

Los títulos de Crédito como marco de la obra fílmica:
[1958-1969]

Endika Rey Benito

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Núria Bou i Sala

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



Esta tesis doctoral ha sido realizada gracias a la ayuda del Programa de Formación de Personal Investigador del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

Agradecimientos

A diferencia de lo que ocurre en los títulos de crédito, estos agradecimientos irrumpen al comienzo del texto, antes incluso de su apertura. No puedo evitar pensar que ese es exactamente el lugar que les corresponde, ya que el texto nace y crece siempre a través de correspondencias personales y, en este sentido, las personas aquí integradas son una cuarta pared fundamental para la construcción de este marco.

En primer lugar, muchas gracias a mi directora de tesis Núria Bou. Creo sinceramente que no podría haber encontrado un mejor contraplano. Su guía y foco han sido inspiradores y siempre que tenía dudas me venía un pensamiento recurrente: "How would *la Bou* do it?" Pregunta que, por cierto, sigo haciéndome más allá de los bordes de esta tesis.

El resto del cast, en orden (más o menos) alfabético:

A Soliña Barreiro, Mónica Cabello y Adrián García porque gracias a ellos Barcelona cobró luz, color y movimiento y, sin ellos, mi nueva ciudad habría sido un simple texto blanco sobre fondo negro. En este mismo sentido gracias también a otros compañeros del doctorado como María Adell, Fabiola Alcalá, Aitziber Azpeitia, Lilita Carneiro, Rosa Gurrera, Violeta Kovacsics, Imma Merino, Celia Rico o Diego Zavala.

A Toni y Laia Bassaganyas así como Francesc Ribas, puntos de referencia sin los cuales Catalunya habría sido un lugar ajeno en mi mapa.

A Maialen Beloki, secuencia prólogo de todo esto.

A Enrique de la Serna, Sonia Cerezal e Hibaí López, por ejercer de mi auténtica familia estos últimos años. Y también por serlo desde hace ya casi tres lustros.

A Joaquín Fernández-Valdés Roig-Gironella, que, aunque sólo sea por sus dos apellidos compuestos, ya se merece una cartela propia. Fuera de bromas: muchas gracias por tu santa paciencia y por tu mano de santo.

A Jota y a Claudia, que tuvieron la generosidad de enseñarme un fuera de campo desde el más absoluto de los cariños. Mi concepción del cine y de la vida sería otra si no hubiese sido por ellos, y no hay halago más grande que ese.

A Ibán Manzano, que siempre ha tenido la ilusión de figurar en los créditos de agradecimiento de una película y ahora mismo esto se le acerca bastante. Muchas gracias por el soporte y por abrir tantas puertas y ventanas.

A todo el equipo de la UPF. Por un lado a los integrantes del grup CINEMA y, en especial, a tres de esos compañeros que me han acompañado y centrado teórica y emocionalmente en todo momento: Albert Elduque, Marga Carnicé, y Manuel Garín. Por otro lado, a los otros compañeros del Departamento de Comunicación, que no son de Cine pero los pobres no tienen la culpa: Maddalena Fedele, Ariadna Fernández, Olatz Larrea, Marina López, María José Masanet, Laura Pérez y Rafa Ventura. También a nuestras apropiaciones extranjeras Ilaria di Bonito y Rita Luis, a las que se sigue echando mucho en falta. Y a las chicas de secretaría por todas esas veces en que han ejercido de salvavidas.

A los contribuyentes vascos, ya que gracias a ellos disfruté de una beca de investigación durante cuatro años que me permitió regalarme la oportunidad de escribir esta tesis.

Y por último, como clímax, a mi familia, la de siempre y la que viene, por estar siempre ahí cuando tienen que estar y por hacer de despertador, literal y vital, en todo momento. Mis agradecimientos son infinitos.

Resumen

Los títulos de crédito son secuencias que cumplen con una función estructural del relato fílmico siendo, a su vez, parte representante del hecho cinematográfico. Su carácter de firma autoral e identificador general integra a todo el equipo de producción así como indica rasgos estéticos y narrativos concretos a través del uso del lenguaje gráfico-audiovisual. Son dispositivos delimitados y limitadores que sitúan el texto en el tiempo y en el espacio, determinan y señalan la relación entre el filme y el espectador e implican un carácter de apertura y clausura. Esta tesis plantea que estas secuencias adoptan la función de marco de la obra fílmica; se propone, así, una redefinición de los títulos de crédito a través de la catalogación de los mismos como el marco de los cuadros, el de las ventanas y el de los espejos. Para ello se integrarán diversos aspectos teóricos relacionados con el borde pictórico, el frame teatral o el paratexto literario entre otros. La investigación se aplica sobre el cine del periodo 1958-1969.

Palabras clave: Títulos de crédito, secuencia, marco, frame, paratexto, cuadro, ventana, espejo, umbral, apertura, clausura, cine del periodo 1958-69, relato, íncipit, firma, The End.

Abstract

Film titles are sequences that fulfill a structural function on the narration of the film. They are at the same time a representative part of the film context. Its character as authorial signature and general identifier integrates the entire production unit and indicates specific aesthetic and narrative features through the use of graphic-visual language. They are delimited and limiting devices that place the text in time and space, they determine and indicate the relationship between the film and the viewer and they involve an opening and closing nature. This thesis dissertation suggests that these sequences take on the role of the film frame; thus, it proposes a redefinition of the credits through their cataloguing as the frame of the paintings, of the windows and of the mirrors. For this purpose various theoretical aspects will be integrated such as the pictorial border, the theatrical frame, or the literary paratext, among others. This research is applied to the films of the period from 1958 to 1969.

Keywords: Film titles, credits, sequence, frame, paratext, painting, window, mirror, threshold, opening, closing, films of the period from 1958 to 1969, story, incipit, signature, The End.

Prefacio

Al igual que otras Universidades, la Pompeu Fabra establece una serie de instrucciones y criterios obligatorios para elaborar y presentar la tesis doctoral. Ello implica unos requisitos relacionados tanto con el propio papel y encuadernación como con la estructura y rasgos concretos del texto. La cubierta ha de mantener unos rasgos distintivos (el color, la composición, el logo) y la tesis, a su vez, ha de seguir unos criterios concretos (la fuente tipográfica, el interlineado, los márgenes, etc). Así, el autor de la misma puede tomar una serie de decisiones personales pero siempre dentro de unas opciones concretas marcadas por la Universidad. La UPF actúa en este sentido como los grandes estudios de Hollywood, *empaquetando* todas las obras nacidas en su seno de una manera equivalente y señalando así su autoría o, por lo menos, su condición de *estructura germinal*.

Si la Universidad viene a representar el logo anterior al filme, la directora de la tesis, por su parte, *presenta* esa película. Es ella quien indica cómo trazar todo el recorrido interno del filme y es bajo sus indicaciones que el texto se construye, se pule, se matiza, se mejora y, sobre todo, se enfoca. Su cargo es el de "dirección" pero lo que realmente hace es *producir* el texto, dotarle de un significado más amplio y guiar al autor por sus recovecos. Esta función de productora independiente determina la estructura del filme, dota de jerarquía a cada cargo y movimiento, señala los antecedentes e indica cuáles son el espacio y el tiempo adecuados para la misma. Es en ese sentido que podríamos resumir el cargo de la directora bajo la cartela del "Núria Bou presenta", pero siempre sin olvidar que esa presentación implica necesariamente que el texto también le pertenece y la película también es *de* ella.

El autor de la tesis, por otro lado, más que presentar, *representa*. Es el encargado de rodar, montar y vender la película; es decir, es el encargado tanto de la *exhibición* como de la *realización* y de la *puesta en escena*. Recoge todas las influencias, tanto por parte de la directora como del entorno de sus años en la Universidad, e intenta trasladarlas a palabras que tracen un movimiento personal sin por ello perder de vista todo el fuera de campo anterior y exterior a sí mismo. El autor adecúa el contenido de su investigación a un continente adecuado y es en este sentido que es el responsable último de la tesis, si bien uno cuyo trabajo no tiene sentido si no se tiene en cuenta todo el equipo y escenarios que le rodean.

Gérard Genette afirma que el prefacio es todo aquel texto que constituye un discurso producido a propósito del texto al que precede. Puede ser un prólogo, pero también un preludio; una nota pero también una advertencia. En nuestro caso, este breve prefacio tiene la humilde intención de señalar un comienzo y actuar como umbral hacia la tesis.

La portada ya ha designado esa tesis así como a los autores; los agradecimientos ya la han situado en un fuera de marco sin el cual, *éste no hubiera sido posible*; el resumen ya ha facilitado algunos conceptos clave a modo de señal direccional que marca el centro. El prefacio, pues, más que un sustantivo (designador, indicador o señalador) actúa como verbo: es un dispositivo que implica la necesidad de pasar la página, de introducirse en la investigación y, sobre todo, de destapar el texto.

Así pues, pasamos a abrirlo.

Índice

I. INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL PROYECTO	1
II. INTERÉS Y NOVEDAD DE LA INVESTIGACIÓN	5
II. 1. Justificación del objeto de estudio	5
II. 2. Estado de la cuestión	8
II.2.1. Aproximaciones teóricas	11
II.2.2. Aproximaciones históricas	14
II.2.3. Aproximaciones autorales	17
II.2.4. Aproximaciones técnicas	19
II.2.5. Sobre el estado de la cuestión	21
III. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	23
IV. METODOLOGÍA Y CONCEPTOS BÁSICOS DE LA INVESTIGACIÓN	25
IV. 1. Fase exploratoria	29
<i>IV.1.1. Acotación del objeto de estudio</i>	30
1.1.1. Por una definición de los títulos de crédito	30
1.1.2. Por una definición de la secuencia	31
1.1.3. Por una definición de la secuencia de títulos de crédito	33
<i>IV.1.2. Clasificaciones tradicionales de las secuencias de títulos</i>	34
1) Los títulos de crédito como apertura	35
2) Los títulos de crédito como clausura	36
3) Los títulos de crédito como motivo visual	37
4) Los títulos de crédito como indicadores temáticos o de género	38
5) Los títulos de crédito como indicadores de tiempo y de lugar	39
6) Los títulos de crédito como prefacio	40
7) Los títulos de crédito como matriz del film	41
8) Los títulos de crédito como firma	42

9) Los títulos de crédito como empaquetadores	42
10) Los títulos de crédito como tipografía	43
11) Los títulos de crédito como documentos	44
12) Los títulos de crédito como títulos y como créditos	45
<i>IV.1.3. Por un relato del cine moderno</i>	47
<i>IV.1.4. De Madeleine a Maud: Periodo [1958-1969</i>	51
IV. 2. Aproximación historiográfica	55
<i>IV.2.1. Cine mudo</i>	57
2.1.1. Antecedentes: los títulos fuera del texto	57
2.1.2. La linterna mágica: los títulos alrededor del texto	60
2.1.3. Las cartelas: la integración de los títulos en el texto	62
2.1.4. El montaje: los títulos frente al texto	66
2.1.5. Los acreditados y desacreditados: la realidad del texto	70
2.1.6. Los avances: los títulos a la vez que el texto	75
<i>IV.2.2. Cine sonoro</i>	78
2.2.1. La impresora óptica	78
2.2.2. Los “Title departments”	80
2.2.3. La primera edad de oro	82
2.2.4. La jerarquía interna	84
2.2.5. Los logos de los grandes estudios	86
2.2.6. Los años entorno a la Segunda guerra mundial	89
2.2.7. Los géneros cinematográficos	92
2.2.8. La revolución de las pantallas	94
2.2.8. El mito de Saul Bass	96
2.2.9. La segunda edad de oro	99
IV. 3. Modelo para el análisis:	105
<i>IV.3.1. Sobre el marco pictórico</i>	107
3.1.1. El marco como (re)presentación	108
3.1.2. El marco como borde	110
3.1.3. El marco como frontera	112
3.1.4. El marco como moldura	114
3.1.5. Tipos de marco y funciones	115

<i>IV.3.2. Sobre el frame teatral</i>	119
3.2.1. El marco de referencia primario	120
3.2.2. El marco de actividad	121
3.2.3. El marco teatral	123
3.2.4. La transposición de claves	126
3.2.5. Las fabricaciones	127
3.2.6. Los niveles de emisión	129
<i>IV.3.3. Sobre el paratexto literario.</i>	131
3.3.1. La imagen-texto	132
3.3.2. La transtextualidad fílmica	133
3.3.3. El paratexto fílmico	135
3.3.4. El umbral	139
3.3.5. El nombre del autor, el título y el prefacio	142
3.3.6. El principio y el The End	144
V. PROPUESTA DE REDEFINICIÓN DE LOS TÍTULOS DE CRÉDITO. APLICACIÓN EN EL PERIODO 1958-1969	147
V.1. Cuadros	151
V.1.1. Los grandes estudios como emisores del marco-objeto	152
V.1.2. Apuntes sobre la construcción del género desde el marco	157
V.1.3. El motivo en el marco como señalador del centro del cuadro	161
V.1.4. El marco que aísla el cuadro en sí mismo	170
V.1.5. El contorno de los autores	179
V.2. Ventanas	185
V.2.1. El incipit integrado como ventana al relato	186
V.2.2. El marco firmado por los tituladores	193
V.2.3. La frontera de entrada y de salida	199
V.2.4. El pórtico interior	204
V.2.5. Las acciones en el paisaje	208
V.3. Espejos	219
V.3.1. El discurso de los márgenes	220

V.3.2. La identidad a través de la firma	227
V.3.3. El juego de las reglas y el fuera de juego	232
V.3.4. La ruptura del marco	241
V.4. A modo de clausura	249
V.4.1. El emisor en la muestra	251
V.4.2. El receptor en la muestra	252
V.4.3. Los códigos estéticos y narrativos en la muestra	254
VI. CONCLUSIONES	257
VI.1. En relación con el método de análisis	258
VI.3. En relación a la redefinición de los títulos a través de los marcos	260
VI.3. A modo de epílogo	264
VII. BIBLIOGRAFÍA	269
VII.1. Bibliografía	269
VII.2. Filmografía citada	278

ANEXO 1: FILMES PERTENECIENTES A LA MUESTRA DE ESTUDIO

ANEXO 2: MODELO DE ANÁLISIS INDIVIDUAL

1. Logos o marcas de fábrica
2. Secuencia pre-títulos
3. Títulos de apertura
4. Títulos de crédito de clausura
5. Catalogación

I.

INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Ortega y Gasset asegura en “El espectador” que “para aislar una cosa de otra se necesita una tercera que no sea ni como la una ni como la otra: un objeto neutro. El marco no es ya la pared, trozo meramente útil de mi contorno; pero aún no es la superficie encantada del cuadro. Frontera de ambas regiones, sirve para neutralizar una breve faja de muro y actúa de trampolín que lanza nuestra atención a la dimensión legendaria de la isla estética.”¹ Esta cita, junto con el resto del artículo “Meditación del marco”, es la raíz germinal del siguiente trabajo de investigación.

El acceso a aquel pequeño texto de menos de siete páginas (que no habla del cine y ni siquiera habla propiamente de la pintura: habla única y exclusivamente del marco) fue tan fortuito como determinante. Nos encontrábamos en la fase embrionaria de una primera investigación en la que lo único que sabíamos era que queríamos tratar el tema de los títulos de crédito, y leer a Ortega actuó también como un trampolín personal que nos permitió saltar al tema desde una perspectiva novedosa y hasta entonces ausente: hasta que llegamos a Ortega nunca habíamos pensado en el posible carácter de marco de los títulos de crédito pero después de Ortega nunca más pudimos quitárnoslo de la cabeza.

De algún modo inconsciente seguimos los seis epígrafes en que el madrileño dividía su texto: primero, “Buscando un tema” dentro de los estudios sobre cine; segundo, concretando en nuestro campo de estudio esos “Marco, traje y adorno” por los que pasa brevemente el autor; tercero, fijándonos en lo que realmente importa, lo señalado por encima del señalador o, lo que es lo mismo, “La isla del arte”; cuarto, resaltando las características individuales y desnudas de “El marco dorado”; quinto, intentando insuflar aire apreciando el objeto de estudio desde una perspectiva fuera del mundo predeterminado en “La boca del telón”; y sexto, llegando al “Fracaso” no en el sentido negativo del término, sino, en palabras de Ortega, porque por mucho que hubiésemos

¹ José Ortega y Gasset, *El espectador* (Madrid: Salvat Editores, 1969), 93.

reducido el propósito de la meditación, “es seguro que no podremos hacer más que despuntarlo.”²

Teníamos pues, la *creencia*; ahora sólo nos faltaba llegar a la *idea*. Decidimos que aquella primera investigación debía centrarse en algo todavía más manejable que el humilde marco del humilde cuadro del humilde pintor con lo que escogimos tan sólo tres filmes (uno respecto al marco, uno respecto al cuadro, uno respecto al pintor) que considerábamos de uno u otro modo determinantes y nos dedicamos a aplicar nuestro análisis en los mismos. Aquel trabajo titulado “Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica. Análisis en *Un americano en París*, *West Side Story* y *El desprecio*”³ se centraba en las secuencias de títulos de tres obras que contaban con tres tipologías de emisor y presuponían tres tipos diferentes de espectador; tres títulos con características estéticas y de producción casi contrarias y que nos permitieron trazar una breve y clara historia del dispositivo siempre en un camino paralelo al del lienzo pictórico enmarcado.

Si bien el resultado de aquella pequeña investigación clarificó muchos conceptos alrededor del campo de estudio y permitió empezar a construir, precisamente, un marco rígido para el objeto de análisis, ya en perspectiva echábamos en falta salirnos del terreno enmarcado o, lo que es lo mismo: romper ese marco, ampliarlo, ornamentarlo, contaminarlo de todo tipo de mundos exteriores y, así, realzarlo. Para hacerlo llegamos a la conclusión de que debíamos incluir una serie de elementos menos severos que no nos habíamos permitido en ese primer acercamiento, salirnos del marco pictórico como único referente así como aceptar ampliar la muestra de estudio a una serie de títulos donde el procedimiento no fuese intentar encontrar la meta buscando en el mapa, sino permitir que fuese la búsqueda sobre el terreno la que nos llevase sin un itinerario marcado hacia un destino supuesto pero impensado. En este sentido, el primer viaje fue fundamental para ganar la confianza que nos permitiría enfrentarnos al nuevo periplo.

Podemos decir que los títulos de crédito fílmicos son, como el marco en la pintura, producto de una convención. Funcionan como el pasadizo que nos lleva del mundo real de

² *Ibid.*, 91.

³ Endika Rey, *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica. Análisis en Un americano en París, West Side Story y El desprecio*, dirigido por Núria Bou i Sala (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009).

la sala de proyección a la ficción de la pantalla. Abren y cierran el filme y el recorrido por estos pasajes es progresivo; se introducen lentamente en nosotros como los pensamientos que olvidamos segundos antes de alcanzar el sueño, y nos sueltan en el imaginario de la película para acabar apareciendo de nuevo al cabo de un par de horas y devolvernos a la vida cotidiana. En este sentido se puede decir que los títulos son un marco, pero un marco discursivo, culturalmente determinado y cargado de reflexividad.

Más allá de su carácter de umbral, el marco también es un delimitador nato. Al describirlo no se puede hablar de un interior o un exterior a la representación que en él se contiene. Vive en el espacio representado y en el espacio de representación, pero al mismo tiempo niega pertenecer a ambos. Limita el universo al mismo tiempo que actúa de frontera. Los títulos como marco, además, realzan una serie de nombres de las personas encargadas de haber construido la ficción representada: son, pues, un punto de encuentro entre el hecho *filmico* y el hecho *cinematográfico*. Y pese a la infinitud de diferencias y tonalidades, todos los títulos de crédito tienen al menos un rasgo en común: representan, por medio de textos audiovisuales convertidos en imagen, una parte del contexto de su génesis. Hablan del proceso que ha llevado al producto, y así introducen el componente real para introducir -y finalizar- el resultado ficticio.

Por otro lado, los títulos de crédito son la parte del filme que le dice al público que están ante una película y que finalmente permiten a la misma retirarse. Operan como la dirección de la carta y la del remitente. Son un identificador pero también un indicador. El marco filmico tiene en este caso un carácter enunciativo y metadiscursivo; es el intermediario que establece el contrato entre el filme y su espectador y, al mismo tiempo, también es su firma. Un terreno tanto de transiciones como de transacciones.

A diferencia de la principal hipótesis de nuestro primer acercamiento al objeto de estudio (aunque, al mismo tiempo, gracias a ese mismo acercamiento) creemos que los títulos de crédito no sólo funcionan como el marco en pintura. Son también, entre otras muchas cosas, la ventana que permite observar el mundo teatralizado del otro lado. Y un espejo que devuelve el reflejo tanto de la audiencia como del equipo que ha hecho posible la película.

Ortega ya lo sugería aunque en su momento no supimos o no quisimos leerlo. Por un lado, asegurando que el marco tiene algo de ventana como la ventana tiene algo de marco. “Un rincón de ciudad o paisaje, visto a través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación de lo ideal. Lo propio acontece con las cosas lejanas que recorta la inequívoca curva de un arco.”⁴ Por otro lado, hablando del reflejo como aquella nota de luz que no acabamos de atribuir al objeto que fulgura: “El reflejo no es del que refleja ni del que se refleja, sino más bien algo entre las cosas, espectro sin materia. Por esta razón, porque no tiene forma ni forma de nada, no acertamos a ordenar nuestra visión de él y suele producirnos deslumbramiento.”⁵ Los reflejos cortan los hilos que tendemos entre el cuadro irreal y la realidad circundante mientras que las ventanas son agujeros de idealidad perforados en la realidad de las paredes, boquetes a los que nos asomamos por la ventana benéfica del marco. En este sentido, el siguiente trabajo de investigación propone una nueva catalogación de las secuencias de títulos y una propuesta de redefinición de las mismas a través del dispositivo del marco en el cuadro pero también a través del de la ventana y el del espejo.

Esta presentación como marco de meditaciones sobre “Meditaciones sobre el marco” implica que para acercarnos a los títulos de crédito como *marcos* en lugar de cómo *marco*, se hace necesaria una secuela. Una nueva investigación que funcione como ventana hacia la primera, como su reflejo y también como su encuadre pero que no se limite a ese otro lado. El hecho de ampliar el tamaño del lienzo así como el de la pared donde queremos colgarlo exige que construyamos un nuevo dispositivo acorde con estas nuevas características. El siguiente trabajo de investigación será tanto ese nuevo marco como el proceso de enmarcación del mismo.

⁴ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 93.

⁵ *Ibid.*, 94.

II.

INTERÉS Y NOVEDAD DE LA INVESTIGACIÓN

II. 1. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Tal y como asegura Christian Metz, “los títulos son una procesión ritual (según sea el caso, suntuosa apertura o mera enumeración), una especie de zona entre el mundo de la realidad y la ficción, un fondo codificado de celebración del cine en sí mismo, un acto de pura enunciación (implican un *usted verá esta película*) junto con un carácter contradictorio y redundante, ya que el acto se realiza por la misma película que anuncia, de manera que este *último* existe antes de comenzar.”⁶ Los títulos de crédito son, pues, partículas que se encuentran tanto dentro como fuera del *espacio* del texto, pero también dentro y fuera del *tiempo* del texto. Estas secuencias también presentan parte del contexto donde se genera la película así como a sus creadores. Actúan como prólogo exterior a la ficción a la que acompañan y permiten la entrada en el recinto imaginario del cine. Nos llevan de lo real a lo irreal, y si su uso es correcto, atraen la mirada del espectador para condensarla y verterla luego sobre la película. Funcionan, pues, del mismo modo que el marco en la pintura: “Esta necesidad permanente -de distinguir entre lo interno o significado apropiado y la circunstancia del objeto del que se trata- organiza todos los discursos filosóficos sobre el arte (...). Este requisito presupone un discurso sobre el límite entre el dentro y el fuera del objeto artístico, en este caso, un discurso sobre el marco.”⁷

Según Derrida, todo lo que está apropiadamente enmarcado se convierte en un objeto artístico. Los títulos de crédito y las películas son como el cuadro y el marco: parte de un todo orgánico donde ninguno tiene privilegios sobre el otro. Se necesitan mutuamente ya que el todo es más y anterior a la suma de sus partes. Tienen algo de ventana, algo de puerta, algo de espejo e incluso algo de hornacina. El marco encuadra el cuadro o, en este

⁶Christian Metz en Nicole De Mourgues. *Le générique de film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1994), 8-9.

⁷ Derrida da en este sentido con el concepto de *páreigon*. La palabra griega aporta a la noción “fuera de obra” la idea de “que no se limita a estar fuera de obra, puesto que actúa también al lado, pegada contra la obra (*ergon*).” Ver: Jacques Derrida, *La verdad en pintura* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 65.

caso, la película. Delimita el espacio y nos hace olvidar, a priori, que existe tanto un fuera de marco como un fuera de campo. Es un operador cognitivo que nos permite interpretar la situación del cine y su compromiso con el espectador.

En este trabajo de investigación intentaremos definir, delimitar y analizar los títulos de crédito cinematográficos. Nos interesa particularmente su carácter de elementos fronterizos, de borde y de límite de la película a la que encuadran. También queremos profundizar en su carácter de entrada y de salida de la “isla imaginaria” fílmica, así como analizar sus elementos ornamentales y estéticos, las funciones que llevan a cabo, su modo de discurso y los tipos de créditos más habituales. Para ello, se aplicará a todo el proceso de investigación el barniz de los marcos en pintura, pero no sólo ese ya que también nos pararemos a reflexionar sobre otros dispositivos similares como el frame teatral o el paratexto literario al mismo tiempo que intentaremos sonsacar *particularidades* de esas *partículas* de apertura y clausura a través de una aproximación teórico-histórica más amplia. Queremos construir una catalogación hasta el momento inexistente que nos permita acercarnos a los diferentes tipos de enmarcado.

La razón de estudiar los ejemplos desde la óptica del marco es la de escoger un punto de vista propio y particular para acercarse a un foco que, tal y como nos encargaremos de demostrar en el siguiente punto, no ha iluminado lo suficiente. En este sentido, la intención es establecer una catalogación original de un tema ya de por sí poco habitual en los ensayos cinematográficos y al que los estudios se han acercado mayormente desde el campo del diseño gráfico o de tituladores concretos. A su vez, entre los objetivos de este trabajo está el intentar descubrir cómo los títulos se mueven entre los diferentes mundos, el determinar si efectivamente puede establecerse un paralelismo entre los títulos de crédito cinematográficos y los marcos, analizar las funciones de los títulos a un nivel narrativo, estético y social, establecer una clasificación generalista de los tipos de títulos más representativos y comprobar si su evolución histórica camina a la par con momentos de ruptura de la historia del cine.

Resulta necesario delimitar la investigación sobre un objeto reconocible y definido, por lo que se ha optado por realizar nuestra propuesta de redefinición sobre el periodo de nacimiento y expansión del cine moderno, aunque, tal y como veremos, el periodo no se centra únicamente en esa tipología estricta de cine sino que incluye otros como el final del

clasicismo norteamericano o el surgimiento de los cines nacionales. Tal y como aseguraba Domènec Font, el cine moderno “delimitó la idea del cine como caja de resonancia de las dinámicas sociales y las prácticas artísticas. Y no hubo producción cultural que alterara tanto los hábitos y gustos contribuyendo a fortalecer la idea del espectador como sujeto estético e imaginativo.”⁸ La elección de ese periodo histórico nos permitirá acercarnos a un momento que, en general, es uno que nuestro relato del cine considera bisagra de narraciones, estéticas, producciones y concepciones cinematográficas y, en particular, resulta especialmente fértil en el terreno evolutivo de las partículas de apertura y clausura. Un periodo que es también esa caja de resonancias cinematográficas que sugiere Font, aspecto vital a la hora de enfocar nuestra muestra de análisis.

Las películas donde se encuentran nuestros ejemplos así como sus autores serán constante material de referencia y argumentación, si bien el objetivo de este trabajo no es realizar un análisis fílmico de las obras en sí, sino centrarse exclusivamente en realizar una redefinición de las secuencias iniciales y finales de créditos. Nos gusta la idea de centrarnos en la parte por el todo, pero nos gusta todavía más la idea de escuchar el eco del todo desde la parte.

Hoy por hoy nos encontramos en la que tal vez sea la tercera edad de oro de la tipografía en movimiento. El diseño gráfico no sólo ha conquistado el cine y la publicidad, sino que se ha integrado en todos los medios de comunicación existentes. Influidos por este motivo, se puede decir que actualmente los títulos de crédito no sólo presentan unos rasgos informativos o narrativos, sino que también funcionan explícitamente como adorno. Atraen sobre sí la mirada, y al revés de lo que sucede con los marcos, no siempre parece que tengan ánimo de hincarla sobre lo adornado. A su vez, vivimos un momento histórico donde la nostalgia está más presente que nunca. Volvemos incesantemente al pasado para tratar de construir un futuro, pero esa *relectura* muchas veces se queda en el prefijo y se olvida de la base léxica.

Ahora bien, pese a este contexto contemporáneo, una cosa sigue siendo cierta: el adorno no puede competir con lo adornado del mismo modo que la nostalgia no puede competir con el pasado. La multitud de páginas web o revistas gremiales que hoy se dedican a recoger extractos de los títulos de crédito con efectos más novedosos bien podrían ser el

⁸ Domènec Font, *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-80* (Barcelona: Paidós, 2002), 15.

equivalente actual de la casa del ebanista. Se habla de las técnicas que permiten tallar florituras en los bordes, pero no del enmarcado. Sus funciones, totalmente asimiladas por el espectador, se esconden bajo capas de maquillaje, pero siguen estando ahí presentes de la misma forma que hace casi un siglo. Resulta necesario detenerse a contemplarlas, o se corre el riesgo de convertir una necesidad fílmica en pura pirotecnia. Tratando a los títulos de crédito como marco, quizás logremos librarnos del artificio para llegar al fuego.

II.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los títulos de crédito no gozan de gran popularidad entre los investigadores del área audiovisual. Las razones pueden ser variadas: desde las dificultades históricas (irónicamente –y por lo general-, los tituladores no comenzaron a ser acreditados hasta finales de los años 40 e incluso entonces no era una práctica habitual) hasta su carácter supuestamente exterior al proceso fílmico (actualmente –y de nuevo generalizando- los tituladores son artesanos más vinculados a los dictados del equipo de marketing que a los autores fílmicos en sí). Su carácter de paratexto también les ha hecho ser tradicionalmente considerados menores o accesorios respecto al texto que introducían y en muchas ocasiones, tal vez por su condición *informativa*, ni siquiera son considerados lo suficientemente relevantes como para formar parte de las catalogaciones narrativas en que diferentes manuales dividen un filme. En cualquier caso, todos estos razonamientos son suposiciones: no podemos asegurar de manera contundente cuales son las razones por las que los títulos de crédito han formado una parte tan mínima de la literatura sobre cine, pero el hecho objetivo es que así es.

Tomemos por ejemplo alguno de los estudios sobre cine más significativos del siglo XX: Bordwell y Thompson en “El arte cinematográfico” sólo mencionan los títulos para decir que “una película no solamente arranca, sino que *empieza*. El comienzo proporciona una base para lo que sucede y nos integra dentro de la narración”⁹; Aumont y Marie en “Análisis del film” hablan de la necesidad de estudiar el principio de las películas entendido como “matriz” del film y aunque mencionan los títulos como una de las posibilidades del relato, no volverán a ellos¹⁰. En “Nuevos conceptos de la teoría del cine” se señala que los

⁹ David Bordwell y Kristin Thomson, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), 73.

¹⁰ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona: Paidós, 1990), 120.

créditos formarían parte de una de las cinco bandas o canales que conforman el lenguaje cinematográfico, es decir “imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos, intertítulos, materiales escritos en el interior del plano)” para, a su vez, volver a señalar la figura del título como tal en el apartado dedicado a la transtextualidad¹¹. En ninguno de los dos casos se centra en los créditos más allá de como apunte. Casetti y Di Chio son de los pocos que sí dedican cierta atención a la catalogación de los títulos de crédito en “Como analizar un film” y los incluyen dentro de una serie de indicios gráficos que aparecen al principio y al final de las películas: “Contienen bien informaciones sobre el aparato productivo (el casting y los créditos), bien instrucciones para la utilización del film (*Cualquier referencia a hechos o personajes...*, *Fin de la primera parte*, *The End*).”¹² Ya en otros libros capitales como “¿Qué es el cine?” de Bazin¹³ o en la suma “La imagen movimiento” y “La imagen tiempo” de Deleuze los títulos de crédito no serán considerados¹⁴.

No es nuestra intención dar a entender que uno pueda recorrer toda la historia y procedimientos cinematográficos tan sólo a través de esta breve selección de libros, pero su ejemplo resulta significativo: estos tratados presentan metodologías y acercamientos extremadamente variados a todo lo que rodea el cine, y su influencia posterior ha sido determinante para el campo, pero ninguno de ellos ha tenido a bien centrar una parte proporcionada de sus contenidos en las partículas de apertura y cierre de las obras que centran su análisis. Es seguro que en algún momento mencionan éste o aquel título de crédito determinado en una película señalada, pero los títulos en sí nunca son aquello sobre lo que se sobrevuela de manera concreta. Esto no quiere decir, por supuesto, que el tema que nos ocupa no haya sido el foco de determinados estudios. Tal y como veremos, el cambio de siglo trajo consigo un renovado interés en el área -en gran parte debido al boom de las nuevas tecnologías de diseño gráfico en movimiento-, y es sobre todo a partir de entonces que surgieron una serie de investigaciones donde el foco estaba en los títulos de crédito. Pero ya antes de este periodo podemos encontrar una serie de ensayos que, si bien

¹¹ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (Barcelona: Paidós, 1999), 69 y 324-331.

¹² Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Como analizar un film* (Barcelona: Paidós, 1994), 97.

¹³ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990).

¹⁴ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1* (Barcelona, Paidós, 1983) y Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, 1996).

tal vez no son considerados capitales dentro de los estudios sobre cine *global*, sí que lo son para la siguiente investigación y, por tanto, merece la pena resaltar

Hemos procedido a dividir esos libros y materiales que conforman este estado de la cuestión en cuatro apartados que engloban diferentes aspectos de los créditos:

1. El primer epígrafe reúne todos aquellos escritos que abordan el tema de los títulos de crédito de una manera fundamentalmente teórica. Los autores enfatizan sus funciones pero también otra serie de conceptos que van desde su carácter narrativo a aspectos relacionados con la intertextualidad de los mismos o su relación con la audiencia.
2. El segundo compartimento se centra en las investigaciones agrupadas entorno a los aspectos evolutivos de los títulos de crédito a lo largo de la historia del cine. Éste es tal vez el apartado donde menos estudios detallados encontraremos, si bien es aquí donde podremos englobar documentación variada sobre cómo han sido leídos los títulos en diferentes épocas.
3. El tercer apartado se centra en los nombres propios: por un lado, en el de los titulares en concreto cuya obra ha generado análisis e interpretaciones de todo tipo -especialmente dentro del campo del diseño gráfico-. Por otro, en la trayectoria de cineastas en concreto y su relación con los créditos de sus películas. En ambos casos la autoría prevalece sobre la teoría o historia.
4. La última parte se referirá a todo lo relacionado con la tecnología que permite la realización de los títulos de crédito así como sus técnicas de producción. Se trata de material especialmente relacionado con el lado práctico que está más interesado en acercarse al *cómo* se hacen los títulos que al *qué* son, de *quién-cuándo-y-dónde* vienen o *por qué* se hacen.

II.2.1. Aproximaciones teóricas

Tal y como señala Deborah Allison en su tesis doctoral “Promises in the dark”¹⁵, el artículo de Thierry Kuntzel de 1980 sobre los títulos de crédito de *El malvado Zaroff* (*The most dangerous game*, 1932) [1] es uno de los primeros estudios teóricos detallados sobre las partículas de apertura de una película que se conocen¹⁶. En el mismo, Kuntzel no se centra únicamente en los créditos sino que amplía su investigación a las dos primeras escenas de la película, pero, en cualquier caso, su análisis formal de la secuencia de títulos resulta tan decisiva como el resto del texto, hecho insólito en las investigaciones de cine hasta ese momento.



1

Kuntzel se aproxima al tema haciendo hincapié en diversos métodos derivados del psicoanálisis, la interpretación de los sueños y el motivo de la aldaba. En la película, los títulos de crédito surgen repetidamente a través de la figura de una mano golpeando una puerta y eso le sirve para realizar una disección de la secuencia como si ésta fuera la puerta metafórica a través de la cual entraremos en el filme y que resonará a lo largo de la película. Más allá de esta idea de umbral, ampliamente sugerida en posteriores estudios sobre los créditos, Kuntzel da con una clave sobre el microanálisis filmico: "Para el analista, lo fascinante de los comienzos es el hecho de que, en el espacio de unas pocas imágenes — unos pocos segundos— se puede condensar casi toda la película."¹⁷ Su estudio resulta demasiado específico, no menciona ejemplos de las mismas funciones en otros títulos ni el

¹⁵ Deborah Allison, *Promises in the dark: Opening titles sequences in American feature films of the sound period* (University of East Anglia, 2001), 34.

¹⁶ Thierry Kuntzel “The film-work 2”, *Camera obscura*, nº 5 (Primavera 1980), 6-69. Aumont y Marie también señalan la importancia del mismo en *Análisis del Film* (1993), 120.

¹⁷ *Ibid.*, 24. Nota: Los textos originalmente escritos en idiomas extranjeros aparecerán en el cuerpo de la tesis traducidos al castellano por el autor de la misma y bajo la indicación (Traducción propia).

contexto histórico; su análisis tampoco funciona como plantilla de análisis para otros filmes pero, en cualquier caso, su texto es pionero en el estudio de los créditos fílmicos. Tal y como Andrew Dudley asegura al respecto: "Kuntzel demuestra brillantemente que una película no es más que una serie de puertas a las que se llama y por las que se entra. Te invitan a entrar en lo desconocido, y lo prohibido constituye su verdadero y último significado, más aun que el descubrimiento particular tras la puerta o el texto (...). Lo que sus autores hayan designado que signifique o haga es intrascendente, ya que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, de modo que incluso un uso banal del lenguaje cinematográfico ejemplificará la confianza, represión y desvío del significado. El preciso mecanismo de entrada en esta película implica una serie de retornos basados precisamente en esa escena expositiva inicial"¹⁸.

Tendrán que pasar más de diez años para encontrar otras investigaciones que recojan los frutos de esta puerta de entrada que Kuntzel se había encargado de abrir. Es cierto que, por ejemplo, en 1986 un libro como "Générique des années 30" ya fijaba parte de sus contenidos y decoupages en los créditos, pero sus intereses pasaban más por estudiar los roles de los personajes y estereotipos de género que los títulos en sí¹⁹. Una vez llegamos a los años noventa sí aparecen dos investigaciones verdaderamente contundentes: por un lado encontramos la tesis doctoral estadounidense "Just Beginnings" de Leopold Charney que lee los títulos bajo un prisma anti post estructuralista²⁰; por otro, dos años después, se publica el libro francés "Le Générique de film" de Nicole de Mourgues²¹, más vinculada a la semiología (no en vano el mismo Christian Metz se encarga de redactar el prólogo del libro). Si bien el primero le da importancia al análisis de títulos de crédito la tesis no se centra únicamente en ellos más que en un capítulo; por el contrario, el segundo ejemplo, sí realiza un recorrido más amplio por todo tipo de funcionalidades haciendo de los títulos su centro absoluto de análisis.

¹⁸ Andrew Dudley, *Concepts in film theory* (Nueva York: Oxford University Press, 1984), 144 (Traducción propia).

¹⁹ Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin. *Générique des années 30*. (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1986).

²⁰ Leopold Charney, *Just Beginnings: Film studies, close analysis and the viewer's experience* (University Microfilm International, 1992).

²¹ Nicole De Mourgues. *Op. Cit.* (1994).

Uno de los apuntes más interesantes del trabajo de Charney es como, en contraposición a Kuntzel, introduce una serie de variantes que amplían y elevan su estudio más allá de los títulos o de los textos fílmicos en sí: es el primer autor que hemos encontrado que sitúa los créditos dentro del apartado de los paratextos. A su vez, también dota de especial importancia al hecho de que los mismos invoquen una serie de factores intertextuales y extratextuales en el espectador (por ejemplo: un reconocimiento genérico del tipo de filme y elementos que contiene o el trabajo previo del equipo involucrado). Tal y como asegura a modo de resumen de su tesis: “Las *opening sequences* representan el movimiento de fuera hacia dentro como un movimiento literal desde un espacio exterior a uno interior. De este modo, las películas clásicas de Hollywood usan sus inicios para reconocer y señalar la posición del espectador fuera de la película.”²² Si hubiese que ponerle alguna pega a su trabajo podríamos indicar que el hecho de limitar toda su muestra de estudio a un cine clásico de Hollywood afín al Modo de representación institucional acaba por boicotear la aparición de ejemplos que se salgan de la norma e impide la aparición de un patrón que sea aplicable a otros tipos de cines (incluidos aquellos *otros* ejemplos dentro de ese mismo cine clásico).

El trabajo de Nicole de Mourgues también se fija en aquellos mecanismos que convierten a los títulos tanto en una puerta de entrada como de salida para el espectador, pero su perspectiva metodológica difiere bastante de Charney. Entre sus ideas destaca cómo sitúa el tema dentro de la teoría de la enunciación fílmica: Los títulos de crédito son la parte de la película que le dice al público que están ante un film y es gracias a ellos que la película se señala como película; luego los títulos son uno de los mecanismos fílmicos que permiten al texto replicarse a sí mismo y, en consecuencia, son un ejemplo de la reflexividad metadiscursiva. El enfoque de De Mourgues tendrá una especial importancia para posteriores investigaciones hechas sobre todo en Europa. Entre las mismas me permito destacar tres de especial importancia: “Al margini del film” (2006) de Valentina Re²³, “Le générique de film” (2009) de Laurence Moinereau²⁴ y “Le Générique au cinéma” (2009) de

²² Leopold Charney, *Op. Cit.* (1992), Abstract.

²³ Valentina Re, *Al margini del film. Incipit e titoli di testa* (Pasion di Prato: Campanotto: 2006).

²⁴ Laurence Moinereau, *Le générique de film. De la lettre à la figure* (Rennes: Presses universitaires de Rennes: 2009).

Alexandre Tylski²⁵. Los tres libros se acercan al motivo de los títulos de crédito y lo rodean destacando diferentes funciones y características, si bien la selección de títulos de los que hablan no responde a ningún criterio o contexto específico. No son obras que persigan un interés histórico, pero su muestra pertenece a diferentes épocas del cine.

Comenzábamos este apartado citando la tesis de Deborah Allison y, no por casualidad, hemos escogido cerrarlo hablando de su trabajo. El trabajo de Allison se encuentra a medio camino entre las obras que conforman esta primera sección *teórica* y la *histórica* que comienza a continuación. La autora aplica varias de las ideas y metodologías sugeridas de manera parcial en este apartado pero al mismo tiempo estudia una amplísima muestra de películas del periodo sonoro (1934-1999) de manera empírica y aportando datos de gran valor estadístico. Se puede decir, pues, que su trabajo permite rellenar algunos grandes vacíos del campo de investigación haciéndolo además de manera rigurosa y prestando gran atención tanto a los cambios narrativos y estilísticos de los títulos como al análisis textual de los mismos. Su muestra se centra únicamente en el cine estadounidense del periodo (su bibliografía también es eminentemente anglosajona) y además subdivide el mismo en ciclos de cinco años (donde sólo estudia los años limítrofes de cada periodo) de cara a una mayor maniobrabilidad pero, pese a ello, la utilidad y consistencia de sus resultados se antojan un pequeño punto culminante (y, a su vez, un pequeño punto de partida) en la investigación sobre títulos de crédito.

II.2.2. Aproximaciones históricas

No existe demasiada bibliografía en castellano dedicada a los títulos de crédito pero la que tal vez sea la aportación más relevante se inscribe dentro de este apartado. Hablamos del libro “Uncredited” de Antonio Boneu y Gemma Solana, que en 2007 se encargaron de publicar un amplio recorrido por diferentes etapas de la historia y por aquellos tituladores que se encargaron de marcar la diferencia²⁶. El estudio resulta tal vez excesivamente genérico y más ilustrativo que analítico, pero lo cierto es que su manual cuenta con una

²⁵ Alexandre Tylski, *Le Générique au cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2009).

²⁶ Antonio Boneu y Gemma Solana, *Uncredited: Diseño gráfico y títulos de crédito*. (China: Index book, 2007).

ambición en cierto modo pionera: edificar una historia de los títulos de crédito a través de enseñar esos mismos títulos. Esta idea, a priori un tanto “superficial” (los textos que acompañan al catálogo si bien siempre correctos e interesantes, nunca profundizan realmente en el análisis) resulta única en los estudios impresos sobre el tema y aunque el libro bien podría ser catalogado de un *coffee table book* cualquiera, lo cierto es que, de ser así, sería el primer *coffee table book* dedicado a los créditos en el mundo, acontecimiento en cualquier caso relevante.

Pocos autores más se han atrevido a trazar una historia global del cine a través de los créditos (o viceversa). El estadounidense Miles Inceer lo intenta en su trabajo de investigación “An analysis of the opening sequence in film”²⁷ pero lo cierto es que su acercamiento resulta esquemático y su clasificación de la historia de los títulos en dos grandes secciones (la era pre y post Saul Bass) es, si bien comprensible, excesivamente simplificadora para un recorrido que cuenta con tantas excepciones y detalles complejos. Algo similar ocurre con “Opening Acts” donde una primera parte encargada de reseñar algunos de los hitos de la historia de los títulos de crédito acaba por resultar eclipsada por el estudio de los títulos de Saul Bass en seis de las seis películas que conforman su análisis textual²⁸. Tal y como apuntaremos en el siguiente apartado, la figura de Saul Bass como titulado estrella presenta una dicotomía extraña: su presencia en la cultura popular ha sido determinante para poner el campo de estudio sobre el mapa pero, al mismo tiempo, su importancia ha llevado a coartar ese mismo campo al reducir (casi) todo posible análisis relacionado única y exclusivamente a su obra.

Sí encontramos otra serie de disertaciones menos ambiciosas pero mucho más exitosas precisamente por su carácter concreto: Adam Duncan Harris, por ejemplo, lleva a cabo un estudio de la compañía Pacific Title en su tesis doctoral “Extra credits: The history and collection of Pacific Title and Art Studio” y aunque no se salga de la misma ni de las décadas de los 50 y 60, el seguimiento a la evolución de las tecnologías históricas sí encuentra su reflejo en diversos tipos de técnicas narrativas²⁹. Otra tesis doctoral reseñable

²⁷ Miles Inceer, *An analysis of the opening sequence in film* (Universidad de Pensilvania, 2007).

²⁸ Shawn Mak, *Opening Acts: The history, art and functions of film titles in American Cinema* (Chapman University, 2001).

²⁹ Adam Duncan Harris, *Extra credits: The history and collection of Pacific Title and Art Studio* (University of Minnesota, 2000).

es la de Iván Bort titulada “Nuevos paradigmas en los telones del relato contemporáneo: Partículas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas” donde encontramos un breve recorrido a modo de apunte por la historia de los títulos de crédito cinematográficos si bien el objetivo final siempre es desembocar en lo que realmente interesa al autor: las serie de televisión contemporáneas³⁰. También resulta destacable en este aspecto de precisión el capítulo que Ronald Levaco y Fred Galls escriben para “Le cinéma américain”. En “Quia ego nominor Leo” ambos autores se centran en los logros de los estudios cinematográficos en el que seguramente sea el primer acercamiento histórico a la evolución de los mismos³¹.

