://doi.org/10.17646/KOME.2018.15>

Inceer, M. (2007). An Analysis of the Opening Credit Sequence in Film. *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, 65, 1-51.
<http://repository.upenn.edu/curej/65/>

Magro-Vela, S., Puebla-Martínez, B., & Baraybar-Fernández, A. (2020). Los openings, antesala del relato de ficción en televisión: identidad y marca. *Revista de Comunicación*, 19(2), 175-191. <https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A10.1>

Pérez-Ruffí, J. P., & Jódar-Marín, J. A. (2018). Análisis de la edición, la postproducción y el diseño gráfico en el opening de la serie *Narcos* (Netflix): propuesta de microanálisis fílmico para una secuencia de apertura para televisión. *Index.Comunicación*, 8(1), 31-55.
<http://hdl.handle.net/10115/15751>

Peterp4k.com (2020). *Godfather of Harlem*. Main Title Sequence. Peter S. Park.
<https://tinyurl.com/y2hlepf6>

Picarelli, E. (2013). Aspirational paratexts: The case of “quality openers” in TV promotion. *Frames Cinema Journal*, (3). <https://bit.ly/3NYtIV9>

Polo-Montilla, R. (2012). Contexto e intertextualidad en los créditos de Watchmen. *Fotocinema*, 4, 163-181. <https://tinyurl.com/y6l9y6wp>

Ramírez-Barredo, B., García-Guardia, M., & Llorente-Barroso, C. (2021). El papel de los títulos de crédito como packaging y marca del film. *Grafica*, 9(17), 1-11. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.177>

Ramírez-Barredo, B., Izquierdo-González, V., & Alcaraz-Lladro, A. (2018). La imagen de marca de la ciudad a través de los títulos de crédito. En García-García, F., Taborda-Hernández, E., & Baltar-Moreno, A. (Coord.), VII Congreso internacional Ciudades Creativas (pp. 124-147). Icono 14 Asociación Científica. <https://tinyurl.com/y54sxguh>

Soto-Fernández, G. (2023). La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas streaming. *SERIARTE. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 3, 102-123. <https://helvia.uco.es/handle/10396/24599>

Stanitzek, G. (2009). Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique). *Cinema Journal*, 48(4), 44-58. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0142>

Torres-Romay, E., & Izquierdo-Castillo, J. (2022). La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de roles y estereotipos desde la perspectiva de género. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (57), 102-122. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i57.06>

Williams, R. (2015). *Diseño gráfico: principios y tipografía*. Anaya Multimedia.

YouTube (14 de octubre, 2019). Godfather of Harlem Intro/Theme English Subtitles HD. YouTube. <https://youtu.be/3TQQmQaqSow?si=YiBIPB36tVJSdBo8>

Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Shangrila.