Si bien no se trata de un trabajo exclusivamente relacionado en los créditos, el trabajo de Robert Porfirio sobre el cine negro del periodo 1940-1960 presta atención a las partículas de apertura como guía hermenéutica al cuerpo del film. Porfirio, que escribiría su tesis “The Dark Age of American films” así como varios libros dedicados al tema sitúa el estudio de los créditos dentro del contexto de los estudios de género cinematográficos fijándose en el simbolismo inherente a las imágenes que aparecen como fondo en los títulos y que se relacionan con la historia de la película a la que acompañan así como con la atmósfera de la misma³². La ya mencionada Deborah Allison realizará un ejercicio similar con el Western y aunque ambos estudios se limitan al cine estadounidense clásico de estudio, sus aportaciones históricas son cuando menos estimables.

Tal y como asegurábamos al comienzo, la bibliografía expresamente focalizada en la historia de los títulos de crédito es mínima. Sí encontramos una serie de recorridos generales pero lo cierto es que esa historia detallada -repleta de dificultades metodológicas en cuanto que casi todo el terreno de la primera mitad del siglo XX está prácticamente desacreditado- está todavía por escribirse. En este sentido, resultan de cierta ayuda todos aquellos escritos realizados *al mismo tiempo* que esa historia sucedía. Así, artículos realizados

³⁰ Iván Bort, *Nuevos paradigmas en los telones del relato contemporáneo: Partículas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas* (Universitat Jaume I, 2012).

³¹ Ronald Levaco y Fred Galls, "Quia ego nominor Leo", en *Le cinéma américain*, ed. Raymond Bellour (Paris: Flammarion, 1980), 13-29.

³² Robert Porfirio, *The Dark Age of American films: A study of the American "Film-Noir"* (Universidad Microfilm Internacional, 1979).

para periódicos generalistas como el *New York Times*³³ o revisiones posteriores en revistas como *Film Comment* o *Cahiers du cinéma*³⁴ pueden dar una idea de la percepción cambiante que se tuvo hacia los títulos de crédito al mismo tiempo que sus propias características cambiaban o la percepción hacia los mismos se modificaba. La hemeroteca no descubre ningún texto definitivo sobre nuestro campo de estudio ni rellena el vacío histórico de esa primera mitad del siglo, pero al menos sí permite intuir la percepción voluble que se tenía ante las partículas de apertura y cierre de las películas.

II.2.3. Aproximaciones autorales

Dentro del campo de los títulos de crédito están lo que Boneu y Solana llaman las “vedettes gráficas”, es decir, los tituladores famosos y reconocidos por el gran público: desde Saul Bass (el primero) hasta Kyle Cooper (el último). Existen una serie de estudios que investigan la obra de estos tituladores y que si bien suelen tender a centrarse en consideraciones biográficas y desarrollarse de manera transversal respecto al cine (la tarea del titulador no suele ajustarse únicamente a los títulos de crédito filmicos sino que normalmente son figuras estrechamente relacionadas con la publicidad y el diseño gráfico impreso), conviene distinguirlas aunque sólo sea por hacernos a la idea de qué figuras han conseguido destacar por encima de su propio área de trabajo.

Tal y como asegurábamos, Saul Bass es, sin lugar a dudas, el autor más estudiado. Desde la cuidadosa edición del libro “Saul Bass: A life in film and design” de Jennifer Bass y Pat Kirkham³⁵ a la tesis doctoral “Making the ordinary extraordinary” de Andreas Timmer³⁶ existen infinidad de recopilaciones, investigaciones, entrevistas y artículos sobre la figura del neoyorquino. La importancia de Bass es incuestionable y su influencia es a todas luces

³³ Algunos artículos destacables en este sentido son: Gladwyn Hill “Screening the movies’ ‘main titles’”, *New York Times*, 7 de junio de 1953; Grady Johnson, “Credits ledger: film title-making is inventive business”, *New York Times*, 16 de octubre de 1955; Peter Bartolloywood, “Billing without cooing: Whose Name Goes Where in Screen Credits Is Still A Most Important Ploy for Hollywood Luminaries” *New York Times*, 15 de noviembre de 1964; Joseph Matthewson, “Titles are better than ever”, *New York Times*, 16 de julio de 1967.

³⁴ Sirvan como ejemplo: Dean Billanti y Mitch Tuchman, “The name behind the titles”, en *Film Comment* (May-Jun, 1982): 60-71 o Olivier Assayas. “Homage à Saul Bass” en *Cahiers du Cinema* (1986) 426, 1981.

³⁵ Jennifer Bass y Pat Kirkham, *Saul Bass: A life in film and design* (Londres: Laurence King Publishing, 2001).

³⁶ Andreas Timmer, *Making the ordinary extraordinary: the film-related work of Saul Bass* (Universidad de Columbia, 1999).

decisiva, pero es cierto que la proporción de obras que se centran en su trabajo resulta tal vez un tanto desproporcionada respecto a otros tituladores y a la poca literatura existente sobre títulos de crédito en general. Bass supo manejar un estilo propio en diferentes obras cumbre del cine y marcó un antes y un después en la percepción con que el espectador recibía las piezas de créditos, pero muchos de los textos que recorren su obra se empeñan en sugerir que la etapa “artística” de los títulos propiamente dichos comenzó con él y hasta entonces los créditos no eran más que palabras superpuestas a una imagen de fondo funcional. Este tipo de argumentaciones, a todas luces inexactas, desmerecen un poco la figura de Bass ya que su relevancia es tal que no necesita de un contexto heroificador para reivindicarse a sí mismo.

Bass no es el único titulador que cuenta con textos dedicados íntegramente a su figura, si bien el resto de casos son más puntuales. Emily King, por ejemplo, dedicó una investigación a Robert Brownjohn -creador de algunas de las secuencias más reconocidas de las películas de James Bond- en “Robert Brownjohn: sex and typography”³⁷. Dos años antes Andrea Codrington editaba su monografía sobre “Kyle Cooper”³⁸ que contaba con un recorrido visual por una serie de títulos así como una breve biografía del titulador. Ya en 1982 Dean Billanti y Mitch Tuchman escribieron un artículo para *Film Comment* donde seguían la trayectoria histórica de los ampliamente considerados como los cuatro grandes tituladores de la historia: Bass, Maurice Binder, Wayne Fitzgerald y Dan Perri³⁹. Todas estas obras tienen algo en común: la necesidad de hablar de los correspondientes tituladores como “autores”. Es rara la ocasión en que se mencionan temas como las mecánicas de la industria o los diferentes departamentos involucrados en la génesis y confección de los títulos: los tituladores suelen ser tratados más como artistas visionarios que como artesanos al servicio de los mandatos de otros. El contexto de producción, pues, desaparece de sus narraciones siempre y cuando entorpezca la construcción del mito.

Algo similar, si bien contrario, ocurre con otro tipo de tendencia a la hora de estudiar la relación entre una filmografía y sus títulos. Se trata del seguimiento a los créditos de las películas de un director en concreto sin darle excesiva importancia a si el titulador de los

³⁷ Emily King, *Robert Brownjohn: sex and typography* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005).

³⁸ Andrea Codrington, *Kyle Cooper* (China: Laurence King Publishing, 2003).

³⁹ Ver: Dean Billanti y Mitch Tuchman. *Op. Cit.* (May-Jun, 1982): 60-71.

mismos se mantiene o difiere de film a film. Aquí encontramos investigaciones como “Du générique au mot fin” de Nicole Janin-Fouche y sobre los títulos de crédito de Truffaut y Godard⁴⁰ o “Roman Polanski, une signature cinématographique” de Alexandre Tylski.⁴¹ Este último libro desembocará en otra investigación dirigida por el mismo autor llamado “Les cinéastes et leurs génériques”⁴² (L’Harmattan, Paris. 2008) donde se estudia en profundidad las resonancias entre los títulos de las filmografías de varios directores⁴³. Si en los monográficos sobre tituladores asistíamos a una concepción de autoría un tanto problemática, aquí sucede otro tanto de lo mismo: ¿Hasta que punto son los directores los responsables absolutos de las secuencias de créditos de sus películas? Es evidente que sus nombres y rasgos autorales son lo suficientemente contundentes como para intuir que los títulos han pasado necesariamente por su supervisión⁴⁴ pero estos textos no hacen hincapié en los diversos niveles de emisión que conciben, diseñan, ejecutan y empaquetan los títulos de manera propiamente dicha. ¿Dónde acaba la labor del director y dónde comienza la del titulador que, además, no sólo recibe influencias de éste sino de todo un complejo aparato de producción? Fijarse en los títulos de un director es perfectamente válido como excusa narrativa pero, a diferencia del tratamiento respecto al texto fílmico en sí, el paratexto que conforman los títulos de crédito plantea interrogantes que estas obras prefieren omitir.

II.2.4. Aproximaciones técnicas

Una de las formas más claras de darse cuenta del anchísimo trabajo que hay detrás de la producción de unos títulos de crédito es acceder a entrevistas, artículos o reportajes sobre la construcción de los mismos. Este material incide -de manera no premeditada- en el cuestionamiento que hacíamos de las aproximaciones explícitamente autorales al campo de los títulos de crédito. Revistas como *American Cinematographer* o páginas web como *Art of the Title*, *Watch the titles* o *Imaginary Forces* (cofundada precisamente por Kyle

⁴⁰ Nicole Janin-Fouche, *Du générique au mot fin: le paratexte dans les œuvres de François Truffaut et de Jean-Luc Godard* (Universidad de Lyon II, 1989).

⁴¹ Alexandre Tylski, *Roman Polanski, une signature cinématographique* (Lyon: Aléas, 2008).

⁴² Alexandre Tylski, ed., *Les cinéastes et leurs génériques* (Paris: L’Harmattan, 2008).

⁴³ Ellos son Pedro Almodóvar, Tim Burton, Caro & Jeunet, Ethan & Joel Coen, Claire Denis, Rainer W. Fassbinder, Marco Ferreri, Takeshi Kitano, Roman Polanski, Martin Scorsese y Steven Spielberg.

⁴⁴ Y existen casos excepcionales como el de Jean-Luc Godard donde es evidente que el emisor de los títulos es el propio director.

Cooper) se encargan, sobre todo, de hablar de los procedimientos técnicos profesionales con que se han hecho las secuencias de crédito. Sus textos y vídeos suelen resultar muy ilustrativos respecto a las circunstancias en que esas obras se generan y el trabajo en equipo que requieren. Son materiales “prácticos” absolutamente alejados de ningún tipo de componente teórico o ensayístico y si se acercan a algo eso es a la pura publicidad ya que se encargan de promocionar diversos programas de edición y efectos por ordenador así como obras de determinados productos (sea cine, televisión, videojuegos, etc). En cualquier caso, dejan claro cual es el contexto de producción actual.

Dentro del área gráfica también existen otros textos que pueden ser de gran utilidad a la hora de entender cómo leer los títulos de crédito. Son obras globales como “Graphic Design: A concise history” de Richard Hollis⁴⁵ u otras con apartados concretos dedicados a los títulos como “The Design concept: A guide to effective graphic communication” de Allen Hurlburt⁴⁶, todo un clásico del diseño gráfico, o “Graphic Design: Inspirations & Innovations” de Diana Martin⁴⁷ donde Saul Bass es uno de los invitados a contribuir al texto. Sus lectores potenciales siguen siendo profesionales del mundo del cine o tituladores amateurs pero, si bien estos documentos no tendrán una gran importancia en el desarrollo de nuestra tesis, nos ha parecido necesario incluirlos en este estado de la cuestión ya que pese a no formar parte de las fuentes bibliográficas habituales en las investigaciones académicas, sí que son herramientas de gran importancia para todo aquel interesado en el campo de estudio.

Algo parecido puede decirse de todo tipo de manuales escritos que se encargan de instruir en la construcción de palabras en movimiento y que están principalmente orientados a estudiantes de montaje y posproducción. Se trata de libros como “Motion by Design”⁴⁸ o “Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web”⁴⁹ que son compendios de uso que han de ser permanentemente actualizados debido al surgimiento de nuevas técnicas y modas que hacen que los textos originales queden obsoletos irremediabilmente pronto.

⁴⁵ Richard Hollis, *Graphic Design: A concise history* (Londres: Thames and Hudson, 2001).

⁴⁶ Allen Hurlburt, *The Design concept: A guide to effective graphic communication* (Nueva York: Watson-Guption Publications, 1981).

⁴⁷ Diana Martin, *Graphic Design: Inspirations & Innovations* (Cincinnati: North Light Books, 1995).

⁴⁸ Kyle Cooper et al., *Motion by Design* (China: Laurence King Publishers, 2006).

⁴⁹ Yael Braha y Bill Byrne, *Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web: Dynamic Motion Graphic Title Design* (China: Focal Press, 2010).

Un ejemplo claro de esto es el libro “200 consejos prácticos de títulos en cine” de Klaus Unbehaun⁵⁰, primer antecedente de los ya mencionados que hemos encontrado y que a día de hoy resulta tan ilustrador de la percepción que se tenía de los títulos hace 50 años como extravagante⁵¹.

II. 2. 5. Sobre el estado de la cuestión

Este estado de la cuestión es amplio y genérico. Nuestro trabajo de investigación requiere un objeto de estudio original y una visión novedosa respecto al tema, con lo que aunque se ve reflejado en varios aspectos del estado general de las investigaciones circundantes, también se aleja de ellas con la intención de explorar terrenos menos transitados. Así, por ejemplo, adoptamos la visión de los títulos de crédito como un umbral a través del cual pasar al filme del mismo modo que nos acogemos a la definición de los créditos como paratextos fílmicos, pero nuestro objetivo pasa por cumplir con determinadas propuestas que varias de las investigaciones mencionadas han pasado de largo.

Consideramos de capital importancia cerrar una época de estudio concreto pero que no por ello dejé de estar abierta a diferentes tipos de cines y procedencias. También creemos en la necesidad de realizar un recorrido por los diferentes tipos de funciones y evoluciones de los títulos de crédito a lo largo de la historia pero no pretendemos que ese sea el objetivo final de la tesis, sino una herramienta que nos permita analizar de manera más productiva la muestra de estudio. Estamos a favor de un análisis textual concreto de las partículas de apertura y cierre en cine pero sin por ello perder de vista una metodología que nos conceda acceso a diferentes textos y disciplinas externas. Nos interesa el concepto de autoría pero sobre todo nos interesa encontrar los mecanismos que la conforman a través de un cierto

⁵⁰ Klaus Unbehaun, *200 consejos prácticos de títulos en cine* (Barcelona: Instituto Parramon, 1976).

⁵¹ El libro da consejos prácticos sobre cómo construir títulos en forma de sello, con confeti o incluso con comida si bien tiene algunos apuntes interesantes sobre la utilidad de los mismos. Por ejemplo: “Los títulos jamás deben ser un fin en sí mismo, o una expresión de la imaginación experimental de su creador. El esfuerzo creativo y la realización técnica deben tener una relación adecuada con el contenido de la película. En todo caso los títulos expresan algo que debe estar contenido, de una u otra forma, en la acción filmada. Es menos peligroso sorprender al espectador con una película sublime tras una enunciación discreta, que no decepcionarle con unas imágenes sin pretensiones tras una introducción rimbombante. Los títulos forman una película dentro de la película, que como parte del programa tienen, sobre todo, la siguiente función: motivar su capacidad de captar impresiones y activar su diversión de antemano...” Ver: Klaus Unbehaun, *Ibid.*

microanálisis fílmico. También nos concierne todo lo relacionado con el discurso gráfico y sus significantes si bien intentaremos acceder al mismo siempre a través de mecanismos de la narración primordialmente fílmicos. Queremos encontrar un modelo de análisis que pueda ser aplicable a futuras investigaciones en el campo sin por ello dejar de resultar propio y particular. En resumen: pretendemos acceder a conclusiones extrapolables sobre los títulos de crédito a través de un procedimiento empírico que no omita las aproximaciones teóricas ya alcanzadas por otros autores ni una serie de intuiciones personales adecuadamente fundamentadas.

III.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestra hipótesis principal está de algún modo formulada en el título y es una pregunta: ¿Funcionan los títulos de crédito como marco? O, dicho de otro modo: ¿Enmarcan los títulos de crédito a la obra fílmica?

Concretando aun más planteamos una hipótesis secundaria directamente relacionada con la principal: ¿De qué modo enmarcan los títulos de crédito, si lo hacen, a las obras correspondientes al periodo 1958-69? O, a modo de derivación, ¿Determinan las características particulares del cine del periodo 1958-69 el carácter enmarcador de los créditos si lo tuvieran?

Tal y como asegura Argan, imaginar ya es hacer hipótesis y “las hipótesis no se demuestran (o serían teoremas) pero se verifican, y esta verificación exige un proceso que las traduzca a la realidad, una técnica. La técnica fenomeniza y verifica al mismo tiempo el proceso de la mente.”⁵² A lo largo de la presente investigación nuestro principal objetivo será el de constatar la evidencia o no de nuestra hipótesis a través de esa técnica. Para ello, nos veremos obligados a transitar por diferentes territorios donde, a su vez, una serie de objetivos marcarán nuestro paso. A modo de resumen, serán los siguientes:

- Confirmar que los títulos de crédito son secuencias-tipo que condensan parte del valor global de las obras en que se integran.
- Detectar cuales son los recursos e indicadores concretos que usan los títulos de crédito para constituirse en enmarcadores de la obra.
- Trazar una historia del cine particular que permita entender la evolución de esas secuencias así como sus principales principios, métodos y fines.
- Elaborar un modelo de análisis individual aplicable a nuestra muestra de estudio pero que pueda ser extrapolable a otra selección cinematográfica

⁵² Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Akal, 1987), 376.

- Analizar la forma en que los títulos de crédito del cine moderno recogen los códigos estéticos y narrativos del cine clásico y los alteran.

IV.

METODOLOGÍA Y CONCEPTOS BÁSICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Francesco Casetti distingue tres pasiones en el seno de la sociedad suscitadas por la presencia del cine. La primera se refiere al *medio* como tal, a la “fascinación generada por una máquina óptica que permite atrapar la realidad y (...) darle contornos perceptibles.”⁵³ La segunda pasión está unida a los objetos cinematográficos: los *filmes*. Estos trasladan la realidad (un mundo posible) para contar una historia en un tiempo limitado que el espectador hace suyo. La tercera y última pasión está unida a la experiencia del *espectador*: “Existe una red de palabras que acompaña a las imágenes y a los sonidos propuestos por la pantalla y que de alguna manera condiciona su presencia.”⁵⁴

Según Casetti, la teoría del cine nace de una pasión y consta de tres pasiones. De estas tres, la primera se centraría en la importancia que se le da al aparato como mecanismo tecnológico y al *proceso* de construcción del filme, desde su preproducción hasta la exhibición. La segunda se refiere a la película como *artefacto estético* que cuenta con modalidades de representación y premisas que han de ser leídas. La última detalla cómo el filme es recibido por la *audiencia* en un contexto experiencial y a través de imaginarios personales y sociales. El siguiente trabajo parte de estas tres propuestas del autor trentino para definir y concretar las metodologías que se van a usar en el análisis de los títulos de crédito.

1. Los títulos de crédito estructuran, por definición, las jerarquías de poder dentro de la producción de la propia película. De alguna manera, incluyen todo el proceso de desarrollo del filme resumido en cargos y nombres propios, y lo hacen a través del propio medio tecnológico mediante la mezcla de elementos como imágenes, textos,

⁵³ Francesco Casetti, "La pasión teórica" en *Historia General del Cine, Volumen XII. El cine en la era del audiovisual* (Madrid: Cátedra, 1995), 101.

⁵⁴ *Ibid.*, 103.

colores, formas geométricas, sonido, movimiento y un largo etcétera. En este sentido, se pretende usar una metodología visual crítica de análisis, es decir, una que analice el texto visual en términos de su significación cultural y las relaciones de poder en que está involucrado: “En el texto visual, incluso al nivel aparentemente más irreductible de los contrastes plásticos (de contornos, colores, escalas) puede reconocerse un sentido protonarrativo que el lector es capaz de parafrasear en términos como éstos: *parece que el amarillo pugna por imponerse al negro o la forma delgada parece aplastada por la triangular que se le superpone*. La pintura, figurativa o abstracta, pero también el cine, no han dejado de aprovechar y desarrollar esos significados tan imprecisos como eficaces para producir efectos dramáticos complejos.”⁵⁵ Queremos darle a los títulos un *contorno perceptible*.

2. Por otro lado, un filme es un universo que cuenta con un conjunto de reglas y prácticas interdependientes, siendo los créditos uno de ellos: “Hablamos de áreas dotadas de sentido y no de sub-universos, porque lo que constituye la realidad es el sentido de nuestra experiencia y no la estructura ontológica de los objetos.”⁵⁶ Aquí partimos de nuestra premisa de que los títulos de crédito funcionan como el marco pictórico, pero también inscribimos la noción de *frame* o encuadre, más vinculada al telón teatral, así como el concepto de paratexto literario ya que constituyen una interrelación de sistemas que podrán ayudarnos a descifrar la lectura de las partículas de apertura y cierre de las películas “especialmente en la medida en que emerge una comprensión relativa a los principales tipos de esquemas, a las relaciones de estos tipos entre sí y a la suma total de fuerzas y agentes que estos diseños interpretativos reconocen.”⁵⁷ Queremos constituir los títulos como *objeto cinematográfico*.
3. Por último, optamos por realizar un análisis que nos conduzca a una catalogación y redefinición de las secuencias de títulos y que abogue por la investigación cualitativa e interdisciplinar. Esta opción borra toda noción de causalidad y plantea una concepción cíclica de la investigación en lugar de una histórica o lineal. Se acerca al objeto mediante las vivencias y nunca intenta desvelar el misterio último del objeto de estudio. La interpretación es el conocimiento, ya que la contemplación del

⁵⁵ Gonzalo Abril, *Análisis crítico de textos visuales*. (Madrid: Editorial Síntesis, 2007), 14.

⁵⁶ Alfred Schutz en Erving Goffman, *Frame analysis, los marcos de la experiencia*. (Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2006), 4.

⁵⁷ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 29.

mundo es ya transformación del objeto y es en este sentido que incluimos la hermenéutica como uno de nuestros métodos de aproximación al objeto de estudio.⁵⁸ Queremos leer los títulos desde un punto de vista propio: nosotros como lectores y *espectadores*.

Este proyecto de investigación trata de conciliar diversas metodologías a la hora de analizar los títulos de crédito. El método es inductivo y transversal. Pretendemos extraer, a partir de determinadas observaciones particulares -cercanas pero no limitadas- al microanálisis fílmico, el principio general implícito en las mismas; al mismo tiempo, prevemos hacerlo con la ayuda de diversos sistemas en un esfuerzo transdisciplinar y cualitativo. En consecuencia, intentaremos priorizar la interpretación sobre la descripción general y/o cronológica, si bien ambas convivirán a lo largo de las siguientes páginas ya que buscamos un pluralismo coherente que reúna a iguales y contrarios

Hemos procedido a dividir el siguiente capítulo en tres apartados.

- *Fase exploratoria*: En el primero nos dedicaremos a explorar y definir algunos de los conceptos clave de la investigación así como acotar el objeto de estudio y la muestra de análisis.
- *Aproximación historiográfica*: En el segundo realizaremos una aproximación particular a la evolución y tipología general de los títulos de crédito a lo largo de la historia del cine.
- *Propuesta de catalogación y redefinición*: En el tercero recorreremos algunos de los factores teóricos que determinarán nuestro modelo de análisis y estipularán las estrategias de la investigación.

⁵⁸ Nuestra metodología parte de un carácter transdisciplinar -más que multidisciplinar- precisamente porque pretendemos *atravesar* diferentes contextos de interpretación extrayendo aquellas ideas pertinentes para nuestro objeto de estudio. Así, la hermenéutica es una herramienta de análisis que persigue la interpretación haciendo hincapié en el objeto y en sus propios contextos más que en el método en sí. Tal y como afirma Luis Garagalza: “La hermenéutica no puede limitarse a observar, numerar y explicar los fenómenos, sino que deberá postular tras simbolizantes y estructuras un sentido, que no es objetivo, en-sí, ajeno al hombre y a la subjetividad, sino que se trata de un sentido antropológico”. Ver: Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos* (Barcelona: Anthropos, 1990), 62-63.

IV. 1. FASE EXPLORATORIA

“Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extra-artísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión. Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco.”

Ortega y Gasset, “Meditación del marco”⁵⁹

Si bien este trabajo de investigación parte del paralelismo entre diferentes tipos de marcos y los títulos de crédito, consideramos necesario explorar primero una serie de territorios concretos sobre esas partículas fílmicas que nos permitan geolocalizar la muestra de estudio así como construir un mapa certero que, más tarde, nos permita adentrarnos en el campo de estudio sin miedo a desorientarnos. Nuestra intención final es la de realizar una catalogación y redefinición de los títulos de crédito a través de los marcos, pero ello exige una enmarcación previa de la investigación dejando -de momento - de lado el concepto del marco.

Proponemos cuatro apartados para esta aproximación inicial: en el primero y el segundo nos dedicaremos a acotar el objeto de estudio así como algunos conceptos y términos clave que se irán repitiendo a lo largo de las siguientes páginas y que vienen a representar las categorizaciones clásicas en que se ha dividido nuestro campo hasta el momento; hemos de preparar tanto el equipaje de mano como el facturado de cara a las necesidades que puedan surgir en el posterior viaje. En el tercer apartado planteamos un recorrido por las diferentes concepciones históricas que se tienen de la época de nacimiento del cine moderno así como la edificación de un relato que si bien no está por encima de la historia, sí que la traspasa y la rasga ya que esa época es un territorio de colisión de muchos otros cines; aquí se trata de realizar un breve estudio de las guías existentes para, con sus consejos e

⁵⁹ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 93.

indicaciones, poder construir nuestro propio itinerario. En el cuarto apartado concretamos cual será nuestra muestra de análisis y cuáles han sido las razones que nos han llevado a escoger tanto el billete como esa isla imaginaria como destino.

IV.1.1. Acotación del objeto de estudio

Daniel Arasse asegura en su libro “El detalle. Para una historia cercana de la pintura” que la aproximación a un arte a través de sus detalles hace aflorar lo que de otro modo no podría ver la luz: “Tal o cual detalle, desgajado de su conjunto, obliga a cuestionar las categorías establecidas de la historia del arte, que aparecen entonces como correlaciones *hechas de lejos*.”⁶⁰ Los títulos de crédito pertenecen a ese ámbito del detalle dentro de los estudios fílmicos: ya sean visibles, manifiestos, discretos o transparentes, son siempre portadores de un significado esencial para el contenido de la imagen. Reflejan la intimidad de todo cuanto trabaja en la película al mismo tiempo que dotan a la misma de un aire de realidad y de un programa de acción. En este sentido, conviene que “empecemos por hablar del término y articular las diferentes maneras en que se instaura una relación de detalle, los diferentes registros en los que el detalle produce un efecto propio.”⁶¹

1.1.1. Por una definición de los títulos de crédito

Iván Bort asegura que los vocablos *títulos* y *crédito* suponen en realidad una complejidad exploratoria menor. "El primero hace referencia al objetivo primordial e imprescindible de estas partículas, esto es titular, dar título y nombre propio a la producción en la que se incrustan. Asociada a esta tarea, y de manera casi indivisible, aparece el término crédito, en el sentido de acreditar, dar crédito, a las diferentes personas que han trabajado en el film. Es por ello que utilizar individualmente el vocablo títulos o créditos los convierte en indistintamente válidos para referirse al mismo objeto.”⁶² Bort continúa aportando la definición estricta del vocablo *créditos* que ofrece diccionario de la Real Academia de la Lengua, herramienta de comparación que, si bien entra en el terreno de lo evidente, en este

⁶⁰ Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura* (Madrid: Abada, 2008), 8.

⁶¹ *Ibid.*, 13.

⁶² Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 153-154.

caso supone una pequeña revelación. En ella se establece: «en cinematografía y televisión, relación de personas que han intervenido en la realización de una película o programa, que aparece al principio o al final de su proyección». Lo curioso de este aspecto es que para el vocablo *títulos* se conduce a esta misma definición; es decir, que se trata de dos términos tan íntimamente relacionados que, ya sea en su acepción castellana como en la anglosajona (*titles, main titles, credits, title credits, opening sequence, title sequence, opening credits, etc*), se complementan aunque en realidad vengan a significar lo mismo. Podríamos decir que éste es, en parte, el mismo carácter que presentan las secuencias de títulos de crédito respecto a la película en sí.

Si entramos de lleno en la definición aportada por Bort es precisamente porque el autor indica posteriormente un aspecto fundamental para poder llegar a definir con precisión nuestro objeto de estudio: la cuestión realmente interesante no se encuentra en precisar el carácter de *títulos* o de *créditos*⁶³ sino el de *secuencia de*. El investigador menciona al respecto el título de un monográfico sobre el tema titulado “Das Buch zum Vorspann: The Title Is A Shot”⁶⁴ y al que desgraciadamente no hemos tenido acceso ya que sólo se encuentra editado en alemán. En todo caso, la idea que queremos reseñar al respecto se encuentra precisamente en su título: “The Title is a shot” es una frase que se le atribuye a Jean-Luc Godard y que indica, de manera tajante, que los títulos son un plano más de entre la imágenes que conforman la película. Si aceptamos el dogma de Godard, ¿significa eso que un conjunto de títulos como planos forman una secuencia?

1.1.2. Por una definición de la secuencia

Deborah Allison también hace mención a la necesidad de englobar los títulos dentro de una secuencia si bien en su caso se refiere sobre todo al hecho de que los créditos se incrusten en una partícula separada del resto del filme: “El papel que desempeña cada secuencia de títulos es el de proporcionar el nombre de la película. Casi todas las secuencias de títulos tienen una característica adicional en común: dar los nombres del reparto y del

⁶³ Aunque sí resulta sugestivo resaltar que tanto uno como otro han de ser escritos siempre en su acepción plural: los títulos de crédito nunca podrán ser *el* título de crédito porque forman parte de un conjunto que, a su vez, son.

⁶⁴ Alexander Bohnke; Rembert Huser y Georg Stanitzek, *Das Buch zum Vorspann: “The Title Is A Shot”* (Berlin: Vorwerk 8, 2006).

equipo de la película, su compañía de producción, y algunas de las tecnologías patentadas que han sido utilizadas para hacer la película, como el Technicolor o el CinemaScope. El suministro de este tipo de información pura y dura es, de hecho, la razón principal para delimitar esa parte de la película como una secuencia independiente. De hecho, la importancia de esta información ha proporcionado los nombres por los que la secuencia es conocida como: *secuencia de títulos* u otros términos que muchos escritores utilizan indistintamente como *secuencia de créditos* o *créditos iniciales*.”⁶⁵

Christian Metz incluía las secuencias dentro de su catalogación específica de los sintagmas en el artículo “La grande syntagmatique du film narratif”⁶⁶. Si, según el semiólogo y teórico francés, el sintagma es el término general para indicar las unidades de autonomía narrativa dentro del filme (o, lo que es lo mismo, las unidades de planos agrupados), las *secuencias* y las *escenas* son los sintagmas específicos. De una manera más precisa podríamos decir que según la terminología de Metz los títulos de crédito pertenecerían a los *sintagmas entre paréntesis*, es decir, secuencias “breves mostradas como típicos ejemplos de un cierto orden de realidad pero sin secuencia temporal, a menudo organizados alrededor de un concepto.”⁶⁷ La *escena* no nos servirá para la catalogación ya que implica una diégesis continua sin rupturas posibles.

Hoy por hoy, el “Diccionario técnico Akal de cine” -tal vez el manual práctico de usos más utilizado- define secuencia como la “serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. (...) En la medida en que se consiga el efecto de unidad dramática dentro de una de ellas, las secuencias no tienen por qué desarrollarse en una misma localización, y su cronología puede resultar ambigua”⁶⁸. Tal y como vemos, las definiciones de secuencia tanto de Konigsberg como de Metz engloban perfectamente las partículas de los títulos de crédito ya que se trata de una serie de encuadres que presentan una unidad de tiempo y espacio (no necesariamente vinculada a la diégesis de la película, pero unidad a fin de cuentas) y que también forman entre sí un fragmento inteligible de la narración.

⁶⁵ Deborah Allison, *Op. Cit.* (2001), 61 (Traducción propia).

⁶⁶ Christian Metz, “La grande syntagmatique du film narratif” en *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit* (1966): 120-124.

⁶⁷ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Op. Cit.* (1999), 75.

⁶⁸ Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine* (Madrid: Akal, 2004), 488.

A su vez, Gómez Tarín habla de las secuencias-tipo como catalogación concreta de los títulos de crédito: “Hay momentos privilegiados en el film que constituyen en sí mismos microdiscursos que engloban la totalidad del contenido cual si se tratara de un resumen. (...) Son secuencias-tipo que condensan gran parte del valor significativo de la obra (...). Conviene reflejar bajo qué condiciones podemos entender que una parte tiene validez por la totalidad: 1) el fragmento debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film); 2) debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita; y 3) debe ser representativo del film en su totalidad (...). Es evidente que el lugar del cierre narrativo (final) se constituye en espacio privilegiado para asumir el sentido del conjunto. De la misma forma, los títulos de crédito e inicios del film son también momentos privilegiados en este sentido, bien por la aportación de informaciones relevantes, bien por la introducción de elementos iconográficos que actúan como resumen o incluso por las letras de canciones de fondo.”⁶⁹ Así pues, el mismo autor se encarga de explicitar que tanto los títulos de apertura como los de clausura entrarían en esta categorización ya que cuentan con un límite claro dentro del filme, una coherencia interna y son representativos. Es decir, que los títulos de crédito son una secuencia cinematográfica, una secuencia-tipo que representa un sintagma entre paréntesis o, como veremos más adelante, entre *corchetes*.

1.1.3. Por una definición de la secuencia de títulos de crédito

Aunque el trabajo de Bort se refiere a las partículas de créditos dentro del terreno de las series de televisión norteamericanas contemporáneas, su definición de los títulos de crédito fílmicos es tal vez la más completa y concisa de todas aquellas que hemos encontrado. Bort indica que los títulos de crédito son una "partícula narrativa estructural del relato fílmico que, siempre dentro del marco de la imagen y presentada a través de múltiples posibilidades formales, cumple el objetivo primario de informar al espectador tanto del título como de la autoría (financiera e intelectual) como de la relación de personas que han intervenido en la producción"⁷⁰. Existen, de todos modos, algunos conceptos que nos gustaría agregar a la

⁶⁹ Francisco Gómez Tarín, *Lo ausente como discurso: e lipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* (Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia: 2003), 610.

⁷⁰ Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 154.

precisa definición de Bort. Uno de ellas sería, tal y como hemos apreciado, el de la *secuencia*. Otro sería la de la función *representativa e indicadora* de los títulos. También nos parece fundamental incidir en su carácter *delimitador* y de *principio y final*. Así, proponemos la siguiente definición teórica global -tal vez un poco más amplia de lo habitual pero también, consideramos, más efectiva- :

Los títulos de crédito son aquellas secuencias fílmicas que cumplen con una función estructural del relato cinematográfico siendo, a su vez, parte representante del mismo. Su carácter de firma autoral e identificador general integra a todo el equipo de producción así como indica rasgos estéticos y narrativos concretos a través del uso del lenguaje gráfico-audiovisual. Son dispositivos delimitados y limitadores que sitúan el filme en el tiempo y en el espacio y que implican un carácter de apertura y clausura.

IV.1.2. Clasificaciones tradicionales de las secuencias de títulos

Esta fase exploratoria no pretende erigirse en un marco teórico contundente sobre las secuencias de títulos de crédito: tanto la posterior aproximación historiográfica (apartado IV.2.) como nuestra relectura de los títulos de crédito a través del prisma del marco (apartado IV.3.) serán los dispositivos que facilitarán la serie de códigos bajo los que englobaremos nuestro análisis. Aquí se trata, pues, de *explorar*, y es en ese sentido que nos acercaremos a algunas de las funciones y características más relevantes que se les ha ido otorgando a las secuencias de créditos a lo largo de la historia. En este punto realizaremos un acercamiento a los diferentes indicadores que conforman la clasificación *tradicional* respecto al estudio de los títulos de crédito, aunque ello no implica que nosotros adoptemos los mismos como modelos de estudio. Habrá una serie de correspondencias ineludibles con nuestra propuesta y es en ese sentido que todos los siguientes subapartados encontrarán su eco en el resto del trabajo de investigación, pero si hemos considerado útil reseñar algunos de esos rasgos clave en este momento es únicamente a modo de índice o esquema previo exploratorio. Nosotros nos alejaremos de esta clasificación en nuestra propuesta de catalogación, pero resulta necesario acercarse a ella de manera concisa para valorar apropiadamente el punto de partida.

Los ejemplos fílmicos que usaremos en este apartado serán variados y tienen la intención de ser ilustrativos si bien no pretendemos sugerir que sean los casos más paradigmáticos de cada caso. En este sentido, nos resulta importante subrayar que las películas escogidas no responden a ninguna catalogación en concreto: por un lado, se trata de secuencias de títulos de crédito que cuentan con particularidades que nos interesa resaltar pero que, a su vez, presentan otras muchas que omitiremos. Por otro, hemos hecho la selección partiendo de su claridad expositiva y no de un cuadro espacio-temporal determinado. La única regla que nos hemos impuesto para citar un ejemplo es que no formase parte de la posterior aproximación historiográfica ni de la muestra de estudio a la que aplicaremos nuestro modelo de análisis.

1) *Los títulos de crédito como apertura*



2

De algún modo todos los títulos, incluidos aquellos que no se encuentran estrictamente en el primer fotograma, funcionan como apertura, pero no todos los créditos subrayan ese carácter de íncipit que da paso al comienzo de la película. La narración es el acto de convertir la historia en relato, y los créditos funcionan muchas veces como una forma de explicitar quién es el narrador o, en ese mismo sentido, ofrecer una introducción a la trama. En *La golla* (*La Chienne*, 1931) [2], por ejemplo, Renoir pasa de los títulos a realizar una presentación oral de la película por medio de una discusión entre marionetas en la que éstas afirman: “- Damas y caballeros, es un honor representar antes Vds. un gran dama social - Damas y caballeros, no le hagan caso. La obra que van a ver no es ni un drama ni una comedia. No tiene moraleja, ni demuestra nada”. Aunque la cartela referente a Michel Simon, el actor principal, ya ha tenido lugar, éste hace su presentación dentro del teatrillo a través de un plano encadenado. Así, se unen las dos secuencias y se marca un punto de vista de la narración ya desde el comienzo, se implican las consecuencias morales (o no) de

la historia y se hace a través tanto de la imagen como del al audio -no en vano la película es una de las primeras películas sonoras de Renoir y en ese sentido implica un tipo de narración *diferente*⁷¹. Así, los títulos de crédito presentan los personajes y anuncian explícitamente la narración para abrir la historia y, con ella, las posibilidades de la misma.

2) Los títulos de crédito como clausura



3

Algo similar ocurre con el final de la película. El mero hecho de enfrentarse a un roll sobrio de títulos en blanco sobre fondo negro ya lleva implícito el acto del cierre. En el caso del cine clásico esa salida de la sala de proyección era todavía más tajante al concebir el invento del “The End”, un dispositivo que, nos atrevemos a decir, no tiene equivalente en ninguna de las otras artes. En cualquier caso, también existen otras variantes de esta necesidad de clausurar la película. Muchas veces se rescata uno de los motivos de inicio a modo de rima y se inscriben sobre el mismo los títulos de salida. En otros caso se juega a una redundancia que permita releer lo visto de otro modo. Un ejemplo de esto último sería *El doctor Frankenstein (Frankenstein, 1931)* [3] donde una vez la película ha acabado se comprueba que el monstruo que aparecía con un interrogante en los títulos de apertura, aquí se convertía en un Boris Karloff de carne y hueso. También leemos una inscripción que asegura que “A good cast is worth repeating”. Aquí, la función principal de los títulos como clausura es la de permitir y permitirse abandonar la isla imaginaria⁷².

⁷¹ No es el único procedimiento que unos títulos pueden adoptar para subrayar la narración: En *Lili Marleen* (1980), por ejemplo, se avisa de que “Ésta es la historia de una canción”. Es también el caso de *El espíritu de la colmena* (1973) donde el “Érase una vez” se integra en el dibujo de una pantalla de cine hecho por Ana Torrent para inmediatamente después pasar a indicar que la película transcurrirá “en un lugar de la meseta castellana hacia 1940”.

⁷² Ese atisbar la realidad en los títulos de clausura es un mecanismo ciertamente habitual, sobre todo a partir de los años 70. En *Bienvenido Mr. Chance (Being there, 1979)* todo el roll final está superpuesto a la imagen de Peter Sellers ensayando una de las secuencias de la película y rompiendo a reír. Las tomas falsas, bailes del reparto o escenas a modo de apunte creadas directamente para los títulos finales son hoy por hoy comunes.

3) Los títulos de crédito como motivo visual



4, 5, y 6

El carácter popular del cine hace que aparezcan una serie de imágenes que el espectador sabe descifrar gracias a su experiencia aunque nunca se haya parado a analizarlas. Los títulos de crédito vendrían a ser uno de estos motivos visuales, si no el primero, ya que la suspensión que provocan en el espectador es de algún modo pionera: “Los motivos visuales son escenas en las que parece que el tiempo se dilata, que se produce una suspensión que incita a la contemplación pura, ensimismada. Pero pese a esta sacralización aparente de la acción, los motivos visuales suelen tener una función de economía narrativa.”⁷³ El propio Balló asegura que el “The End” actúa de algún modo como esas imágenes⁷⁴ con lo que los títulos de crédito quedan así clasificados en parte como motivo visual en sí mismos pero, al mismo tiempo, esos mismos títulos también son un territorio especialmente fértil a la hora de *reflejar* otros motivos. Los fondos o adornos alrededor de los créditos suelen adquirir una importancia iconográfica que hace que surja en el espectador ese carácter contemplativo mencionado unido a una función de indudable economía narrativa. En este sentido Vincente Minnelli, por ejemplo, usará el motivo en los créditos de ambas formas: por un lado será un director que tenderá a usar los marcos literales como fondos en sus créditos. *Una cabaña en el cielo* (*Cabin in the sky*, 1943) [4], *Cita en San Louis* (*Meet me in San Louis*, 1944) [5] o *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, 1953) [6] son algunos de esos ejemplos donde los títulos usan el dispositivo del marco como motivo que enmarca la película pero donde, por otro lado -y al mismo tiempo-, los

Todas tienen algo en común: una vez que la ficción ha terminado, se permiten hablar de tú a tú al espectador equiparando así los niveles de realidad de la pantalla y el patio de butacas.

⁷³ Jordi Balló, *Imágenes del silencio*, (Barcelona: Anagrama, 2000), 13.

⁷⁴ El The End “no se limita a certificar el margen de la narración sino que también tiene carácter simbólico porque su tipografía suele significar la totalidad del film (...). Es capaz de transmitir por sí solo las características formales de la película o, como mínimo, del género al que pertenece (...). Los The End de las comedias suelen ser de trazo caligráfico, más bien femenino, los del género histórico son un pastiche con lejanas referencias del tópico nacional evocado (Roma, Rusia, Europa medieval...); los de los musicales suelen remitir a las luces del teatro, etc.” Ver: *Ibid.*, 205-207.

títulos de crédito son en general el motivo simbólico que enmarca ya de por sí.

4) Los títulos de crédito como indicadores temáticos o de género



7, 8 y 9

Tal y como asegura Rick Altman, el término género “sólo adquiere toda su fuerza cuando las semejanzas semánticas y sintácticas operan simultáneamente. (...) No es casual que los géneros cinematográficos más atractivos para el público y la crítica –el western, el musical, el cine de terror- hayan sido los que conjugan un elevado nivel de identificabilidad semántica y un elevado nivel de estabilidad sintáctica. Lo fascinante de estos géneros es el modo en que retienen una cierta estabilidad a lo largo de varias décadas, pese a las constantes variaciones de su semántica y sintaxis.”⁷⁵ Los títulos dentro de un género cinematográfico suelen compartir una estructura similar basada tanto en objetos familiares o planos y sonidos reconocibles como un vocabulario común de nombres y adjetivos. Así, el western, por ejemplo, suele inscribir sus títulos en maderas -*Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) [7] - o paisajes -*Fort Apache* (1948) [8]; *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) [9] con títulos que pueden incluir palabras de un mismo área semántica como río, montaña y frontera o pistolero, sangre y solitario.



10

Pero la indicación puede no tener por que responder estrictamente a un género: *Mientras*

⁷⁵ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós, 2000), 129.

Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956) [10], por ejemplo, comienza con un plano nocturno de Nueva York y la inscripción “Nueva York, esta noche” para pasar a una secuencia prólogo donde se comete el primer asesinato. Esa secuencia finaliza con la primera víctima mirando a cámara (es decir, al asesino) y ésta realiza un zoom in rapidísimo hasta su grito: es ahí donde se inscribe la secuencia de títulos que, por otro lado, presenta unos rasgos estéticos muy neutrales. Si esa secuencia funciona de algún modo es precisamente como ocultadora del terror y el asesinato. Los títulos, en ese sentido, marcan la atmósfera y temática de la película de Lang.

5) Los títulos de crédito como indicadores de tiempo y lugar



11

Aunque el tiempo y el espacio se contienen en el relato y serán, por tanto, construidos por el espectador como resultado de un ejercicio hermenéutico, los créditos sí pueden ayudar a situar al espectador en el contexto espacio-temporal donde transcurre el relato⁷⁶. En *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939) [11], por ejemplo, el reparto se divide en tres apartados: aquellos relacionados con Tara, aquellos vinculados a los Doce Robles y los situados en Atlanta. A su vez, una nota situará al espectador en el contexto esclavista del Sur previo a la guerra civil para poco después pasar a decir que esta civilización ya ha sido “llevada por el viento”. Así, explicitando el contexto ya desde el comienzo, el filme se

⁷⁶ “Un estado de cosas supone un espacio-tiempo determinado, coordenadas espacio-temporales, objetos y personas, y conexiones reales entre todos estos elementos.” Ver: Gilles Deleuze, *Ibid.* (1983), 144.

asegura que el espectador irá bien encaminado en la interpretación de la historia⁷⁷. A su vez, los títulos pueden *implicar* cuál es el lugar donde transcurrirá el filme. Por ejemplo Bonau y Solana aseguran que en el western "había diferencias dependiendo de si era del medio oeste (tipografía wanted), de las rocosas (tipografía rústica por ejemplo con troncos de árbol) o sureña desértica (tipografía a brocha sobre la pared encalada, por ejemplo) y otras si el asunto sucedía en la época de los pioneros (por ejemplo tipo Mohicanos)."⁷⁸ No hace falta ceñirse al género: *Casablanca* (1942) es también otro buen ejemplo de esto.⁷⁹

6) Los títulos de crédito como prefacio



12

En general, todos los títulos de crédito tienen un carácter explícitamente intratextual en el sentido de que contienen en su interior un discurso sobre la película en la que se integran. Algunas de esas secuencias tienen, eso sí, un discurso más marcado que otras. Por ejemplo, el frenético prólogo que acompaña entrecortadamente a los títulos de apertura de *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, 1942) [12] cuenta cinco historias diferentes (ininteligibles de por sí, ya que tanto Claudette Colbert como Joel McRea hacen cada uno dos personajes: el suyo

⁷⁷ Otra película como *Tiempos Modernos* (*Modern times*, 1936) no explicita el año en que transcurre pero sus reflexivos títulos de crédito, integrados en el plano único de un reloj (y en un minuto exacto) dan a indicar que el lugar donde transcurrirá la acción es, precisamente, en el tiempo.

⁷⁸ Antonio Boneu y Gemma Solana, *Op. Cit.* (2007), 52-53.

⁷⁹ Aquí los títulos se inscriben sobre el mapa de África. Se nos sitúa así en el país mientras que la banda sonora comienza con unos ritmos árabes para acabar con los acordes de la marsellesa. Los créditos vienen a decir que esta historia transcurre en otro continente, en la Casablanca del título, pero que los personajes y el punto de vista son occidentales.

y el del respectivo gemelo) que se irán aclarando una vez asistamos a la trama de la película; la música así como el ritmo de la secuencia también nos darán una idea de la screwball que estamos a punto de descubrir. Otras películas como *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the world in 80 days*, 1956) presentan una secuencia final de animación que viene a recrear toda la trama del filme (es decir, más que como prefacio funcionan como *posfacio*). En general podemos decir que los títulos de crédito adoptan este indicador cuando los textos “pequeños” hablan manifiestamente del texto “grande”.

7) *Los títulos de crédito como matriz del film*



13

Existe la idea generalizada de que la película engendra la secuencia de títulos y no al contrario. Si bien es cierto que este pensamiento es absolutamente lógico en tanto que los créditos sólo existen en función del texto al que acompañan, encontramos una serie de títulos que sí podríamos considerar funcionan como matriz metafórica del mismo⁸⁰. Algo así sucede en la sencilla secuencia de títulos que contiene *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) [13]. Se trata de tan sólo tres cartelas: el logo, el título y el director, pero una vez que estemos dentro del film volveremos a ellas para dotarles de sentido embrionario: el poder alegórico de la imagen de la mano en diagonal que encierra el título (sombra a la que se volverá en la presentación del vampiro) sumado al poder del título en sí (la M marcada que permitirá finalmente atrapar al asesino) así como el uso de la música (silbido que se demostrará mortal en la trama) y el paso a unos segundos en negro de tensión (antes de

⁸⁰ Uno de los ejemplos recientes más claros es *El club de la lucha* (*Fight club*, 1999), película sobre la que Doménech Font expresaba que “nos invita a reflexionar sobre el cuerpo y contra lo que constituye una amenaza. Y lo hace de forma delirante desde su incipit con el genérico situado en el interior del cuerpo humano y un vertiginoso travelling retro remontando virtualmente el conducto de los vasos sanguíneos y los tejidos corporales para finalmente salir del cañón de una pistola introducida en la boca del protagonista. Sólo entonces comenzará el relato en primera persona de un proceso psicótico.” Ver: Doménech Font, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012), 214.

acceder al primer asesinato), ya nos estaban anticipando los movimientos de la película.

8) *Los títulos de crédito como Firma*

Las primeras producciones del cine primitivo no estaban firmadas por sus autores y hubo que esperar a que personalidades de la talla de Griffith o Chaplin (que eran tanto productores como directores) impusieran su nombre para que los títulos de crédito comenzaran a implantar de manera habitual la firma de los realizadores en la película. Hoy por hoy, el hecho de estar acreditado no es simplemente una posibilidad sino una obligación legal, pero el modelo de firma como tal no está recogido en ninguna legislación, con lo que ello da lugar a variantes de lo más significativas. Un director como Alfred Hitchcock firmaba habitualmente al comienzo de la secuencia de títulos con la fórmula “Alfred Hitchcock’s” mientras que al final de los créditos volvía a aparecer con un “directed by Alfred Hitchcock”, indicando así diáfaramente a quién pertenecía la autoría y propiedad de la película. A esto habría que sumarle los cameos que el británico realizaba en sus películas, otro modo particular de asegurarse el *crédito*. Otros directores como Henri-Georges Clouzot, por ejemplo, usaban el modelo de sustantivo de “réalisation” (dirección) mientras que Truffaut solía preferir la firma de “mise en scène” (puesta en escena). Nombres como el del ya citado Charles Chaplin aparecerían en varias cartelas (productor, guionista, director, actor, compositor) mientras que hoy directores como Pedro Almodóvar firman directamente con su apellido como marca siguiendo el modelo de “Un film de Almodóvar”. Todos ellos marcan la obra como una manera más de formar parte de la misma y asumir su paternidad⁸¹.

9) *Los títulos de crédito como empaquetadores*

Solana y Boneu aseguran que una de las funciones de los títulos de crédito es la necesidad de empaquetar las películas: “el packaging adecuado para lo que se vende y a quién se vende. Exactamente igual que en cualquier otro ámbito comercial.”⁸² Lo cierto es que esa

⁸¹ También hay ocasiones en que es el propio cast el que presenta su firma literal en los títulos: así, los créditos de *A pleno sol* (Plein soleil, 1960) juegan con la trama de falsificaciones y presentan sus títulos firmados por el reparto en cheques, es decir, que son, en parte, tanto de Alain Delon como de René Clément aunque la autoría pertenezca únicamente a este último.

⁸² Antonio Boneu y Gemma Solana, *Op. Cit.*, (2007), 12.

fue una de las funciones originarias de los títulos: con la inclusión del logo de la productora en las películas del cine primitivo, éstas pasaban automáticamente a tener dueño. Más adelante, el empaquetado adquirirá forma múltiple en el sentido de que la identidad de una película pasaría a ser vendida a través de un cartel y un tráiler que generaban una estética que en muchas ocasiones tendría también su reflejo en los títulos de crédito (y viceversa). Un caso claro de esto es el de *Crimen Perfecto* (*Dial M for murder*, 1954), donde los tres paratextos [14, 15 y 16] presentan características muy similares (la diferencia tipográfica de la M, el fondo con el motivo del teléfono). Esta práctica es hoy la habitual y tiene mucho que ver con la construcción de la cartela del título como un logotipo. En muchas ocasiones incluso se crean fuentes tipográficas específicas para una película en concreto como modo de empaquetar el producto.



14, 15 y 16

10) *Los títulos de crédito como tipografía*

Si bien resulta evidente, los títulos de crédito suelen presentar todo tipo de variantes tipográficas a la hora de concretar sus contenidos. Aunque todo lo referido a las fuentes tipográficas y efectos de animación pertenece más al campo del diseño gráfico que al de las

investigaciones sobre cine, las secuencias de títulos evolucionan parejamente a esos campos de estudio y esos avances técnicos determinan muchas veces sus contenidos. Tal y como indica Lu Yu en su trabajo sobre tipografía en movimiento, la animación actual, por ejemplo, no tiene nada que ver con las técnicas que usaban los tituladores de los sesenta: “En esencia, la animación actual está formada por dos componentes: el *motion* y la transformación. El *motion* es el cambio de lugar que produce el efecto de que un objeto rígido se mueve de un lugar a otro. La transformación es el cambio del propio objeto (color, forma, etc.) sin cambiar de lugar.”⁸³ Aunque este carácter de los títulos de crédito de movimiento y transformación puede sonar en principio como algo exclusivo del cine contemporáneo, la aparición de diferentes tipografías y tecnologías para incluirlas en la imagen ha sido igualmente determinante a lo largo de la historia. Por ejemplo la película *Ámame esta noche* (*Love me tonight*, 1932) [17] incluye en su cartela de inicio diferentes categorías tipográficas (calligraphic scripts, Serif y San serif) así como múltiples variaciones de la misma tipografía (tamaños, cursivas, negritas) que dificultan la lectura de los títulos. La posibilidad tecnológica de incluir diversas tipografías influye en la concepción de los créditos ya que, sencillamente, aumentan el campo de posibilidades⁸⁴.



17

11) Los títulos de crédito como documentos

Sam Peckinpah en *La cruz de hierro* (*Cross of Iron*, 1977) [18] utilizó los créditos para ilustrar

⁸³ Li Yu, *Typography in film title sequence design* (Iowa State University, 2008), 79 (Traducción propia).

⁸⁴ Otro ejemplo de esto es la secuencia animada con la que se introduce *Atrápame si puedes* (*Catch me if you can*, 2002). En la misma se usan dos fuentes tipográficas diferentes (*Coolvetica*, para el título y nombres del equipo & *Archive Antique extended*, para los cargos) así como efectos de animación en las letras respecto a el color, luz, formas, enfoque, trayectoria y adornos. Así, el trabajo está totalmente vinculado a las técnicas de comienzos de los 2000 aunque la secuencia como tal juegue con ingredientes nostálgicos.

todo aquello que estaría fuera de campo en su película: el fervor popular nazi, los rostros reales de la guerra alemana, Hitler, etc. Gracias al uso de un montaje documental y a la progresiva incorporación de las imágenes ficticias de su película entre las reales, sus títulos van más allá del símbolo para convertirse en introducción e interpretación -es especialmente subrayable la banda sonora con unos niños alemanes seguidores del Führer cantando y escalando montañas con la insignia nazi-. Esta elección estética pretenden dotar de cierta veracidad histórica y realidad documentada a la ficción pero también, al igual que todos los ejemplos que hemos observado hasta el momento, esas imágenes son, en terminología godardiana, un documental de su propio rodaje (o, en este caso, un documental de su propio montaje). Es decir, que más allá de todos los rasgos y funciones que una secuencia de títulos contiene en su interior, tal vez una de las más definitorias sea el propio carácter de los títulos de crédito como documentos que nos permitan acceder a inquietudes e intuiciones ancladas en su tiempo.



18

12) *Los títulos de crédito como títulos y como créditos*

Jean- Luc Godard asegura que “pienso que el título es algo importante, tal vez más para la persona que lo hace, ya que ello le da un sentido y una indicación, una vez que ha encontrado un título que le guste... En fin: es un lugar, un poco como la patria de la película.”⁸⁵ El título como tal es de por sí un objeto paratextual de gran relevancia en el contrato que se firma entre el filme y su espectador. Condiciona la recepción de la obra así como la secuencia de títulos, de ahí la importancia del bautismo.⁸⁶ Se nos ocurre un ejemplo concreto en el que se puede leer fácilmente la importancia del mismo: *Tú y yo* (1939) se llamaba originalmente *Love Affair* mientras que su primer remake *Tú y yo* (1957) se

⁸⁵ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. (Paris: Ed de l'Étoile, 1985), 458 (Traducción propia).

⁸⁶ De hecho, la secuencia de créditos muchas veces se vincula únicamente a la cartela donde aparece el título en sí.

llamaba *An Affair to Remember*. Más allá del sugerente cambio de título en su idioma original, hubo que esperar a su segundo remake para que la traducción castellana respetara el primer título original. Eso sucedió con *Un asunto de amor* (*Love affair*, 1994) pero ya un año antes se estrenaba *Algo para recordar* (1993), donde nos encontramos con una traducción literal del primer remake, si bien en ese caso se trataba de una película que originalmente se llamaba *Sleepless in Seattle* (algo así como “Insomnio en Seattle”) y cuya única relación con *Tú y yo* (1957) era precisamente que su protagonista la veía compulsivamente. Todas estas decisiones de las distribuidoras y productoras a la hora de designar una película influyen decisivamente en la percepción que se tiene de la misma. En este sentido resulta curiosa la traducción histórica de títulos española que hace que la tradición estadounidense de titular sus filmes con significados concretos -“Los buscadores”, “Mediodía”, “Doble indemnización”, “El Boulevard Sunset”, “My querida Clementine”- se vea modificada en títulos mucho más alegóricos -*Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, 1952), *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946)-.

A su vez, a diferencia de otras obras artísticas como la pintura o la escultura, el cine es el resultado de un trabajo en equipo. En este sentido, un aspecto esencial de las secuencias de títulos es como integran en su seno tanto el hecho cinematográfico como el hecho fílmico: "Conviene recordar que el hecho fílmico es descrito (...) como todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado y el hecho cinematográfico, por su parte, estaría constituido por todos esos hechos que rodean a la producción de la película, lo que suele denominarse comúnmente elementos contextuales."⁸⁷ Tradicionalmente, ese equipo y apuntes técnicos representantes del hecho cinematográfico se limitaban a una secuencia de apertura donde únicamente aparecían los cargos esenciales o jefes de equipo. La actual necesidad legal de introducir los nombres de todos los participantes en la imagen de la película ha hecho que las secuencias de títulos se expandan en el tiempo y en el espacio (especialmente en la clausura) y que hayan surgido nuevas figuras que o bien no existían en el cine anterior o bien no eran reconocidas. Así, si queremos reconocer parte específica de los integrantes en una producción anterior a los años 70, lo más probable es que tengamos que derivarnos fuera del propio texto a archivos

⁸⁷ Santos Zunzunegui, "Tres tristes tópicos" en *Metodologías de análisis del film*, editado por Javier Marzal y Francisco Javier Gómez Tarín (Madrid: Edipo, 2007), 18.

fílmicos o bases de datos (*la internet movie database* es, en ese sentido, la gran entidad paratextual sobre títulos de crédito). Es decir: que las secuencias de títulos son tanto un reflejo del hecho fílmico como del cinematográfico, pero su carácter de entre mundos –no siempre ha aparecido *todo* el equipo representado ni siempre representan *toda* la película– hace que en cierto modo sólo lo sean *a medias*.

En este sentido y tal y como comprobaremos en la aproximación historiográfica al objeto de estudio así como en nuestra propuesta de catalogación de la muestra que va de 1958 a 1969, todos los indicadores aquí tratados sufren evoluciones que alterarán tanto esos contenidos como los continentes.

IV.1.3. Por un relato del cine moderno

Es posible que el periodo “cine moderno” como tal no exista. Para empezar, resulta difícil delimitar el movimiento a unos años en concreto (¿nace tal y como indican los manuales en 1959 con Jean Seberg traicionando a Jean Paul Belmondo o comenzó a gestarse en 1954 con Bergman viajando junto a Rossellini? ¿Muere repentinamente en 1975 en una playa aislada de Ostia o en 1980 con la progresiva desaparición de Ray en Wenders?). Al mismo tiempo, las obras que supuestamente lo conforman son diversas y, si bien presentan características inherentes, sus normas, paradigmas estilísticos y estándares de producción son mucho más heterogéneos que aquellos que utilizamos a la hora de hablar de un “cine clásico”⁸⁸. Por un lado se trataría, pues, de una serie de “cines modernos” por encima de un “cine moderno” en sí, lo cual serviría, al menos en parte, para desmontar el mito del conjunto. Por otro, el periodo donde se engloba ese “cine moderno” también abarca el del manierismo y el final del clasicismo norteamericano, territorios de indudable valor en cuanto a sus hallazgos y rupturas estéticas y narrativas. Es decir, que el periodo del “cine

⁸⁸ Catalogación que, recordemos, también genera dudas. Tal y como Carlos Losilla plantea en *La invención de Hollywood*: “Bordwell, en *El cine clásico de Hollywood*, legitima el estilo «clasicistas» e incluso le otorga un período dinástico (1930-1960) sin apenas preocuparse por las distintas corrientes subterráneas que transitan ese vasto océano. Del mismo modo que los cinéfilos han inventado el Hollywood de la nostalgia, el mundo académico ha hurgado en su chistera para dar forma a un cine clásico entendido como sistema cerrado de escritura, la variante principal de lo que Noël Burch llamó el *Modo de Representación Institucional*. Incapaz de ajustarse a esos baremos, el cine americano de esa época es multiforme y variado, incluso pone en duda que algún día existiera en su seno un canon clásico.” Ver: Carlos Losilla, *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico* (Barcelona: Paidós, 2002), 12.

moderno” entendido como concepto amplio no viene tanto de una ola como de varias o, lo que es lo mismo, el “cine moderno” es una marea.

Los escenarios donde surgen las obras más relevantes del periodo 1958-1969 también son múltiples y aunque se tiende a hablar de Europa como la cuna y centro neurálgico y teórico de lo moderno, lo cierto es que sus influencias no sólo van/vienen a y desde otros continentes, ramificándose en un territorio tan extenso como abierto, sino que la propia idea de unir los cines de los países que conforman Europa en un solo compartimento, si bien extremadamente útil a efectos prácticos, genera dudas similares al propio concepto de la posterior unión económica: la moneda tal vez tenga un valor similar en la superficie, pero en el fondo cada economía nacional sigue estando determinada por el contexto histórico y sus propias reglas internas.

El cine del periodo, pues, no cuenta con una plantilla común de acción, no se asienta sobre una única tipología cerrada ni ejerce sobre un territorio concreto aislado. Carlos Losilla sugiere una de las claves que recorren este apartado y que ya ha sido brevemente apuntada entre líneas: ¿Es el “cine moderno” una invención? Y, en consecuencia (o, más bien, en origen): ¿Podemos deducir que, de igual modo, el “cine clásico” es otro invento de los eruditos? En sus dos libros “La invención de Hollywood” y “La invención de la modernidad” Losilla responde a estas preguntas de manera afirmativa: “Me parece que la modernidad, como el clasicismo, nunca existieron como tales, o por lo menos se confunden uno con otro de maneras a veces inextricables, de modo que habría que olvidarse de ellos, pero eso no quiere decir ignorarlos, sino recuperarlos para nuestro relato, que a su vez puede hablar de sus fantasmas. (...) De lo que hay que olvidarse de verdad, entonces, es de la historia del cine tal como habíamos creído hasta ahora en ella. Y creer sólo en una multiplicidad de relatos que a su vez sean capaces de crear un canon.”⁸⁹ Así, Losilla propone olvidar la historia del cine concebida como cronología y desarrollada con una lógica de transformación, avance y progreso para dejar paso al relato, uno “personal e intransferible” que tenga en cuenta todos los anteriores pero no por ello los siga al pie de la letra⁹⁰.

⁸⁹ Carlos Losilla, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine* (Madrid: Cátedra, 2012), 240-241.

⁹⁰ “El relato del cine posee diversas características que lo convierten en una reordenación de la historia tal como ha sido contada hasta ahora. Del mismo modo que la trama interviene en el argumento para contarla a

¿Qué se ha entendido entonces por la “historia” del “cine moderno? Según John Orr se trata de “la transformación del cine en el período sonoro que va entre 1958 y 1978, un lapso de apenas dos décadas en el que se alcanza el verdadero momento de modernidad en el cine occidental.”⁹¹ Domènec Font reduce el periodo y habla de que “en propiedad, el ciclo dura pocos años –menos de una década- y su topología se hace estacionaria. (...) Sólo la modernidad de los años sesenta asumirá los contornos de la autonomía del arte y la conciencia lingüística de la modernidad estética”.⁹² Sánchez-Biosca amplía las causas (y con ello el contexto) hablando de la modernidad cinematográfica como una serie de factores que implicaron la descomposición del modelo narrativo hollywoodense y la consecuente quiebra de la hegemonía de éste. “El triunfo de la televisión, la crisis de los grandes estudios, la irrupción de las tecnologías de reportaje, la estética “realista” de sonido sincrónico, las técnicas de cámara en mano, el relevo de los cines europeos (nouvelle vague, free cinema, nuevo cine alemán y cine de autor en general), el new american cinema o el nuevo cine latinoamericano impulsado por los movimientos de contestación política son un conjunto de factores y síntomas, ciertamente desiguales, que convergen en apenas unos años, desencadenando el cambio más radical que conoce la historia del cine desde los años veinte.”⁹³ Según Robert Stam la modernidad cinematográfica se define, entre otras cosas, “por la ruptura de flujos narrativos, la participación del espectador en la elaboración interpretativa, la intra e intertextualidad, la ausencia de una clausura narrativa clara y el desvelamiento de los procesos de ficcionalización.”⁹⁴ Se puede decir también que uno de los principales desafíos que se le presuponen a la modernidad respecto a las corrientes dominantes fue el de la insistencia en la autonomía del arte.

Los cuatro autores coinciden en señalar la integridad de la década de los 60 como aquel

su manera, el relato penetra en la historia para introducir elementos subjetivos, permitir la aparición de la experiencia personal y dejar que todo eso alimente la supuesta objetividad de los hechos con una voz distinta, que retuerce el tiempo –siempre el tiempo- para otorgarle una apariencia multiforme, investigar en sus movimientos paralelos y horadar en su superposición de estratos. Y el resultado ya no es lineal, sino una especie de hilo narrativo que se diluye en infinitos desvíos que a su vez se desdoblán a sí mismos. El diccionario define la “historia” como la “narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables”, mientras que el “relato” es el “conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho”. El relato no se arroga el derecho a la “verdad”, sino que tiene la generosidad de “darse”, de ofrecerse a los demás para su discusión, impugnación o seguimiento, si es de recibo.” Ver: *Ibid.*, 11-12

⁹¹ John Orr, *Cinema and Modernity* (Bodmin: Polity, 1993), 2 (Traducción propia).

⁹² Domènec Font, *Op. Cit.*, (2002), 19, 30.

⁹³ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*. (Barcelona: Paidós, 2004), 25.

⁹⁴ Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 178.

momento en que la modernidad incidió de manera más fuerte y consiguió modificar las normas de la gramática audiovisual imperantes. De algún modo, los 60 marcaron el camino y el cine posterior seguiría sus pisadas, tal vez sin saber exactamente a donde se dirigía pero marchando de manera imparable⁹⁵. Al mismo tiempo, esas pisadas no fueron únicamente huellas de sí mismas, sino que recogían todo el peso de la historia (o relato) del cine construido en las décadas anteriores. Si bien la modernidad en cine ha quedado íntimamente relacionada con los “felices 60” a lo largo y ancho de todo tipo de estudios, para entender esta modernidad resulta igualmente necesario entender todas las vías que condujeron a sus explosiones pues no hay ruptura posible sin unión previa. En este sentido, la aproximación historiográfica al tema que nos ocupa, resulta imprescindible para poder analizar contundentemente la época propuesta.

Bordwell habla del cine clásico de Hollywood y su técnica fílmica como un paradigma estable y ordenado, “un vehículo para la transmisión de la información, alentando al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes para la acción de la historia y con un número estrictamente limitado de recursos técnicos que han de estar organizados.”⁹⁶ Pero tal y como recordaba Losilla, el cine clásico no es en sí mismo un recinto hermético. Así, el manierismo del periodo, por ejemplo, es un estilo que se encuentra “a medio camino entre la pervivencia de la memoria y la inevitabilidad de la muerte: del cine clásico, pero también de todos aquellos que contemplan su desintegración. El manierismo enfrenta al espectador con su condición fugaz como tal y también como habitante de este mundo.”⁹⁷ Es decir, que la fase manierista del cine norteamericano “combina las crisis del clasicismo con los primeros vislumbres de la modernidad, que paradójicamente encontrará su pleno desarrollo en Europa.”⁹⁸

Nuestro trabajo de investigación propone un acercamiento al cine moderno tanto desde el centro como desde los alrededores. Pretendemos estudiar el cine del periodo 1958-1969 sin

⁹⁵ "En el cine lo moderno ya es historia. Pero nunca ha sido sustituido. Esta es la paradoja a la que nos enfrentamos al revisar los filmes de los últimos cincuenta años. (...) Ignoramos la naturaleza de autotransformación constante de lo moderno, sus inherentes e implacables dinamos. En lugar de ello, fantaseamos con su derrocamiento y lo vemos como algo ya del pasado." Ver: John Orr, *Op. Cit.* (1993), 1 (Traducción propia).

⁹⁶ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996), 163-164.

⁹⁷ Carlos Losilla, *Op. Cit.* (2002), 149.

⁹⁸ *Ibid.*, 15.

reducciones, acercándonos tanto a Hollywood como Europa y a todos los otros lugares y desvíos intermedios. No tenemos la intención de dividir ese cine en compartimentos, sino en correspondencias. Es decir, que nuestro relato no pretende tanto acercarse al cine moderno en concreto como al *periodo* del cine moderno en su totalidad. Un periodo que se revela como especialmente productivo en transformaciones: la crisis de los estudios, la nueva tecnología al servicio del cine, la búsqueda de nuevas formas, la política de los autores, el color como herramienta, las cámaras ligeras, el manierismo, la ruptura de las reglas en la sala de montaje, la autoconsciencia, la aparición de nuevos emisores.... Todo ello encuentra su eco en las secuencias de títulos y genera una segunda edad de oro que nos resulta el escenario ideal para localizar y focalizar nuestra muestra de estudio.

Los marcos, como veremos más adelante, sirven tanto para señalar el contenido del interior del cuadro como para extenderlo; es por eso que delimitar esa época en que surge el “cine moderno” –entre otros cines- y enmarcarlo se antoja capital siempre y cuando el marco sea tan amplio que permita la inclusión de la diferencia, venga de donde venga. Buscamos una conjunción de títulos donde el fuera de campo espacio-temporal sea tan o más ineludible que el campo en sí. La pregunta clave es: ¿Cómo ponerle puertas a ese campo?

IV.1.4. De Madeleine a Maud: Periodo [1958-1969]

La siguiente investigación propone ciertos límites *particulares* que, si bien no son exactamente aquellos bordes -perfectamente aceptables- marcados por los estudios mencionados, sí que los recogen en parte. Nuestro relato del cine comprende 262 películas comenzando en 1958 y acabando en 1969. Ninguno de los dos años marca una fecha clara de parto o defunción, pero sí que engloban un periodo de doce años donde la modernidad en cine “crecía” al mismo tiempo que el clasicismo “decrecía” y, con ambos, surgía un nuevo cine más propicio a la experimentación narrativa y formal. Defendemos un periodo que es, pues, una conjunción de estilos. Es un tiempo que va de la Madeleine de *Vertigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, 1958) a la Maud de *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969), dos elecciones de apertura y clausura ciertamente personales pero también identificativas. Ambas son películas donde una rubia y una morena rompen en dos el relato para releerse y narrarse entre sí. Ambas alimentan el suspense, uno que bien puede ser el de

la incertidumbre con que el cine supuestamente moderno se enfrentaba al cine supuestamente clásico (y viceversa).

Un suspense –insisto– que, según Rohmer en su famoso artículo de Cahiers du cinema sobre *Vértigo*, es de doble efecto: “no sólo sensibiliza el porvenir, sino que revaloriza el pasado. Pues el pasado no es aquí esta masa de lo desconocido que un autor tiene, por derecho divino, en reserva y que, actualizado, podrá desenredar todos los nudos. Vemos como su resurgimiento no hace sino apretarlos más. A medida que se disipan las brumas de la historia, aparece una nueva figura que no conocemos como tal pero que siempre estuvo presente.”⁹⁹ Así, esa *nueva figura que siempre estuvo presente* es la del cine moderno dentro del cine clásico, una que tiene tanto un pie en el futuro como en el pasado y que facilita el diálogo continuo, uno que enriquezca unas y otras obras a través del contacto¹⁰⁰. El nuevo cine es, en parte, ese mecanismo que permite disipar las brumas.

De este modo, realizamos esta unión 1958-1969 entendiendo que el cine vivía un intercambio de movimientos en una concreción histórica y contextual amplia, pero esta necesidad de limitarnos al cine realizado entre esos dos años no implica necesariamente que la Historia haya pasado por una causa-efecto global hasta llegar a ese punto lógico y en ese periodo en concreto, sino que el relato que hemos construido ha creído necesario estructurarlo de ese modo. Del mismo modo que el periodo de la muestra incluirá varios representantes de ese cine llamado “moderno”, incluirá ejemplos pertenecientes a otro tipo de cines porque, por ejemplo, tal y como asegura el ya mencionado Carlos Losilla, el cine de finales de la década de los 50 ya vivía en “un territorio donde conviven los considerados “clásicos” con los “modernos”, y en el que posiblemente ninguno de ellos sea nada de eso, sino más bien cineastas en cambio perpetuo, atrapados en un momento histórico que favorece esa promiscuidad y desmiente cualquier periodización rígida.”¹⁰¹

⁹⁹ Éric Rohmer, “L’Helice et l’idée” en *El gusto por la belleza*, editado por Jean Narboni (Buenos Aires: Paidós, 2000), 242.

¹⁰⁰ El propio Rohmer reconoce en su libro sobre Hitchcock –coescrito junto a Claude Chabrol– que “su originalidad metafísica se afirmó a través de su obra, y seguramente tuvo en cuenta nuestra interpretación cuando quiso llegar más lejos todavía en esa dirección, como en un juego de desvelamiento. Estoy persuadido de que un filme como *Falso culpable* fue realizado para nosotros, para mostrarnos que teníamos razón al ahondar en esa interpretación metafísica de Hitchcock. Ahí está nuestra principal victoria: Hitchcock mismo reconoce la legitimidad de nuestra lectura en sus filmes, y la tiene en cuenta en la evolución de su obra. Es un ejemplo de diálogo entre la creación y la crítica.” Ver: Claude Chabrol y Éric Rohmer, *Hitchcock*, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010), 17-18.

¹⁰¹ Carlos Losilla, *Op. Cit.* (2002), 34.

Esa promiscuidad, pues, es un concepto clave: aquí no se trata de la fidelidad absoluta por un único tipo de enamorado, sino de una muestra que recoja diferentes tendencias, miembros y herramientas. En este sentido, el periodo escogido pasa por diversas camas y amantes –sean rubias, morenas o pelirrojas– porque sólo esa liberación permitirá el acercamiento total a los diferentes tipos de convulsiones proporcionadas por el “nuevo” cine. Así, la selección de películas compendiadas de cara al análisis son una amalgama de lo más identificativo del periodo 1958-1969 en general y no una selección hecha partiendo únicamente de aquellas obras consideradas estrictamente modernas. Tampoco se trata de una muestra realizada con base en las características concretas de sus títulos de crédito sino en la importancia global de los filmes como piezas cinematográficas, si bien es cierto que el periodo 58-69 también es uno especialmente fructífero en el terreno de las secuencias de títulos y que, en ese sentido, nos atrae especialmente.

Aun entendiendo (y aceptando) la imposibilidad de una ecuanimidad total o de un alejamiento radical de la Historia ya escrita, se ha intentado que la selección original fuese todo lo objetiva posible sin por ello perder de vista nuestro relato, y para ello hemos tomado al menos dos decisiones concretas: la primera pasaba por encontrar una fuente fiable que nos permitiese alejar nuestro criterio personal de la selección final de títulos mientras que la segunda pasaba por dividir esa selección en términos propios y exclusivos que invirtieran esos mismos datos neutrales en una relectura particular.

La selección de películas se ha llevado a cabo gracias a dos herramientas ajenas: por un lado, el listado de las mejores películas de la historia que desde 1962 cada diez años realiza la revista británica *Sight & Sound*. Nos hemos fijado en concreto en la última edición, la del año 2012¹⁰². En la encuesta se pidió a diversos profesionales relacionados con el mundo del cine (divididos en siete categorías: académicos, archivistas, críticos, directores, distribuidores, programadores y otros) que seleccionasen las que ellos consideraran como las diez mejores películas de la historia del cine. Una vez nos fijamos en todos los votos emitidos para las películas del periodo 1958-1969 decidimos realizar una reducción de los títulos basándonos en un apunte ciertamente subjetivo: toda aquella película que, de entre los más de 1000 votantes de 73 países distintos, hubiese recibido tan sólo un voto, quedaba

¹⁰² "The Greatest Films of All Time 2012" en *Sight & Sound* (Septiembre 2012). British Film Institute

automáticamente fuera de la muestra de análisis. Consideramos que poner un mínimo de dos votos era estrictamente necesario ya que debido a la variedad de votantes, nacionalidades y profesiones había películas de importancia nunca mínima pero sí tal vez relativa cuya presencia ampliaba de una manera un tanto artificial la muestra. El hecho de que dos personas distintas decidiesen escoger una misma película se nos antojaba un filtro lo suficientemente contundente como para sí incluirla en la muestra. Así pasamos de una muestra original de 424 obras a una de 257.

Una vez tuvimos el resultado vimos que se echaba en falta una representación quizás algo más popular entre los votantes: el espectador como tal no estaba representado en la encuesta. Optamos por acercarnos a la *Internet movie data base*, la mayor base de datos cinematográficos de internet, y comprobar cuales eran según los votos de los usuarios de la página las 250 mejores películas de la historia. La muestra se tomó según los datos vertidos en ese mismo año 2012 y limitándonos a las películas incluidas en la lista pertenecientes al periodo 1958-69: un total de 31 obras. Aunque el resultado final difiere muy poco respecto a los datos obtenidos en la encuesta profesional (tan sólo 5 de esas 31 películas no estaban representadas en las 257 obras de Sight & Sound), nos pareció lícito incluirlas en la muestra de análisis a modo de votante “invitado”. Esta figura anónima se trata en realidad de una masa de votantes superior a los 25000 (uno de los requisitos para formar parte del top 250 de la página web es contar con ese número mínimo de votos) y si bien cuenta con una serie de limitaciones muy cuestionables (por ejemplo, no se permite la votación de documentales, el target de la web es principalmente anglosajón, etc) decidimos que su presencia quedaba justificada como voto extra.

Una vez la muestra de estudio estuvo cerrada (ver ANEXO 1) procedimos a estudiar cada una de las película de apertura y clausura de las películas con un modelo individual de análisis que nos permitía centrar sus características bajo particularidades propias. Así, dividimos la muestra en tres compartimentos: el marco del cuadro, el marco de la ventana y el marco del espejo. La división no implica necesariamente que cada una de las obras catalogadas pertenezca exclusivamente a una única categoría en concreto, pero sí nos ayudaba a focalizar el interior del cuadro y detectar sus resonancias de una manera más específica. Con ello no pretendíamos reorganizar la historia del cine, pero sí intentar enmarcar de una manera concreta nuestro relato.

IV. 2. APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

“La historia, cuando es lo que debe ser, es una elaboración de *films*. No se contenta con instalarse en cada fecha y ver el paisaje moral que desde ella se divisa, sino que a esa serie de imágenes estáticas, cada una encerrada en sí misma, sustituye la imagen de un movimiento. Las «vistas» antes discontinuas aparecen ahora emergiendo unas de otras, continuándose sin intermisión unas en otras. La realidad, que un momento pareció consistir en una infinidad de hechos cristalizados, quietos en su congelación, se liquida, mana y toma un andar fluvial. La verdadera realidad histórica no es el dato, el hecho, la cosa, sino la evolución que con esos materiales fundidos, fluidificados, se construye. La Historia moviliza, y de lo quieto nace lo raudo”

Ortega y Gasset, “Sobre el punto de vista en las artes”¹⁰³

Tal y como hemos señalado en el apartado dedicado al estado de la cuestión, la bibliografía dedicada a la historia de los títulos de crédito es poca y sufre carencias variadas. Una de las principales razones es la dificultad de acceder a los materiales que conformaron esa historia: hasta el año 1949 los tituladores estadounidenses no adquirieron el derecho de ser acreditados mientras que en el resto del mundo esa fecha fluctúa según diferentes regulaciones internas (si las hubiera). Ello da una imagen diáfana de la poca importancia con la que los títulos eran considerados, pero ese no es, por supuesto, el único problema. Nos encontramos con dificultades inherentes a toda investigación relacionada con el cine y, por ejemplo, muchas de las películas mencionadas en diferentes documentos históricos están perdidas, desaparecidas o mutiladas¹⁰⁴ con lo que la comprobación de la muestra se hace sencillamente imposible. En el caso concreto del estudio de los títulos de crédito nos encontramos con un impedimento que no por evidente resulta menos importante de resaltar: unas partículas de apertura y cierre pueden resultar pioneras sin que ello necesariamente tenga que extenderse a las películas que acompañaban y aunque con esto no queremos indicar necesariamente que todas las películas que han sobrevivido sean

¹⁰³ José Ortega y Gasset, “Sobre el punto de vista en las artes” en *Carta a un alemán: pidiendo un Goethe desde dentro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 160.

¹⁰⁴ Conviene recordar que muchas piezas clave de la historia del cine han perdurado gracias a intensos procesos de restauración donde los créditos, normalmente los primeros fotogramas al comienzo del rollo, eran casi siempre de las partes más afectadas. Es habitual, pues, hacerse con una impecable copia en dvd o bluray de una película donde los títulos de crédito sean *parbes* realizados el mismo año de la restauración y no haya acceso a los originales.

relevantes por su calidad o características precursoras, sí queremos subrayar que el estudio de la historia de los títulos de crédito corre necesariamente parejo a aquellas obras que, por una u otra razón, sí hayan conseguido la supervivencia -sea ésta literal o en forma de literatura sobre las mismas-. La muestra global de la que partimos es, pues, de una u otra forma limitada y nunca cerrada.

El siguiente punto del trabajo de investigación trazará un contexto general sobre los hitos más significativos de los títulos de crédito en la historia del cine, teniendo en cuenta los avances técnicos del medio, la estructura industrial de los filmes, los cambios estéticos de cada etapa, la evolución jerárquica en los equipos de producción y los autores más relevantes en su confección. A través del seguimiento paulatino del campo de estudio esperamos realizar un acercamiento a las funciones más relevantes de los títulos, a sus características indicadoras habituales, a las correspondencias con otras artes así como a las rupturas, transposiciones y otros usos conceptuales de los mismos. Al contrario de nuestra posterior muestra de análisis, aquí nos fijaremos exclusivamente en aquellas películas que consideremos relevantes o renovadoras siempre en el terreno de los títulos de crédito y no en el de la historia del cine global, pero también buscamos descubrir, en general, cómo esos avances se reflejan en el cine y, en particular, cómo dialogan, con las correspondientes acciones narrativas de las películas a las que acompañan.

Nuestra aproximación historiográfica será en cierto modo la manifestación de una historia lineal pero siempre sin la intención de perder de vista el “relato”, tal y como diría Carlos Losilla. Es por ello que hemos decidido no aventurarnos en una división estrictamente cronológica y dividir el campo en compartimentos donde, si la ocasión lo exige, podamos permitirnos ir tanto en línea recta como marcha atrás¹⁰⁵. Las carreteras a transitar serán eminentemente las del cine norteamericano, autopista de peaje obligatorio en esta investigación, pero nos desviaremos hacia otros cines siempre y cuando el parador lo

¹⁰⁵ "El pasado no está nunca fijo porque el futuro está abierto. En el mundo empírico todos sabemos que las causas preceden a los efectos. En el mundo de la historia no es seguro que las causas precedan a los efectos. Es decir, una causa puede producirse en tiempo posterior a un efecto. Por ejemplo, cuando los historiadores de cine reivindican la importancia precursora de una película es porque han visto en una película actual elementos que se pueden reencontrar en otras películas que habían precedido a aquella. Película aquella que antes quizás había pasado desapercibida porque, hasta que no aparece ahora esta nueva película, nada nos ha hecho pensar en que dicha vieja película tuviera alguna importancia. Es decir, la historia del cine es la continua reescritura del pasado en función de lo que nos está pasando ahora." Ver: Santos Zunzunegui, "Tres tristes tópicos" en *Op. Cit.* (2007), 22-23.

requiera y la señalización así lo indique. Hemos creído conveniente romper en dos esta historia: la primera parte se referirá al cine mudo mientras que la segunda corresponderá al cine sonoro. Más allá de las diferencias evidentes entre ambos modelos, veremos que *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) es también una película que rasga en dos el estudio de los títulos de crédito, de ahí la división. A su vez, este relato histórico finalizará con la llegada de los años 70, último aledaño de nuestra muestra de análisis, y no incluirá ningún ejemplo que pertenezca a esa muestra de estudio. Por supuesto, los títulos continuaron su evolución más allá de esa fecha, pero hemos creído conveniente volver a ellos sólo a modo de apunte, finalizando así la aproximación en las conclusiones de esta investigación y no en el apartado historiográfico.

Nuestra intención final no pasa por redactar la historia de los títulos de crédito definitiva, pero sí realizar un trazado algo más amplio que los existentes recogiendo diferentes fuentes y perspectivas y que, en su globalidad, nos permita conectar el contexto pasado con su futuro.

IV. 2. 1. CINE MUDO

1. 1. Antecedentes: los títulos *fuera* del texto

Comencemos estrictamente por el comienzo: *La Salida de los obreros de la fábrica* (*Le sortie des usines Lumière*, 1895) de los hermanos Lumière es considerada la primera sesión oficial de cine de la historia, si bien no es la primera en incluir títulos en su haber. Se puede decir que el primer título cinematográfico de la historia se encuentra fuera de campo: los 35 espectadores del primer pase conocieron el nombre de la película gracias a breves anuncios publicitarios, al programa de mano o a la presentación hecha en directo por el maestro de ceremonias, pero no gracias a aquellas pioneras imágenes en movimiento. En este caso si algún elemento interno al filme funciona como marco, ése es la enorme puerta que se abre y permite la salida de los trabajadores para a los pocos segundos comenzar a cerrarse y, con ese movimiento, encerrar la película.

Tal y como veremos, los paratextos fílmicos vienen a ser algo así como los textos “secundarios” que el espectador ha de atravesar para introducirse correctamente en la película. Los títulos de crédito son uno de ellos, pero no son los únicos: esos programas de origen teatral mencionados o los carteles publicitarios, por ejemplo, suplían la necesidad de identificar las películas y sus rasgos principales, si bien lo hacían claramente desde *fuera* del texto cinematográfico. De hecho, si tuviésemos que crear un lazo de unión entre estos documentos y otras artes, con quien más puntos en común tendrían sería precisamente con los paratextos literarios.

En este sentido, las cubiertas de un libro son un antecedente directo de los títulos de crédito. Tal y como indica Adam Duncan Harris, la portada de un libro -al igual que los créditos- “establece el estilo para la narrativa inminente y enumera un tipo de información textual básica relativa a la elaboración y autoría del texto. Antes de la década de 1900 uno de los pocos tipos de material impreso que permitía experimentar y un toque artístico fue la página del título (...). Con el crecimiento de los diseños de fuente del siglo XIX, la cubierta fue capaz de emplear gran variedad de fuentes, ilustraciones y márgenes para crear diseños más expresivos.”¹⁰⁶ Todo el aprendizaje derivado de esta evolución tipográfica e ilustrativa del siglo XIX fue un ensayo de capital importancia para la posterior implantación de unos títulos de crédito donde, al igual que en las portadas de los libros (motivo, por cierto, que siempre será recurrente en los fondos de los créditos), también se trataba de situar la narración a través de elementos gráficos al mismo tiempo que se proporcionaba información sobre sus creadores. Pero los títulos integrados en el film todavía tardarían en llegar.

El programa de mano que se ofrecía a los espectadores funcionaba a medio camino entre esas portadas y los títulos de crédito. A finales del siglo XIX las piezas cinematográficas se proyectaban combinadas con actuaciones de vodevil (músicos, acróbatas, bailarines, etc) y el programa dejaba claro cuales eran las películas que los asistentes podrían disfrutar como un show más. Los datos sobre las mismas no eran títulos de crédito per se ya que aquellas películas ni siquiera tenían título propiamente dicho: en su mayoría se trataba de breves

¹⁰⁶ Adam Duncan Harris, *Op. Cit.* (2000), 12-14 (Traducción propia).

descripciones de las acciones filmadas que se verían a continuación¹⁰⁷. Tampoco se solía concretar quienes eran los intérpretes a menos que ya fuesen reconocidos en ámbitos externos al cinematógrafo o fuesen personajes reales (es decir: se acreditaba el *documental*, pero no la *ficción*) y el único crédito que figuraba literalmente era el de la productora: el espectador asistía a un espectáculo de, por ejemplo, “Lumière Cinématographe” o de “Edison’s Vitascope” porque eran ellos, y no los integrantes específicos del equipo, los que proporcionaban la *atracción*.

Aquella época también fue la de los grandes cartelistas. La libertad con que los autores trabajaban en el diseño de los mismos -aplicando estilos propios para publicitar eventos de lo más variados y donde el contrato no solía incluir instrucciones demasiado concretas respecto a los contenidos- hizo que a finales del siglo XIX hubiese una gran riqueza de estilos en esta herramienta de difusión. Con la aparición del cinematógrafo el cartel se convertiría en uno de los mecanismos de presentación de las películas, si bien la mala fama con que surgiría el invento del cine entre artistas e intelectuales así como el vacío de contenido generalizado de las obras hicieron que el cartel fuera menos sugerente que aquellos dedicados a otros espectáculos. Tal y como Francisco Perales asegura en su estudio sobre los carteles cinematográficos “si bien el cartel fue utilizado ya desde la primera proyección pública el día 28 de diciembre de 1895, haciendo alusiones a las características propias del invento, el cartel de cine, propiamente dicho, no comienza a definirse hasta que surge el largometraje, consolidándose definitivamente con la llegada del sonoro”¹⁰⁸ El cartel, pues, existía, si bien su grado de importancia en los orígenes del cine y su carácter de antecedente de los títulos de crédito es relativo. Su valor como futuro paratexto fílmico es, eso sí, incuestionable.

¹⁰⁷ Sirva como ejemplo el siguiente texto perteneciente a uno de los programas de mano del West End Theater de Nueva Orleans y que Harris transcribe del original (fechado a 18 de julio de 1897): “1. Battery Park, New York City, showing passing elevated trains. 2. Love scene and arrival of girl’s angry ma interrupting a very pleasant flirtation. 3. Clara Lippman and Geo. Blaisdell in their famous speciality from E. E. Rice’s “Girl from Paris” now playing at Manhattan Beach, NY. 4. Little mischief, a Little girl teasing her papa. 5. Southwestern Limited Express train on the Southern Railroad running between Atlanta and Washington. This train runs at the rate of 61 miles an hour at this point and is known as the fast vestibule NY train. 6. New serpentine dance, by Maud Madison New York’s latest sensational dancer.” Ver: *Ibid.*, 17.

¹⁰⁸ Francisco Perales, *El cartel cinematográfico* (Granada: Filmoteca de Andalucía, 1999), 39.

Tal y como aseguraba Noël Burch el cine primitivo no se cierra como un todo¹⁰⁹. La construcción narrativa es pobre y se preocupa básicamente de sorprender con trucos a la audiencia: una vez el truco está mostrado, la película (empieza y) acaba¹¹⁰. Una vez las películas desarrollaron sus narraciones de manera más compleja adoptarían esas descripciones que aparecían en el programa de mano en dos vertientes: por un lado condensando esa información en la construcción de un título que bautizara a las obras; por otro en la ampliación de los datos narrativos para edificar una serie de apuntes sobre la trama que pasarían a ser los intertítulos. Hasta ese momento los títulos eran ausentes porque el carácter esquemático de las tramas ya cumplía la función de presentación.

1. 2. La linterna mágica: los títulos *alrededor* del texto

Los programas de mano evolucionaron hacia las diapositivas, generalmente de vidrio, proyectadas a través de las linternas mágicas. Éstas registraban una serie de normas de comportamiento para el asistente, ilustraban canciones y otro tipo de actividades dentro del espectáculo de variedades y también podían llegar a anunciar los títulos de las películas dentro del programa. Normalmente se situaban entre films funcionando como separadores que permitían al espectador dividir claramente las piezas que iba a ver así como dar tiempo al proyccionista a cambiar los rollos de las películas.

Harris¹¹¹ da con un buen ejemplo de esta técnica hablando de una serie de películas de la Edison's Vitascope estrenadas conjuntamente en noviembre de 1907: *The Night before Christmas*, *Santa Claus filling stockings*, *Christmas morning* y *Christmas tree party* eran cuatro piezas cuya trama giraba alrededor de las Navidades y que se dividían entre sí gracias a los títulos marcados por la linterna mágica. Se trata de episodios independientes que de algún modo las diapositivas separaban y englobaban en un único conjunto al mismo tiempo, con lo que su carácter se encuentra a medio camino entre los títulos y los intertítulos sin llegar a ser ni una cosa ni la otra. Más que títulos, las diapositivas proyectadas gracias a la linterna

¹⁰⁹ Noël Burch, *Praxis del cine* (Madrid: Fundamentos, 1998).

¹¹⁰ “¿Qué sucedía en la época de la cámara fija? (...) el cuadro se define por un punto de vista único y frontal que es el del espectador sobre un conjunto invariable: no hay, pues, comunicación de Conjuntos variables que remitan los unos a los otros.” Ver: Gilles Deleuze, *Op. Cit.* (1983), 44.

¹¹¹ Adam Duncan Harris, *Op. Cit.* (2000), 21.

mágica funcionaban como enlaces, fuese entre films o con los otros apartados del espectáculo de variedades del que formaban parte.

Conviene reseñar la dificultad de manejar las diapositivas al mismo tiempo que la máquina de proyección ya que ello nos da una idea de por qué esta herramienta nunca llegó a usarse como intertítulo en sí: más allá de que las películas existentes no fuesen lo suficientemente complejas como para necesitarlos, sencillamente no había tiempo material como para usarlos de manera habitual ya que precisaba de otro aparato independiente que exigía su propio motor, enfoque y monitorización en pantalla.



19

Un ejemplo curioso de la integración de las diapositivas de títulos dentro de una película viene de *Uncle Josh at the moving picture show* (1901) [19], auténtico ejercicio metacinematógrafo realizado ya en los albores de la cinematografía¹¹². En la película, el tío Josh, un granjero con poca experiencia como espectador, asiste desde una sala de cine a la proyección de una serie de películas con las que interactúa. Así, cuando aparece una pieza dedicada a bailarinas francesas él intenta bailar con ellas, cuando aparece un tren se asusta del mismo o intenta impedir un beso entre dos de los personajes proyectados para acabar rompiendo la pantalla y descubrir al proyectorista detrás de la misma. Lo curioso del asunto es que el espectador asiste, al mismo tiempo que el tío Josh, a la proyección de las películas y, con ellas, a la proyección de las diapositivas de negro sobre blanco que indican los títulos que asiste a ver: *Parisian Dancers*, *The Black Diamond Express* y *The Country people*. Esta representación de las diapositivas en el texto filmico en sí nos indica, aparte de la implantación de las mismas y la facilidad con que la audiencia las aceptó como parte constituyente del cine, que la técnica para integrar los títulos e intertítulos dentro del

¹¹² El ejemplo se encuentra en Charles Musser, *Emergence of the cinema: The american screen to 1907. History of the American cinema, vol. 1* (New York: Charles Scribner's sons, 1991), 321-322.

material rodado ya era posible en 1901 (resultaba tan sencillo como filmar las cartelas), si bien todavía no había interés en usarlos porque la narrativa no lo exigía. No sería hasta años después que se convertiría en un proceso habitual.

La mayoría de los títulos en la época del cine mudo se ven muy influenciados por las tipografías de imprenta y rotulistas, si bien plantean un reverso de libros y periódicos ofreciendo letras blancas sobre fondo negro. El cine primitivo y las diapositivas de la linterna mágica, todavía no acostumbrados a su uso, utilizaban por lo general esos fondos en blanco sin tener en cuenta que así el celuloide se ensuciaba mucho más fácilmente y que la luz se dispersaba en todo el plano en lugar de focalizarse en las letras dificultando la lectura. *Uncle Tom's Cabin* (1903) [20], una de las primeras películas en utilizar los títulos e intertítulos tal y como hoy los conocemos, ya optaría por los fondos negros.



20

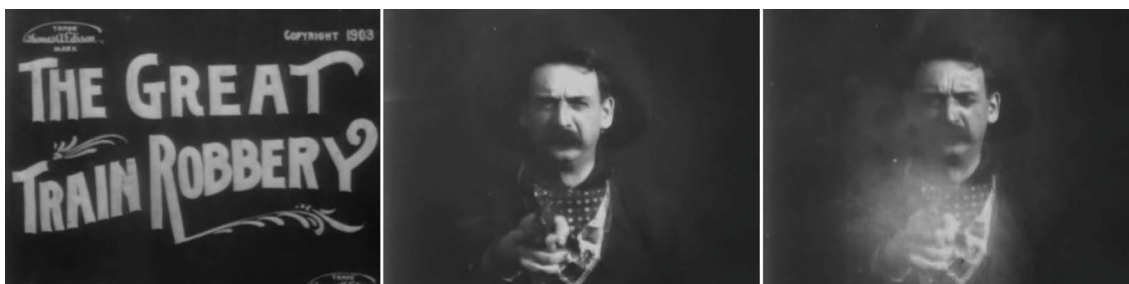
1. 3. Las cartelas: la integración de los títulos *en* el texto

No está del todo claro cual fue la primera película en integrar los títulos dentro del texto fílmico. Harris asegura que *Uncle Tom's Cabin* fue una de las pioneras en 1903, pero Deborah Allison cita a Earl Theisen¹¹³ afirmando que los Hermanos Grunby ya habían formado una compañía para crear títulos en 1902 y que *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) había sido la primera en adoptar la práctica. Otras fuentes indican que el honor le corresponde a la británica *Dorothy's dream* (1902) pero ya el *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902) de Méliès contaba en principio con títulos en su estreno... En cualquier caso lo que es seguro es que para 1904 la técnica ya era habitual en todo tipo de producciones.

¹¹³ Earl Theisen, "The evolution of the motion picture story, part II", *The International Photographer*, vol. 8, no. 4, (Mayo 1936), 12.

En *Uncle Tom's Cabin* no sólo encontramos títulos sino intertítulos que sitúan la acción antes de cada una de las secuencias: en esa suma, la película sí que fue pionera. La tipografía y el tono son los mismos para todas las cartelas, que están pintadas y rodadas y ya no pertenecen en ningún sentido al ámbito de las linternas mágicas. Aunque encontramos algún elemento decorativo propio del arte impreso, ninguno de los títulos refleja realmente elementos de la narración o atmósfera de la película: lo único que realmente interesa es que sean legibles, de ahí el gran tamaño de la fuente y la claridad de la letra. Son unos títulos, en resumen, con un grafismo y contenidos derivados de los programas de mano y carteles publicitarios que anunciaban el vodevil pero cuyo objetivo era dar los mínimos datos informativos para capturar la atención del espectador y presentar el espectáculo.

El caso de la cartela de apertura de *Asalto y robo de un tren* [21] es similar, si bien aquí no se cuenta con intertítulos que ayuden a leer la narración. Como es bien sabido, el plano medio del actor Justus D. Barnes haciendo de pistolero y disparando al público se ofrecía a los exhibidores como posibilidad de inserto tanto al principio como al final de la película, según el criterio de estos. Resulta inevitable pensar en la función de ese plano dentro de la que es considerada una de las primeras películas de construcción narrativamente complejas: su presencia era capital y ha quedado para la posteridad como uno de los planos más identificativos de la historia del cine, pero no tenía un uso narrativo dentro de la trama, sino la función de delimitar los bordes de la acción. Ese plano cierra la película sobre sí misma, pero también podría abrirla sin por ello perder importancia. La apertura y clausura del relato se unen de manera imprevista en una misma imagen lo cual, cuando menos, resulta una unión implícita e inconsciente muy sintomática.



21

Los títulos de crédito de ambas películas incluyen una pequeña anotación en la parte superior derecha en la que puede leerse el nombre de Thomas Edison. La razón de esta firma (que ya aparece de una u otra forma desde 1897) era la de preservar los derechos de

propiedad según las leyes estadounidenses¹¹⁴. Son las *trademarks* o logos de la productora, fenómeno que también tuvo lugar en el resto del mundo y que nos viene a decir que el primer “autor” en ser acreditado en un film, fue, precisamente, la compañía de producción.

Si los hermanos Lumière concibieron el cinematógrafo más como una curiosidad científica que como una herramienta comercial de comunicación, Méliès fue el encargado de idear un cine donde la narración y la industria estuvieran fusionados. Él se encargó de fundar la primera productora de ficción Star-Film en 1897 y, con ella, el primer logotipo. Méliès pretendía, ante todo, diferenciar sus productos del resto; para ello comenzó a grabar cartones negros con su marca dibujada e incluirlos al comienzo de sus películas. También descubrió el valor de introducir el título de la película para que sus historias fuesen entendidas mejor por el público. Una de las primeras en realizarlo de las que se tienen constancia fue *Viaje a la luna* (1902) [22] donde la cartela de presentación incluye el título de la película, el director, la compañía e incluso la ciudad de rodaje. Así, de algún modo, la presentación de la obra va pareja a la construcción de personajes y ficciones fílmicas, pero también a la necesidad de vender una marca: el origen de los títulos en el cine es el de una lógica comercial que “empaquetaba” las películas¹¹⁵.



22

A principios del siglo XX la piratería era uno de los grandes problemas a los que se enfrentaba la industria, con lo que a partir de finales de esa primera década las compañías de producción optaron por incluir las *trademarks* de cada productora dentro de los planos

¹¹⁴ La ausencia de leyes que regularan los primeros años del cine hicieron que, en sus orígenes, para registrar una película tuviesen que adoptar las leyes del copyright fotográfico: es decir, entregar en la Biblioteca del Congreso de EEUU las imágenes del film impresas.

¹¹⁵ Pese a todos los avances que incluyó, en el cine de Méliès el marco era ante todo teatral y el escenario el lugar donde recluía a sus actores. No estamos, pues, ante una narración estrictamente compleja, pero sí ante uno de los primeros antecedentes de la misma. La decisión de titular esos filmes contribuyó a ello.

diegéticos de la película. Se trataba de *firmar* el set, desde muros hasta árboles, para identificar de manera clara las copias ilegales de los filmes (duplicados que muchas veces eliminaban las cartelas de inicio de las películas y las rebautizaban con un nuevo título actuando así con total impunidad)¹¹⁶. Tal y como expresa Deborah Allison, “en lugar de separar el crédito como una *title card* de apertura, a la manera que conocemos desde hace tiempo, en este periodo los logotipos de la productora se incorporaron en la imagen en muchos puntos, a través de su inscripción en conjuntos; los ejemplos incluyen el logotipo de Star Films y el gallo de Pathé. Al parecer, se trató de un fenómeno internacional. Aunque pueda resultar entretenido para el público de hoy, la incorporación de la marca de autoría y de propiedad era menos llamativa en esas primeras películas no narrativas, ya que eran pocos los que estaban preocupados por crear un espacio diegético convincente y en su lugar optaban por el artificio y el espectáculo en primer plano.”¹¹⁷ Esto tiene mucho que ver con el acuerdo firmado por la Motion Picture Patents Company (MPPC) a principios de 1909: de acuerdo con el artículo 7 había que imprimir una fotografía de cada escena donde se viera la *trademark* de la productora si se quería adquirir los derechos de propiedad de la película. Esta regla se modificaría en 1912 cuando si bien todavía se requería que la *trademark* estuviese impresa en el film, no era estrictamente necesario que lo estuviese en la imagen como tal. Con este cambio los cineastas consiguieron uno de sus objetivos: los créditos no eran considerados parte de la ilusión cinematográfica y con la separación de estos en sus propias *Title cards*, el espectador podría aceptar mucho mejor la narración que con las imágenes plagadas de marcas. Es decir: que una vez el cine comenzó a desarrollar un lenguaje y espacio narrativo más complejos así como un mayor poder industrial, los logos internos al filme se saldrían de nuevo de la imagen rodada y conseguirían sus propias partículas de uso.

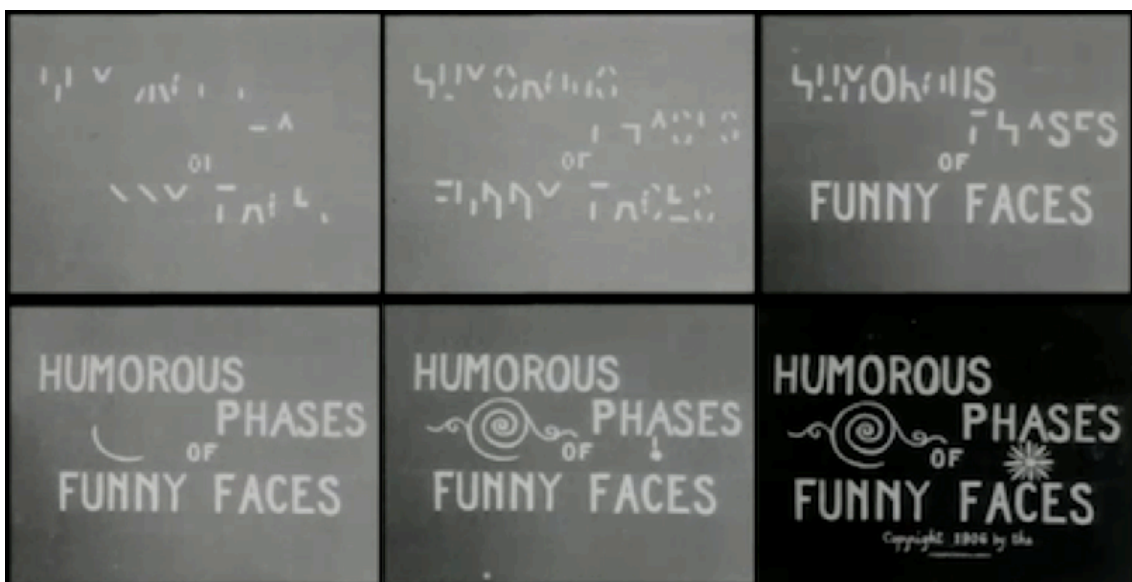
Otro cambio sustancial llegó en 1908 cuando el alcalde de Nueva York ordenó cerrar los nickelodeons de la ciudad. Tal y como señala Shawn “esto sacudió la recién formada MPCC, que se dio cuenta de la gravedad de la situación y rápidamente hizo un esfuerzo

¹¹⁶ “Vitagraph tenía una "V" alada, Lubin una campana, Biograph empleaba "AB", Essanay tenía un círculo con "S&A" en su interior, Pathé un gallo, Kalem un sol, Thanhouser usaba una corona que contenía unas máscaras cómicas y trágicas, así como las iniciales entrelazadas de la compañía, y American tenía una "A" alada. En ocasiones estas marcas estaban hechas de madera o metal para poder ser movidas con facilidad de una escena a otra.” Ver: Eileen Bowser. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Volumen 2, Parte 2. (California: University of California Press, 1990), 138 (Traducción propia).

¹¹⁷ Deborah Allison, *Op. Cit.* (2001), 115 (Traducción propia).

consciente para limpiar el contenido de sus películas. Como resultado, las adaptaciones cinematográficas que bebían de fuentes literarias, históricas o bíblicas fueron invadiendo cada vez más el mercado.”¹¹⁸ Esto resultó en una serie de títulos más elegantes y sofisticados que los utilizados hasta entonces: era necesario apelar a la clase media y conseguir que asistieran al cine. Era imprescindible conseguir que el cine dejara de ser visto por encima del hombro y fuese respetado como arte.

1. 4. El montaje: los títulos *frente* al texto



23

En 1906 aparece una pequeña película que, al igual de muchas de sus precedentes, se centra en la realización de un truco de magia gracias al montaje pero que, a diferencia de esos ejemplos anteriores, también evoca el truco en su secuencia de títulos de crédito. Se trata de *Humorous phases of funny faces* (1906) [23], una pieza de animación donde una mano invisible se encarga de dibujar una serie de rostros en una pizarra que adquieren rango de chiste precisamente por esos cortes donde se crea la ilusión del movimiento¹¹⁹. Lo que

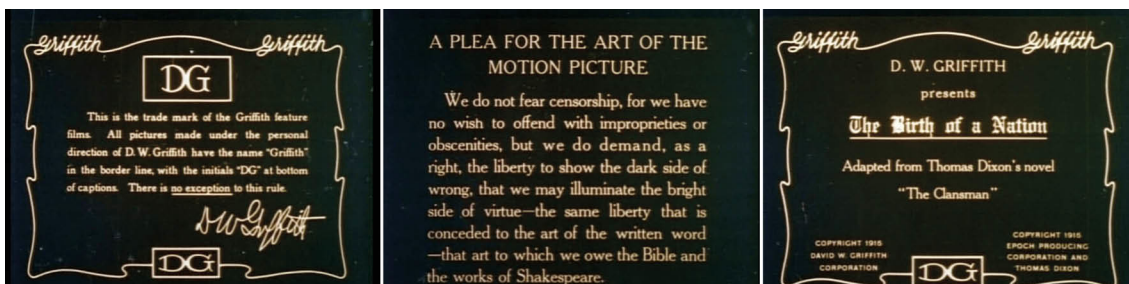
¹¹⁸ Shawn Mak, *Op. Cit.* (2001), 32-33 (Traducción propia).

¹¹⁹ Antes de este ejemplo ya existían algunos créditos que jugaban con el movimiento. Por ejemplo comedias como *How Jones lost his role*, *The whole Dam family and the Dam dog* o *Everybody Works but the father* (todas de 1905) grababan sus títulos de atrás-adelante con animación en stop motion y luego el montador les daba la vuelta consiguiendo el efecto de “aparición” de las palabras. En cualquier caso, estos juegos no tenían nada que ver con la narrativa de las películas. Si acaso se puede decir que forman parte de la historia de los títulos de crédito en cuanto a que instauraron un cierto ritmo insólito hasta el momento.

realmente distingue este trabajo de J. Stuart Blackton es la aparición progresiva de las letras que conforman el título y que ya desde el primer fotograma se integran en lo que vendrá a ser la acción y tono de la película. También se trata de unos títulos de créditos secuenciales en el sentido de que su legibilidad existe de una manera directamente relacionada con el avance del tiempo. Esas dos características, absolutamente adelantadas a sus coetáneos, tardarían en implantarse en el cine posterior; de ahí la importancia de una película por otro lado menor.

El cine primitivo llegaba a su fin. La narración se volvía más compleja, el metraje se ampliaba, la percepción del cine en la sociedad cambiaba y la mesa de montaje comenzaba a descubrir las infinitas posibilidades de la mezcla de diferentes tipos de planos, espacios, líneas temporales y puntos de vista. Por usar la terminología deleuziana, comenzaba a realizarse un cine donde los *conjuntos variables* que lo formaban *sí remitían* los unos a los otros. A su vez, comenzaba a tener lugar ese estrato de los títulos de crédito como un marco a medio camino entre varias dimensiones. Al comienzo de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a nation*, 1915) [24], por ejemplo, se advierte al público de que para más información sobre los personajes, se consulten los programas de mano (haciendo mención así a la realidad de la sala de proyección); se le ruega una súplica por el arte cinematográfico y la posibilidad de éste de incluir libremente el “lado oscuro del mal para poder iluminar el lado brillante de la virtud” (la ficción, al contrario que lo real, puede permitírsele) y se finaliza con una observación en la que defienden el objetivo del filme como mostrar el horror para así impedir las guerras (la influencia del cine en el espectador, la capacidad de la ficción para cambiar la realidad, los dos mundos en uno)¹²⁰.

¹²⁰ Eileen Bowser habla de cómo Griffith era muy dado a instruir al espectador comentando aspectos de la trama o de la moralidad de la historia desde los mismos títulos de sus películas: "A pesar de que los intertítulos de las películas de la Biograph no son excesivos si los comparamos con los de otros productores, la voz del narrador, parte importante a la hora de determinar su estructura, sí se llega a escuchar en ocasiones. Los subtítulos de los boletines de la Biograph a menudo realizaban un comentario editorial sobre la historia: *A child of the ghetto* es presentada como "una víctima inocente de la astucia del destino"; *The way of the World* como "una lección de caridad cristiana", y *Her awakening* como "el castigo del honor". El título introductorio a la película *Ramona* no solo da cuenta del autor, sino que ofrece información acerca de que "esta producción se realizó en Camulos, Ventura County, California, el escenario exacto donde la Sra. Jackson situó a sus personajes." Para cuando llegamos a *El nacimiento de una nación*, los títulos de Griffith ya proporcionaban lecciones de historia". Ver: Eileen Bowser. *Op. Cit.* (1990), 143 (Traducción propia).



24

Frank E. Woods, según Iván Bort el primer titulador acreditado de la historia¹²¹, trabajó con Griffith en *Judith de Bethulia* (*Judith of Bethulia*, 1914), *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) además de en más de otras sesenta películas. En principio, las cartelas de títulos de esas obras no presentan demasiadas características innovadoras: las películas de Griffith solían comenzar con una advertencia enmarcada por sus iniciales (DG) y su firma donde se leía que “Todas las películas hechas bajo la dirección personal de D. W. Griffith tienen el nombre de “Griffith” al borde, así como la inscripción “DG” en la parte inferior de la imagen”. Continúan diciendo (con subrayado incluido) que no existen excepciones a esta regla -de este modo, las películas encontraban una forma de personalizar el producto y hacerlo fácilmente identificable-. Donde sí encontramos un terreno de auténtica relevancia para el estudio de los títulos de crédito es, precisamente, en su pariente más cercano: los intertítulos.

El ejemplo más claro de esto es *Intolerancia* [25], donde el estilo de los intertítulos cambiaba radicalmente según a cuál de los cuatro periodos históricos -en que se divide la película- precediera. Así, Woods cambiaba la tipografía dependiendo de la secuencia que introdujera ayudando al espectador a situarse en el contexto, pero también modificaba la imagen de fondo y el color de los mismos asentando las bases del tono y personalizando la historia. Los intertítulos comenzaban *de nuevo* la película con la imagen de la portada de un libro con el título que se abría para dar paso a las cuatro historias: la imagen de fondo de la trama contemporánea eran precisamente las páginas de un libro, la de la historia de Cristo las tablas en hebreo de los diez mandamientos, la de la masacre de San Bartolome en Francia un marco con ribetes y la de la caída de Babilonia una piedra inscrita con motivos mesopotámicos.

¹²¹ Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 156.



25

No está dentro de las intenciones de este trabajo de investigación hacer un recorrido por la evolución de los intertítulos dentro del cine mudo¹²², pero la ausencia de menciones al respecto no debe confundirse con desinterés o con una infravaloración de su importancia. Los títulos de crédito y los intertítulos tienen una relación muy estrecha y, en muchas ocasiones, los tituladores eran la misma persona¹²³ pero sus funciones y desarrollos no

¹²² La evolución de los intertítulos contribuyó en gran parte al desarrollo de los títulos de crédito, pero su carácter descriptivo o expositivo así como su fijación por los diálogos los convierten más en parte de la trama y del mundo teatral que del marco de los créditos. No está de más, sin embargo, recordar brevemente el contexto tal y como apuntan en “El cine clásico de Hollywood”: “Durante el periodo entre 1913 y 1916, había una opinión generalizada de que lo ideal era la película sin intertítulos (...) Sin duda alguna a finales de la década de los diez, los títulos de diálogo superaban en número a los títulos expositivos.” Ver: David Bordwell; Janet Staiger y Kristin Thomson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), 203-207. La llegada del sonido acabaría por desterrar los intertítulos del cine pero no fue la única de las razones. Bowser apunta que “cuando se introdujo el nuevo sistema narrativo aparecieron dos razones de peso para cambiar o eliminar los intertítulos. En primer lugar, con la técnica de editar escenas alternas el suspense que se creaba podía verse perjudicado por los mismos ya que contaban por adelantado lo que iba a suceder. En segundo lugar, los intertítulos podían interferir en la ilusión de realidad al recordarle al espectador que se le estaba contando una historia, en vez de verla realmente suceder.” Ver: Eileen Bowser. *Op. Cit.* (1990), 140 (Traducción propia). Con los títulos de crédito no ocurriría lo mismo.

¹²³ Bort menciona algunas de las figuras más relevantes: “Ralph Spence, nacido en 1889, se hizo famoso como el mejor escritor de intertítulos. A mediados de los años veinte Spence se convirtió en una figura insalvable en casi cualquier producción, puesto que mediante los intertítulos podía hacer de una película mala una buena y de una buena una mejor. Su leyenda dice que podía convertir un melodrama mediocre en un drama interesante con un solo título. Algo de cierto debe haber en esta afirmación puesto que Spence cobraba 10.000 dólares de la época por cada arreglo. Otros escritores de títulos remarcables fueron Joseph Mitchell, que escribió los intertítulos para Buster Keaton en algunos de sus mayores éxitos como *Las tres edades* (*The Three Ages*, 1923), *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924) y *El navegante* (*The Navigator*, 1924) y Malcolm Stuart Boylan que en los años 20 y 30 fue escritor de intertítulos para la Universal además de director del departamento de publicidad (...). Jack Jarmuth, por su parte, realizó los títulos de una docena de películas, destacando los de *El cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) y *Abraham Lincoln* (1930). De aquella

pertenecen estrictamente al mismo tipo de paratexto, con lo que nos vemos obligados a acotar el objeto de estudio en aras de evitar desvíos. En cualquier caso, el uso de la mesa de montaje y los consiguientes avances en lenguaje cinematográfico hizo que tanto los títulos como los intertítulos adoptaran formas más complejas y cada vez más ajustadas a la película de la que formaban parte.

1. 5. Los acreditados y desacreditados: la realidad *del* texto

En la década de los 10 comienza la práctica habitual de incluir una serie de créditos al comienzo de las películas. Para entonces ya se concretaba el nombre de la obra y el de la productora entre otros datos, pero es entorno a esa época cuando comienzan a detectarse, por ejemplo, las primeras presentaciones de los *intérpretes* que protagonizarán el texto como tal. Bowser da con uno de los primeros antecedentes mencionados en documentos de la época: la película de Vitagraph *Saul and David* (1909) donde no se identificaba a los actores pero sí se presentaba a los personajes principales antes del comienzo de la historia. En 1911 películas de la Pathé American como *A Close Call* o *The step-sister* irían más lejos y comenzarían con el actor principal delante de un telón subrayando tanto su nombre como su personaje. Aunque no hemos podido encontrar una copia de ninguna de estas películas, existe bibliografía al respecto comentando cómo esta práctica proviene probablemente de Francia y generó cierto revuelo en su momento: varias revistas especializadas no entendían por qué los actores eran presentados al comienzo del film cuando la tradición teatral exigía romper con la ilusión de la ficción siempre al final de la obra.¹²⁴

Pese a la polémica, estos no son los primeros casos de créditos de intérpretes que se conocen. Ya en 1909 la producción de Vitagraph *Oliver Twist* [26] incluía una cartela anunciando la aparición de “Miss Elita Proctor Otis as Nancy Skykes”. La actriz, estrella del teatro del momento, era mencionada con la intención de dotar de prestigio a la película, pero no lo hacía al comienzo del film sino en el momento en que su personaje aparecía por primera vez¹²⁵.

época, en Europa, tenemos escasa constancia de estos trabajos, y sólo hemos encontrado noticias de un tal Vigneau que diseñó los títulos de *La edad de oro* (*L'Âge d'Or*, 1930)” Ver: Iván Bort, *Op. Cit.* 2012), 156.

¹²⁴ Ver: Eileen Bowser. *Op. Cit.* (1990), 145.

¹²⁵ Esto está íntimamente relacionado con el desarrollo de los intertítulos: “La eliminación progresiva del narrador también resulta visible en los cambios históricos de las tácticas expositivas del cine mudo. Antes de

En general, y hasta la llegada de las primeras estrellas netamente cinematográficas, la mención a los actores era relegada a celebridades provenientes del teatro como Sarah Bernhardt que exigían su porción de protagonismo en la presentación de las películas. La razón tiene mucho que ver con los mecanismos industriales con los que el cine funcionaba hasta el momento: la MPPC, fundada en 1908 -o “The Trust” como era conocida-, englobaba a diferentes compañías (norteamericanas como la Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalem, Selig, Klein y Lubin & francesas como la Pathé y Méliès) y actuaba como monopolio. El miedo a que sus estrellas exigieran una subida de salarios o una flexibilización de sus contratos (eran caras totalmente vinculadas a sus correspondientes compañías) hizo que los nombres de éstas no aparecieran en los créditos de las películas con el consiguiente desconocimiento por parte del público que reconocía a sus actrices favoritas como la “Biograph girl” o la “Little girl with the Golden curls”.¹²⁶



26

Aunque Florence Lawrence, seguramente el primer caso de construcción de estrella dentro del cine mudo, consiguió que su nombre fuese, por fin reconocido, tras su paso de la Biograph a la Independent Motion Picture, y, con ello, abrió el camino del crédito al resto de estrellas, para entonces ya existían un par de antecedentes a su caso. Deborah Allison señala que el primer actor en ser acreditado en los Estados Unidos fue G. M. Anderson, estrella de una serie de westerns sobre Bronco Billy desde 1908: “este prestigio está

1917, las películas solían introducir a los personajes por medios que dirigían la atención al acto de la narración. Un título expositivo nombraba y describía al personaje adjuntando el nombre del actor; después un plano podía mostrar al personaje posando en un lugar no diegético (por ejemplo, el escenario de un teatro). Después de presentar a varios personajes de este modo, comenzaba la acción ficticia. Después de 1917, estas señales de la narración disminuyeron. Los personajes se presentaban en su primera aparición en la historia. Los comentarios explícitos de los títulos (“Max, un matón”) fueron sustituidos por imágenes del personaje inmerso en su comportamiento típico (por ejemplo, Max pateando a un perro).” Ver: David Bordwell; Janet Staiger y Kristin Thomson, *Op. Cit.* (1997), 30.

¹²⁶ Shawn Mak, *Op. Cit.*, (2001). Pág 36 (Traducción propia).

indudablemente ligado al hecho de que Anderson también escribía y producía las películas y era copropietario de su estudio de producción, Esssanay (...). Por otra parte, en el cine americano no sería hasta 1911 cuando la Edison innovase listando a los miembros del reparto en una breve title card introductoria (...). Una de las primeras películas en las que Edison acreditó al reparto fue en su *International Heartbreaker*, estrenada el 11 de diciembre de 1911.”¹²⁷ No sería hasta ese 1911 que los productores se dieron cuenta de cómo la audiencia asistía a una película también en parte dependiendo de quién estuviese *detrás* de la misma, o especialmente, quién estuviese *delante* de la cámara. Pese a las reticencias de los estudios por dotar de demasiada importancia a los actores (y, en consecuencia, a sus salarios) la década de los 10 será aquella en que las películas, en gran parte gracias a la presión de los exhibidores, comenzarán a venderse gracias a sus estrellas que, a su vez, se convertirían en estrellas en parte gracias a estar acreditadas.

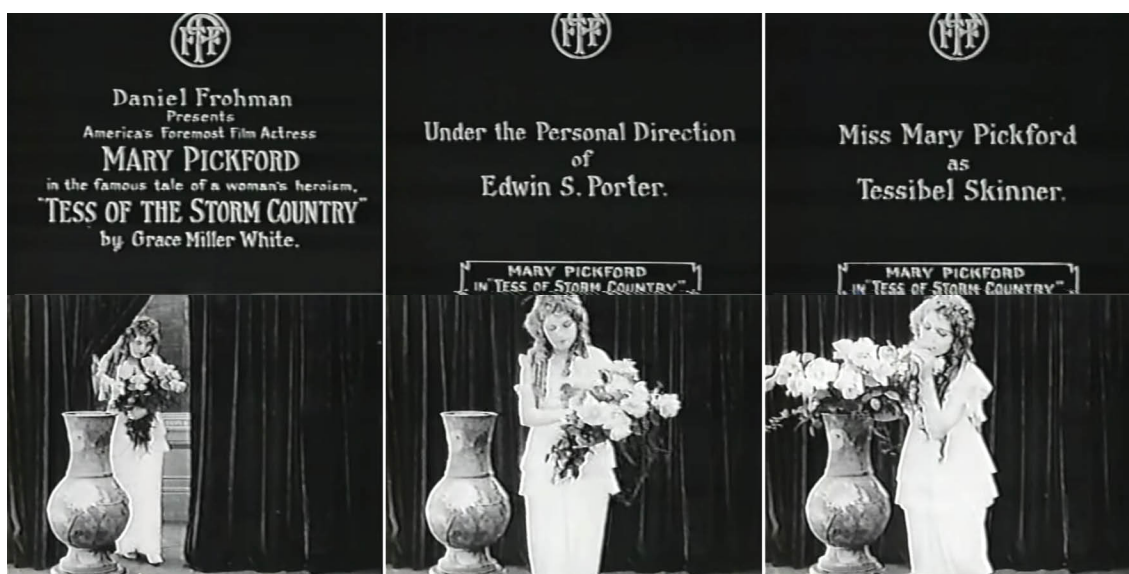
Al mismo tiempo en Francia, Méliès seguía trabajando en su magia y, por ejemplo, en *Right or Wrong* (1911) introducía a los actores William Clifford y Francis Ford haciendo que se metamorfoseasen en sus personajes. En *Mexican as it is spoken* del mismo año emplearía la técnica contraria: al final de la película los personajes disfrazados se disolverían hasta convertirse en los actores. Existen otros casos curiosos de la época donde las fronteras entre realidad y ficción se traspasan literalmente como juego para el espectador. Bowser rescata una crítica de 1912 de la película desaparecida *His life* (1912) donde señalaban la aparición de los dos actores principales y su conversión en sus personajes¹²⁸ mientras que en otra obra, también perdida, como *Runaway June* (1915) la apuesta va todavía más lejos al incluir en la secuencia inicial a unos escritores discutiendo sobre qué historia pasarán a contar para, inmediatamente después, traer a la vida a dos pequeñas estatuas que tienen en la mesa y convertirlas en el hombre y la mujer protagonistas.

Para 1913 la inclusión de los nombres de las estrellas en los títulos de crédito ya era una práctica habitual. Por ejemplo, los títulos de *El conde de Montecristo* (*The count of Monte Cristo*, 1913) indican directamente que “Daniel Frohman presents James O’Neil in his own

¹²⁷ Deborah Allison, *Op. Cit.* (2001), 116 (Traducción propia).

¹²⁸ “Una cortina inicial se separa, revela el título de la obra y anuncia a las estrellas; esta imagen, a su vez, se funde en una fotografía animada, presentando a Miss Hawley y Mr. August, de una manera muy bonita; los dos se dan la mano, se inclinan y sonríen; la fotografía se disuelve en la escena inicial de la obra: Mr. August acariciando la mano de su madre inválida.” en *Moving Picture world* (26 octubre de 1912), 349 (Traducción propia).

versión of *The count of Monte Cristo*” o “Daniel Frohman presents America’s foremost film actress Mary Pickford in the famous tale of a woman’s heroism, *Tess of the storm country*” en la película homónima de 1914. El caso de Mary Pickford es particular ya que no sólo su nombre es anterior al título, sino que en esa misma película –conocida en castellano como *Tess en el país de las tempestades* (1914) [27] - contará con una escena de presentación en la que sale de detrás de una cortina y huele unas flores de una manera absolutamente no diegética respecto a la película (no va caracterizada como el personaje ni el escenario es reconocible), y, además, su nombre aparecerá en la parte inferior de todos los intertítulos de la obra. A comienzos de 1912 algunas compañías como la Selig, Vitagraph, Biograph o Kalem habían comenzado a incluir de vez en cuando el título de la película a modo de pequeño subtítulo a lo largo del filme con la intención de aclarar qué estaban viendo a los espectadores que entraran a mitad de la película, pero el hecho de subrayar el nombre de una actriz durante toda una película es, desde luego, un caso excepcional sólo reservado a grandes estrellas como la Pickford.



27

El cine mudo planteaba un modelo de industria donde por encima del *director* se encontraba el productor. Éste firmaba el producto y lo dotaba de identidad. Tal y como se ha señalado en la fase exploratoria, gracias a personalidades como Griffith o Chaplin (que eran realizadores y productores al mismo tiempo) se fue comenzando progresivamente a incluir el nombre del director en los títulos. De esta forma, el cine se acercaba al medio teatral: la película se anunciaba con su título, realizador y actores principales, aunque seguían sin

aparecer los técnicos. Esta novedad tendrá lugar a partir de los años 1912-13, con la aparición de los largometrajes y los que pueden ser considerados los primeros antecedentes directos de los actuales títulos de crédito.

Así, en este momento histórico las profesiones representadas en los créditos eran primordialmente -y salvo excepciones- las de las estrellas, los directores y, en ocasiones, los *escritores*. En 1908 la producción *Raffles, the American Cracksman*, basada en una popular obra de teatro, tuvo el detalle pionero de incluir en sus títulos al productor de la obra, que cedió los derechos a cambio de ser acreditado en la cinta. Otro caso de escritor mencionado es el del guionista André Heuzé que estaría acreditado en las películas de la Pathé Frères desde 1906 siendo así el primer caso individual de créditos que ha quedado documentado en la historia. En general, no será hasta 1912 que el cine estadounidense comenzó a incluir el nombre de los guionistas y, así, en parte gracias a ello, la mala fama del cinematógrafo entre las élites se superó ya que varios escritores de renombre caerían en la tentación de participar sin miedo en el mundo del cine al ver su cargo respetado en las cartelas. Al mismo tiempo, al acreditar a los autores se reducían las posibilidades de plagio, con lo que los productores finalmente impulsaron el avance.

Bordwell, Steiger y Thomson aseguran sobre este periodo que “el trabajador busca el reconocimiento público de su contribución a la película no solamente por una cuestión de orgullo, sino también porque su futuro estatus de negociación está en juego. Si un trabajador lograba un cierto reconocimiento por alcanzar el estándar de excelencia o innovación con éxito, su fuerza de negociación aumentaba de forma correspondiente. Dos medios destacados de lograr el reconocimiento público eran los títulos de crédito y los premios, por lo que muy pronto tuvieron una gran importancia para el trabajador. (...) La publicidad en la industria cinematográfica norteamericana explotaba muy pocas áreas laborales, en parte porque sus estándares de producto hacían hincapié en la narrativa (...). Los trabajadores podían utilizar el reconocimiento público para aumentar su “valor de cambio” en la empresa, del mismo modo en que la empresa utilizaba este reconocimiento público como un valor de cambio para vender sus productos al espectador. No obstante, la

función de los títulos de crédito para la mayor parte de los trabajadores era algo distinta: no se buscaba tanto el reconocimiento del público como el de la industria”.¹²⁹

Durante todo este tiempo, los *diseñadores de títulos* no aparecían en los créditos que ellos habían trazado. Bort asegura que “en esta época hay que hacer una diferenciación entre los diseñadores de títulos y los escritores de intertítulos. Algunas veces eran la misma persona, otras eran una especie de guionista sintético especializado y el diseño físico de los intertítulos le correspondía al rotulista de turno en el estudio.”¹³⁰ Los tituladores eran tratados como artesanos intercambiables y hubo que esperar a 1948 y a la gran huelga impulsada por el sindicato de trabajadores para que lograran un avance laboral. Después de aquello, en 1949, surgió la STG, un sindicato del que formaban parte tanto los dibujantes de fondos para decorados o rótulos, como los diseñadores de títulos y a los artistas gráficos en general: “Antes de la huelgas estos profesionales se tenían que conformar con pertenecer a la Conference of Studio Onions (CSU) pero sus derechos y ya no digamos el reconocimiento a su trabajo se diluían en una asociación en la que eran los últimos de la fila.”¹³¹

1. 6. Los avances: los títulos *a la vez* que el texto



28

Pese a estar desacreditados, esta nueva etapa del cine mudo -que podría ir desde comienzos de la década de los 10 hasta 1927 con la llegada del sonoro- fue un gran campo de pruebas en el terreno de los títulos. Es cierto que la gran mayoría de producciones limitaban los créditos a cartelas con letras en blanco sobre fondo negro o a fondos de un diseño estándar

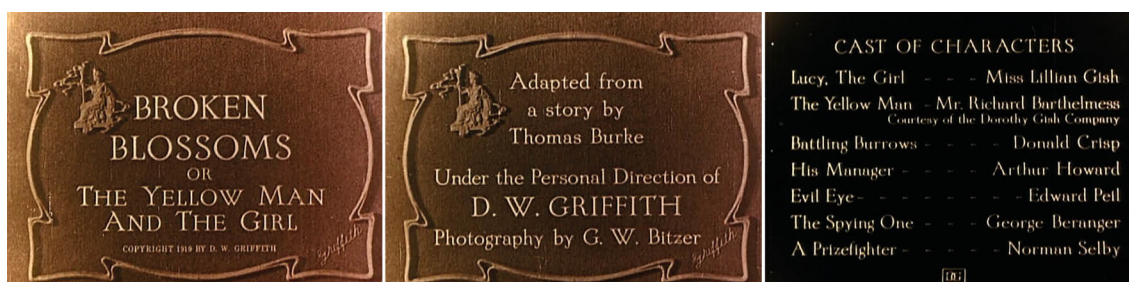
¹²⁹ Ver: David Bordwell; Janet Staiger y Kristin Thomson, *Op. Cit.* (1997), 348-349.

¹³⁰ Iván Bort, (*Op. Cit.* 2012), 156.

¹³¹ Antonio Boneu y Gemma Solana, *Op. Cit.* (2007), 60.

(donde abundaban, por ejemplo, las columnas, telones o los marcos), pero ya en los años 20 los títulos “artísticos” comenzaban a ser más habituales. Bordwell cita películas como *The Narrow trail* (1917), donde los títulos son presentados sobre el dibujo de un atraco a una diligencia; *The Merry-go-round* (1923) [28] donde podemos localizar la imagen en movimiento de un gigante y un carrusel detrás los títulos (y donde, curiosamente, el titulado sí que está acreditado) o *The Speed spook* (1924), que cuenta con un instante animado en su secuencia inicial. Es decir, imágenes estáticas complejas como fondo, integración del movimiento y breves animaciones: los tituladores iban incorporando poco a poco los avances técnicos del cine a sus partículas.

A su vez, una de las primeras apariciones de imágenes alegóricas en los carteles de presentación corrió a cargo del filme de Griffith *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), también conocida como *La culpa ajena* [29]. Aquí el título se inscribe en un marco habitual del director con la pequeña diferencia de que se incluye un icono femenino en la esquina superior izquierda.



29

Pero no sólo la nueva tecnología tuvo cabida en la evolución: poco a poco los títulos pasaron a ir adoptando diversos usos narrativos. Así, en una película como *A woman of the world* (1925) “el escandaloso tatuaje de Pola Negri, la protagonista, se presenta como un diseño abstracto bajo los créditos”¹³² que marca de algún modo la atmósfera que vendrá a continuación; la película, además, potencia una de sus imágenes inaugurales -posteriores a los títulos- (dos ancianas en mecedora tejiendo con un ovillo) para más tarde pasar a cerrar la historia con una rima respecto a ese mismo motivo (en este caso las dos sillas vacías en movimiento). Otros ejemplos como *Hacia el abismo* (*The Michigan Kid*, 1928) sitúan la

¹³² Ver: David Bordwell; Janet Staiger y Kristin Thomson, *Op. Cit.*, (1997), 28.

secuencia de créditos en el espacio de la acción de la película mientras que casos como el de *The Royal Pauper* (1917) resumen la propia trama en esos breves instantes de inicio (en este caso con el fundido de la actriz protagonista que pasa de ir vestida como una mendiga a ser una rica).



30

El cine experimental también encontró su reflejo en las secuencias de créditos, terreno muy dado a los juegos con la imagen. La Alemania de las vanguardias, por ejemplo, ya había dado varios pasos previos, y una película como *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Dier abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) se presentaba con tipografías arabescas y orlas orientales para dar paso a una presentación de personajes animados en sombras totalmente revolucionaria. *Danse macabre* (1922) [30] también cuenta con unos créditos iniciales animados donde una serie de esqueletos acaban formando el título del filme en un juego insólito. Pero no hacía falta irse a las vanguardias para encontrar una serie de usos especiales de los títulos. Basta con bucear en manuales como el *Amateur movie making* de Herbert C. McKay (NY: Falk Publishing Co, 1928): allí se explicitaba como realizar trucos para conseguir unos títulos con forma de nieve (*The snow Title*), metal (*The metal legion*), lava (*The volcano*) o de arena (*The sandstorm*). No es que este tipo de títulos experimentales formaran un papel decisivo en la mayoría de producciones de cine mudo, pero su mera existencia indica que limitar los créditos de este periodo al blanco sobre negro es tan simplista como equivocado. Su influencia acabaría llegando al cine comercial al cabo de poco tiempo.

Un ejemplo culminante de todo este contexto de creación son los títulos de crédito de *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*, 1927) [31]. Hitchcock, que comenzó su trayectoria en cine siendo diseñador de títulos y escritor de intertítulos (y realizó varios para sus propias películas de su etapa británica en los años 20), decidió contratar a Ivor Montagu y E.

McKnight Kauffner como encargados de la secuencia. Este último era uno de los diseñadores gráficos más importantes del momento en Inglaterra y realizó, en palabras de Bort, “conceptos que todavía hoy resultan sorprendentes (...). Una secuencia en la que la imagen y la deconstrucción de la tipografía inciden directamente en la trama, del mismo modo que muchos años después Bass utilizó las espirales.”¹³³ El propio Bass, una vez que fue preguntado al respecto, aseguró que la década de los 20 había sido una época en la que “pasaban cosas muy locas en el diseño de títulos de crédito. Todo el mundo inventaba, no había convenciones, era todo una locura.”¹³⁴



31

IV. 2. 2. CINE SONORO

2.1. La impresora óptica

La mayor revolución en los títulos de la época llegará de la mano de una película ya de por sí revolucionaria: *El cantor de jazz* [32]. Además de ser la primera película sonora y facilitar, en consecuencia, música y sonido añadidos para acompañar a los créditos, es también el primer trabajo óptico de laboratorio con aplicación directa en los títulos y uno de los primeros ejemplos donde podemos encontrar cartelas correspondientes a cargos hasta entonces desacreditados (entre otros, el asistente del director, técnicos o, excepcionalmente, el titulado Jack Jarmuth). A finales de los años 20 nos iremos encontrando progresivamente con más información en las secuencias de títulos y eso

¹³³ Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 158.

¹³⁴ Saul Bass en Laurie Halpern Benenson, “The new look in film titles: edy type that’s on the move” en *The New York Times* (24 marzo 1996) (Traducción propia).

llevará a la multiplicación de las cartelas (de cuatro a ocho normalmente) con nombres que llegan a inscribirse hasta en los bordes de las mismas.



32

La impresora óptica o *truca* permitía integrar transiciones y otra serie de efectos en el negativo, con lo que los títulos de crédito podían, por vez primera, integrarse en las imágenes del filme y alejarse así de la estética de los intertítulos en particular y del cine mudo en general. Esto resultó de capital importancia ya que hasta entonces los montadores no podían usar ningún tipo de cortes (fundidos, elipsis, etc) incluso aunque hubiesen conseguido sobreimpresionar los títulos a través de diversos trucos como las transparencias o los vidrios pintados. La impresora óptica consistía en un proyector unido a una cámara que creaba un segundo negativo con los efectos ya insertados en la película y si fue revolucionario en nuestro campo de estudio fue precisamente por esa facilidad a la hora de integrar los títulos en la imagen: “Ideada de forma muy primitiva en los años veinte pero perfeccionada, y expandido su uso y concepto, en los treinta por Linwood G. Dunn, permitía los efectos ópticos más comunes hoy en día como los *fade in* y *fade out*, las disoluciones, los fundidos, la cámara lenta, la cámara rápida y los primeros mattes.”¹³⁵ Esto supuso una ruptura dentro de esas secuencias iniciarles: a partir de ahora el logo del estudio funcionaba como la marca identitaria mientras que los títulos comenzaron a sugerir el tono de los filmes y, en ocasiones, su carácter de prólogo de la historia. Ya no tenían como rasgo obligatorio el carácter de empaquetador fuera de diégesis que tenían hasta entonces.

¹³⁵ Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 160. Bort también indica que Dunn, pionero de los efectos visuales y perfeccionador de la *truca*, fue el responsable, gracias a su habilidad con la impresora óptica y sus experimentaciones con las transiciones automáticas, de realizar algunas de las secuencias de títulos más representativas de la época con este sistema. Por ejemplo *King Kong* (1933) o *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), ambas producciones de la RKO, donde Dunn comenzó su carrera en 1928 como operador de cámara.

Las posibilidades de la impresora también fueron decisivas para el desarrollo del cine de animación y fue sólo cuestión de tiempo que los tituladores estadounidenses comenzasen a animar sus textos. En este sentido, Hollywood no tuvo un carácter tan innovador como la Europa de las vanguardias anteriormente mencionada. El trabajo óptico permitió títulos apropiados y comunicativos, pero se tardó en desarrollar una relación en pantalla entre la palabra y la imagen: en la mayoría de los casos los títulos se limitaban al texto apareciendo sobre un fondo más o menos atractivo pero inmóvil. Todavía quedaba mucho recorrido hasta llegar al momento en que la letra dejara de lado su carácter legible para transformarse en una imagen sugerente pero la aparición del artefacto sí que impulsó otro tipo de avance radical para los estudios: hizo que estos crearan sus propios departamentos ópticos.

2.2. Los “Title departments”

Más allá de la invención de la impresora óptica, los últimos años de la década de los 20 y los primeros de los 30 hicieron que surgieran otro tipo de avances tecnológicos. Walt Disney fue, en este sentido, un pionero en el desarrollo de técnicas de animación que más tarde se aplicarían a las secuencias de títulos de crédito. La aparición y comienzos de la aplicación práctica del Technicolor en 1932 también acabaría por dotar a los cineastas de toda una nueva paleta de colores. Todas estas razones hicieron que los estudios decidieran crear un departamento propio para ofrecer a los productores los servicios de una serie de “artistas”: “Un jefe de efectos especiales, un responsable del departamento óptico, un cámara y un director musical para ayudar a conceptualizar y crear los títulos de crédito para sus películas.”¹³⁶ Se trataba de los *Title departments*.

La aparición de estas “casas” de estilo hizo que varios de los títulos de un estudio en concreto presentaran rasgos tan repetidos como distintivos. Así, por ejemplo, las películas provenientes de la Warner Bros. solían incorporar frecuentemente planos en movimiento de los actores con su nombre y el de su personaje superpuestos por encima que se iban borrando entre sí (la aparición del efecto de *wipe* o borrado en 1932 tuvo una gran influencia en los títulos de crédito). *Soy un fugitivo* (*I am a fugitive from a chain gang*, 1932) es uno de los ejemplos paradigmáticos de esto. La Twenty Century-Fox, al contrario, usaba

¹³⁶ Gladwyn Hill “Screening the movies’ ‘main titles’” en *The New York Times* (7 de junio de 1953), 4 (Traducción propia).

una misma fuente tipográfica y una misma textura de fondo -independientemente del tipo de película- para varios de sus filmes. *Call of the wild* (1935) o *Los miserables* (*Les Misérables*, 1935) son dos muestras de ello. A su vez, la Columbia Pictures se hizo reconocible a través de sus luminosas cartelas de texto negro sobre fondo blanco mientras que la Metro Goldwyn-Mayer superponía los títulos a una pintura en blanco y negro de Leo el león.

Fuera de los grandes estudios, también surgieron entidades independientes encargadas del diseño de títulos. La más famosa es Pacific Title, que fue fundada en 1918 por Leon Shlesinger y que para los años 30 ya era la más popular de todas las existentes (para los 60 ya era la firma dominante mundial respecto a las secuencias de títulos y trabajaba con la mayoría de los estudios). Al comienzo, la Pacific se encargaba de realizar las cartelas de títulos e intertítulos del cine de los años 20. Se trataba sobre todo de *Title cards* repletas de información y que solían estar pintadas a mano o impresas y después filmadas sin ningún tipo de efectos. *El barquero* (*The Barker*, 1928) es un ejemplo de esto. Poco a poco fueron experimentando con la animación (Looney Tunes & Merrie Melodies) y con la impresora óptica hasta que en 1933 se hicieron reconocidos y admirados en todo el país gracias a una secuencia de títulos que lo cambiaría todo: *King Kong* (1933) [33]. En esta secuencia, el título de la película aparece al fondo para ir acercándose al espectador hasta ocupar toda la pantalla de una forma monumental. Se juega con la luz, con la forma triangular, y con un fondo en movimiento; el audio también crea una sensación de peligro y contribuye a la atmósfera de la película. El poderío demostrativo del título también consigue que sea una de las imágenes más recordadas del filme... sin ser necesariamente una imagen filmada. La secuencia de títulos de *King Kong* acredita incluso a los asistentes de producción y, en consecuencia, dura 1 minuto y 35 segundos (incluyendo la cartela prefacio con la que comienza el filme), rasgo sintomático de la importancia que poco a poco iban adquiriendo las partículas de apertura.



2.3. La primera edad de oro

A comienzos de los años 30 la mayoría de los títulos eran situados al comienzo del film: se intentaba finalizar rápido la película para que así el espectador, todavía en su asiento, pudiese asistir a la bobina de trailers (que, por aquel entonces –y tal como su nombre indica-, se situaba –o *remolcaba*- después de la película principal). Esto forzó a los diseñadores de títulos a crear secuencias imaginativas para integrar a todo el equipo y de esa forma cumplir con los imperativos legales de acreditación que cada vez iban siendo más numerosos¹³⁷. Deborah Allison asegura que “una característica que no resulta evidente en las estadísticas es que en este período aquellas secuencias con fondos en movimiento eran normalmente más experimentales y complicadas de producir que las de las décadas de 1940 y 1950. Los primeros tiempos del cine sonoro son ricos en cuanto a secuencias de títulos innovadoras que buscaban maximizar, a través de la novedad, el placer de esa parte de la película. En este sentido, existe una estrecha continuidad entre éstos y los títulos de crédito del período final del cine mudo.”¹³⁸

De este modo, surgen créditos que se incorporan en la puesta de escena de manera novedosa. *Al servicio de las damas* (*My man Godfrey*, 1936) [34], por ejemplo, concentra todos los créditos a modo de marquesinas lumínicas -que van apareciendo y desapareciendo- a lo largo de un plano secuencia que encuadra las azoteas de una serie de edificios. Los títulos evocan el glamour de una manera que sólo puede pertenecer a la época post depresión, periodo en que el diseño fue otra de las herramientas para hacer olvidar al espectador el contexto económico-social en el que vivían. *Su hombre* (*Her man*, 1930) [35] tiene unos títulos mucho más discretos pero igual de efectivos: las letras escritas en la arena van desapareciendo según llegan las olas. *Primavera* (*Maytime*, 1937) usaba un recurso similar pero con pétalos de flores que formaban palabras. *El camino del pino solitario* (*Trail of the lonesome pine*, 1935) los integraba en la corteza de un árbol. *Magnolia* (*Showboat*, 1936) [36] creaba un zootropo que, a menor velocidad de la habitual, iba enseñando los créditos en

¹³⁷ Es cierto que hubo algunos intentos de incluir únicamente una secuencia de títulos final como por ejemplo *The bellamy trial* (1929), que no tenía títulos de inicio y en su lugar optaba por un corto-precuela documental, pero aquello puede catalogarse más bien como excepción que como un intento de instaurar una nueva norma. La película está desgraciadamente perdida y no hemos podido comprobar en qué consistía ese inicio. La referencia aparece en Barry Salt, *Film Style and Technology: History and analysis* (Londres: Starword, 1983), 189.

¹³⁸ Deborah Allison, *Op. Cit.* (2001), 119 (Traducción propia).

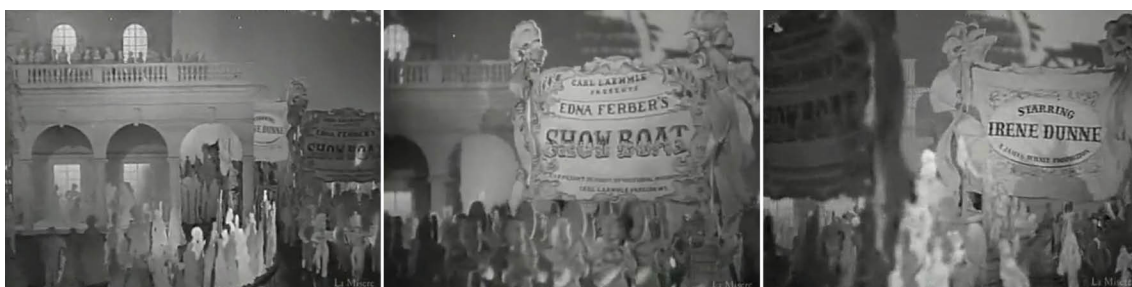
forma de carteles y sugiriendo la procedencia teatral de la película. *Gunga Din* (1939) usaba la figura de un indio golpeando un platillo gigantesco y, con cada golpe, aparecían los títulos.... Mientras, en Europa, todavía se tardaría un poco más en incorporar los títulos de una manera así de novedosa: *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*, 1945) y sus títulos escritos a mano o la mano que pasa las hojas del libro en *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*, 1952) extendiendo así el cuerpo del espectador-lector son en ese sentido paradigmáticos, si bien mucho posteriores.



34



35



36

Los ejemplos en Hollywood sí son numerosos y si bien no hay que perder de vista el hecho de que eran excepcionales (la mayoría de producciones seguían optando por las Title cards funcionales), sí demuestran que ésta fue una época especialmente fértil en el terreno de los títulos. La secuencia de inicio de *El gran Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*, 1936) [37], por ejemplo, duraba más de dos minutos y recreaba signos eléctricos al estilo Broadway a tamaño real.

Sólo los títulos de la película ya costaron 10000 dólares de la época, lo que llevó a muchos a plantearse hasta que punto era lícito dotar de tanta atención a la mera introducción de un filme. Hill asegura que esa impresión era generalizada en el Hollywood del momento y que fue una de las razones fundamentales por las que los títulos acabarían por volver a un estado mucho más utilitario en los años posteriores. Sea por eso o por cuestiones más prosaicas, el hecho es que así fue y las secuencias de títulos volverían a perder peso.



37

2.4. La jerarquía interna

La mayoría de los títulos del cine sonoro mencionados hasta este momento partían de una organización similar a la hora de mencionar a los integrantes del equipo de producción. Primero aparecía el logo del estudio; luego el título (posiblemente con la inclusión de los actores principales y el director -ya que, normalmente, varios créditos se aglutinaban entorno a una misma cartela-); después vendría el equipo técnico (guión, fotografía, sonido, etc) en una o dos imágenes; en cuarto lugar aparecería el director y en quinto -y por orden de importancia- el cast del film.

Esto sucede en, por ejemplo, *Sucedió una noche* (*It happened one night*, 1934) [38] y sería lo habitual hasta principios de los 40. Los tamaños de cada cargo así como otra serie de características tipográficas (mayúsculas, cursivas, etc) dependerían del grado de importancia de los retratados. En la película de Capra, por ejemplo, la cartela del director es la única que tendrá escrito un solo nombre y que, además, lo hace utilizando el mismo tamaño usado para el título. Ello implica muchísimo prestigio y respeto por el director pero, tal y como él mismo se encarga de afirmar en su autobiografía (que no por casualidad se titula “The name above the Title”), eso no era suficiente: “En Hollywood *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936) sembró la semilla del cambio. En los tiempos del cine mudo solo unos

poco directores que poseían sus propias compañías (Griffith, Ince, DeMille, Chaplin) eran presentados por encima de la película y los actores... Pero si mal no recuerdo, yo fui el primer director "trabajador" de América en lograr un *El secreto de vivir* DE Frank Capra y ser presentado por encima de la película y los actores en las luces de las marquesinas... Hoy en día hay muchos directores ya tienen un valor de taquilla tan o más grande que el de las estrellas.”¹³⁹



38

El balcón maltés (*The Maltese Falcon*, 1941) [39] contendría una pequeña variación que con el tiempo también acabaría implantándose. Sus títulos, integrados sobre la figura del halcón y propios del mejor cine negro, proponen una nueva jerarquía de orden en los mismos: el lugar del director, John Huston, pasa al último lugar cuando hasta entonces era recurrente encontrarlo hacia la mitad de la secuencia, justo antes del reparto. Esta concepción del último plano previo al comienzo del filme como el de más importancia se mantiene actualmente y se puede decir que presenta los mismos efectos de las firmas en la pintura: el artista inscribe su nombre en el borde de la obra y así asume la paternidad de la misma y se (re)afirma como parte indispensable del cuadro. La acreditación final implica más responsabilidad sobre el resto respecto a la película que está a punto de comenzar.



39

¹³⁹ Frank Capra, *The name above the title* (Nueva York: Macmillan, 1971), 186 (Traducción propia).

La figura del guionista fue una de las que más evolucionó en estos años¹⁴⁰. Tal y como Bordwell señala como un ejemplo de lo importante que era para los trabajadores “podemos señalar los elaborados criterios que estableció el gremio de guionistas para determinar los créditos de sus miembros. Una vez que se hizo habitual que un guión estuviera escrito por varias personas, la sobrecarga de títulos de crédito con nombres no destacaba a los principales artífices ni constituía un gran reconocimiento para nadie. Como resultado, el acuerdo de 1932 de los guionistas de la Academia y su revisión de 1934 intentó alcanzar una solución. Todos los escritores de un guión revisarían la continuidad de montaje y la copia final y entre ellos decidían de forma unánime uno o dos nombres para los títulos de crédito. Si no llegaban a una decisión unánime, los créditos pasaban a ser competencia de los estudios.”¹⁴¹ La aprobación del manifiesto por parte de la Screen Writers’ Guild también hizo que consiguieran un pacto con los estudios según el cual los guionistas debían aparecer en los créditos en una posición más prominente que la de otros técnicos y su cargo debía ser acreditado de uno de los siguientes modos: 1) en una cartela individual (o únicamente combinado con otros escritores); 2) En una serie de cartelas separadas o 3) En la *Title card* principal, donde sí se permitirá la presencia de otros cargo. Los guionistas aceptaban que si no había secuencia de títulos no estuviesen acreditados, cosa que ocurrió por ejemplo en *Acto de violencia* (*Act of violence*, 1948), si bien eso sólo ocurría en casos excepcionales.

2.5. Los logos de los grandes estudios

La creación de los logos de los estudios se debió sobre todo a razones de mercado: era necesario protegerse contra todo tipo de fraudes y falsificaciones. Ya desde el origen del cine como medio de comunicación de masas, el fenómeno de las copias pirata amenazaba la rentabilidad de las películas y las primeras casas de producción lanzaron sus firmas particulares como medio de protección y control de la industria. En 1896 los hermanos Pathé fundaron la productora homónima y en 1905 nació el gallo (a la izquierda y a la

¹⁴⁰ Conviene resaltar también la labor hecha por la IATSE (Alliance of Theatrical and Stage Employees) que representaba a los directores de arte, diseñadores de vestuario, animadores y otros artistas y que, sobre todo a partir de 1940, se dedicarían a exigir su acreditación en los títulos.

¹⁴¹ Ver: David Bordwell; Janet Staiger y Kristin Thomson, *Op. Cit.* (1997), 349.

derecha del título) como identificador¹⁴². Las películas, a su vez, presentaban una inscripción a lo largo del borde que decía “Pathé frères, París”. Edison Manufacturing Company, Biograph Company y la Griffith Company optaron también por firmar sus productos incluyendo el nombre de la compañía o sus siglas en el cartel del título. En todos estos casos, más que de un logo o un marco, las firmas son una marca de fábrica ya que los objetivos de su creación son eminentemente de protección industrial y valor comercial.

Una vez que aumentaban las compañías de producción y las marcas se multiplicaban, surgió la necesidad de no sólo de marcar el producto sino de darle una obertura. Los logos hablaban de la importancia de la productora en la confección del filme al mismo tiempo que establecían contacto con el espectador y marcaban el “érase una vez”. Tal y como Aumont asegura “en todas las épocas los artistas han sido conscientes, por ejemplo, de la fuerza que podía adquirir una imagen de gran tamaño presentada de cerca, que obliga al espectador, no sólo a ver su superficie, sino a quedar como dominado o incluso aplastado por ella.”¹⁴³ Los logos cinematográficos son esa figura gigante, más grande que la vida: la cuna donde nacen las películas: “El poder de persuasión y de convicción del símbolo estriba precisamente, en que a través de la imagen se vivencia un sentido, se despierta una experiencia antropológica vital, en la que se ve implicado el intérprete. En el momento de la interpretación, el sujeto debe aportar su propio imaginario (aunque sea inconscientemente), imaginario que actúa como medio en el cual se despliega el sentido, y debe atender a las resonancias, a los “ecos” afectivos que en él se despiertan, acontecen.”¹⁴⁴

Cada una de las grandes productoras se presentaba con un carácter concreto. La Universal y la RKO adoptaban la figura de la Tierra como representación de su importancia global (una potenciando el factor de modernidad con el avión y la otra con un sonido que aportaba el concepto de la transmisión de un mensaje). La Warner Brothers escogía un escudo identificando así el valor épico del estudio. La Metro Goldwyn Mayer adoptaba un círculo y un león propios del circo para dar la noción de espectáculo. La Columbia evocaba la luz del proyector con la antorcha olímpica y el nuevo mundo con la estatua de la libertad. La música de la 20 Century Fox anunciaba el comienzo de un espectáculo colosal con un

¹⁴² “Toutes nos scènes sont munies, en tête, d’un bout de bande de 1m 50 environ, comportant le titre du sujet et notre marque de fabrique ci-conté”.

¹⁴³ Jacques Aumont. *El ojo interminable. Cine y pintura* (Barcelona: Paidós, 1997), 148.

¹⁴⁴ Luis Garagalza, *Op. Cit.* (1990), 54.

monumento art deco. Y la Paramount recogía la idea del cielo y la montaña ofreciendo una imagen de poder y dominación¹⁴⁵.

Probablemente el logo más reconocible de todos sea el del león de la Metro Goldwyn Mayer. Éste seguía la tradición de incluir un animal como identificador del estudio (el ya mencionado gallo de la Pathé, el búfalo de la Bison, el águila de la Biograph, el perro de la Vitagraph) así como la inscripción *Ars Gratia Artis*, que viene a significar algo así como El arte por el arte mismo. *Una noche en la ópera* (*A night at the Opera*, 1935) [40] es de los primeros ejemplos existentes que parodiaban el mismo logo al que pertenecían: los hermanos Marx sustituyen al león y sus rugidos y el subtítulo es sustituido por la inscripción *Marx Gratia Marxes*. Algo similar ocurre en la película *¿A dónde vamos desde aquí?* (*Where do we go from here*, 1945) donde en uno de los viajes en el tiempo de los protagonistas se anuncia que llegan al siglo XX... con la sintonía del logo de la 20th Century Fox. Esa es precisamente la característica que más prevalece en el logo del estudio: la célebre música de acompañamiento compuesta por Alfred Newman en 1933.



40

Las adaptaciones de los logos de los estudios con la intención de vincularse con la película que presentaban existe ya desde finales de los años 30 y es una tradición que continúa vigente hasta hoy. No ocurre de manera habitual sino que es un uso que se reserva precisamente para acontecimientos fílmicos *especiales*. Por ejemplo en 1938 “Robin de los

¹⁴⁵ “Para el público de los años 30 el León de la *Metro* implicaba glamour y calidad medida según el presupuesto: incluso se llegó a decir que tres rugidos significaban buena película y menos rugidos eran indicio de duda. El símbolo de la *Warner* implicaba aventura, pero hay que decir de él que cambió muchas veces porque su definición no fue nunca excesivamente clara, salvo el escudo con WB. La marca de los estudios *RKO* (...) implicaba nivel literario. La de la *Fox*, de piedra y estelar, hoy continúa intacta incluso en televisión y en sus tiempos implicaba la *historia* del mundo, real o falsa. La de *Paramount* era neutra pero regia, al igual que la de *Columbia* puesto que esos estudios se dedicaban a cubrir los huecos, haciendo un poco de todo siempre con su sello de calidad. Estas marcas han evolucionado sin cambiar sustancialmente mientras esos estudios han pasado de ese estatus al de distribuidores.” Ver: Antonio Boneu y Gemma Solana, *Op. Cit.* (2007), 56-57.

Bosques” inaugura lo que es “probablemente la primera vez en que se integró la marca del estudio dentro del concepto del film, una corriente actualmente muy en boga. Títulos deliciosos sobre pergamino al estilo de un códice medieval. El color había llegado al diseño de títulos.”¹⁴⁶ *Los diez mandamientos* (*The ten commandments*, 1956) [41] será otro de los ejemplos en que el logo se confeccionó especialmente para la película. En él podemos ver la montaña de Paramount siendo sustituida por un Monte Sinaí teñido de rojo. Un logo que, por cierto, en origen contaba con 24 estrellas en lugar de las posteriores 22 ya que a lo que hacían mención era precisamente a las 24 figuras más destacadas de Paramount que representaban el apogeo del star-system de aquellos años.



41

Fue tal el poder de estas alegorías de los grandes estudios que muchos títulos de la época adoptaron también el papel de logo creando una imagen poderosa a la hora de mostrar el título del filme. Tipografías impactantes, inscritas en fondos complejos, con palabras en movimiento,... Son los títulos alegóricos. No en vano, el funcionamiento de las trademarks de los estudios como logos corporativos “tiene un enorme poder y se configura posiblemente como uno de los más potentes símbolos paradigmáticos de la imagen de marca del siglo XX, pues durante muchos años han creado y crean una identificación instantánea con el espectador/consumidor, además de intenta fidelizarlo e implantarse en su mente de forma indeleble.”¹⁴⁷

2.6. Los años entorno a la Segunda guerra mundial

La llegada de la segunda guerra mundial tuvo mucho que ver respecto a la parálisis del cine europeo (territorio del conflicto) pero también sobre las modificaciones estéticas y de

¹⁴⁶ *Ibid.*, 53.

¹⁴⁷ Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 162.

producción de los filmes de Hollywood. Los excesos de los años 30 se cortaron de golpe, la OWI (Office of War Information) controlaba los elementos de las películas y las estrellas estaban o bien en el frente o animando a las tropas. Es decir, que sólo se podían hacer un tipo determinado de películas y sólo con un número limitado de intérpretes. Los cortes presupuestarios también se vieron reflejados en unas secuencias de crédito mucho más sobrias al mismo tiempo que los estudios no cedían en su impulso de dotar a los filmes de una imagen corporativa: les importaba distinguirse de sus competidores, pero no tanto distinguirse de filme a filme. Los 40 fueron también los años en que los sindicatos realmente adquirieron fuerza de negociación (por ejemplo la Screen Actors Guild o la Directors Guild of America) haciendo que los títulos se ampliaran cada vez más y ello también implicara una serie de repercusiones.

Todos los acuerdos de acreditación a los que llegaron los sindicatos en estos años trajeron una consecuencia no por evidente menos problemática: al necesitar más espacio para incluir más nombres del equipo, surgía la necesidad de ampliar el espacio de las cartelas. Esto se consiguió con la reducción de motivos visuales en los fondos así como toda aquella imagen que pudiese quitar espacio de legibilidad al texto, con lo que los años 40 involucionaron hacia unos títulos de crédito superpuestos sobre una textura o un color plano con muy poca decoración. Esto unido a que los títulos seguían proyectándose en la cortina de los teatros y ésta no se levantaba hasta la primera imagen en acción real del filme hizo que, en general, los títulos de esta época sean considerados menores. Wayne Fitzgerald, el futuro titulador, comentaba al respecto que las secuencias de título se hacían, efectivamente, eternas: “Cada vez había más gente que aparecía en los títulos de crédito. Esta era la época en la que la gente realmente se *dormía* durante los títulos. En los años treinta no eran lo suficientemente largos, pero durante los cuarenta y principios de los cincuenta, ¡Dios! Qué largos eran. Hoy en día hay más créditos que entonces, pero no nos parecen tan largos porque son entretenidos (...). Había cosas que se podían hacer con la película, y era una locura no hacerlas pero realmente nadie lo quería. Nadie quería tomarse el tiempo de hacerlo, nadie quería gastarse el dinero... Decían: *queremos algo diferente*. Les enseñabas algo diferente y te decían: *demasiado diferente*.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Wayne Fitzgerald en Dean Billanti, *Op. Cit.* (1982), 68.

Los títulos de crédito se hicieron “humildes” e incluso una película tan poco humilde como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) cuenta tan sólo con dos modestas cartelas de inicio (y, eso sí, con un reflexivo “No trespassing”). Esto no quiere decir que no hubiese terreno para una cierta experimentación, pero el número de obras novedosas en estos años es realmente inferior al de los años 30. Por ejemplo, y siguiendo con Welles, encontramos los títulos de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) que si bien no son los primeros títulos hablados de la historia -ese honor le corresponde a *The terror* (1928), la considerada segunda película sonora de la historia-, sí usan el dispositivo para emitir un discurso sobre sí mismos (aparecen al final de la película, recitados por el director, y mostrando imágenes relacionadas con cada uno de los cargos citados: una cámara para el director de fotografía, un plano para el set designer, etc). La idea de incluir elementos sonoros en las secuencias de títulos no era nueva: películas como *Adiós a las armas* (*A Farewell to arms*, 1932) introduciendo el sonido de cañonazos o *El hombre invisible* (*The invisible man*, 1933) con el sonido del viento, ya habían sido pioneras en ese sentido, si bien Welles fue uno de los primeros en dotar al dispositivo de una voz autoral donde se subrayase todavía más quién estaba detrás de la película: “My name is Orson Welles”.

Una de las características que sí presentaron los títulos posteriores a la guerra y que se acabó implantando como de uso común fue la superposición de los títulos sobre imágenes diegéticas de la película. Ya en 1932 *La Venus Rubia* (*Blonde Venus*) [42] había usado el plano de unos árboles reflejados en un río que sería interrumpido por la aparición de una mujer nadando en el mismo, pero su carácter era todavía excepcional e indirecto. Para los años 40 títulos como *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941) [43], *Yo anduve con un zombi* (*I walked with a zombie*, 1943) [44] o *De ilusión también se vive* (*Miracle on the 34th Street*, 1947) usan secuencias de títulos integradas que comienzan la acción de la película. Deborah Allison asegura que el uso de secuencias de títulos integradas en la fotografía principal de la película subieron: “En el período de 1940 a 1944 el porcentaje se situó en un simple 10%, subiendo al 22% en los cinco años siguientes y al 31% en la década de 1950. Este fue el inicio de una tendencia continuada.”¹⁴⁹ No se trataba, pues, de la estética dominante, pero sí de los cimientos de esa estética.

¹⁴⁹ Deborah Allison, *Op. Cit.* (2001), 126 (Traducción propia).



42, 43 y 44

2.7. Los géneros cinematográficos

Los años posteriores a la gran depresión americana, el poder en los grandes estudios pasó a ser de los bancos; éstos, con una lógica empresarial de minimizar gastos y ampliar beneficios, no paraban de producir títulos baratos -exhibidos junto con títulos de más renombre en la sesión continua- e inscritos de lleno en el cine de género. En esta llamada serie B había que dejar claro desde el comienzo el tono de la película que se iba a ver, y los títulos venían a ser el espacio perfecto para que el espectador aceptase todo tipo de posibles despropósitos posteriores: los planetas indicaban ciencia ficción, las armas el cine de gánsters, los elementos góticos el terror, etc. De manera sugerente y siempre intentando no alejarse de los modelos propuestos por sus hermanas mayores, los títulos encajaban al público en el juego; las alegorías de género se acabarían trasladando a todo tipo de producciones y, así, los teatros comenzaron poco a poco a abrir las cortinas durante los créditos.

Deborah Allison sugiere en su investigación sobre el western que, en realidad, las secuencias de títulos en las películas de ese género determinado no suponen ningún tipo de divergencia estructural respecto a las secuencias de cualquier otro género. “Es el conglomerado de una multitud de características menores como el estilo de las letras, el paisaje y la iconografía lo que los hace reconocibles como conjunto.”¹⁵⁰ En este sentido, no habría que preguntarse qué podemos aprender de las secuencias de títulos de las películas de género, sino qué podemos aprender sobre el funcionamiento de las secuencias de títulos tras examinarlas en el contexto de los estudios de género. Una de las conclusiones es

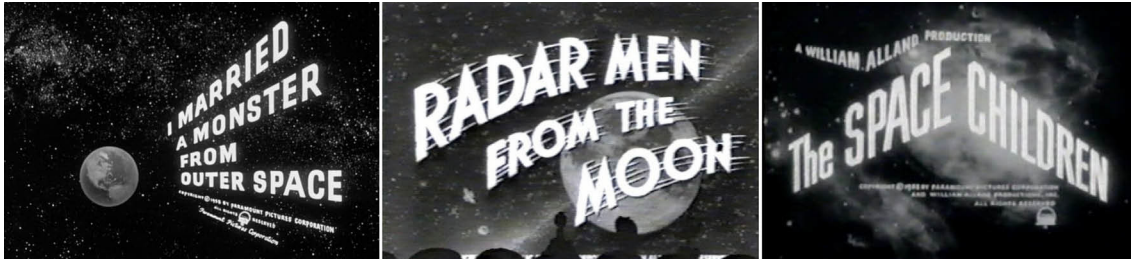
¹⁵⁰ *Ibid.*, 190 (Traducción propia).

certera: para el género, las partículas de apertura y cierre son, ante todo, intertextos. Tal y como Rick Altman indica: "Las películas poco vinculadas con los géneros dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias intertextuales. El western respeta y evoca la historia del western mucho más que la propia historia del Oeste. Los musicales remiten constantemente a musicales anteriores. Como si cada género constituyera un universo completo y cerrado, las discusiones entre partidarios de los géneros insisten en evocar otros filmes de género antes que el mundo real. Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares. Para entender las nuevas películas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior."¹⁵¹ Los géneros y, en consecuencia, sus secuencias de títulos, son, ante todo, sistemas de expectativas.

Por ejemplo, los créditos de *Planeta prohibido* (*Forbidden planet*, 1956) [45] usarán una tipografía sans serif que normalmente era usada para indicar títulos que estaban de algún modo “adelantados” a su tiempo. Al mismo tiempo, una vez que el título aparece un platillo volante pasará por el plano creando la conexión y contribuyendo a la expectativas de la audiencia. Algo similar ocurre en otras películas de serie B como *Me casé con un monstruo del espacio exterior* (*I married a monster from outer space*, 1958) [46], *Radar men from the moon* (1952) [47] o *Hijos del espacio* (*The space children*, 1958) [48]. El motivo de todos ellos es el espacio con lo que los títulos se sugieren desde el cielo con tipografías futuristas. En el cine negro, por ejemplo, los planetas serán sustituidos por sombras y las tipografías resultarán mucho más serias y contundentes. Algunos ejemplos de esto podrían ser *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), *Luz de gas* (*Gaslight*, 1944), *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) o *The killer that stalked New York* (1950).



¹⁵¹ Rick Altman, *Op. Cit.* (2000), 49.



46, 47 y 48

2.8. La revolución de las pantallas

Los años 50 vieron como la televisión en los hogares americanos ya estaba implantada de una manera mayoritaria y, con la misma, llegó un bajón considerable en el número de entradas vendidas por las salas de proyección. Entre 1947 y 1957 la audiencia se redujo a la mitad: “Durante el mismo período, a nivel de producción los ingresos brutos de las diez principales compañías cinematográficas cayeron de los 968 millones a los 717 millones de dólares.”¹⁵² Esto, unido a una colisión del sistema de estudios a partir del Paramount Case en 1948 (donde la Corte Suprema sentenció que los estudios debían independizarse de las salas de exhibición) hizo que Hollywood tal y como lo conocíamos comenzase a desaparecer y, con ello, el modelo de representación clásica. Las películas ya no tenían asegurado ni la distribución, ni la exhibición ni, en caso de estrenarse, el éxito.

Toda esta situación hizo que a mediados de los 50 apareciesen las primeras compañías de producción independientes y, respecto a las secuencias de títulos, hizo que éstas ya no tuviesen que estar vinculadas necesariamente a la identidad del estudio sino a la de la película concreta en donde se integraran. Los títulos tenían de nuevo la misión de crear una imagen de marca particular que acercara al público a los cines. Al mismo tiempo, el nuevo cine fuera de los estudios presentaría historias más controvertidas y atrevidas haciendo que los elementos a retratar en los títulos fuesen, en ese sentido, más frescos. El auge de la televisión y la caída del cine también trajo otro tipo de consecuencias para los créditos filmicos: “El cine se ubica en una historia que no es la historia del cine sino la de la representación visual de la que la primera no sería sino un capítulo. [...] Cada nueva

¹⁵² Shawn Mak, *Op. Cit.*, (2001), 49 (Traducción propia).

tecnología que viene a redundar en mecánicas susceptibles de dar forma al sueño de la representación visual reubica las piezas del puzzle mediático.”¹⁵³

Los estudios no se quedaron parados, con lo que los 50 también fue una época muy fértil en el terreno de las nuevas invenciones tecnológicas: el CinemaScope, VistaVision, Cinerama, 3-D, etc todos tenían la misma intención: hacer que las películas fuesen grandes de nuevo, mucho más que aquellas que podían verse por televisión. Uno de los avances que más repercusión tuvo en las secuencias de títulos fue la aparición en 1953 del widescreen. Con el cambio de formato de la imagen, los títulos por fin podían acceder a una composición netamente horizontal que ocupase todo el plano. Esto ocurría en películas como la ya mencionada *Planeta Prohibido* o en varios de los títulos enmarcados de Minelli como por ejemplo *Té y simpatía* (*Tea and sympathy*, 1956). *El mundo, la carne y el diablo* (*The world, the flesh and the devil*, 1959) [49] es un ejemplo claro del uso impactante que se le podía dar a los títulos aprovechando el nuevo tamaño de la imagen: las palabras crecen hasta que se salen del marco inundando todo el espacio. *El hombre del oeste* (*Man of the West*, 1958) es otro ejemplo del uso prototípico que condicionó el widescreen. Los títulos son en este caso discretos y propios del western que enmarca pero presentan una ligera variación respecto al cine previo: no están en el centro de la imagen, sino en un lateral, respetando la figura del hombre a caballo que se encuentra a la derecha. Es decir, que en los 50 los títulos, por fin, se independizan de la simetría.



49

A un nivel auditivo, los títulos de los 50 presentarían una tendencia muy concreta. Desde que en 1934 se creara el premio Oscar a la mejor canción original, las canciones hechas para una película se usaban ante todo para promocionarla, y una de las mejores maneras de

¹⁵³ Santos Zunzunegui, *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, (Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000), 89.

dotar de importancia a esos dispositivos era precisamente integrándolos dentro de los títulos de apertura (especialmente en el caso de las películas no musicales). Cinco de las diez canciones premiadas por la Academia en los 50 pertenecían a la apertura: *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, 1952), *Creemos en el amor* (*Three coins in the Fountain*, 1954), *La colina del adiós* (*Love is a many-splendored thing*, 1955), *Gigi* (1958) y *Nunca en domingo* (*Poti tin Kyriaki*, 1960), lo cual indica la tendencia de las secuencias como territorio de exhibición del paratexto musical que sonaba incesantemente en la radio. Las canciones, especialmente después del éxito de “The ballad of High Noon (do not forsake me)” permitieron al espectador identificar la película ya desde el comienzo.

2.9. El mito de Saul Bass

El auge de los títulos y los tituladores debe entenderse bajo el prisma de dos aspectos esenciales. Por un lado, los años 50 fueron los de la moderna American Way of Life: tras el paso por la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos se encontraron con una población creciente y una economía próspera. Ahí es donde un diseño gráfico más elaborado comenzó a cobrar importancia e introducirse en la publicidad, medios impresos y en múltiples recodos de la vida cotidiana. Por otro lado está la influencia de Lazslo Moholy Nagy y György Kepes en el Instituto del Diseño de Chicago. De esta forma, el modernismo europeo llegaba a los estudiantes en sus aspectos estéticos –eso sí, de manera más pragmática y visual que la funcional y teórica original- y con un marco ideológico ausente frente a una concepción comercial de los diseños.



Si bien se hablará con detenimiento de la importancia de Saul Bass en nuestra muestra de estudio, es necesario reseñar aquí la influencia de Kepes y su “The language of vision” en el titulado. Conceptos como la flexibilidad del texto, la organización rítmica y la sincronización espacial y temporal de la visión fueron clave para la creación de la que sería la primera obra cumbre del neoyorquino: *El hombre del brazo de oro* (*The man with the Golden arm*, 1955) [50]. Preminger consiguió un presupuesto superior a lo habitual para realizar esta secuencia de títulos que sin innovaciones técnicas de por medio, permitió al director mostrar sus intenciones de realizar un film nuevo para una nueva audiencia. A Bass le influyen tanto los modernistas europeos como Picasso. Se puede decir que por primera vez los títulos se acercan más al mundo de las artes que al del marketing y todo ello sin dejar de estar un momento al servicio de la película.



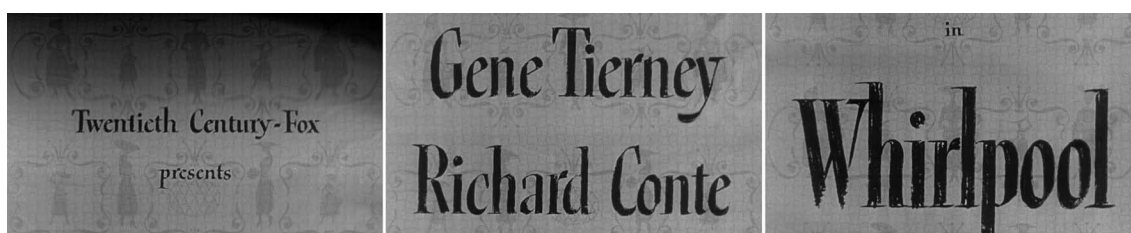
51

El momento mítico sucede, sin embargo, un año antes, cuando Preminger propone a Bass la realización de los títulos de *Carmen Jones* (1954) [51]. El propio Bass recuerda que “tenía la fuerte impresión de que las películas realmente comenzaban con el primer fotograma. Naturalmente, era una época en la que los títulos de crédito eran estrictamente tipográficos —y en su mayoría se trataba de una mala tipografía—, y durante su proyección la gente se acomodaba, iba al lavabo o comentaba algo con el compañero. Y me pareció que ése era justamente el intervalo que podía funcionar para la película. Otto Preminger estuvo de acuerdo conmigo y decidimos probarlo.”¹⁵⁴ La mayoría de investigaciones sobre títulos de crédito plantean que Bass es realmente el hombre que rasgó en dos la historia de las

¹⁵⁴ Saul Bass en Pamela Haskin, “Saul, can you make me a title?”: interview with Saul Bass en *Film Quarterly*, Vol. 50, n° 1 (1996) California: University of California Press (Traducción propia).

secuencias de títulos y que su influencia es sin lugar a duda uno de los acontecimientos que más han determinado el campo de estudio. Esa conversación con Preminger sería para ellos el momento fundacional del mito. Nosotros consideramos que, aunque su figura es indudablemente capital, muchas veces se corre el riesgo de caer en la hagiografía a la hora de hablar del neoyorquino.

Es cierto que Bass reconduce las secuencias de títulos a partir de *Carmen Jones* y lo hace a través de la integración de una precisa expresión gráfica y de un pionero uso de las técnicas de animación así como de su decisión de dotar de una personalidad envolvente a la película tanto desde el contenido de las imágenes creadas como de la extensión de ese contenido a otros paratextos como el cartel de la película. Pero ello no implica que el trabajo de Bass partiese de cero. El propio Preminger ya había integrado al menos dos secuencias de títulos de una novedad considerable en *Vorágine* (*Whirlpool*, 1950) [52] y sus títulos en vertical y en *Al borde del peligro* (*Where the sidewalk ends*, 1950) [53] y su inscripción diegética en horizontal. A su vez, la entrada de Bass en el campo coincidió con una época especialmente fecunda en avances tecnológicos que el titulador se encargaría de aprovechar antes que nadie. Del mismo modo, el surgimiento de los estudios independientes hizo que brotara una relación directa entre el director de la película y el titulador hasta entonces inexistente (antes los estudios solían contratar los servicios de las casas de diseño como Pacific Title sin preocuparse por los diseñadores individuales ni, salvo excepciones, por la opinión al respecto del director de la película). Es decir, que el trabajo de Bass es a todas luces de un talento y una premonición incuestionable, pero que también es verdad que se puede decir que la suerte tuvo un papel muy relevante en la construcción de su mito: simplemente estuvo en el momento y lugar adecuado.





53

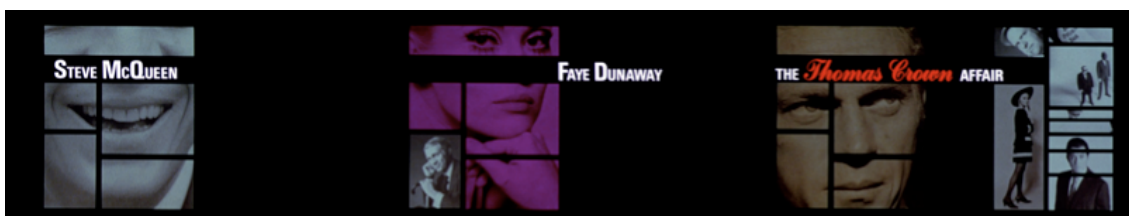
2.10. La segunda edad de oro

En cualquier caso, mediados de los años 50 marca sin lugar a dudas el comienzo de la segunda edad dorada de los títulos de crédito. Hasta entonces la única parte de la secuencia de títulos que realmente preocupaba al estudio, era el prestigioso logo del mismo. Hubo que esperar a que directores de estatus independiente -aunque incorporados al estudio- decidieran invertir en el marco: en este sentido, Hitchcock (que, como ya hemos indicado, comenzó en el mundo del cine como diseñador de títulos e intertítulos) y Preminger, fueron dos figuras clave en el auge de los títulos durante los años 60 y en la creación de un lenguaje originario propio del cine. La comunicación se transformó en narrativa y aparecieron los que aun hoy son considerados los tituladores más influyentes de la historia: Bass, Ferro, Binder y Brownjohn. Los cuatro usaban “todos los recursos del cine en sus películas de tres minutos: animación, live-actions, split-screens, fotografías estroboscópicas y en slow-motion, fotografías fijas y dibujos, material de archivo, y cualquiera de las combinaciones de las anteriores.”¹⁵⁵

A diferencia de Bass, Pablo Ferro sí introdujo personalmente técnicas novedosas como las basadas en el *quick cut* –donde imágenes estáticas cobraban velocidad y sonido- o en el *stop motion*. Su trabajo en los títulos de *El caso de Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, 1968) [54], asentado en las sofisticadas composiciones fotográficas de las revistas de moda y otros medios impresos, hizo que se replantearan varias secuencias del filme y las remontaran con la multipantalla que él había usado en los créditos. También fue uno de los grandes pioneros en el uso de tipografías en movimiento. Ferro recogía la tradición de dividir la imagen en diferentes compartimentos geométricos que ya habían inaugurado

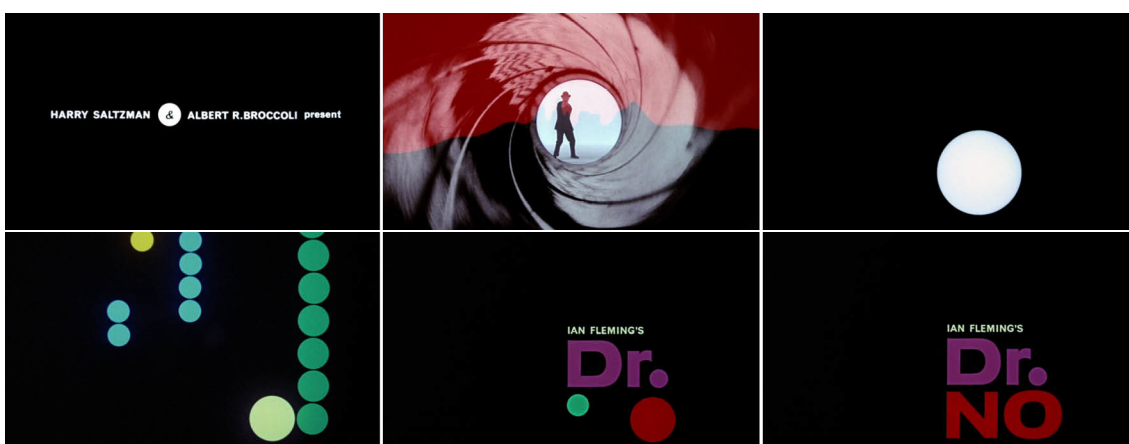
¹⁵⁵ Dean Billanti, *Op. Cit.* (1982), 60 (Traducción propia).

títulos como *Una cara con ángel* (*Funny Face*, 1957), *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955), *36 horas* (*36 Hours*, 1964) o los títulos de Maurice Binder para *Página en blanco* (*The Grass is Greener*, 1960). No se suele mencionar demasiado a Stanley Donen en los estudios sobre los títulos de crédito pero lo cierto es que uno podría realizar una breve historia del campo únicamente a través de su filmografía.



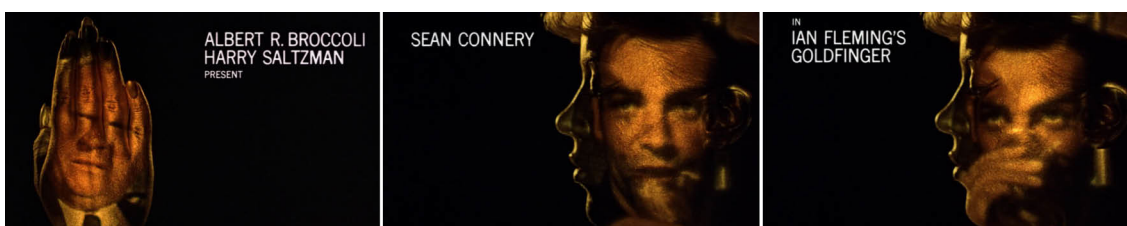
54

De un modo totalmente diferente a Ferro pero directamente vinculado a él, Maurice Binder es el más famoso ejemplo de secuencias de títulos animadas con películas como *Charada* (1963) o *Dos en la carretera* (*Two for the road*, 1967). Desde sus comienzos, la televisión había potenciado los diseños en dos dimensiones y el público vinculaba esas secuencias al nuevo medio. Binder aprovechó la aún escasa calidad de transmisión televisiva para apropiarse de la animación y vincularla al cine. En este sentido su gran aportación fue la de crear los títulos de *Agente 007 contra el Dr. No* (*Dr. No*, 1962) [55]. A medio camino entre los cortos animados abstractos de Oskar Fischinger y el pop art, la secuencia inicial demostraba la superioridad de las posibilidades del cine frente a las de la televisión.



55

Robert Brownjohn continuaría la senda comenzada por Binder trabajando en las siguientes películas de James Bond. Según sus propias palabras, “en este tipo de películas los únicos temas con que trabajar son el sexo o la violencia. Yo escogí el sexo (...) Recordé que hace muchos años Moholy Nagy propuso proyectar anuncios en las nubes por la noche.”¹⁵⁶ Los títulos de *Desde Rusia con amor* (*From Russia With Love*, 1963) son textos proyectados sobre cuerpos de mujeres; los de *Goldfinger* (1964) [56] van más allá proyectando imágenes en cuerpos pasivos. Brownjohn consigue así la perfecta comunión entre el arte y la vida integrados en una sola imagen, los títulos como marco que se encuentra efectivamente entre dos mundos y en los dos al mismo tiempo¹⁵⁷.



56

También en 1963, los títulos animados alcanzaron una cima difícilmente repetible con *La pantera rosa* (*The Pink panther*) [57], cuya secuencia inicial está diseñada por Fitz Frelleng. La historia es conocida por todos: una pantera rosa es un diamante decide presentarse con una secuencia de créditos donde la pantera es... una pantera. La protagonista de los títulos juega con los nombres de los técnicos, se apoya en los actores, escribe varias veces su propio nombre como parte del equipo y construye el título deconstruido¹⁵⁸. El éxito del filme y de la secuencia hizo que se construyese una serie de animación sobre la propia pantera y una marca de merchandising que aun hoy perdura desde las jugueterías hasta los supermercados. Otro de sus rasgos distintivos es la manera en que los títulos están totalmente coreografiados respecto a la imagen, cosa que ya comenzó a ocurrir en otros títulos, en este caso de acción real, como *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, 1962) con las gigantescas letras incrustadas en un plano del cielo donde aparecerá una bandada de pájaros o *Me enamoré de una bruja* (*Bell, Book and Candle*, 1958)

¹⁵⁶ Emily King, *Robert Brownjohn: Sex and Typography* (Londres: Lawrence King, 2005), 57.

¹⁵⁷ Robert Brownjohn ganó con sus títulos de “Goldfinger” (1964) el prestigioso premio Design and Art Director’s club Gold Medal consiguiendo así que unos créditos recibieran un premio de diseño importante por primera vez en la historia.

¹⁵⁸ The ink ant; The pink ant; The pink pant; The pink pant her y, finalmente, The pink panther

donde los títulos se complementan con los objetos encargados de presentar a los personajes. En cualquier caso, con o sin antecedentes, “La pantera rosa” es un caso insólito pero identificativo de la que tal vez sea la época más productiva para los títulos de crédito: el público había entrado en el juego.



57

En Europa la tradición de los grandes tituladores se limita a personalidades como la de Jean Fouchet que realizó los títulos de películas como *Judex* (1963), *Topkapı* (1964), *Oscar: una maleta, dos maletas, tres maletas* (Oscar, 1967) o *El cerebro* (*Le cerveau*, 1969) [58] -y que solía jugar con los movimientos e integración de esos movimientos en los créditos de una manera absolutamente pop-, e Iginio Lardani, que será uno de los referentes italianos sobre todo por su trabajo en los westerns de Leone o por su secuencia de títulos para *Casanova 70* (1965).



58

Aun con excepciones, a partir de los años 70 los títulos perdieron el uso del concepto que los grandes tituladores habían implantado: “En la historia de las culturas aparece una dialéctica equilibradora vital para la sociedad. El desarrollo de las artes (...) se realiza con una regularidad alternante, movido por el dinamismo antagónico de la imagen que persigue la compensación de los excesos y desarreglos del momento anterior.”¹⁵⁹ Los títulos comenzaron a dividirse en dos partes claras: la obertura y el roll final, en gran parte debido

¹⁵⁹ Luis Garagalza, *Op. Cit.* (1990), 70.

a la influencia de la televisión¹⁶⁰: “La primera daba la información estelar y actuaba como gancho o como clave musical para establecer el tono narrativo, y la segunda acostumbraba a ser un listado de todas las personas que habían participado en el film además de las acreditaciones musicales, patentes, marcas, copyrights, visados varios, etc. La primera era información necesaria y la segunda complementaria, dedicada sobre todo a cumplir con los sindicatos.”¹⁶¹

En este sentido, la secuencia prólogo se convertiría en un mecanismo capital para los títulos de crédito. Según Deborah Allison, para 1970 el 48% de las películas contaban con alguna secuencia pre-títulos, si bien solían ser partículas breves al contrario de las que ya se encontraban en el cine de los 60: “La secuencia pre-títulos de *La reina del espacio exterior* (1958), por ejemplo, finalizaba en el minuto 14 y 8 segundos; *Canción de cuna para un cadáver* (1964) en el minuto 13 y 50 segundos y *Qué fue de Baby Jane?* (1962) en el minuto 11 y 29 segundos.”¹⁶² El uso de estas partículas previas a los títulos es prácticamente inexistente hasta comienzos de los años 50. Durante los 40 uno de los pocos filmes en incluirlas fue *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams that money can buy*, 1946), donde existe una secuencia pre títulos de cinco minutos. Si bien, el carácter experimental de la película dirigida por Hans Richter, hace que su uso tenga más lógica ya que el marco de acción es precisamente uno que pretendía romper con las normas estilísticas y narrativas imperantes.

Aunque lo hemos sugerido en otros puntos de este mismo apartado, no está de más redundar en que las secuencias de títulos de crédito son un espacio especialmente proclive a recoger influencias de todo tipo de películas experimentales. La inscripción de títulos en objetos o en el espacio diegético de la película, la interacción entre los títulos y los personajes, la voz en off sobre la secuencia, las secuencias puramente de abstracción,... Todos esos elementos provienen del cine de las vanguardias y los títulos de crédito se apropian de una u otra forma de ellos con la intención de integrarlos en su interior y, de ese modo, domesticarlos. Del mismo modo, los títulos de crédito también adoptarán mecanismos propios del cine moderno como los *jump cuts*, los planos congelados, los

¹⁶⁰ “El cine se ubica en una historia que no es la historia del cine sino la de la representación visual de la que la primera no sería sino un capítulo. [...] Cada nueva tecnología que viene a redundar en mecánicas susceptibles de dar forma al sueño de la representación visual reubica las piezas del puzzle mediático.” Ver: Santos Zunzunegui, *Op. Cit.* (2000), 89.

¹⁶¹ Antonio Boneu y Gemma Solana, *Op. Cit.*, (2007), 16.

¹⁶² Deborah Allison, *Op. Cit.* (2001), 138 (Traducción propia).

juegos de apertura con el iris de la cámara o, sencillamente, su invisibilidad. No serán los únicos procedimientos, por supuesto, pero de ello hablaremos detenidamente en nuestra propuesta de catalogación y redefinición.

IV. 3. MODELO PARA EL ANÁLISIS

“Busquemos, pues, un tema todavía más humilde que el humilde cuadro del humilde pintor. Por ejemplo, su marco dorado. Hagamos una breve meditación sobre el marco”.

Ortega y Gasset, “Meditación del marco”¹⁶³

Este trabajo de investigación propone un modelo para el análisis de los títulos de crédito que parte de las equivalencias entre las secuencias de títulos y tres tipos de dispositivos. El primero es el *marco pictórico*, que, tanto en cine como en pintura, funciona como borde, como frontera, como mecanismo de representación y como ornamento. El segundo es el *frame teatral*, donde encontramos un marco de referencia modificado por diferentes tipos de actividad como la franja de escenificación, la transposición de claves o las fabricaciones. Por último se encuentra el *paratexto literario* aplicado al universo fílmico que se centra en el carácter de umbral del marco así como en la necesidad de dotar de un comienzo y un final a la obra enmarcada. El estudio de esos tres dispositivos nos permitirá, a su vez, proponer una posterior redefinición de las secuencias de títulos en tres tipos de marcos que reflejan varias de sus características: los marcos de los *cuadros*, los marcos de las *ventanas*, y los marcos de los *espejos*. Para ello se ha partido de una metodología transdisciplinar basada en el análisis crítico de los textos audiovisuales, los estudios sobre la imagen, la sociología como manera de entender el contrato con el espectador así como un cierto acercamiento al microanálisis fílmico y a la hermenéutica entre otros métodos que resuenan entre sí con la intención final de proponer una nueva catalogación y redefinición de las secuencias de títulos. De este modo buscamos construir un modelo de análisis individual que nos permita analizar nuestra muestra de estudio: el cine realizado en el periodo 1958-1969.

Según Aumont “es para el cine para el que se ha forjado la palabra enmarcado, es en el cine donde adquiere su verdadero sentido.”¹⁶⁴ A través de las siguientes páginas pretendemos confirmar o desmentir esta hipótesis.

¹⁶³ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 91.

¹⁶⁴ Jacques Aumont, *Op. Cit.* (1997), 100.

IV. 3. 1. SOBRE EL MARCO PICTÓRICO

“Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que cuando le falta tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través. La relación entre uno y otro es, pues, esencial y no fortuita; tiene al carácter de una exigencia fisiológica, como el sistema nervioso exige el sanguíneo y viceversa; como el tronco aspira a culminar en una cabeza y la cabeza a asentarse en un tronco”

Ortega y Gasset, “Meditación del marco”¹⁶⁵

Aunque el concepto de marco en la imagen expresamente audiovisual no ha sido estudiado desde una gran variedad de perspectivas, resulta igualmente necesario hacer un recorrido por algunas de esas concepciones para luego poder aplicar el concepto de manera nítida en nuestro particular modelo de análisis. Trascienden, en este sentido, los textos de Jacques Aumont “La Imagen” (1992) y “El ojo interminable” (1997) por su carácter doble (cinematográfico y pictórico) y su posible aplicación a nuestro objeto de estudio. A su vez, otros estudios como “Cadre et regard. Généalogie d’un dispositif” de Louise Charbonnier (2007) o la obra de Louis Marin resultan de gran utilidad para entender el marco como objeto evolutivo a lo largo de la historia. Bordeando algunos aspectos esenciales de la teoría sobre el marco, intentaremos profundizar en los bordes de nuestra muestra de análisis.

En francés marco se dice “cadre” y se refiere al borde de la madera dentro de la cual se encuentra la pintura. Cadre viene de “carré” que significa cuadro, enfatizando así ya desde su etimología su carácter de límite. En italiano se adopta, sin embargo, un término procedente de la arquitectura: “cornice” o cornisa. Se refiere así al cerco que rodea al edificio para protegerlo (de la lluvia, principalmente) y adornarlo al mismo tiempo. En inglés el “frame” se introduce en un significado más orgánico refiriéndose al armazón que contiene una estructura en su interior. Y en castellano, marco procede del alemán “mark”, que designaba las fronteras de un territorio. De este modo, los cuatro términos se centran

¹⁶⁵ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 91.

en cuatro aspectos diferentes del marco: el borde, la moldura, las estructuras de representación y las fronteras. Hemos procedido a dividir el recorrido por el marco en diferentes apartados acordes con estos rasgos generales.

1.1. El marco como (re)presentación

Louis Marin define representar como “presentarse a uno mismo representando otra cosa”.¹⁶⁶ Toda representación tiene pues dos dimensiones: la primera, reflexiva – presentarse a uno mismo-, y la segunda, transitiva –representar algo-. La primera sería una reflexividad del sujeto y la segunda una transitividad del objeto. El marco (y el proceso de enmarcar; y el enmarcado en sí) es, al igual que los títulos de crédito, uno de los mecanismos que una representación usa para presentarse.

En los títulos de crédito los nombres de los integrantes de la producción aparecen antes que ellos mismos o su trabajo (el objeto representado). Al comenzar el filme, pues, el equipo pertenece por entero a ese marco, a los bordes o alrededores de la representación. No son sujeto a priori; al menos no todavía. Gracias a los títulos, a la ficción hecha con una serie de palabras que sugieren realidad, el espectador puede alcanzar la utopía, el universo imaginario que el filme propondrá. Entrar de lleno en el campo de la representación y con él en otro mundo.

El marco define las condiciones de recepción visual y otorga a la obra un espacio visible excluyendo al resto de los objetos del campo de visión. A través del marco la representación deja de ser una cosa a ver entre otras y se convierte en objeto de la contemplación. Nos indica *qué* debe ver el receptor, pero también el *cómo* verlo porque aunque el dispositivo es en cierto modo externo al texto (el marco respecto a la pintura, los créditos escritos respecto a la imagen) gracias a esa representación se convierte en parte en sujeto. Tal y como asegura Charbonnier, “la perspectiva es un sistema de representación del espacio que no puede tradicionalmente pertenecer al sujeto de la representación (...)”. El

¹⁶⁶ Louis Marin en Paul Duro, *The rhetoric of the frame: Essays on the Boundaries of the artwork* (EEUU: Cambridge University Press, 1996), 79.

marco se presenta a sí mismo como la condición mínima para la posibilidad de la visión del cuadro.”¹⁶⁷

Necesitamos un dispositivo externo al texto para que éste pueda presentarse, pero, al hacerlo, éste se convertirá automáticamente en parte de la obra representada porque, entre otras cosas, los marcos presentan una configuración esencial de las marcas de la representación pictórica. Es decir, y de nuevo en palabras de Charbonnier, “contienen una representación *de la* perspectiva, que no es lo mismo que una representación *en* perspectiva”¹⁶⁸. Tanto los marcos en pintura como los títulos de crédito en cine se adhieren a estas características: no forman parte indudable de la obra a la que acompañan pero existen sólo en función de ella; la realzan, la presentan y su forma y contenidos suelen estar creados persiguiendo un tono, si no similar cuando menos consecuente con las mismas.

Volviendo a Marin, éste indica que la representación implica necesariamente dos aspectos: “¿Qué es re-presentar, si no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) o en lugar de... (en la del espacio)? (...) Ése sería el primer efecto de la representación en general: hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo; no presencia, sino efecto de presencia. (...) Representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar una presencia. Para representar a alguien, ya no se trata de ser su heraldo o su embajador, sino de exhibirlo, mostrarlo en carne y hueso a quienes piden una rendición de cuentas. El prefijo re- ya no importa al término, como hace un momento, un valor de sustitución, sino el de una intensidad, una frecuentatividad. (...) Al mismo tiempo, la representación constituye a su sujeto. Tal sería el segundo efecto de la representación en general, el de constituir a un sujeto por reflexión del dispositivo representativo.”¹⁶⁹ Por un lado, los títulos de crédito nos indican el dónde y el cuándo de la obra señalada; por otro se encargan de constituir la obra porque la señalan como tal. Una película sin créditos es como una pintura sin marco: un documento desnudo sin instrucciones de uso o lectura.

¹⁶⁷ Louise Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif* (Paris: L'Harmattan, 2007), 141, 45 (Traducción propia).

¹⁶⁸ *Ibid.*, 142 (Traducción propia).

¹⁶⁹ Louis Marin, en *Prismas, Poder, representación, imagen*, n° 13 (2009), 136-37.

1. 2. El marco como borde

Si bien el marco en pintura es fácilmente equiparable al *borde físico* de la obra por su carácter delimitador, el marco de los títulos de crédito estará más vinculado con la noción perceptual de *borde visual*. Un borde físico se refiere al límite entre dos superficies de diferente luminancia, y en el caso cinematográfico vendría a ser aquella línea que se encuentra entre la pantalla proyectada y la sala de proyección. Ello permite situar al espectador frente a la obra y dirigir sus ojos hacia un espacio concreto, pero no define la obra ni la dirección del mismo modo que el borde visual.

El marco es una delimitación espacial del cuadro, tanto de su verticalidad como de su horizontalidad. En el cine, el elemento limitador básico es la pantalla, luego ésta se convierte a primera vista en el elemento cinematográfico más equiparable al marco físico. Aumont, sin embargo, no cree que exista un equivalente fílmico relevante respecto al marco en pintura *fuera* de la película y descarta así elementos como el telón o la pantalla: “De los accesorios de la representación cinematográfica, ninguno, a decir verdad, encarna de manera convincente el conjunto de las funciones que pueden asignarse al enmarcado del cuadro. No es sin embargo, por falta de que estas funciones existan -y densamente- en el cine: el espectáculo cinematográfico, como se ha dicho, es extraño y su dispositivo impresionante y significativo. Así que es en el interior de ese dispositivo -es decir, de una construcción ya abstracta- donde hay que encontrar el equivalente del marco-objeto.”¹⁷⁰

Ya Bazin había concluido la imposibilidad de entender la pantalla como marco porque “la pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que sólo deja percibir una parte del acontecimiento.”¹⁷¹ Si en algún momento se pudo aceptar la labor de la pantalla como marco, éste es en el cine de los orígenes. Entonces el cuadro cinematográfico se trataba de manera similar al pictórico (de ahí que las primeras películas fuesen conocidas como *tableaux*) ya que se tendía a retratar un instante pregnante y en un único escenario. Con la aparición de la narración compleja la pantalla dejó de ser el marco para convertirse en un lienzo en movimiento, con la consiguiente necesidad de la aparición de un posible nuevo borde: los títulos de crédito.

¹⁷⁰ Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 86.

¹⁷¹ André Bazin en Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1997), 113.

A su vez, tras la aceptación del cine como entidad discursiva, describir el marco únicamente como límite espacial dejó de tener sentido: el límite temporal delimitaba la obra igualmente dotándole de un comienzo y un final. El marco en el cine es, pues, un borde visual espacio-temporal del mundo de la imagen, y en ese sentido, sus límites son también su primer y último fotograma, a aquellos donde los títulos de crédito efectúan normalmente su aparición.

Aunque no queremos centrarnos en las distinciones entre el marco fílmico y el marco pictórico, sí resulta conveniente realizar unos breves apuntes al respecto que nos permitan aclarar la noción de borde visual. Para Bazin el marco fílmico sería, como la pantalla, centrífugo porque conduce a mirar más allá de los bordes del marco y ficcionaliza todo aquello que no está presente. El marco pictórico, por otro lado, es centrípeto y dirige la mirada al interior. Este trabajo de investigación comparte con Bazin su concepción de un cine, pantalla y marco fílmico centrífugos por definición, pero no su clasificación del marco pictórico, al menos no de una forma histórica. Para argumentar esta decisión resulta necesario detenerse brevemente en la evolución de las perspectivas en pintura y su repercusión en la plasmación del espacio.

El marco en pintura tal y como lo conocemos nació en el Renacimiento cuando columnas y dinteles comenzaron a rodear los lienzos de los altares. El espacio pictórico se independizaba de la pared y ello trajo la necesidad de distinguir el mundo del cuadro de la habitación donde éste se situaba ya que si bien los límites de la imagen en sí marcaban el término de la composición, no lo hacían así con el del espacio de representación: “el marco venía a ser una ventana por la que el observador se asomaba a un mundo exterior, delimitado por la abertura de una mirilla pero ilimitado en sí. (...) Esta tendencia llegó a su punto culminante en el siglo XIX y (...) subraya el carácter accidental del borde y, en consecuencia, el carácter figural del marco.”¹⁷² Por lo tanto, pese a que el cuadro hoy es considerado centrípeto tal y como Bazin aseguraba, el marco nació con un carácter centrífugo. Fue también en el siglo XIX cuando se comenzó a reducir la profundidad del espacio pictórico y éste se convirtió en limitado. Los artistas comenzaron a pintar pensando en la elaboración de la superficie del lienzo, acabándolo en los bordes de la

¹⁷² Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza forma, 2002), 248.

composición, “lo cual quería decir que la línea divisoria entre marco y lienzo ya no era el contorno interior del marco, sino el contorno exterior del marco. Éste ya no era fondo detrás de marco, sino figura. En estas condiciones, el carácter figural del pesado marco tradicional y el intervalo espacial entre la ventana de delante y el mundo pictórico de detrás resultaban inadecuados. El marco se adoptó a su nueva función reduciéndose a una banda estrecha, un mero contorno (...) dejando así establecido el cuadro como superficie delimitada, *figura* situada por delante de la pared.”¹⁷³

Así pues, el cine siempre tendrá un carácter centrífugo, al estilo de la pintura renacentista, porque se proyecta sobre una pantalla, y el marco fílmico bien puede señalar al exterior del cuadro (tal y como hacen los títulos de crédito señalando todo el contexto de producción) pero el marco también puede intentar centrar la mirada como se hizo en la pintura de finales del XIX. Al ser el cine un universo imaginario, la mirada al interior de ese mundo es móvil y con límites difuminados; el marco puede centrar o dirigir la visión y comprensión, o, al menos, puede intentarlo.

1. 3. El marco como frontera

Del mismo modo en que el marco limita la obra actuando como borde, también tiene la función de ser una puerta de entrada y de salida en la misma: es decir, actúa como frontera ya que el marco contiene el lienzo y define el cuadro enmarcándolo en oposición a la realidad que se encuentra fuera. Su situación, eso sí, no se concreta en ninguno de los dos mundos que se encarga de distinguir. Por un lado se puede asegurar que el marco pertenece al mundo de la imagen, ya que la limita, la sitúa en perspectiva y hasta la realza. La imagen necesita al marco para completarse y el marco sin la imagen pierde toda su funcionalidad, y con ello, su sentido. Pero, al mismo tiempo, el marco es un objeto externo a la obra enmarcada, con sus propias características físicas e independiente de la imagen encuadrada.

Marin habla de este modo del carácter fronterizo de las imágenes utópicas -que bien pueden ser leídas como cine-: "Una de las características más notables de la imagen utópica es su límite: el discurso inscribe la representación en el espacio imaginario de un mapa, pero al mismo tiempo su carácter de utopía hace que esta inscripción en un mapa

¹⁷³ *Ibid.*, 248.

geográfico sea imposible... La tierra utópica pertenece a "nuestro mundo", pero hay una brecha insuperable entre nuestro mundo y la utopía... Esto es una transposición semiótica del marco en pintura. El marco es un espacio neutral, el lugar de los límites entre la realidad y la utopía: con esta distancia, que es un punto cero, la utopía parece no un mundo más allá, sino el reverso de este mundo."¹⁷⁴ En este sentido, el marco pertenece también al espacio del observador ya que le ayuda a enfocar la visión y a acceder al universo ilusorio representado en su interior. Stoichita lo expresa con su claridad habitual: "El marco no es imagen todavía y no es, tampoco, un simple objeto del espacio envolvente. Pertenece a la realidad, pero su razón de ser está en su relación con la imagen. Y sin embargo, el marco no pertenece al mundo ideal de aquella, pese a ser el que la posibilita."¹⁷⁵

Esta frontera ha de estar reforzada por un encuadre ya que cuadro y marco son dos elementos de un todo unitario¹⁷⁶. El encuadre es la actividad del marco, la que lo moviliza, "una mirada cuya huella es la imagen; su función es de orden simbólico puesto que designa la imagen como obra de arte al aislarla del mundo mediante una frontera visible."¹⁷⁷ El encuadre selecciona que parte del mundo queda fuera y el marco separa la imagen de todo lo que no es imagen, luego están íntimamente relacionados y se influyen mutuamente en la labor de direccionar el cuadro¹⁷⁸.

Los títulos se basarán en un fuera de marco importante (la realidad) ya que representan a las personas involucradas en la gestación del filme, pero este carácter suele ser más metadiscursivo que centrífugo. Se habla del contexto invisible de la producción pero remitiendo siempre al centro de la obra: "El marco centra la representación, la dirige hacia un bloque de espacio-tiempo en que se concentra lo imaginario; es, pues, la reserva de este

¹⁷⁴ Louis Marin en Angela Dalle Vacche. *Cinema and painting* (Londres: The Athlone press, 1996), 39. (Traducción propia)

¹⁷⁵ Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices, y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 41.

¹⁷⁶ Este trabajo propone un paralelismo entre el marco y los títulos de crédito cinematográficos, pero ello no implica que deje de haber otra serie de elementos que se dediquen, a su vez, a delimitar la película. El encuadre del filme sería uno de ellos, y aunque no se encuentre entre los objetivos de esta investigación profundizar en sus funciones, será un elemento a mencionar en múltiples ocasiones, incluidas aquellas que se refieran al encuadre de los títulos en sí y, sobre todo, al encuadre como identificador de un punto de vista. El sujeto de la enunciación fílmica está muy presente en los títulos.

¹⁷⁷ Jacques Aumont y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (París: Nathan, 2001), 25.

¹⁷⁸ Bazin argumenta que el encuadre cinematográfico sólo revela una parte de la realidad representada y omite el fuera de campo al que, por otra parte, siempre remite ("lo que enseña saca provecho de lo que esconde"). Ésta es una de las formas que tiene el encuadre -como parte del marco- de delimitar espacios.

imaginario.”¹⁷⁹ Los títulos de crédito se encuentran pues, al igual que el cine, entre dos mundos¹⁸⁰.

1.4. El marco como moldura

Pese a que fue en el Renacimiento cuando los marcos adquirieron los rasgos con que hoy los conocemos, la idea del marco existe desde mucho antes. Muchos mosaicos, murales, espejos e incluso portadas de libros de la época medieval ya contaban con bordes decorativos que intentaban acentuar las imágenes y colores de los mismos. No contaban, eso sí (excepto en el caso del espejo), con el rasgo protector del marco respecto a la obra a la que acompañan. Tal y como señala Timothy Newbery en “Frames and framings” (2002), un manual ilustrativo de diferentes tipos de marcos a lo largo de la historia, “a veces los marcos eran diseñados para coincidir con la decoración general de la habitación, incluyendo los detalles ornamentales del mobiliario y de las molduras de puertas o ventanas. Como un arte aplicado, la construcción del marco está estrechamente relacionada con el trabajo de los plateros y orfebres. Mientras que la función protectora de un marco puede determinar su estructura, hay un gran potencial para la inventiva en su decoración.”¹⁸¹ Es decir: que más allá de los rasgos que hemos visto hasta ahora, una de las funciones de los marcos era, ante todo, práctica: servir como protección y decoración a las pinturas.

Los títulos de crédito, evidentemente, no tienen como función proteger a las películas¹⁸² pero sí que recogen la de servir como ornamentación a la misma. Esto queda muy claro en todos aquellos ejemplos de películas, generalmente pertenecientes al cine mudo, donde los títulos de crédito no han sobrevivido y se ha realizado una cartela de títulos a posteriori que intenta imitar el estilo de la original con técnicas digitales (método sencillo y económico

¹⁷⁹ Jacques Aumont, *Op. Cit.*, (1997), 25.

¹⁸⁰ “Cuando vamos al cine, no nos encontramos con un flujo ininterrumpido de imágenes y sonidos que tienden a ocupar el día entero (como sucede con la televisión) ni con un evento excepcional que escapa a la costumbre y se impone como único (como puede suceder con algunas representaciones teatrales); nos encontramos implicados en una experiencia que tiene confines precisos y se presenta como perfectamente accesible o que se separa de la cotidianidad pura y se inserta plenamente en ella. Justamente por su “dimensión”, el filme está en su conjunto, dentro y fuera de nuestro mundo vital.” Ver: Francesco Casetti, *Op. Cit.*, (1995), 102.

¹⁸¹ Timothy Newbery, *Frames and framings*, (Oxford: Ashmolean Museum: 2002), 3 (Traducción propia).

¹⁸² Si bien en la práctica, curiosamente, se puede decir que así lo han hecho: al situarse al comienzo y al final de los rollos de celuloide, actuaban como freno para la descomposición de los fotogramas de imágenes y muchas veces, gracias a que eran la parte del filme a sacrificar, el resto del rollo corría menos peligros.

pero que marca todavía más la diferencia de estilos). Newbery continúa: “Hoy en día muy pocos lienzos se ven en sus marcos originales, porque los marcos a menudo se relacionaban con la decoración de interiores y ello implicaba gustos cambiantes (...). Cuando una pintura aún conserva su marco original, podemos apreciar la relación visual que el artista había previsto entre ambos. La *reenmarcación* posterior de los lienzos nos recuerda la historia de las pinturas que, como objetos materiales, con el paso de los años han ido cambiando de manos.”¹⁸³ Es decir: que los moldeados y molduras del marco eran originalmente dispositivos realizados acordemente con la pintura.

El marco en pintura surgió como consecuencia de la demanda individual de obras móviles, “siendo elaborada por ebanistas, carpinteros o escultores, aunque habitualmente decorado y pintado por el propio artista.”¹⁸⁴ Su función decorativa puede parecer menor o accesoria, pero lo cierto es que no era azarosa y es fundamental para entender su contundente implantación en el sistema. En cine ocurre algo similar: muchas veces se rebaja la importancia de las partículas de apertura y cierre porque vienen a ser meros objetos estéticos que, a priori, están alejados de la narración y tienen una composición propia y cerrada, pero descartar la función decorativa resulta equivocado ya que su influencia en la visión de la composición global es definitiva. Ya Marin resalta la importancia de esos ornamentos: “Las figuras del marco decorando bordes, la simetría y la repetición calculada funcionan como deíctico, como un demostrativo icónico que dice “esto” y “aquí”. Las figuras enfatizan el carácter de indicador del marco y a través de sus figuras, esa decoración ornamental se convierte en una metarepresentación, un poderoso instrumento de apropiación y propiedad de la representación en sí, tanto a través de su sujeto como para su sujeto.”¹⁸⁵

1.5. Tipos de marcos y funciones

Tal y como hemos visto, los marcos se determinan por cuatro características aplicables a los títulos de crédito: por un lado su carácter expositivo que sirve de presentación a la película y representación de la misma; en segundo lugar, la noción de borde o límite que

¹⁸³ Timothy Newbery, *Op. Cit.* (2002), 10-11 (Traducción propia).

¹⁸⁴ Ana Villarquide, *La pintura sobre tela I.* (San Sebastián: Nerea, 2004), 139.

¹⁸⁵ Louis Marin en DURO, Paul, *Op. Cit.* (1996), 83-84.

sitúa el filme en el tiempo y en el espacio y nos señala hacia donde mirar; el tercer rasgo, directamente vinculado con el anterior, sería la capacidad del marco de actuar como frontera y puerta entre el mundo real y el de la ficción a la que acompaña; por último nos encontramos con el marco como una moldura u ornamentación que nos permite la entrada progresiva en la película.

Aumont distingue dos tipos de marco en “La imagen” que revisará y ampliará a tres en “El ojo interminable”. A la frontera material y tangible del cuadro reforzada por el encuadre la llama *marco-objeto*; a lo que delimita sensiblemente, detiene la imagen e instauro un fuera de marco, un *marco-límite*. El tercer tipo sería el *marco-ventana* que limita lo que podemos ver del campo teniendo en cuenta que el campo no pertenece a nuestro mundo, sino al del símbolo¹⁸⁶. Estos tres tipos de marcos no son discriminantes entre sí y pueden funcionar simultáneamente, si bien, normalmente, es una de las tres funciones la que predomina.

A su vez, habla también de las funciones del marco (tanto del pictórico como del fílmico) más o menos universales¹⁸⁷. A modo de apunte breve, las funciones del marco se resumen en las siguientes¹⁸⁸:

- Funciones *visuales*: el marco separa perceptivamente, la imagen de su exterior.
- Funciones *económicas*: (...) la concepción moderna del cuadro como objeto separable, intercambiable, que puede circular, como una mercancía.
- Funciones *simbólicas*: el marco es “índice” que “dice” al espectador que está mirando una imagen que debe ser vista de acuerdo con ciertas convenciones,
- Funciones *representativas y narrativas*: el marco aparece entonces como una abertura que da acceso al mundo imaginario
- Funciones *retóricas*: en muchos contextos puede, finalmente, comprenderse el marco como algo que “profiere un discurso” casi autónomo.

Estos tipos y funciones del marco son los que dan forma a la imagen y la representan, y se volverá a su catalogación en el apartado de redefinición de los títulos de esta investigación.

¹⁸⁶ “El marco puede abrir o cerrar la obra; puede obligar a la mirada a recorrerla o incitar al espíritu hacia el vagabundeo más allá de sus límites. Añadiré por mi parte que en general hace ambas cosas: límite y ventana” Ver: Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 87.

¹⁸⁷ “Los efectos del marco pensable son los mismos en pintura y cine. Lo que difiere, y es capital, son los medios puestos en juego para alcanzar esos efectos y, por consiguiente, los contexto estético-estilístico en los cuales son pensados.” Ver: *Ibid.*, 92.

¹⁸⁸ Jacques Aumont, *La imagen*. (Barcelona: Paidós, 1992), 154-157.

Si bien los conceptos que ofrece Aumont pueden ser tildados de ser demasiado amplios, también son muy eficaces para la posterior clasificación en el análisis.

IV.3. 2. SOBRE EL *FRAME* TEATRAL

“La boca del telón es el marco de la escena. Dilata sus anchas fauces como un paréntesis dispuesto para contener otra cosa distinta de las que hay en la sala. Por eso, cuanto más nulo sea su ornamento, mejor. Con un conforme y absurdo ademán nos advierte que en el *binterland* imaginario de la escena, abierto tras él, empieza otro mundo, el irreal, la fantasmagoría. No admitamos que la boca del telón abra ante nosotros su gran bostezo para hablarnos de negocios, para repetir lo que en su pecho y en su cabeza lleva el público; sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda.”

Ortega y Gasset, “Meditación del marco”¹⁸⁹

El concepto de *frame* o marco de referencia primario proviene de Gregory Bateson y el campo de la psiquiatría. Erving Goffman lo usará sobre todo en el campo de la comunicación social, y lo dirigirá, a diferencia de su mentor, a los pasajes entre lo interno y lo externo. Goffman, que es considerado el padre de la microsociología, también se dedicará a adaptarlo a diversos medios de comunicación entre los que se encuentran el periodismo, el teatro y el cine ya que “los espectáculos y las dramatizaciones como el cine pueden ser vistos como parte del mundo normal en funcionamiento.”¹⁹⁰ En este apartado se intentará realizar un breve repaso a los conceptos más importantes de Goffman para así poder aplicarlos luego en nuestra muestra de análisis. Estos vienen a ser tres tipos de marcos interrelacionados (el de referencia primaria, el de actividad y el teatral) sumado a tres tipos de acciones que el emisor puede llevar a cabo con la intención de modificarlos (la transposición de claves, las fabricaciones y los niveles de emisión).

Pese a la coincidencia terminológica, los marcos de Goffman no tienen demasiado que ver con los marcos pictóricos de los que hemos venido hablando hasta ahora. De hecho, el término *frame* suele traducirse más como *encuadre* que como *marco* a la hora de hablar del esquema de interpretación en sí. La edición en España del libro fundacional “Frame analysis: los marcos de la experiencia” (2006) optó por la palabra *marco* en su traducción, con lo que respetaremos el término, pero hemos creído conveniente resaltar que pese a ser homónimo del concepto pictórico, estamos ante metodologías y enfoques si bien no

¹⁸⁹ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 94-95.

¹⁹⁰ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 582.

radicalmente distintos, sí diferentes incluso pese a ser complementarios. A su vez, pese a no ser una metodología estrictamente cinematográfica hemos creído que su aplicación al campo de los títulos de crédito encajaba perfectamente ya que las partículas de apertura y cierre de las películas son un reflejo concreto de ese sistema de premisas e instrucciones que permiten descifrar el acontecimiento fílmico. Aun así hemos considerado conveniente ejemplificar la mayoría de los conceptos aplicándolos a nuestro campo de estudio, aunque no está de más subrayar que serán menciones breves y dispersas con la intención de ilustrar, si bien no de profundizar, en las significaciones.

2.1. El marco de referencia primario

El marco de referencia primario o *frame* muestra como la experiencia se organiza mediante “encuadres”: “Un marco de referencia primario es aquel que se considera que convierte en algo que tiene sentido lo que de otra manera sería un aspecto sin sentido de la escena. Los marcos de referencia primarios varían en el grado de organización. Algunos son claramente presentables como un sistema de entidades, postulados y reglas; otros parecen no tener una forma articulada visible, aportando sólo una tradición de comprensión, un enfoque, una perspectiva.”¹⁹¹

Este trabajo de investigación plantea los títulos de crédito como marco de referencia primario ya que gracias a los mismos el espectador puede entender el texto. La experiencia del público y su contacto con el cine a lo largo del tiempo le ha llevado a entender unas premisas que, de otra forma, serían inexplicables (entre otras cosas, porque no suelen pertenecer a la diégesis o ritmo de la película, tienen un carácter de entre mundos y respetan una serie de reglas propias y particulares). Estas premisas normalmente introducen los elementos clave de la película (lugar, tiempo, temática, firma) así como a sus creadores. Del mismo modo que el emisor del texto se fija, por ejemplo, en los géneros para construirlo, los marcos funcionarán en el plano de la recepción aunque el carácter “pasivo” del espectador respecto a la obra fílmica y la imposibilidad de interacción no impiden que éste se encuentre desde un comienzo totalmente implicado como participante de la actividad¹⁹².

¹⁹¹ *Ibid.*, Pág. 23.

¹⁹² “El espectador está a la vez aislado y en grupo (...).El espectador de las "salas oscuras" es sujeto pasivo en

Los títulos de crédito, al contrario de la película a la que acompañan, suelen ser un marco de referencia ceremonial que introduce un acontecimiento. A diferencia del teatro donde el actor aparece directamente como un personaje distinto a él sobre el escenario ya introducido directamente en la ficción, en los títulos de crédito el actor asume la tarea de representarse y sintetizarse en algún rol central ya sea a través de la jerarquía de los títulos, de características del papel en los componentes estéticos de los créditos o del mero hecho de figurar como una persona real que simplemente está realizando un oficio. En los títulos, además, existe una división clara entre los profesionales (el equipo de la película) y los oficiados (el espectador) y si en la película el actor interpretará a un personaje, lo que en los títulos aparecerá será la persona encargada de dar voz a ese personaje. Tal y como ya hemos visto, los títulos de crédito asumen la tarea de representación y el marco de referencia primario ayuda a articularlo.

2.2. El marco de actividad

Los marcos de referencia no se limitan únicamente al espacio mental del emisor y el receptor; también se corresponden a la forma de organizar la propia actividad. Cuando se presuponen una serie de premisas organizativas con base tanto en la mente del receptor como en la actividad en sí (aquellas a las que en cierto modo llega el conocimiento pero no son algo que el conocimiento crea) Goffman habla de un marco de actividad, un concepto directamente relacionado con el anterior y que no pretende instalarse como alternativa a los marcos de referencia, sino como complemento. Es decir: que los títulos de crédito son un marco de referencia primario en general con aspectos siempre en común, pero las características concretas de cada uno de ellos pertenecen al ámbito de la actividad. Tal y como asegura Lozano: “El marco tiene para el grupo social una importancia similar a la que tiene para la obra de arte. Sus dos funciones, diría Simmel, son delimitar la obra respecto al mundo circundante y encerrarla en sí misma. El marco es un sistema de premisas, de

estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los vestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”. Ver: Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001), 91.

instrucciones necesarias para descifrar, para dar un significado a un flujo de acontecimientos. Quizás por ello sea un concepto fundamental en los estudios de la interacción social y de la definición de la situación.”¹⁹³

La actividad suele estar, en este caso, enmarcada por un complejo de señaladores de límites o en términos del *framing*, corchetes: “El conjunto especial de señaladores de límites o corchetes (...) aparecen antes y después de la actividad en el tiempo y pueden estar circunscritos en el espacio; en resumen, se trata de corchetes temporales y espaciales. Estos señaladores, al igual que el marco de madera de un cuadro, presumiblemente no son parte de la actividad propiamente dicha ni parte del mundo externo a la actividad, sino más bien ambas cosas, internos y externos (...) El ejemplo típico es el conjunto de recursos que han llegado a utilizarse en la dramaturgia occidental: al comienzo, las luces se van apagando, suena el timbre y se alza el telón; al final cae el telón y se encienden las luces (estas son señales occidentales; el teatro clásico chino, por ejemplo, utiliza un badajo de madera llamado “Ki”).”¹⁹⁴

Los títulos de crédito son los corchetes externos, los paréntesis tipográficos de la obra y, en consecuencia, de la actividad. A su vez, podríamos denominar corchetes internos a los intertítulos del cine mudo o a aquellos separadores de capítulos dentro del propio filme. Para Goffman, algunas herramientas típicas del cine como los fundidos serían un corchete interno de la actividad porque indican una transición que ocurre “dentro del mundo ficticio que se está manteniendo, el ámbito de los acontecimientos internos. Lo que se señalan son los comienzos y los finales de la acción dramática como tal.”¹⁹⁵ En este sentido el telón de apertura y el de cierre sí que serían corchetes exteriores del juego porque aunque este recurso no aísla al cien por cien la ficción del mundo a su alrededor, sí que aísla el juego del espectáculo (no lo serían así los telones que caen en el entreacto). En cualquier caso los corchetes internos y externos coexisten muchas veces en una misma actividad ya que ésta puede responder a diferentes usos según su perspectiva de uso.

¹⁹³ Jorge Lozano, Notas y noticias sobre el marco, en *Revista de Occidente*, nº317 (Madrid, 2007), 106.

¹⁹⁴ Erving Goffman, *Op. Cit.* 2006), 261-262.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 279.

Toda esta actividad organiza la materia (la película) de cara al espectador y, en cierto modo, ha de hacerlo en el mundo “físico”. Los títulos tienen un carácter ambiguo entre la realidad y la ficción y la actividad es esa parte de los mismos que habla de cosas fantásticas dentro de lugares imaginarios pero que únicamente pueden ser dichas desde el mundo real: por ejemplo, para introducir a los personajes se habla de los actores que los interpretan, para sumergirse en la banda sonora se nos presenta al compositor, etc. A su vez, por ejemplo, cuando un actor mira a cámara y rompe la cuarta pared, estamos hablando de una actividad pero de una que es una ruptura o un fuera del marco.

Los créditos como corchetes no tienen un tiempo asignado, de algún modo son un tiempo sin tiempo. Si son demasiado cortos pueden no cumplir con sus funciones, pero si se recrean durante mucho tiempo el espectador puede salirse fuera del marco antes siquiera de haberse introducido en el lienzo. El marco de actividad se encargará de la organización y disposición de esos corchetes tanto en el espacio como en el tiempo.

2.3. El marco teatral

Al igual que ocurría con el marco de la pintura, existen una serie de paralelismos entre el telón teatral y los títulos de crédito. El telón señala el comienzo de la obra y la cierra (de una manera menos gradual que en el cine, eso sí). Marca la división entre al área escénica y la zona para el público. Invita a la contemplación visual pero impide la interacción entre ambos. Se puede decir que la representación (aquella disposición de cosas que transforma al individuo en actor) comienza desde su subida, si bien otros elementos como el proscenio o las cortinas también influyen en su carácter delimitador¹⁹⁶.

Goffman describe el marco teatral como “algo menos que una fabricación benévola y algo más que una simple transposición de claves.”¹⁹⁷ Un marco de referencia primario es transformado en una franja de actividad escenificada cuando un individuo presenta un sí mismo dual: el actor teatral y el personaje representado. Esta aplicación del marco de

¹⁹⁶ Los telones no sólo aíslan al espectáculo del mundo circundante, sino que su subida sirve de ritual indicador de que la obra comienza. Existe sin embargo una diferencia fundamental entre ambos elementos: en el teatro el telón también se usa para “tapar” las acciones del equipo de producción entre actos (cambio de decorados, iluminación, etc.) mientras que en el cine, los títulos de crédito sirven para todo lo contrario: mostrar a ese equipo. Los títulos de crédito son telón en el sentido de corchete exterior a la obra.

¹⁹⁷ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 145.

referencia se presenta muy interesante en el estudio de los títulos de crédito ya que lo que estos recogen es precisamente el carácter dual del equipo artístico: el nombre del actor por encima del personaje para más tarde pasar al personaje por encima del actor. Se puede decir, pues, que los títulos de crédito de las películas de ficción estarán mayoritariamente teatralizados.

La inclusión del telón de entre acto en el teatro no se incluyó hasta el último cuarto del siglo XIX. El *backstage* formaba parte del espectáculo y el cambio de escena se hacía a la vista del público: “La gente disfrutaba viendo como una escena se disolvía mágicamente en otra. La idea se mantenía en las escenas de transformación de las farsas y pantomimas hasta no hace muchas décadas. Entonces, ¿por qué el teatro romano tenía un telón y los teatros del Renacimiento y de la Restauración también? Estaba allí simplemente para ocultar la primera escena y para cerrar la obra. Aproximadamente hasta el año 1880 en Inglaterra no había “telón de acto”: el público sabía que el acto había acabado cuando todos los actores abandonaban el escenario. Y en Inglaterra hasta 1881 no había telón para ocultar los cambios de escena durante un acto: entonces Henry Irving introdujo el llamado “telón de escena” para ocultar a 135 personas, entre tramoyistas, attrezzistas e iluminadores que movían enseres de gran tamaño en “The Corsican Brothers”¹⁹⁸. Es decir, que mientras que los corchetes internos de la obra no se consideraban estrictamente necesarios, los externos sí existían desde el comienzo. Ello no quiere decir que siempre fuesen telones o que no estuviesen predeterminados por la técnica del momento, por supuesto, pero la necesidad de abrir y cerrar la obra siempre estuvo ahí. Por ejemplo, gracias a la introducción de la luz de gas en los teatros londinenses en 1871 o la de encendedores de gas de chispa eléctrica en 1860 se hizo técnicamente posible bajar y apagar las luces en la sala, proporcionando así señales contundentes para el principio y final de la acción en el marco teatral. Ello no quiere decir que las indicaciones no existieran previamente a ese momento, pero sí que su evolución partía de un recurso anterior. Los títulos de crédito recogen esa necesidad de abrir y cerrar los filmes al mismo tiempo que muestran qué hay tras las bambalinas.

Un ejemplo claro de marco teatral sería la película *Vivir de ilusión* (*The music man*, 1962). Aquí el filme no hace mención explícita al escenario o al teatro, pero sus títulos de crédito finales ordenan a los intérpretes de la película del mismo modo que en los espectáculos de

¹⁹⁸ Kenneth McGowan y William Melnitz, *Golden ages of the theater* (Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1959), 113.

Broadway: de menor a mayor importancia. Vemos, pues, que no hace falta que unos títulos introduzcan explícitamente los componentes teatrales para pertenecer a una marca teatralizada; sin embargo, la acción contraria también puede servir de muestra. Los títulos del binomio Almodóvar y Juan Gatti también suelen ser ejemplares en este sentido. Por ejemplo *Hable con ella* (2002) se abría con un telón, cerraba su trama en el patio de butacas y comenzaba el roll final en el escenario. En *La mala educación* (2004) [59], por otra parte, los nombres del equipo principal se muestran junto a su rol en la película (montaje/celuloide y tijeras, música/cantantes, coros y grabadoras)¹⁹⁹ y los de los actores aparecen además junto a su fotografía convirtiendo así al personaje en rol. Resulta interesante comprobar que el último título de la secuencia inicial es el de guión y dirección de Pedro Almodóvar, pero que éste se convierte en un guión y dirección para Enrique Goded, el personaje interpretado por Fele Martínez. Los títulos se introducen de esa forma en la película como tal (Goded es un director de cine y el plano venía a mostrar un cartel de uno de sus filmes) además de lanzar una identificación entre el director real y el personaje²⁰⁰. El marco de referencia primario queda así investido de un carácter teatral por medio de la dualidad persona/rol y rol/personaje²⁰¹.



59

¹⁹⁹ Algo que sucedía también en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)

²⁰⁰ Para más inri, el póster de la película ficticia remite en un juego típico de Almodóvar a la futura obra del director: *Los amantes pasajeros* (2013).

²⁰¹ “En la mayoría de los casos el actor cinematográfico se interpreta a sí mismo y la tarea del director no consiste en impulsarlo a crear algo que no está en él, sino en mostrar, lo más expresiva y vívidamente posible, lo que hay en él, usando sus características reales.” Ver: Vsevolod Pudovkin, *Film technique and film acting* (Londres: First evergreen, 1960), 107-108.

2. 4. La transposición de claves

Cuando un marco de referencia primario, ya dotado de sentido, modifica ligeramente sus elementos o su actividad y con ello el espectador lo entiende de manera diferente, se lleva a cabo un cambio de claves. El receptor suele entender instantáneamente que ha habido una alteración sistemática en el marco y habrá indicadores que señalen cuando comienza y cuando termina la transformación.

La transposición en los títulos de crédito vendría, por ejemplo, cuando alguno de los mecanismos habituales cambia de función por algún tipo de excusa relacionada con la trama. La película *Irreversible* (2002) [60] presenta en ese sentido un cambio de claves (temporales) muy llamativo: ya que la narración del filme comienza al final de la historia para terminar en el comienzo, los títulos de crédito iniciales son el equivalente del roll final y aparecen con la jerarquía de nombres invertida (es decir, con los datos de producción y el número de Visa al comienzo). El espectador acepta que los títulos iniciales finalizarán con el cargo que suele aparecer nada más encenderse las luces de la sala: el del director. De esta forma, los créditos introducen al espectador en una película donde el tiempo se ha invertido, sin que aún se haya definido la trama concreta del filme.



60

La transposición de claves también puede adquirir el carácter de chiste. En *Me siento rejuvenecer* (*Monkey business*, 1955) Hawks alecciona a Cary Grant (*aún no, Cary*) diciéndole que aun no es hora de aparecer en pantalla; éste cierra la puerta y aparecen los créditos allí enmarcados. Otros ejemplo clásico de filme que juega con el espectador desde los títulos es

Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores (Monty Python and the Holy Grail, 1975) donde toda la secuencia aparece subtitulada en un falso idioma escandinavo. Es tal al delirio al que llegan los créditos que a mitad de secuencia se advierte que han despedido a los responsables. La película pasa entonces a estar dirigida por “40 llamas de montaña especialmente entrenadas, 6 llamas rojas venezolanas, 142 llamas gritonas mexicanas, 14 guanacos del norte de Chile, 76.000 llamas agresivas de las granjas Llama-Fresh de Paraguay y por Terry Gilliam y Terry Jones”.

Prácticamente todos aquellos títulos que se salgan de la norma presentarán una o varias transposiciones de claves por muy mínimas que éstas sean. En cierto modo la transposición puede verse como un juego con el espectador, pero se debe tener en cuenta que “no toda actividad sería carece de transposición de clave, y no toda actividad no transformada puede ser tildada de seria.”²⁰²

2.5. Las fabricaciones

El borde del marco es una construcción, pero sólo la ven los que la fabrican. La fabricación del marco tiene lugar cuando el emisor modifica una actividad de modo que se induzca al receptor a formarse una creencia falsa de lo que está sucediendo. Las fabricaciones, “al igual que las transposiciones, requieren el uso de un modelo, el uso de algo que ya tiene sentido en términos de un marco de referencia primario. Pero mientras que la transposición lleva intencionadamente a que todos los participantes tengan una misma visión de lo que sucede, la fabricación requiere diferencias.”²⁰³

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos de los títulos de crédito es aportar información objetiva al espectador sobre la película a la que anteceden, no suelen darse demasiadas fabricaciones en su seno. Ello no implica que no haya filmes que se aprovechen de este carácter de legitimidad para usarlas con la intención de confundir al espectador en beneficio de la película; por ejemplo, la aparición de títulos más de 30 minutos después de comenzar la película en *Puente de Varsovia* (1990) traiciona las expectativas de la audiencia que ya piensa que esos títulos nunca sucederán. Suelen ser fabricaciones benévolas que

²⁰² Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 49.

²⁰³ *Ibid.*, 90.

ocultan algún tipo de aparición estelar -Kevin Spacey como asesino en *Se7en* (1995) no tiene cabida en los títulos iniciales de cara a potenciar el misterio del asesino-, o que añaden personas ficticias al equipo de producción –en *Simone* (2002) la actriz principal real (Rachel Roberts) no aparece en los créditos pero sí se acredita al personaje ficticio (Simone) creado por ordenador que se supone ella está representando-²⁰⁴.

Otro tipo de fabricaciones son aquellas que llevan a nuevas apreciaciones por parte del espectador. Así, una película con el nombre Alan Smithee entre sus filas (acrónimo de “The Alias man”) puede no decir nada a cierta parte de la audiencia, pero implica que la persona encargada de rodar esa película no quedó satisfecha con el resultado y retira su firma de la obra. Aquí, el ejecutante de la actividad queda fuera del ámbito de la actividad, y lo refleja de una manera encubierta.

El caso más paradigmático de fabricación en una secuencia de créditos se encuentra seguramente en *La buella* (*Sleuth*, 1972) [61]. La película de Mankiewicz sólo tenía dos actores en su haber interpretando a varios personajes: Laurence Olivier y Michael Caine. Con el objetivo de enredar a la audiencia y potenciar la sorpresa final, aparecen otros cuatro nombres en el reparto (Alec Cawthorne, John Matthews, Teddy Martin y Eve Channing) que el espectador descubrirá ficticios únicamente al llegar el “The End”. Una vez que cae el telón el juego ha terminado y todos conocen la misma versión de lo sucedido.



61

²⁰⁴ También existen una serie de fabricaciones creadas por el contexto: Así, en España películas de animación como *Kung-Fu Panda* (2008) o *Los mundos de Coraline* (*Coraline*, 2009) cuentan con una secuencia de créditos donde se nos presenta a unos dobladores que no oiremos. Aún más destacable es el caso de *Shrek* (2001), donde todos los nombres fueron borrados de la versión española para ser suplantados por el vacío. En este caso la secuencia de créditos consistía en fondos desocupados, lo cual provocaba gran extrañeza en el espectador. La actividad se modificó hacia la nada.

2.6. Los niveles de emisión

Teniendo en cuenta que el objeto filmico no es nunca fruto de un trabajo individual sino del de un equipo, los títulos de crédito rompen normalmente con el modelo tradicional del único sujeto como creador. Los créditos son un marco de referencia y de actividad teatralizada donde la fuente de información o el emisor pueden ser varios individuos diferentes (o el mismo individuo) actuando en distintos niveles. Es decir, que el emisor en unos títulos de crédito puede ser el titular, pero también el artesano que lleva a cabo su diseño, el director de la película o el propio estudio.

Todos estos niveles de emisión pueden ser transmitidos por individuos diferentes porque cada uno de los elementos juega su papel en una capa diferente. Goffman²⁰⁵ cataloga estas funciones de la fuente en cuatro roles:

- a) *Causante*: la parte (individuo o no) considerada responsable de haber adoptado voluntariamente la posición que el significado del enunciado atestigua
- b) *Estratega*: aquel que es responsable de lo que dice o hace –en el sentido de ser el causante u originador- es probable que sea también la persona que decide la posición que va a adoptar. Pero hay, en verdad, cientos de sistemas de interacción en los que la tarea de valorar la situación y diagnosticar lo que debería hacerse en esas circunstancias se asigna en parte o en su totalidad a un especialista.
- c) *Animador*: una máquina de transmitir totalmente localizada. Analíticamente hablando, el animador es más afín a la tinta con la que se imprime la palabra “yo” que al referente de esa palabra.
- d) *Figura*: las diversas configuraciones que un actor o actriz pueden animar, sin excluir aquello que la actriz anima cuando habla en su vida real fuera del escenario en su propio nombre.

Según esta catalogación, el *causante* de los títulos de crédito pertenece al significado interno del enunciado, y suele vincularse tanto con el estudio cinematográfico detrás del filme como con el director de la película o su productor: hablamos de un cierto tipo de autoría final de la película. Normalmente el *causante* y el *estratega* son funciones ocupadas por el

²⁰⁵ *Ibid.*, 536-543.

mismo individuo aunque aquí podríamos incluir al titular: el diseñador de títulos como emisor y no únicamente como artesano (Goffman ilustra el concepto de estrategia diciendo que “la persona en cuyo nombre se compran acciones no tiene por qué ser la persona que decidió cuáles eran las acciones más convenientes para ella.”)²⁰⁶ El *animador* también estaría vinculado con el diseño de los títulos, pero más que la persona que concibe la secuencia aquí deberíamos incluir al equipo técnico encargado de crearla e incluso al propio medio. Pertenece al proceso de transmisión y no funciona referencial sino físicamente. La función de animador vendría de los propios rasgos estéticos de la secuencia de títulos. Por último, las *figuras* en los títulos de crédito serían todos aquellos individuos que están integrados en los mismos. Si bien no son emisores activos de la secuencia, ésta se emite de manera obligatoria a través de ellos.

Un individuo podrá funcionar simultáneamente en las cuatro dimensiones, pero ello no implica necesariamente que sea siempre así. Tal y como dice Goffman, “ser autor de un comentario y hacerlo son cosas bastante diferentes”²⁰⁷, frase a la que podríamos añadirle que “ser autor de un comentario *sobre alguien* y hacerlo, *formar parte del mismo* o *decidir cómo hacerlo* son cosas bastante diferentes”.

²⁰⁶ *Ibid.*, 543.

²⁰⁷ *Ibid.*, 544.

IV. 3. 3. SOBRE EL PARATEXTO LITERARIO

“Para que dejemos de ver una cosa, para tajarla, tenemos que ver otra, la que tapa... Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo al denso cerco de menudencias claramente intuitas.”

Ortega y Gasset, “Ideas sobre el teatro y la novela”²⁰⁸

Como ya hemos visto, el espacio cuadrangular de la pantalla de cine viene determinado por el pictórico. Éste es su antecedente directo, pero no el único. También lo son el cuadrado delimitador del proscenio del teatro italiano, el espacio bidimensional del sistema cartesiano o el formato de la página. Se puede decir, pues, que el cuadro cinematográfico proviene también en parte del campo tipográfico.

A su vez, la inclusión de texto junto con la imagen es algo tan antiguo como el propio libro. Ya la imprenta del siglo XVI permitió la inclusión de ilustraciones en los textos. El libro medieval las utilizaría con una función ilustradora, pero, poco a poco, las imágenes fueron sugiriendo una expresión conceptual e interactuando con el texto²⁰⁹. En el Renacimiento y sobre todo en el Barroco la escritura se iconizó y aparecieron las imágenes alegóricas. “La escritura y la imagen se complementan, son fragmentos de un sintagma más general y la unidad del mensaje se realiza en un nivel más avanzado.”²¹⁰ El cine y los lenguajes audiovisuales pertenecen a este tipo de espacio discursivo.

El concepto de paratexto literario de Gérard Genette (donde la portada del libro cobra una importancia capital) ha sido adoptado con relativa facilidad por los estudiosos del cine. A menudo aparece una distinción entre los peritextos (alrededor del texto) y epitextos (fuera del texto) dentro del mundo fílmico que incluye los títulos, subtítulos y créditos en el primer grupo y los carteles, *trailers* o *making ofs* en el segundo, por citar sólo algunos ejemplos. El siguiente apartado realizará un breve recorrido por algunos de esos conceptos

²⁰⁸ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela* (Madrid: Alianza, 1995), 50.

²⁰⁹ “El libro mismo no es, como suele pretender el canon logocéntrico, un artefacto lingüístico, sino una compleja máquina visual.” Ver: Gonzalo Abril, *Análisis crítico de textos visuales*. (Madrid: Editorial Síntesis, 2007), 68.

²¹⁰ Roland Barthes en Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 7.

y funciones ya que su uso nos permitirá analizar la muestra de análisis de una manera mucho más específica si bien antes de comenzar a hablar de conceptos propios de esa transtextualidad, consideramos necesario mencionar alguno de los elementos que conforman esa imagen-texto audiovisual exclusivamente originaria del cinematógrafo y que nos servirán para realizar un análisis crítico de los textos audiovisuales.

3.1. La imagen-texto

Los títulos de crédito funcionan en cierta forma del mismo modo que la portada/contraportada de un libro: Son palabras que han pasado a formar parte de la imagen, textos (audio)visuales que siempre son leídos de manera activa por sujetos comunicativamente competentes, que informan al lector del título y elementos de la narración que hay dentro de sus páginas y que las encierran en un todo. A su vez, han de verse también como “formas fluyentes, dinámicas, y nunca plenamente determinadas, en redes textuales movedizas en el tiempo de la historia y en los espacios de la cultura.”²¹¹

Los elementos textuales de las portadas se desarrollan como un conjunto de significantes que se integran dentro de una trama visual; aquí habrá una diferenciación entre un nivel plástico o estético y un nivel icónico de representación. También son fenómenos narrativos que, al igual que los títulos, pueden ser observados desde tres puntos de vista diferentes: desde los géneros, desde la narratividad o desde el modo de discurso. A su vez, tanto los títulos como las portadas se encuentran condicionados por las características histórico-culturales de producción, distribución y consumo de las obras a las que acompañan. Es decir: contextualmente, reflexivamente y discursivamente.

Para el análisis de esta imagen-texto, Jacques Aumont describe²¹² cuales son los componentes propiamente plásticos que la caracterizan. Se trata de la *superficie* de la imagen y su organización; la gama de los *valores*; la gama de los *colores* y sus relaciones de contraste; los elementos *gráficos* simples, y la *materia* de la imagen misma. Mediante todos estos

²¹¹ Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 19. El método propuesto en el libro de Gonzalo Abril “Análisis crítico de textos visuales” resulta, es este sentido, de un gran interés. En él, se propone una mirada basada en el análisis de los procesos culturales para abordar el texto visual como un objeto de estudio por derecho propio. Al mismo tiempo, se reconoce la necesidad de una pluridisciplinariedad que hoy constituye una premisa básica en la mayoría de estudios de ciencias sociales.

²¹² Jacques Aumont, *Op. Cit.* (1992), 144.

elementos, los títulos de crédito indicarían una forma de experiencia visual que “integra de forma simultánea un conjunto de componentes heterogéneos del texto (íconos, índices y símbolos; signos escriturales, fotográficos, pictóricos y gráficos, etc.). Estos se relacionan funcionalmente entre sí, e interactúan necesariamente para dar sentido al texto verbovisual. El movimiento del mismo, a su vez, presentará diversas velocidades, intensidades, ritmos y rupturas que habrá que analizar para entender en plenitud sus características.”²¹³

Lo más importante no será descubrir el significado de los textos visuales mediante sus elementos definitorios, sino los modos y los medios por los que les atribuimos esos significados: los “procesos de sentido” en que intervienen. Para ello será necesario realizar un análisis contextualizado de los títulos de crédito que permita encontrar resonancias tanto en la obra anterior y posterior de los emisores como en los aledaños fílmicos circundantes.

3.2. La transtextualidad fílmica

La inclusión de los títulos de crédito y los carteles dentro de la categoría de paratextos no sólo es compatible con el carácter de marco sino que especifica su función de umbral: “El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su recepción u consumición. (...) Más que de un límite o una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral, de un vestíbulo (...) de una zona indecisa entre el adentro y el afuera sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto). (...) Una zona no sólo de transición sino también de transacción.”²¹⁴ Gérard Genette planteará en *Palimpsestos* (1982) el término transtextualidad para referirse a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos.”²¹⁵

Aunque Genette trabajaba casi de manera exclusiva en el terreno de la literatura, nos

²¹³ Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 64.

²¹⁴ Gerard Genette, *Umbrales* (México: Siglo Veintiuno editores, 2001), 9-10

²¹⁵ *Id.*, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 9-10

interesa observar cómo sus teorías se han usado en los estudios sobre cine, de ahí que nos fijemos en el trabajo de Robert Stam señalando los cinco tipos de relaciones transtextuales de Genette en su libro "Nuevos conceptos de la teoría del cine"²¹⁶ y apliquemos su uso a las partículas de apertura y clausura filmicas.

La *Intertextualidad* sería el primer tipo: "la co-presencia efectiva de dos textos bajo la forma de cita, plagio y alusión". A su vez, dentro de ese apartado, encontraremos la *intratextualidad* que se referiría a los procesos mediante los que las películas se refieren a sí mismas "a través de estructuras especulares, microcósmicas, y *mise-en-abyme*". Los títulos de crédito son intertextos en el sentido de que recogen mecanismos y herramientas de uso de las películas precedentes citando, plagiando y aludiendo así a toda la historia del cine previo, de manera consciente o inconsciente. Del mismo modo, podremos considerar a los créditos como intratextos en el sentido de que se refieren a sí mismas y reflexionan sobre la película a la que acompañan al mismo tiempo que son su reflejo.

La *Paratextualidad* es el segundo tipo de transtextualidad de Genette y, en esta ocasión, hace referencia a la relación, en literatura, entre el propio texto y su paratexto (que vienen a ser, en general, los títulos, peritextos editoriales, dedicatorias, epígrafes, intertítulos, notas, ilustraciones, cubiertas de los libros y firmas). El paratexto estaría así constituido por todos "los mensajes, accesorios y comentarios que vienen a rodear al texto y que en ocasiones se convierten en virtualmente indistinguibles de éste". Éste es el apartado donde situaremos más claramente los títulos de crédito tanto por su carácter de borde del texto fílmico como por sus funciones y su indefinición respecto al mundo en que se encuentran.

El tercer tipo de transtextualidad es el de la *metatextualidad* y consistirá en la "relación crítica entre un texto y otro, tanto si el texto comentado es citado de forma explícita o bien si sólo es evocado de forma silenciosa". La *architextualidad* es la cuarta categoría y se refiere a las "taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos (o subtítulos) de un texto". Esto tiene que ver con la disposición o rechazo de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título, directa o indirectamente, como poema, ensayo, novela o, en el caso que nos

²¹⁶ STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Op. Cit.* (1999), 324-330

ocupa, película. La *hipertextualidad*²¹⁷, último de los compartimentos en que Genette divide la transtextualidad, se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama *hipertexto*, con un texto anterior o *hipo-texto*, que “el primero transforma, modifica, elabora o amplía”. Aquí incluiríamos concepciones como remakes, secuelas, reboots, revisiones, pastiches, reelaboraciones o parodias.

Podremos leer los títulos de crédito bajo cualquiera de estos tres tipos pero, a diferencia de los dos primeros, aquí los términos no se encargan de catalogar los créditos en sí sino de mostrar diversas posibilidades de lectura: varios títulos de crédito podrán ser metatextuales y referirse a otros, varios títulos de películas podrán llevar un discurso inherente sobre su propia caracterización, varios títulos serán hipertextos en el sentido de que modifican otros textos previos dando lugar a algo nuevo, pero a diferencia de los conceptos de *intertexto*, *intratexto* y *paratexto*, no todos los títulos de crédito pertenecen a estas categorías por definición, sino que sólo alguna de sus características podría ser leída de ese modo. En cualquier caso, estas últimas tres categorías serán muy útiles para nuestra posterior propuesta de catalogación y redefinición.

Según Genette un texto siempre tiene contornos externos que el paratexto se encarga de enmarcar introduciéndolo, presentándolo, comentándolo y condicionando la recepción del mismo. Según Derrida ese marco se disuelve en la obra presentada y, así, todo lo que está apropiadamente enmarcado se convierte en un objeto artístico. Nuestra investigación parte de que los títulos de crédito son uno de los casos más paradigmáticos del paratexto fílmico. Esa concepción facilitará enormemente la tarde a de enfrentarnos a nuestra muestra de análisis tanto en el apartado de reconocimiento como de estudio.

3.3. El paratexto fílmico

Genette es claro al respecto: "La más de las veces, el paratexto es un texto: si aún no es *el* texto, al menos ya es texto."²¹⁸ Los títulos de crédito son un texto por sí mismos, si bien se

²¹⁷ “La hipertextualidad, entendida como un texto derivado de otro anterior por transformación simple o por transformación indirecta [...] es, desde luego, un aspecto universal de todo texto, pues no hay obra que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hiper- textuales” (1989: 17-19). Ver: Gerard Genette, *Op. Cit.* (1989), 17-19.

²¹⁸ Gerard Genette, *Op. Cit.* (2001), 12.

refieren y complementan a otro²¹⁹. Siendo el paratexto una zona de transición entre texto y extratexto, "es necesario resistir a la tentación de alargar la zona recortando por ambas partes. El carácter indeciso de los límites no impide al paratexto tener en su centro un territorio propio e irrefutable donde se manifiestan claramente sus "propiedades" que constituyen juntas los tipos de elementos que venimos de explorar, y algunos otros."²²⁰ Esta idea resultará de gran uso para nuestro posterior análisis ya que nuestra intención pasa por centrarnos únicamente en las secuencias de títulos de las películas, sin la obligación de acceder al resto de esas obras como tal. Evidentemente el paso por sus características generales en los apartados narrativos, estilísticos y de producción es obligatorio²²¹, pero no así la equivalencia en el trato. Partimos de la idea de Genette de que los paratextos son susceptibles de ser estudiados única y exclusivamente por sí mismos.

Genette asegura que el *destinador* de un mensaje paratextual (como, por otro lado, de todo otro mensaje) no es necesariamente su productor. Esta otra idea, ya sugerida en otras partes de la investigación, también se antoja capital para el posterior análisis. Si la época del cine moderno fue clave en discusiones y demostraciones sobre el concepto de autor, las partículas de apertura y cierre de una película representan diáfananamente el debate: ¿se puede decir que el director de una película es siempre el autor último de los títulos de crédito de la misma o, por el contrario, las secuencias cuentan con autores múltiples en diferentes capas? Siguiendo la terminología de Goffman vemos que, al igual que en la propuesta de Genette, el emisor del marco de actividad adquiere diferentes niveles y personalizaciones que siempre habrá que tener en cuenta a la hora de analizar la muestra.

Aunque la propuesta teórica de Genette se centra casi exclusivamente en los textos escritos, "el lenguaje verbovisual moderno (...) pone de manifiesto que, a diferencia de los

²¹⁹ "Si imaginamos el triunvirato de Texto, Audiencia e Industria como los Tres Grandes dentro de los estudios sobre medios, entonces los paratextos serían los que llenan el espacio entre ellos, los que acondicionan los pasajes y las trayectorias que atraviesan el paisaje mediático y negocian o determinan de maneras variadas las interacciones entre los tres. (...) Sin embargo, el secreto para entender el paratexto radica en identificar su relación con la textualidad: ¿qué es el paratexto en relación con el texto ¿Cómo contribuye al proceso de construcción de significados? ¿Y cómo se energiza, contextualiza o modifica en ese sentido la textualidad?" Ver: Jonathan Gray, *Show sold separately. Promos, spoilers, and other media paratexts* (Nueva York: New York University Press, 2010), 23 (Traducción propia).

²²⁰ Gerard Genette, *Op. Cit.* (2001), 352.

²²¹ "Si el texto sin su paratexto es como un elefante sin guía, poder impedido, el paratexto sin su texto es un guía sin elefante, desfile necio. También el discurso sobre el paratexto jamás debe olvidar que trata sobre un discurso que trata sobre un discurso, y que el sentido de su objeto tiene que ver con el objeto de ese sentido, que es un sentido. Sólo hay que franquear el umbral". Ver: *Ibid.*, 354.

estudiados por la retórica clásica, los argumentos contemporáneos no tienen por qué ser puramente lingüísticos, sino que combinan enunciados icónicos, gráficos y escriturales.”²²² El propio autor parisino reconocía la deuda de su investigación con otros apartados más vinculados con la imagen así como la necesidad expresa de evolucionar junto con la muestra de estudio: "Las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra, con diferencias de presión a menudo considerables (...). La historia general del paratexto estará sin duda ritmada por las etapas de una evolución tecnológica que le ofrece sus medios y sus ocasiones, las de sus incesantes fenómenos de desplazamiento, de sustitución, de compensación y de innovación que aseguran al filo de los siglos la permanencia y, en cierta medida, el progreso de su eficacia.”²²³ Ya hemos podido observar atentamente una serie de rasgos de evolución histórica en el campo de los títulos de crédito, pero ello no quiere decir que debamos limitar la muestra de análisis a un compartimento estanco fuera del tiempo. Dentro de nuestra muestra también asistiremos a modificaciones contundentes propiciadas tanto gracias a la tecnología como a la pericia a la hora de usar esa tecnología, y, en ese sentido, resultará fundamental reseñarlas.

Al mismo tiempo, ese compartimento del periodo 1958-1969 debe estudiarse con una perspectiva espacio temporal que remita a la época en que las obras pertenecientes fueron creadas. Ésta es una de las razones por las cuales hemos preferido finalizar nuestra anterior aproximación historiográfica en ese mismo año 1969: las consecuencias derivadas del cine escogido para analizar son tan contundentes como variadas y haremos mención a las mismas de manera inevitable (resulta imposible intentar leer el texto desde un momento histórico que no sea el *hoy*) pero no queríamos confundir conceptos adelantándonos a los acontecimientos futuros. Si concretamos esto es precisamente porque es uno de los puntos donde diferimos de la metodología de Genette. Él, siempre pensando en los paratextos literarios, indicaba que "siendo inamovible, el texto es incapaz por sí mismo de adaptarse a las modificaciones de su público, en el espacio y en el tiempo. Más versátil, más flexible, siempre transitorio en tanto transitivo, el paratexto es para el texto un instrumento de adaptación.”²²⁴ Si bien estamos totalmente de acuerdo con él en que los paratextos literarios

²²² Ver: Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 89.

²²³ Gerard Genette, *Op. Cit.* (2001), 9, 18.

²²⁴ *Ibid.*, 352.

viven una serie de modificaciones constantes de la presentación del texto (a cargo de las diferentes ediciones de libros, revisiones, recopilaciones, etc), los títulos de crédito como paratexto no presentan apenas ese carácter. Es cierto que, tal y como ya hemos apuntado, varias copias remasterizadas de películas pertenecientes sobre todo a la primera etapa del cine mudo no han conservado sus partículas de apertura y cierre originales, con lo que se han creado unas nuevas adaptando de algún modo las películas -y el umbral de entrada a las mismas- a su tiempo, pero se trata de casos puntuales y excepcionales que no tienen mayor incidencia en nuestra muestra de análisis. A diferencia de lo que Genette apuntaba sobre el literario, el paratexto fílmico de los títulos de crédito *no* se adapta, cosa que sí ocurre, sin embargo, con otros como el póster o el trailer²²⁵.

Esto nos lleva a la necesidad de concretar la existencia de esos otros paratextos. El paratexto es, bajo todas sus formas, un discurso fundamentalmente heterónimo y auxiliar. Siempre está al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto. En el caso de los títulos de crédito, ese texto a enmarcar está claro y es la propia película. En el caso del cartel, "el afiche sintetiza los conceptos gráficos e intelectuales que se pretenden comunicar, ampliando su proyección y superando sus limitaciones en forma de productos audiovisuales: webs, trailers, making-of, etc."²²⁶ El cartel otorga a esos otros paratextos una misma identidad visual cuya esencia más depurada se haya en su propio seno. Es un marco para la película, pero no se sitúa estrictamente a su lado como sí lo hacen los títulos de crédito: no sólo se encuentra fuera, sino que sus emisores y audiencia son otros así como sus ramificaciones. Tal y como Genette asegura, "ciertos elementos del paratexto se dirigen (lo que no significa que lo alcancen) al público en general, es decir, a todos y cada uno; (...) otros se dirigen (con la misma reserva) más específica y más restrictivamente sólo a los lectores del texto."²²⁷ Nosotros nos centraremos en estos últimos, pero ello no quiere decir que obviemos la importancia capital de esos otros paratextos por los que el espectador ha pasado antes de llegar al texto.

²²⁵ "Aunque raramente tan densamente poblado con significado como aquellos en movimiento o audiovisuales, los posters también pueden jugar un papel clave en esbozar el género, las estrellas como intertextos, y el tipo de mundo en el que la audiencia está entrando (...) Dado que muchos carteles de cine colocan a su estrella o estrellas de manera prominente, aclaman a esa estrella como un intertexto de todos sus roles pasados y actuaciones públicas." Ver: Jonathan Gray, *Op. Cit.* (2010), 52-53 (Traducción propia).

²²⁶ Francisco Perales, *Op. Cit.* (1999), 166.

²²⁷ Gerard Genette, *Op. Cit.* (2001), 14.

Stanitzek y Aplevich dan con una de las claves en su artículo sobre la discrepancia fundamental entre los títulos de crédito y los trailers: una de las diferencias más importantes a la hora de hacer un análisis paratextual es el *dónde* aparece ese elemento y el *dónde* se sitúa: “Los peritextos se encuentran cerca del texto al que se refieren, están sujetos a éste hasta cierto punto y se ven al mismo tiempo que él, mientras que los epitextos se encuentran a una mayor distancia del texto al que se refieren, de manera que pueden — también en una dimensión temporal— ofrecer un comentario frente al texto o como continuación de éste. En el sentido de esta distinción, las secuencias de títulos son un peritexto: están ligadas de forma más o menos segura a la película que introducen. Por otro lado, el tráiler —como los carteles de la película, anuncios en periódicos, making of, ruedas de prensa, etc.— constituyen una forma epitextual.”²²⁸ El trailer anuncia y publicita la película, y eso hacer que esté restringido a una cierta redundancia en lo representado. Esto no quiere decir que las secuencias de títulos de crédito tengan más libertad a la hora de ser construidas pero sí que “las secuencias de títulos no son un peritexto sobrecargado porque la tarea de marketing de la película ya se ha realizado: el espectador ya está en el cine. Una vez ha cruzado esta puerta, los títulos ofrecen otro umbral que permite experimentar con la forma del cine.”²²⁹

3.4. El umbral

El texto de Ortega y Gasset que guía esta investigación hace referencia a dos aspectos clave: por un lado al carácter del marco como umbral hacía el imaginario, y por otro a la imposibilidad de acceder a ese imaginario de forma directa, sin capas ni fronteras. Genette concreta una idea parecida en su libro *Umbrales* (2001): “Cualquiera que sea la intención estética que quiera provocarse, el paratexto no tiene como principal tarea la de “hacer bonito” el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor. Con este fin, se ubica entre la identidad ideal y relativamente inmutable del texto, y la realidad empírica (sociohistórica) de su público, una suerte de esclusa que le permite permanecer “a nivel” o, si se prefiere, una cámara que ayuda al lector a pasar sin dificultad respiratoria de

²²⁸ Georg Stanitzek y Noelle Aplevich, “Reading the title sequence (Vorspann, Générique)” en *Cinema Journal*, nº 4 (Verano 2009), 52 (Traducción propia).

²²⁹ *Ibid.*, 53 (Traducción propia).

un mundo al otro, operación a veces delicada, sobre todo cuando el segundo es un mundo de ficción."²³⁰

Gracias al carácter de puerta de los títulos de crédito, el espectador puede enfrentarse con el filme y firmar un contrato con la ficción. En este sentido, el público adquiere una distancia crítica respecto al mundo real y una llave de entrada a la isla imaginaria situada en la pantalla. El umbral ayuda pues al espectador a introducirse en el imaginario fílmico, pero ello no impide que ya exista un imaginario en el marco en sí. En este sentido, el umbral de los títulos de crédito es una tierra de nadie. Al igual que el mundo de lo imaginario, es una realidad intermedia que media entre lo sensible y lo inteligible.

En el cine, las imágenes se encuentran unidas al sentido de manera inconsciente: por un lado ofrecen una percepción sensorial directa, pero, por el otro, representan una realidad ausente, un conocimiento indirecto. En este sentido, existen tres modos de conocimiento indirecto: el signo, la alegoría y el símbolo. El *signo* viene a ser una imagen sonora o visual (significante) que queda asociada a un objeto (significado) de manera arbitraria. En la *alegoría* desaparece la arbitrariedad: cuando se pretende expresar alguna idea abstracta intraducible, se ejemplificará en una figura o signo detallado. Por último, el *símbolo* vendría a ser el inverso de la alegoría ya que aquí no se parte de una idea para llegar a una figura, sino que la propia figura es fuente de ideas: la imagen está vinculada a un sentido y no a un objeto²³¹. Aun siendo consciente de la complejidad de estos conceptos, queremos pensar que las palabras que conforman los títulos de crédito son signos que se convierten en imágenes alegóricas a través de diferentes rasgos narrativos y estéticos. Hacen visible lo invisible y acaban por convertirse en ese símbolo que rodea toda esta investigación desde diferentes vertientes: el proceso de enmarcar.

Los títulos de crédito son la máscara (la objetividad) sobre el rostro del marco (la subjetividad). Aunque el marco no aparezca de forma explícita en los títulos, está igualmente presente. Este conjunto enmarcador, al igual que el propio Hermes –el dios

²³⁰ Gerard Genette, *Op. Cit.* (2001), 352.

²³¹ “El símbolo no es un mecanismo de economía ni un medio de expresión del que se pudiera prescindir, sino un auténtico medio de conocimiento. Se trata de una “epifanía”, de aquello para lo cual no existe ningún concepto verbal, se manifiesta, se encarna en y por la imagen, se expresa en una figura. <El símbolo es la epifanía de un misterio>”. Ver: Gilbert Durand en Luis Garagalza, *Op. Cit.*, (1990), 51.

griego mensajero, de las fronteras y de los viajeros-, presenta un carácter dual²³². Por un lado, se refiere a un sentido preciso indicado por su significado literal. Representa la parte de realidad que construye el imaginario fílmico, los individuos detrás del sueño del cine. Pero, por otro, la función de la secuencia de palabras es reemplazar con economía una larga definición conceptual: ninguna palabra puede nunca desprenderse totalmente de la evocación o connotación que sugiere. Esto es aun más pronunciado en el caso de la imagen-texto, por lo que el sentido propio queda relegado en muchas ocasiones a lo latente y el símbolo prima sobre el concepto: “Desde el mismo momento en que una cosa (objetividad) entra en relación con el hombre, queda revestida de un sentido figurado, convirtiéndose en un símbolo. El conocimiento objetivo sólo surge ulteriormente, como consecuencia de un esfuerzo específico del sujeto para mantenerse a distancia.”²³³ Es decir, que gracias a sus experiencias culturales y antropológicas, el espectador atisba detrás de la secuencia de créditos un mundo intermedio a medio camino entre la superficie y la profundidad: el marco como umbral.

Luis Garagalza expone en su libro “La interpretación de los símbolos” que los encadenamientos de símbolos se rigen por las “resonancias”, por las afinidades ocultas que residen en su contenido semántico o material. Una imagen sugiere otra imagen, y éstas no deberían analizarse únicamente con estructuras lógico-conceptuales. Los títulos de crédito informan al espectador, pero también le sumergen en una serie de índices que remiten a un mundo invisible. Consideramos al lenguaje y, en consecuencia, a los títulos de crédito, no ya un instrumento de comunicación sino un intermediario que hace posible la comprensión del sentido, en este sentido el sentido fílmico: “El lenguaje, así concebido, como “epifanía del sentido”, tiene ciertamente una forma, pero no es la forma la que explica el contenido sino que es, al contrario, el dinamismo cualitativo de la estructura el que permite conocer la forma. Se puede, en consecuencia, describir el lenguaje en términos de estructura, como un sistema, pero se trata ahora de un sistema cualitativo de contenidos, no puramente formal, que está cargado de una significación afectiva.”²³⁴ A lo largo del tiempo, el sentido del símbolo se irá distorsionando y será el círculo hermenéutico donde la significación se ponga en marcha gracias a la libre inspiración del hermeneuta.

²³² “Dios del tránsito, de la movilidad y de la alteridad asumida, aparece como un ser desgarrado, fragmentario, sin personalidad propia ni forma definida.” Ver: Luis Garagalza, *Op. Cit.* (1990), 116.

²³³ Ernst Cassirer en Luis Garagalza, *Op. Cit.* (1990), 87.

²³⁴ Luis Garagalza, *Op. Cit.* (1990), 31.

Este trabajo de investigación plantea que parte del sentido ausente que se puede encontrar en los títulos de crédito, se encuentra en los marcos, ya sean estos pictóricos, teatrales o literarios.

3.5. El nombre del autor, el título y el prefacio

Dentro de la catalogación que Gerard Genette hace de los paratextos, nos encontramos con tres que sí tienen una aplicación directa en el campo de los títulos de crédito: se trata del nombre del autor, el título y el prefacio. Por supuesto los créditos presentan otros roles aparte de estos tres mencionados y, además, su aplicación, como veremos, difiere bastante de los rasgos que el autor parisino describe respecto a los literarios, pero nos ha parecido interesante sobrevolar sus conceptos en busca de antecedentes que puedan aclarar nuestra muestra de análisis.

Cuando habla del nombre del autor Genette se fija especialmente en el lugar que ocupa en el libro: "El emplazamiento paratextual del nombre del autor, o de lo que lo remplace, hoy es a la vez errático y circunscrito. Errático: se disemina, con el título, en todo el epitexto. (...) Circunscrito: su lugar canónico y oficial se reduce a la portadilla y a la cubierta."²³⁵ Genette habla de las diferencias entre ambas inscripciones: la de la portadilla es modesta, más discreta que la del título, y responde a una necesidad legal; la de la cubierta, por otro lado tiene dimensiones variables según la notoriedad del autor. Los títulos de crédito plantean bastantes interrogantes al respecto. Por un lado, ¿Quién es el autor? ¿Son, de algún modo, todos los roles acreditados autores de sus respectivos campos de trabajo? Por otro lado, ¿aparecen también sus nombres en más de una ocasión? ¿Importa más su tamaño o su posición? ¿Presentan siempre un carácter dual en el sentido de ser tanto erráticos como circunscritos?

A la hora de hablar del título en sí Genette da con un inesperado paralelismo con los títulos de crédito: "Como el nombre del autor, durante siglos el título no ha tenido ningún emplazamiento especial. (...) El texto comenzaba, desde la primera página. (...) Los primeros libros impresos, que imitaban la apariencia de los manuscritos que reproducían,

²³⁵ Gerard Genette, *Op. Cit.* (2001), 36-37.

no llevaban tampoco lo que nosotros llamamos portadilla. (...) La portadilla aparece en los años 1475-1480, y durará por mucho tiempo, hasta la invención de la cubierta impresa."²³⁶ Así, existe un parecido decisivo entre la publicación de los primeros libros y la proyección de las primeras películas: el título y el nombre del autor eran considerados dispensables y no será hasta que adquieran un rodaje narrativo que surja la necesidad del bautizo.

Nuestro trabajo de investigación no pretende analizar los significados ocultos dentro de los títulos en sí ni las sugerencias que puedan llevar a crear en el espectador, tema sobre el que Genette investiga profusamente. Sin embargo, sí nos ha parecido conveniente reseñar cuales son las cuatro funciones que el autor parisino concede a los títulos: "La primera, la única obligatoria en la práctica y la institución literaria, es la función de *designación*, o de *identificación*. La única obligatoria, pero imposible de separar de las otras (...). La segunda es la función *descriptiva*, ella misma temática, remática, mixta o ambigua según la elección del destinador (...). La tercera es la función *connotativa* agregada a la segunda, voluntariamente o no por parte del autor; también me parece inevitable, ya que todo título, como todo enunciado en general, tiene su manera de ser, o si se prefiere, su estilo (...). Pero como quizás es abusivo llamar función a un efecto que no siempre es intencional, sería mejor hablar aquí de *valor* connotativo. La cuarta, de dudosa eficacia, es la función llamada de *seducción*."²³⁷ Según Genette, un título siempre informará y describirá el contenido de la obra, pero esta descripción e información siempre será parcial y selectiva ya que dependerá tanto de los rasgos portadores como de la interpretación del destinatario. "Un título", dice Genette citando a Eco, "es ya -desgraciadamente- una clave interpretativa."

El tercer apartado que Genette resalta y que hemos considerado parte integrante de los títulos de crédito es, tal vez, el menos habitual dentro de nuestro campo. Se trata del prefacio, que puede adquirir diversas formas. Genette asegura que el prefacio es "toda especie de texto liminar (preliminar o pos- liminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede (...). La lista de sus parásinónimos es muy larga y a merced de las modas e innovaciones diversas, como puede sugerirlo esta muestra desordenada y de ningún modo exhaustiva: *introducción, prólogo, nota,*

²³⁶ *Ibid.*, 59.

²³⁷ *Ibid.*, 82.

noticia, aviso, presentación, preámbulo, advertencia, preludio, discurso preliminar, etc."²³⁸ La función del prefacio sería la de asegurar una buena lectura del texto a través de una serie de indicaciones concretas que pueden ser narrativas, de contexto, respecto al autor, etc, etc. En los títulos de crédito se trataría de todos aquellos apuntes incluidos en las secuencias de apertura o clausura que no pertenezcan al equipo técnico o artístico de la película en sí: es decir, citas, premios, paso por festivales, dedicatorias, rótulos de "basado en hechos reales", guías espacio-temporales, etc.

3.6. El principio y el The end

Los títulos de crédito establecen el nacimiento y muerte de los filmes a los que acompañan. María Caterina Ruta cita a Frank Kermode, crítico especialista en estudiar el papel de las partes extremas de una narración, como uno de los primeros autores en comparar el comienzo de un texto artístico al acto de la creación del mundo: "Asumiendo el modelo bíblico, que del Génesis va hacia el Apocalipsis según una visión lineal del tiempo, el estudioso americano explora la configuración del sentimiento del fin en el desarrollo de la narrativa occidental (...). Está ya presente en su argumentación la idea de que en todo inicio se detectan anticipaciones del final."²³⁹ Genette también incluye en sus escritos la idea de la correspondencia dentro de una obra entre una metáfora inicial y una metáfora final según una subordinación de tipo metonímico mientras que Yuri Lotman, lingüista y semiólogo ruso, no cree que las categorías de inicio y fin estén vinculadas por una oposición binaria: "en cada texto se puede marcar con mayor énfasis una de las dos. La categoría de inicio, por ejemplo, tiene la función peculiar de informar al destinatario sobre el tipo de obra, género, códigos artísticos, estilo, etc."²⁴⁰ Sin embargo Lotman sí subraya que el marco de la obra literaria está formado por tan sólo esos dos elementos: el principio y el final.

Tal y como asegura Christian Metz, "una narrativa tiene un principio y un final, hecho que simultáneamente lo distingue del resto del mundo."²⁴¹ Curiosamente, los estudios de cine

²³⁸ *Ibid.*, 137.

²³⁹ María Caterina Ruta, *Memoria del Quijote* (Madrid: Centro Estudios Cervantinos, 2008), 51-52.

²⁴⁰ *Ibid.*, 50.

²⁴¹ Christian Metz, *Film language: a semiotics of the cinema* (Nueva York: Oxford University Press, 1978), 17 (Traducción propia).

apenas se han preocupado por ese invento netamente cinematográfico que es el "The End". Richard Neupert es uno de los pocos autores que se ha acercado al motivo en su libro "The End. Narration and closure in the cinema" (1995) pero se centra más en realizar un acercamiento semiótico a la clausura narrativa que en el dispositivo como tal. Aun así, plantea algunas cuestiones interesantes cómo la necesidad de entender la importancia del *cuándo* se decide parar de contar las historias por encima del *cómo* o el todos aquellos mecanismos que encierran la narración sobre sí misma: "El cierre muy a menudo implica un enmarcado estilístico del texto y de la historia, ya que puede encuadrar el texto con motivos paralelos, equiparar la narración mediante la imposición de elementos de apertura y cierre similares, volver al narrador principal y adjuntar dispositivos discursivos de cierre para finalizar la narración."²⁴²

Neupert ofrece también un modelo de catalogación de los finales en cuatro apartados: "Primero, en la clásica película de *texto cerrado*, la historia se resuelve y el discurso se cierra. Segundo, en una película de *historia abierta*, la historia queda sin resolver, pero el discurso narrativo se cierra. Tercero, en las películas de *discurso abierto*, la historia se resuelve pero la narrativa evita un cierre estricto de sus estrategias. Cuarto, la película de *texto abierto* deja ambos niveles narrativos abiertos"²⁴³ mientras que Del Lungo habla del *incipit* en cuanto arranque de la narración que "constituye el punto en el que el lector entra en contacto con el texto o, si se prefiere, con el autor y con sus estrategias narrativas". Del Lungo²⁴⁴ clasifica las funciones del *incipit* "sintetizándolas en función codificadora (empezar el texto), función seductora (interesar al lector), función informativa (situar la ficción) y función dramática (empezar la historia)".

Aunque este trabajo de investigación no pretende realizar un estudio del funcionamiento narrativo de los comienzos y finales narrativos en cine, la cercanía de las partículas de apertura y clausura a esos dispositivos hace que haya que tenerlos en cuenta para nuestra propuesta de redefinición de los títulos. Tal y como asegura Genette, "el término *palimpsesto* acude a explicar, de manera general, como un texto se superpone a otro al que no oculta

²⁴² Richard Neupert, *The End: Narration and Closure in the Cinema* (Michigan: Wayne State University Press, 1995), 21 (Traducción propia).

²⁴³ *Ibid.*, 32-33 (Traducción propia).

²⁴⁴ Andrea Del Lungo. "Pour une poétique de l'incipit" en *Poétique* (1993), 131-152.

del todo sino que lo deja ver por transparencia"²⁴⁵ y los títulos de crédito son precisamente eso, palimpsestos que nos permiten acceder tanto al comienzo como al final del film en un metafórico plano encadenado. Es cierto que mientras las secuencias de apertura suelen ser momentos privilegiados en el sentido de que se dirigen claramente al espectador marcando los elementos que definirán la trama y estilo de la película, la secuencia final también tiene muchísima importancia ya que es el momento en el que surgirá el proceso de validación por parte de la audiencia respecto al acto de lectura narrativa.

Estas repeticiones iniciales y finales operan directamente sobre la sustancia del tiempo e intentan domesticarlo²⁴⁶. En ese sentido, la organización básica de los títulos de crédito apunta a una coherencia entre los contrarios, entre el principio y fin de la película. Se puede decir que el abrir y cerrar el filme enfrenta dos opuestos: la ilusión y el destino, y si bien no profundizaremos en las estrategias narrativas que conforman esos aspectos, sí que hemos considerado necesario incluirlas testimonialmente en nuestro modelo de análisis buscando las resonancias y reflejos que puedan darse en las imágenes inaugurales y finales de los filmes de la muestra de análisis. La significación no tiene un sentido unívoco. Sólo con la redundancia, por una serie de aproximaciones acumuladas se alcanza una cierta coherencia entre el sentido y la imagen y, en este sentido, confiamos en que será el círculo hermenéutico donde la significación se ponga en marcha gracias a la libre inspiración del hermeneuta.

²⁴⁵ Gerard Genette, *Op. Cit.* (1989), 495.

²⁴⁶ “El drama temporal representado, es decir, transformado en imágenes musicales, teatrales o novelescas, está privado de sus poderes maléficos, pues por la conciencia y la representación el hombre vive realmente la domesticación del tiempo.” Ver: Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 405.

V.

**PROPUESTA DE REDEFINICIÓN DE LOS TÍTULOS DE
CRÉDITO.
APLICACIÓN EN EL PERIODO 1958-1969**

“La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea.”

Ortega y Gasset²⁴⁷

Santos Zunzunegui realiza en su libro “La mirada cercana” (1996) una defensa del microanálisis filmico como un estilo de análisis cualitativamente diferente al resto. Según el autor bilbaíno, ese acercamiento al interior de los filmes en primer plano -y no en plano medio o en plano general-, permite estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpan los extractos a analizar. Aun así, se corre el riesgo de potenciar una mirada microscópica donde se pierda de vista el cuerpo global del filme con lo que se ha de intentar mantener “un equilibrio entre esa mirada *cercana*, reivindicada como instrumental operativo, y la mirada *distante* que permite situar las adquisiciones concretas en un marco susceptible de permitir su rentabilización.”²⁴⁸ Ese es precisamente uno de los objetivos de la metodología del presente trabajo de investigación: estudiar únicamente las secuencias de títulos de crédito de las películas de la muestra pero hacerlo de tal modo que no nos quedemos únicamente en las mismas, sino que sepamos mantener la distancia adecuada respecto a los filmes donde se integran y el momento histórico y estético en el que se desarrollaron. En este sentido, no realizaremos un microanálisis estricto de cada una de las secuencias de títulos incluidas en nuestra muestra, pero sí

²⁴⁷ José Ortega y Gasset, *Obras completas: Tomo V (1932-1940)*. (Madrid: Pensamiento, 2006), 160.

²⁴⁸ Santos Zunzunegui, *La mirada cercana. Microanálisis filmico* (Barcelona: Paidós, 1996), 16.

destacaremos apartados concretos de cada una de ellas que nos permitan acercarnos a las mismas desde ese primer plano.

Tal y como ya hemos indicado, nuestro relato del cine moderno engloba 262 películas comenzando en 1958 y acabando en 1969. Con una muestra tan amplia es inevitable y hasta práctico que surjan diferencias de trato, con lo que si bien intentaremos integrar la mayoría de los filmes en la siguiente propuesta de redefinición queremos subrayar que no todas las integrantes de la muestra recibirán la misma atención o, al menos, no la misma dedicación por escrito. El proceso de análisis ha sido estrictamente el mismo para las 262 películas (ver ANEXO 2), pero las conclusiones derivadas del mismo así como las particularidades de cada una de las secuencias de créditos de apertura y clausura no lo han sido, con lo que aplicaremos el análisis en consecuencia. En este sentido, el uso de ese otro paratexto que son las notas a pie de página a lo largo de este apartado funcionará más allá de cómo comentario o ampliación del cuerpo del texto, como recinto de encuentro de todas aquellas películas pertenecientes a la muestra que si bien no serán analizadas o descritas sí consideramos han de ser puntuadas.

También nos gustaría aprovechar esta breve introducción al apartado para reseñar algo que no por evidente es menos importante: la muestra es absolutamente variada y nos encontramos con todo tipo de ejemplos del cine (procedencia, estilo, género, formato, metraje etc). Esto viene a decir que las relaciones que establezcamos entre unos y otros serán siempre parciales y partirán de un ejercicio hermenéutico donde en muchas ocasiones los posibles *ecos* cobrarán más importancia que las *voces* pero ello no implica que las relaciones entre los filmes seleccionados sean directas ni que sus modos de discurso sean paralelos. El recorrido, pues, no será cronológico ni obedecerá únicamente a cuestiones narrativas, estilísticas o contextuales de los filmes de la muestra, sino que se centrará ante todo en redundancias o contrastes que encontremos entre los títulos de crédito de las películas que conforman esa misma muestra. A su vez, la catalogación en tres grandes compartimentos obedece a un orden necesario para poder afrontar la tarea de enfrentarse a una cantidad de filmes tan numerosa, pero, tal y como ya hemos indicado, eso no quiere decir necesariamente que el hecho de que un título esté contenido en un tipo de marco no pueda pertenecer (ya sea su globalidad o alguna de sus particularidades) al mismo tiempo a

otro. No pretendemos categorizar estrictamente la muestra, sino buscar una excusa asentada y argumentada que nos permita enmarcarla.

Lo más habitual a la hora de intentar crear una catalogación de las perspectivas que se han tomado a lo largo de la historia de los estudios sobre cine pasa por una simplificación que distingue entre las teorías *formalistas* y las *realistas* como punto de partida. Las formalistas se centrarían en la artificialidad de la construcción del cine mientras que los realistas focalizan sus esfuerzos sobre la semi transparencia del medio cinematográfico. Desde 1980 la corriente predominante será una transdisciplinar que recoge tanto una base formada por las supuestas correspondencias y oposiciones entre esas teorías (y todo tipo de evoluciones desde las mismas) como un acercamiento a otros campos de estudio como la historia del arte o las ciencias sociales. Ésta es la perspectiva que nosotros afrontaremos de cara a acercarnos al objeto de estudio. En este sentido, y tal y como aseguran Elsaesser y Hagener en "Film Theory: an introduction through the senses" (2010), "cada tipo de cine (así como cada teoría del cine) imagina a un espectador ideal, lo que significa que postula cierta relación entre el (cuerpo del) espectador y las (propiedades de la) imagen en la pantalla (...). Esto también está relacionado con la costumbre extendida hasta hoy en día de clasificar temporalmente la historia del cine en: cine primitivo, clásico y postclásico."²⁴⁹

Si bien nuestra intención no pasa, tal y como ya hemos recalado, por realizar una división estrictamente correspondiente con esa periodización de la historia del cine que distingue entre cine clásico y cine moderno, sí que planteamos una división en compartimentos de los títulos de crédito de la muestra que nos ayude a realizar el recorrido por todos los filmes a los que pretendemos aplicar nuestro análisis. Buscamos encontrar cómo cada tipo de cine usa los títulos de crédito para acercarse a ese espectador ideal correspondiente, y es en este sentido que hemos considerado necesario dividir la propuesta de redefinición en los tres apartados (complementarios y nunca excluyentes) externos a ese modelo de historicidad pero que sí recogen algunas de las aproximaciones con que las teorías históricas del cine se han acercado al objeto fílmico. Tampoco pretendemos dar a entender que estas tres categorizaciones se correspondan a su vez con aquellas del marco pictórico, el frame social o teatral y el paratexto literario: todas las conclusiones derivadas de ese acercamiento

²⁴⁹ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (Nueva York: Routledge, 2010), 4-5 (Traducción propia).

teórico tienen sus correspondencias en los tres apartados de este capítulo, pero ello no implica que esas correspondencias estén vinculados a un único apartado.

Nosotros no nos acercaremos a la pantalla en sí, sino a los títulos de crédito que nos permiten enmarcar esa pantalla, con lo que la catalogación será absolutamente propia y particular, si bien recoge ideas ya asentadas en las investigaciones previas sobre cine. De este modo, nos valdremos por ejemplo de las enseñanzas de Bazin o Bordwell respecto a la imagen cinematográfica como *ventana* de acceso a un universo “real” separado y diegéticamente coherente, pero también de los libros de Aumont recibiendo estas influencias para vincular el cine más directamente con lo *pictórico*. El capítulo dedicado a la ventana también hará hincapié en diversas teorías narrativas de las que Genette será el máximo exponente y que traza una concepción de los mecanismos que permiten al espectador identificar, focalizar e introducirse en el texto; es decir, del marco como ventana pero también como *puerta* de entrada (y de salida) en el imaginario. La metodología de Goffman en el campo de la sociología será igualmente determinante en este sentido para entender las diversas modificaciones del marco de actividad a la hora de mirar el paisaje fílmico. A su vez, la irrupción del cine moderno trajo consigo una nueva concepción del cine que exploraba el potencial *reflectivo* y *reflexivo* del cine tanto desde el cine como desde las nuevas teorías vinculadas al mismo por autores como Deleuze y es bajo esta luz que hablaremos de los títulos de crédito como el marco de un *espejo* o como un espejo en sí mismo pero, de nuevo, sin pretender concretar esas ideas únicamente en el cine históricamente considerado moderno o post-clásico.

La utilización de citas y referencias a los estudios mencionados se hará, en cualquier caso, desde esa perspectiva transdisciplinar que mencionábamos arriba, con lo que si bien las ideas de estos estudios serán capitales para la progresión del siguiente apartado, no nos centraremos en las mismas ni las tomaremos como mandamientos esculpidos en piedra. Intentaremos que el análisis aplicado también se *aplique* a las teorías de una manera subyacente y siempre bajo el prisma de nuestro objeto de estudio: los títulos de crédito como marco.

V.1. CUADRO

El medio cinematográfico comparte con la pintura cierto afán de realismo perceptivo, pero también cuenta con unas herramientas diferentes para conseguirlo. Se puede decir que “la imagen cinematográfica es una superficie plana en dos dimensiones que intenta reproducir un espacio tridimensional. Exactamente igual que la representación pictórica desde el siglo XV. Ambas se basan en el sistema perspectivo desarrollado desde el Renacimiento”²⁵⁰ pero también que “frente a la pintura el espectador ocupaba una posición preferente y estática, predeterminada por el simulacro de la perspectiva. El nuevo espectador, el de nuestros días, es llamado a la movilidad.”²⁵¹ Es decir, que si bien la relación cine-pintura está innegablemente cimentada, ambas deben ser tratadas como dos fases distintas ya desde el primer acercamiento que realizamos hacia ellas como testigos.

Según Jacques Aumont, figura clave a la hora de organizar el relato del siguiente apartado, "la relación entre pintura y cine no fluye en sentido único, que no es una descendencia ni una digestión [...] no es en ningún caso la recuperación de formas que hubiesen surgido totalmente armadas del cerebro de los pintores. Es de otra relación de la que se trata y se tratará: de estimar el lugar que el cine ocupa, al lado de la pintura y con ella, en una historia de la representación."²⁵² En este sentido, nuestra catalogación de los títulos de crédito como marco pictórico no obedece a una relación explícita entre los mismos y la pintura, sino a una serie de características que resultan similares o que, al menos, recuerdan a aquellas de los marcos que contienen y representan un lienzo. Es decir: que el filtro bajo el que realizaremos la redefinición de las secuencias de títulos no responde tanto a un estudio sobre la *pintura* o el *cine y pintura* como sobre el *marco* en sí, y que si bien en ocasiones nos encontraremos con cineastas que efectivamente tienen muy en cuenta la pintura a la hora de generar sus propios encuadres²⁵³ (encuadres que, recordemos, también son otra forma

²⁵⁰ Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. (Barcelona: Paidós, 1995), 22.

²⁵¹ Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 66.

²⁵² Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 30.

²⁵³ “Hay cineastas que copian imágenes conocidas en una especie de guiño cultural al espectador, otros las utilizan como fuente de inspiración reproduciendo emociones que las imágenes crean en el cineasta gracias al encuadre, la luz, el color... [...] Otros como fuente documental para reconstruir el pasado. [...] Otros han descubierto que el cine no es ni más ni menos que una forma peculiar de pintura como Feininger, McLaren, Fischinger, Ruttmann o Len Lye. Son legión los cineastas que han buscado soluciones plásticas inspiradas en la pintura como Rohmer o Schroeter o que han adecuado su pensamiento, aproximándolo al de un pintor,

de enmarcar) o incluso ilustran los mismos a través de obras ya existentes, ello no quiere decir necesariamente que sus secuencias de títulos vayan a derivarlos hacia este departamento que, por otro lado -y tal y como ya hemos sugerido-, es más un enclave de organización que un anclaje teórico.

1.1. Los grandes estudios como emisores del marco-objeto

Según la clasificación que Jacques Aumont lleva a cabo en “El ojo interminable”, existen tres tipos de marcos en pintura: el marco-objeto, el marco-límite y el marco-ventana. El primero de ellos es el más tangible de los tres. El *marco-objeto* “siempre tiene el valor de rodear a la obra y de fabricarle un entorno. (...) Al mismo tiempo, bajo la forma banal y emblemática a la vez, el marco dorado o esculpido, está vinculado a la movilización de la imagen: a su devenir-mueble, a su devenir-objeto precisamente, e incluso objeto comercializable. El marco objeto es una valorización y, bajo su forma clásica es un signo de que la imagen se destina a la venta y puede llevarse.”²⁵⁴

Esta noción comercial del marco tiene mucho que ver con el cine de estudio hollywoodiense y con la función material de los títulos de crédito. Las grandes casas cinematográficas tratan con estas secuencias de vender la película al espectador, pero, sobre todo, de empaquetarla. Para hacerlo necesitan una introducción que no sobresalga de los muchos ejemplos que el espectador haya podido disfrutar y al mismo tiempo de una serie de rasgos concretos que definan la historia de la película en trazos gordos. El público quiere asistir a un espectáculo único y original, pero también a uno que sepa leer²⁵⁵. De esta forma, el titulado clásico tiene dos funciones claras: por un lado, hacer ver la marca de la obra, darle una identidad germinal anterior a todo (el logo del estudio se encarga de ello), y,

como Fellini, Godard o Bresson. Otros, como Visconti, nos han hecho creer que la recreación de la estética, incluso de la textura, de las imágenes del pasado son el único camino para que el espectador tenga la ilusión de vivir en ese pasado. Dreyer ha incluido cuadros colgados en las paredes de sus decorados que constituyen auténticas claves para comprender el sentido de las escenas en las que aparecen. Etc.” Ver: Luciano Berriatúa, Programa de la Filmoteca andaluza del ciclo *Cine y Pintura* (2002).

²⁵⁴ Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 82.

²⁵⁵ “Todo filme de ficción, en un mismo movimiento, debe dar la impresión de un desarrollo regulado y de una aparición debida tan sólo al azar, de modo que el espectador se encuentre ante él en una posición paradójica: poder y no poder prever la continuación, querer conocerla y no quererlo. (...) en este aspecto, el filme de ficción se parece a un ritual: debe conducir al espectador al desvelamiento de una verdad o de una solución, a través de un cierto número de etapas obligadas, de vueltas necesarias.” Ver: Jacques Aumont et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. (Barcelona: Paidós, 1985), 125.

por otro, demostrar que ese ejemplo concreto tiene una estructura reconocible (el género) y particularidades propias (el tema, el equipo). En este sentido, además de delimitar el mundo real y el de la ficción, los títulos de crédito como marco pictórico suelen explicar esquemáticamente las generalidades e individualismos de la película²⁵⁶.

Una de las características que señalan al estudio como titular y no a otra entidad, se suele encontrar en el primer y último plano de las películas. Así, por ejemplo dos integrantes de nuestra muestra de estudio pertenecientes a 1958, el año en que comenzamos el periodo de análisis, tienen unos títulos similares aunque sus géneros y estilos sean diferentes: se trata de *Chicago, años 30* (*Party Girl*) [62] y *Como un torrente* (*Some Came Running*) [63], ambas de la Metro Goldwyn-Mayer. Por supuesto, cada una muestra una serie de indicaciones concretas: mientras que en la película de Ray los títulos principales se superponen a una imagen de las piernas de unas bailarinas en pleno espectáculo (no en vano la protagonista es Cyd Charisse, tal vez las piernas más famosas del cine y un motivo visual en sí mismas) en la de Minnelli los títulos nos ocultan parcialmente a Frank Sinatra a través de una presentación donde sólo vemos su espalda. No será, de todos modos, hasta el último plano donde observemos a quién pertenece claramente la película: ambas cartelas de “The End” (primero solas, después completadas por el título del filme y el nombre del estudio) tienen fuentes diferentes pero exactamente la misma composición. No serán las únicas: prácticamente todas las películas de la Metro de la época presentaban esas características empaquetando así el producto realizado a través de las del estudio²⁵⁷.

Un año más tarde, la Metro rompería en parte esas reglas con ocasión de un acontecimiento cinematográfico especial: se trata de *Ben-Hur* (1959) [64], otra de las integrantes de nuestra muestra. Aquí la cartela final también emplearía el “The End” sumado al “a Metro Goldwyn-Mayer picture” pero, a diferencia de los anteriores ejemplos,

²⁵⁶ Alberti habla en “The rethoric of the frame” (1996) sobre uno de los preceptos clave de la representación: “En una historia, me gusta que nos alerten, que nos muestren lo que está sucediendo, unas manos que nos inviten a ver, (...) o que incluso nos enseñen peligros o maravillas, que nos inviten a llorar o reír”. Ver: Leon Battista Alberti en Paul Duro, *Op. Cit.* (1996), 84

²⁵⁷ *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1965) será otra de ellas. De todos modos, ello no implica que todas las películas de estudio se encarguen de remarcar su pertenencia del mismo modo. Por ejemplo en *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) la Paramount cierra el filme con la cartela de su logo, pero no se integra en la misma. A su vez, en este caso, el objetivo de la secuencia de títulos inicial es más bien ilustrar el propio título (Audrey Hepburn desayuna en Tiffany's) y crear un motivo sonoro (la canción de Mancini) que hacer que la película forme parte de la familia Paramount.

la composición variará de cara a no ocultar el detalle central de “La creación de Adán” que ocupa el fondo. Esta imagen en zoom in será también la que acompañe a la secuencia de apertura que, tras una obertura musical y un breve prólogo sobre el nacimiento de Cristo, se encargará así de unificar un todo dotándole de un comienzo y un final iguales. Resulta también reseñable el hecho de que la película convierta su (pre)secuencia de créditos inicial en una franja escenificada: la obertura musical de *Ben-Hur* funciona de una forma similar al telón en el teatro. Los telones no sólo aíslan al espectáculo del mundo circundante, sino que su subida sirve de ritual indicador de que la obra comienza con lo que la obertura separa nítidamente el mundo presentado de lo que se encuentra más allá del escenario. La Metro introduce (y finaliza) *Ben-Hur* de una manera grandilocuente, elevando el tono, declamando en voz alta que el filme está comenzando (y acabando) y que hay que estar preparado.

Goffman asegura lo siguiente sobre los corchetes de clausura: “Es razonable aceptar que el corchete de comienzo no sólo establecerá un episodio sino que además establecerá un separador que informará y definirá el tipo de transformación de los materiales del episodio que hay que hacer. (...) Los corchetes de cierre desempeñan un papel menor, reflejando quizá el hecho de que en conjunto probablemente es mucho más fácil acabar con la influencia de un marco que establecerlo.”²⁵⁸ Pese a lo acertado de sus conclusiones, lo que el canadiense denomina un papel “menor”, era absolutamente prioritario para los estudios. La Universal ofrece otros dos ejemplos, en este caso ambas dirigidas por Douglas Sirk. Tanto *Tiempo de amar, tiempo de morir*²⁵⁹ (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958) [65] como *Imitación a la vida* (*Imitation of life*, 1959) utilizan el mismo recurso de la Metro para cerrar sus filmes. De nuevo las diferencias entre ambas son notables: mientras que el fondo de la primera se limita a un árbol deshojándose en un paraje nevado, la secuencia de “Imitación a la vida” es más compleja y juega con diamantes cayendo hasta rellenar el plano así como con una canción titulada del mismo modo que la película. En cualquier caso, y aunque ambos son ejemplos de la sofisticación propia de Sirk y dan con algunas de las claves narrativas de las películas, pese a sus discursos, cuentan con una confección de marca donde es el nombre del estudio el que abre y cierra la película. El estudio es el emisor *causante*.

²⁵⁸ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 265.

²⁵⁹ Película que fue, curiosamente, rebautizada por la prensa como “All quiet on the Eastern front”.

Este dispositivo comercial de los grandes estudios perdería parte de su valor una vez llegaran los años 60 y, con ellos, el nuevo Hollywood. Así, en *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the grass*, 1961) [66] el “The End” desaparece y hasta el logo del estudio se adecúa a las cartelas, contexto y formato del filme retrotrayéndose a un estilo propio de la época en que transcurre la película de Kazan. Algo similar ocurre con *El terror de las cbicas* (*The Ladies Man*, 1961) [67] donde las bromas de Jerry Lewis -protagonista absoluto de toda la secuencia de créditos a través de una serie de fotografías irrisorias que ilustran el libro donde estos se inscriben²⁶⁰- llegan hasta los supuestamente intocables logos del estudio: para empezar, aparece una cartela chistosa antes que el logo de la Paramount inaugurando así la secuencia (“La película que verán a continuación no es una historia real pero se han modificado los nombres porque a los abogados les preocupa mucho”); para acabar, se superpone sobre el logo final del estudio la palabra incorrecta “Ovur” (algo así como “Acavado”) así como otro chiste extra (“Queremos agradecer al Ejercito de los EEUU -pero sólo si es que han venido a ver la película-“). Las trademarks antes inamovibles (salvo excepciones sobre todo en películas acontecimiento, como ya hemos visto en el apartado historiográfico) comienzan a dejar paso a una serie de especificidades sobre las películas que presentan y a aligerar la estricta composición impuesta hasta el momento. Para cuando cineastas como Hitchcock pedían modificar los logos para adecuarlos al color y forma de títulos de películas como *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) [68] o *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) [69], ya no suponía una ruptura radical en absoluto. Es cierto que ambas películas continúan teniendo una cartela final del mismo estilo que las de apertura (en el caso de *Los pájaros*, respetando el logo del estudio; en el caso de *Marnie*, únicamente recordando el cast principal) pero para entonces, las secuencias de títulos ya no pertenecían de una manera tan contundente al estudio y si bien seguían funcionando como marco, la marca era ya más voluble.

²⁶⁰ Libro que, tal y como ya hemos sugerido en otros apartados de la tesis, es uno de los motivos más utilizados históricamente a la hora de situar la secuencia de títulos de una película pero que, sorprendentemente, tendrá muy poca presencia en los años correspondientes a nuestra muestra de estudio.



62



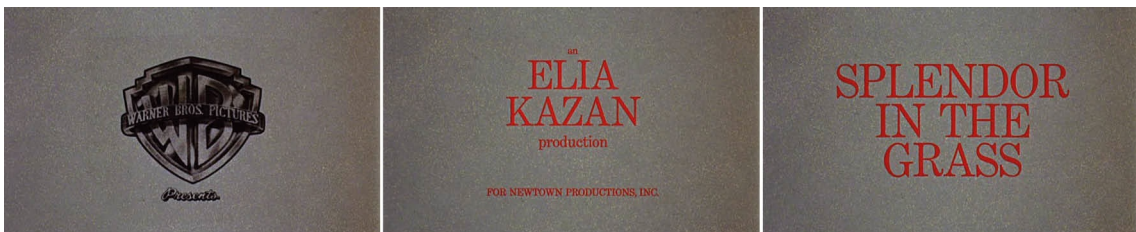
63



64



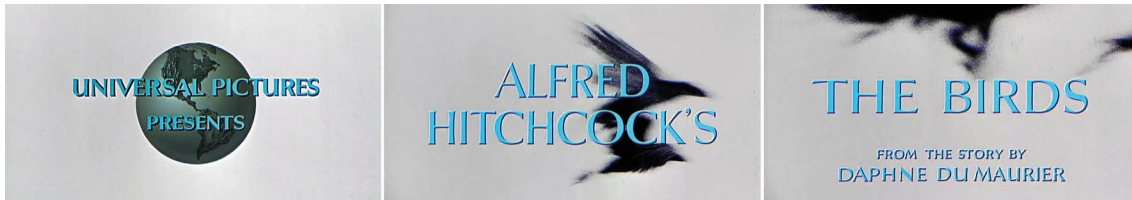
65



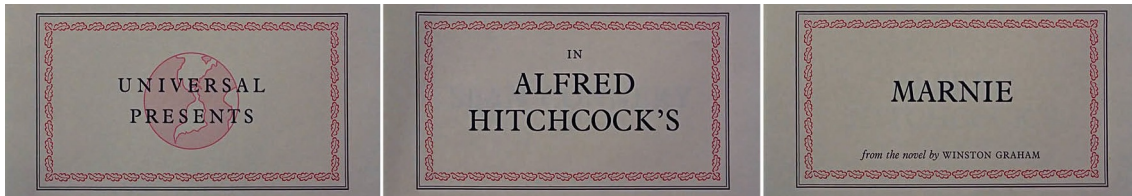
66



67



68



69

1.2. Apuntes sobre la construcción del género desde el marco

Rick Altman sugiere que los géneros son conceptos híbridos y esquemas reguladores que posibilitan la integración de diversas facciones en un todo unificado: “No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de orden científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte.”²⁶¹ Los géneros comparten un desplazamiento de los márgenes hacia el centro que tiene la capacidad de regenerarlo todo y el marco sirve para centrar esos elementos e impedir que se vean como un añadido o elemento secundario²⁶².

Tanto en *Río Bravo* (1958) [70] como en *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964) [71] o *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) el logo de la Warner se integra en el paisaje inaugurando así la secuencia de títulos y también clausurándola en el “*The End*”. La Paramount también firmará *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962) [72], *El Dorado* (1966) [73] o ese neo western llamado *Hud, el más salvaje entre mil* (*Hud*, 1962) [74], si bien lo hará desde una cartela separada como

²⁶¹ Rick Altman, *Op. Cit.* (2000), 37.

²⁶² Los géneros comparten también en parte ese carácter de intertextualidad del que hablaba Genette: “El Texto cobra sentido debido a nuestras experiencias textuales pasadas (...) Cada uno lleva en sí mismo el trabajo de sus predecesores (...) Esto significa que el texto no sólo se habla a sí mismo sino que revisa otros textos y, ya sea implícita o explícitamente, indica que conectemos sus significados con esos textos anteriores, con lo que siempre sacaremos el sentido de esos textos parcialmente gracias al marco ofrecido por los previos.” Ver: Jonathan Gray, *Op. Cit.* (2010).Pág. 31 (Traducción propia).

logo y sin integrarse en ninguna de las tres películas. Seguimos hablando, pues, de los grandes estudios como emisores de las secuencias de títulos, pero a diferencia de los ejemplos vistos anteriormente, lo que aquí prevalece no es el carácter empaquetador de los títulos, sino su inscripción clara y directa en el western. *Río Bravo* lo hace a través de unas letras amarillas de contorno rojo gigantescas superpuestas sobre la imagen de un desfiladero por el que pasan varias diligencias; *El gran combate* sitúa la secuencia en fondos lisos de colores decorados con la estatua de un indio Cheyenne (el título original de la película es *Cheyenne Autumn*) montando a caballo y que será filmado desde diferentes perspectivas; *El Dorado* optará por una serie de ilustraciones de temática del oeste -que recuerdan en parte a las portadas de la época de los libros del género- mientras que *El hombre que mató a Liberty Balance* inscribe los títulos en una serie de carteles de madera propios del contexto diegético²⁶³. Los cuatro ejemplos optan por caminos radicalmente distintos (imagen real, motivo visual, pinturas y adaptación de objetos diegéticos) pero todos y cada uno de ellos pertenecen tajantemente al Western desde el primer fotograma. No hay duda posible.

Lo mismo ocurre con la trilogía del dólar de Leone *Por un puñado de dólares*²⁶⁴ (*Per un pugno di dollari*, 1964) [75], *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) [76] y *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) [77], si bien en estos casos intuimos que el carácter europeo de las producciones, luego externo a los estudios, modifica sustancialmente el contenido de los créditos o, al menos, el carácter unificado de las cartelas. La primera opta por una secuencia de animación en sombras, la segunda por un único plano de paisaje donde aparecen las palabras que conforman los títulos en un movimiento incesante y siendo continuamente disparadas (y fracturadas); la tercera por una mezcla de animación e imágenes congeladas de la película. En el caso de estas dos últimas se puede afirmar que la diégesis de las películas comenzaba a representarse en la secuencia

²⁶³ En el caso de *Hud, el más salvaje entre mil*, mezcla de western y drama, el género se sugiere de una manera más implícita: la película se abre con un plano que aprovecha el formato para retratar la inmensa vastedad del espacio. Las (dobles) características propias del filme (contemporáneo y más centrado en hablar del final del western americano que de integrarse en el western como tal) se reflejan, de este modo, en la secuencia de títulos.

²⁶⁴ En esta película en concreto también hay un ejemplo claro de, siguiendo la terminología de Goffman, *fabricaciones* del marco de actividad: Al no haberse estrenado muchos spaghetti westerns en EEUU, varios miembros del equipo decidieron cambiarse el nombre por otros que sonaran más americanos. Así Leone en los títulos es Bob Robertson, Ennio Morricone es Leo Nichols o el actor Gian Maria Volonté aparece como Johnny Wels.

de créditos a modo de anticipo aunque no sería hasta la siguiente película del director romano cuando esto se afanzara de una manera radical: *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968) [78] cuenta con la que en su momento fue considerada la secuencia de títulos más larga de la historia. A lo largo de entorno a nueve minutos los tres villanos del film aguardan la llegada de un tren, y, a su vez, el crédito del director no llegará hasta el final de esa espera. A diferencia del resto de ejemplos, se trata de un caso en el que la trama de la película no sólo ha avanzado a lo largo de la secuencia de títulos sino que se ha tomado un porcentaje significativo del tiempo de la narración. Así, en este caso, la secuencia de títulos es un prólogo en el que el tiempo pasa lento y apenas hay grandes movimientos mientras que en los otros tres casos el ritmo frenético es la clave. En ninguno de las cuatro películas se vuelve al mismo estilo de títulos para la clausura con lo que ese carácter de marco que *encierra* la película se pierde al mismo tiempo que el estudio. Tal y como veremos más adelante, con la inclusión directa en la diégesis del relato, el marco pictórico se abre a otras posibilidades.

Para cuando *Grupo Salvaje* [79] se estrenó en EEUU la secuencia de títulos ya estaría totalmente integrada en la diégesis de la película y también se usarían imágenes congeladas y tratadas en postproducción de los actores a modo de signo de puntuación entre los diferentes créditos. Ya no se trata tanto de vincular la secuencia de títulos al género como a la trama de la película; se sigue perteneciendo al western pero es más porque los elementos del relato pertenecen al mismo y están explícitamente incluidos en la secuencia inicial que porque haya la necesidad de crearle un entorno previo independiente. Así, esos niños torturando al escorpión y dándosele de comer a las hormigas se convierte en una imagen representativa de la película ya desde antes de que la secuencia de títulos haya terminado. En “Grupo salvaje” sí que habría un final vinculado a la Warner, pero sería uno muy particular: la última imagen de la película se hace proporcionalmente más pequeña hasta ocupar el espacio central del plano y transformarse en el “The End”. El final es, pues, la representación que empequeñece hasta desvanecerse con lo que el logo posterior queda en realidad *fuera* de la película.



70



71



72



73



74



75



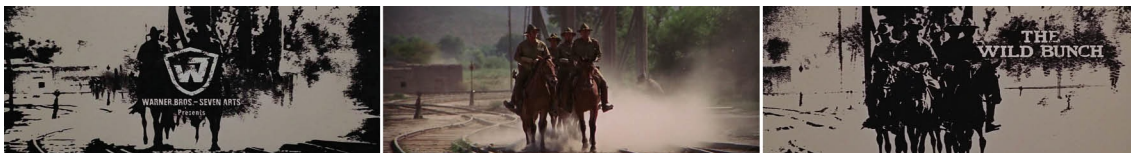
76



77



78



79

1.3. El motivo en el marco como señalador del centro del cuadro

Hemos visto como los créditos como marco mercantilizan una serie de películas así como las inscriben en un género, pero, en palabras de Aumont, “si bien el marco-objeto simboliza el valor, lo es también en la medida en que significa la maestría del pintor.”²⁶⁵ Los títulos de crédito señalan una serie de figuras porque saben que así el centro de representación de la obra quedará más claro. Es una forma de dirigir la mirada hacia aquello que más importancia tiene para el emisor como artista así como una sencilla herramienta de, al mismo tiempo, ornamentación y economía narrativa.

Las secuencias de títulos de crédito siempre han sido un terreno proclive a la inclusión de diferentes motivos visuales relacionados con la película en la que se integran. Tal y como asegura Santos Zunzunegui para leerlos “es necesario partir de la idea de que lo que representa el cuadro no es lo que “figura”. Y si habitualmente las “figuras” son comprendidas únicamente en cuanto imagen de las cosas, se deberán entender no sólo de esta manera sino como *emblema* de un saber que se disimula, lo que obliga a que en el cuadro las “figuras” no sean “leídas” en sí mismas, sino en relación con el texto múltiple

²⁶⁵ Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 84.

que las enuncia.”²⁶⁶ Es decir, que para entender el sentido pleno de esas imágenes no podemos limitarnos a su función dentro de las secuencias de títulos sino realizar una *puesta en escena* de las mismas, una que, de algún modo, ya se encuentra implícita en la organización de las figuras que constituyen la película.

Así, cuando por ejemplo nos acercamos a los títulos de *El salón de música* (*Jalsaghar*, 1958) [80] inscritos sobre la figura de una lámpara -a la que la cámara se va acercando progresivamente hasta que ocupa todo el plano-, estamos viendo esa lámpara apagada, pero también estamos asistiendo a uno de los emblemas de la película: la luz que ilumina la sala de música que titula el filme, una que estará presente en varias secuencias determinantes de la película y que viene a significar la existencia del protagonista, grandiosa pero obsoleta. No en vano una de las últimas líneas de diálogo de la película de Ray subraya que “las luces se están apagando” para poco después volver al motivo en el cierre del filme²⁶⁷. Algo similar ocurrirá con la primera imagen de *La esposa solitaria* (*Charulata*, 1964) [81], también de Ray, sólo que en este caso las manos cosiendo nos remiten a la mujer protagonista y a su condición doméstica, carácter que abandonará a lo largo de la trama²⁶⁸.

La secuencia de créditos muchas veces opta por ejemplificar aquella figura que ya está, de uno u otro modo, explícita en el título: *Cuando una mujer sube la escalera* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960) [82] opta por varias ilustraciones en sombras de las escaleras, pintadas desde diferentes perspectivas, por donde la protagonista se ve obligada a subir al bar donde trabaja. En la secuencia final del filme veremos como la actriz sube esos mismos

²⁶⁶ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, (Madrid: Catedra/Universidad del País Vasco, 1989), 120.

²⁶⁷ Motivo al que se volverá desde otro paratexto: la última edición en Blu Ray de Criterion de la película recurre a esa lámpara para su cubierta.

²⁶⁸ Más allá del motivo, los títulos de *La esposa solitaria* también tienen un par de aspectos que merece la pena resaltar. Por un lado, tiene dos secuencias de créditos integradas en el inicio: primero aparecerán unos títulos en inglés *adaptados* a través de la fórmula de texto blanco sobre fondo negro (no en vano la película fue restaurada y presentada por la The Merchant and Ivory Foundation) y, sólo una vez que hayan finalizado, se accederá a la secuencia de títulos original en indio donde encontramos el motivo. Por otro lado, toda la parte final de la película [81] resulta muy interesante: con la protagonista de vuelta al espacio doméstico tras el fracaso de su affaire, el encuentro con su marido y el intento de éste por rozar su mano se pone en escena a través del congelado de los últimos planos de la película. Accedemos así a la imagen sin movimiento de la mano del hombre a la espera de contacto, a la mirada fría de la “Lonely wife” que titula la película en los primeros créditos (el título original se refiere a su nombre: “Charulata”), al contraplano de la mirada del suplicante marido y, finalmente, a un plano medio donde las dos manos se unen y un plano general que sitúa a la pareja, distante pero unida, a lo lejos de la estancia y donde ya se inscribirá el “The end”. Las manos que inauguran la película a través del motivo de la mujer cosiendo encuentran así su reflejo en la última imagen, si bien lo que entonces era un primer plano luminoso en el entorno doméstico aquí se aleja hasta un plano general donde los dos protagonistas quedan sumidos en las sombras.

escalones apesadumbrada para inmediatamente cambiar su rostro al llegar arriba y sonreír pese a su infortunio, pero en realidad toda la conjunción de planos y espacios mostrados en ese último instante ya estaba presente desde el primer plano de la película. “**La mujer insecto** (*Nippon konchūki*, 1963) [83] también opta por la imagen alegórica situando sus títulos sobre un escarabajo que cae una y otra vez incapaz de subir un pequeño montículo de tierra y acabando la película con su protagonista teniendo ligeras pero repetidas dificultades para subir un camino en cuesta. En este caso la identificación entre el insecto y la mujer es evidente en las acciones de la trama, pero no sólo eso, ya que la figura del escarabajo sirve también para definir varios rasgos de la mujer protagonista como por ejemplo la ausencia de moralidad o la primacía de la supervivencia por encima de todo. Tanto en los títulos iniciales como en la imagen final la película se paraliza en un frame congelado para que nos detengamos a contemplar las dos figuras paralelas del mismo motivo que resumen todo el filme²⁶⁹.

La muestra de estudio cuenta con tres películas de Buñuel, *Nazarín* (1958) [84], *Viridiana* (1961) [85] y *El ángel exterminador* (1962) [86], donde los motivos similares inscritos en sus secuencias de títulos forman parte de diferentes dispositivos²⁷⁰. En *Nazarín* los títulos se inscriben sobre una serie de imágenes pintadas que remiten al lugar donde comenzará la trama. Representan Méjico a comienzos del siglo XX y el tránsito por los títulos nos lleva desde el dibujo de una catedral hasta una última cartela que traza un portal y que se convertirá en una imagen de acción real donde la composición del plano remite directamente a la de la ilustración. Se traslada así al espectador de un mundo a otro de manera cortante (un plano se convierte en el otro) pero progresiva (la acción ya estaba

²⁶⁹ El cine indio presente en la muestra usa el motivo como imagen recurrente en sus créditos. En el caso de *Estrella nublada* (*Meghe Dhaka Tara*, 1960) la abstracción de los mismos acaba también teniendo una correspondencia narrativa: la cara y el entorno de la protagonista se verán afectadas por los destellos de esas nubes y estrellas así como por el reflejo de las mismas en el agua del río bengalí, imagen sobre la que se inscriben los créditos. El título de la película es, pues, también explícito respecto al motivo

²⁷⁰ La muestra cuenta con otros dos filmes de Buñuel: *Simón del desierto* (1965) y *La vía láctea* (1968), ambas también relacionadas con la religión pero con una aproximación distinta desde sus títulos. En el primero lo más reseñable reside en el final en la discoteca donde Silvia Pinal ejerce de diablo y donde se inscribe el *Fin*; es decir, en la oposición entre las primeras imágenes en el desierto y las últimas en la época contemporánea. Los títulos de “La vía láctea”, por otro lado, aparecerán después de una secuencia prólogo donde se ve un mapa del camino de Santiago y se inscribirán sobre un recorrido en coche que lleva a ese camino. Más adelante veremos como el motivo del viaje es extremadamente recurrente en los títulos de crédito de nuestra muestra de estudio.

presente en el plano antes de que éste sucediera)²⁷¹. En *Viridiana* los títulos se superpondrán a la imagen de la fachada y columnas del convento de donde sale la protagonista y terminarán en el momento en que el espectador acceda al mismo mientras que en *El ángel exterminador* remiten a una panorámica vertical sobre la fachada de una Iglesia y su pórtico, que es donde estarán inscritos la mayoría de los créditos. Los tres casos, pues, comienzan con una puerta y están vinculadas a lo cristiano, tema fundamental de las películas, pero las tres tendrán su final en circunstancias distintas: Nazarín acabará aceptando limosna en mitad de un camino y con un “Fin” donde la *i* intermedia de la palabra se transforma en una cruz, Viridiana acabará jugando a cartas en un plano en el que la cámara se aleja hasta encuadrar la mesa vacía donde ha tenido lugar la última cena de los mendigos mientras que los asistentes encerrados de *El ángel exterminador* acabarán clausurados, de nuevo, en otra Iglesia diferente a la primera (que no tiene mayor implicación en la trama) y a la que se dirige un rebaño de ovejas sobre las que se situará el creciente “Fin”. La figura de la iglesia inicial funciona, pues, como motivo e indicación, pero sobre todo como anticipo.

De alguna forma los motivos de las tres películas remiten al encierro en un tema, el de la caridad y calidad cristiana, y los títulos se encargan de señalarlo de manera implícita. Se puede decir que las imágenes de los créditos delimitan el territorio y eso mismo se convierte en parte en un elemento matricial del relato. De todos modos, tal y como indica Domènec Font, las películas de Buñuel “tratan de un misterio que se plantea al espectador – a pesar del “aviso buñueliano” colocado en la versión francesa del film de que *quizás la mejor explicación para El Ángel exterminador es que, razonablemente, no hay ninguna*– para que quede atrapado en la imposibilidad de atrapar el sentido.”²⁷² Es decir, que si bien la siguiente enseñanza se aplica a todos los títulos de crédito que iremos observando, en el caso particular de Buñuel, efectivamente, el cuadro se convierte en texto en cada operación singular de lectura, con lo que los textos buñuelianos son tantos como sus múltiples lectores.

²⁷¹ Los títulos de crédito de *Nazarín* presentan otra particularidad que si bien está alejada del enfoque de este apartado, merece la pena resaltar. La película, al igual que todas las de la filmografía del director calandino, está firmada por un “Dirigida por Luis Buñuel”, pero en este caso el productor se apropia del marco con un “Una película de Manuel Barbachano Ponce”.

²⁷² Domènec Font, *Op. Cit.* (2002), 380.

Hay ocasiones en que las imágenes que se observan tras los títulos pretenden, sobre todo, empaquetarla. El díptico *El tigre de Esnapur* y *La tumba india* (*Der Tiger von Eschnapur* y *Das indische Grabmal*, 1958) [87 y 88], por ejemplo, sitúa sus títulos de inicio y clausura sobre un motivo indio que más que como fondo significativo funciona como un entorno homogéneo que unifica las dos películas (cosa a la que también contribuye la cartela que asegura que “To be continued...”). Algo parecido ocurre con la secuencia inicial de *El más allá* (*Kvaidan*, 1964) [89] donde unas imágenes abstractas de tinta disuelta en el agua acompañan a los títulos pero donde, más allá de la importancia que pueda tener esa tinta respecto a las leyendas originarias que la película pone en escena, su función práctica es ante todo la de dividir los créditos correspondientes a cada una de las cuatro historias dotando a cada una de un color diferente.

Se trata, pues, de crear un entorno a la película, cosa que también puede decirse de los créditos de *Encontré zingaros felices* (*Skupljaci perja*, 1967) [90], donde la pintura perteneciente al arte naif yugoslavo sobre la que aparecen los títulos encuadra el tono posterior de la película; del pie de la niña sobre el que aparecen los créditos de *Lolita* (1961) [91] y el lienzo con dos disparos que finaliza el filme, del cuadro de San Jorge en que se inspiraron para la creación de *Antonio das Mortes* (*O Dragao da maldade contra o santo Guerreiro*, 1969) [92] o del papel pintado en la pared de *Gertrud* (1964) [93] donde los títulos se inscriben en el lugar que le correspondería, precisamente, al cuadro. Así, la imagen sobre la que se inscriben los títulos es en ocasiones todo un indicador e identificador de *intenciones* similar, por ejemplo, a la que Luis García Berlanga realiza con la figura deconstruida de *El verdugo* (1963) [94]: "La sociedad es capaz de aceptar la pena de muerte, pero, por otro lado, reniega del verdugo. Esta esquizofrenia, esta dicotomía quise reflejarla en los títulos de crédito, fraccionando en dos partes unos dibujos tomados de *Le voleur*, un libro de George Darie."²⁷³ ²⁷⁴

²⁷³ Luis García Berlanga en Juan Hernández y Manuel Hidalgo, *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*, (Barcelona: Anagrama, 1981), 98.

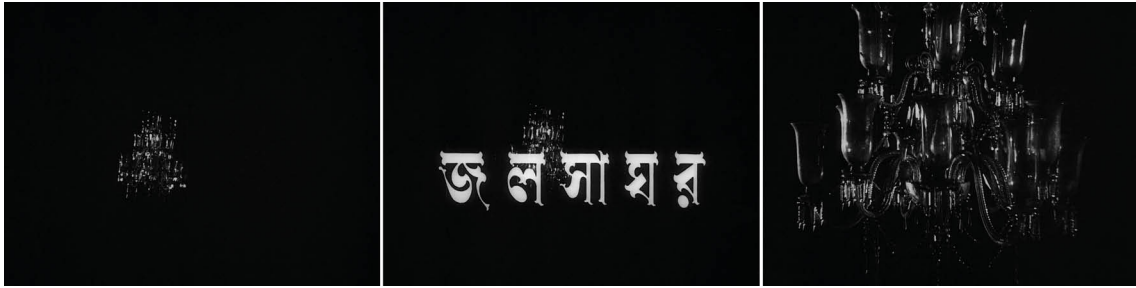
²⁷⁴ Otros motivos contundentes dentro de la muestra podrían ser el religioso postrado ante el altar de *Madre Juana de los Angeles* (*Matka Joanna od aniolów*, 1961), la insignia de propaganda electoral sobre la que aparecen los títulos de *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962), las diferentes imágenes de tatuajes rodadas desde insólitas perspectivas en *La vida de un hombre tatuado* (*Irezumi ichidai*, 1965), las fotografías de antiguos bomberos en *¡Al fuego, bomberos!* (*Horí, má panenko*, 1967), la pizarra de pentagramas en *Iluminación íntima* (*Intimni osvetleni*, 1965) o el motivo del pájaro con el que se cierran los títulos de *Kes* (1969).

Todas estas películas son una amalgama de tipos de cine diversos que no se corresponden entre sí más que en ese carácter de los títulos como motivo que remite a su contenido²⁷⁵. Cuanto más narratividad haya en la escena menos ilusión espacial se ofrecerá y el marco dejará de ser pictórico para convertirse en ventana, pero en los ejemplos mencionados no es la narración lo que prevalece sino la figura. En este sentido *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) [95] son un ejemplo diáfano: la cámara encuadra de manera frontal el puerto de la ciudad para pasar en un único movimiento panorámico a convertirse en un contrapicado de la acera por donde pasan transeúntes ocultados bajo los paraguas, imagen sobre la que se superpondrán los títulos para, una vez hayan finalizado, volver de nuevo a las vistas de la ciudad. Como en ese movimiento de cámara, el emblema se señala (Cherburgo, los paraguas y Cherburgo) y no se volverá al mismo hasta acceder al interior de la propia película.

Todos estos motivos resultan sugerentes. Algunos se explicitarán durante la trama de las películas y otros quedarán imbuidos del misterio. En este sentido, la imagen con la que se inaugura *Hiroshima mon amour* (1959) [96] resulta fundamental: nadie sabe a ciencia cierta lo que significa la imagen en negativo de la planta sobre la que se sitúan los créditos, podría ser un sencillo motivo japonés a medio camino entre la figuración y la abstracción o mucho más que eso, pero es precisamente ese misterio lo que da lugar a la sugerencia de las interpretaciones. Para muestra este ejemplo que describe los títulos de la película de una manera tan propia que no puede sino resultar global: “El hecho de que después de lanzar la bomba atómica sobre Hiroshima en la Tierra aparecieran nuevas plantas nunca antes vistas, al principio crea una extraña sensación en el espectador, hasta que entendemos que este nuevo tipo de vida nos incluye a nosotros, las generaciones humanas que vinieron después de que el poder destructor de las armas nucleares fuera probado en seres humanos. ¿Vamos a seguir adaptándonos a nuestra vida cotidiana como si no hubiera pasado nada? La película de Resnais se hizo para marcar una diferencia: cambiar la posición de la gente hacia su vida, hacia su modo de vivir.”²⁷⁶

²⁷⁵ O a su escenario: la estación del Cairo bajo los títulos de *Estación central* (*Bab el badid*, 1958), el plano aéreo en zoom in al inicio y en zoom out a la salida de *La isla desnuda* (*Hadaka no sima*, 1961), el teatro sobre el que se inscriben algunos de los títulos iniciales y finales de *Two stage sisters* (Wutai Jiemei, 1964), el paisaje nevado que ocupa dos tercios de la imagen en *Marketa Lazarová* (1967) o la imagen de Alain Delon sólo en la cama de su habitación en *El silencio de un hombre* (*Le Samourai*, 1967) son otros ejemplos.

²⁷⁶ ENYUTIN, Victor, Alain Resnais’ “*Hiroshima, Mon Amour*” – *A Film About A New Type of Love That Must Be Stronger Than Human Destructiveness*. 25 mayo 2013



80



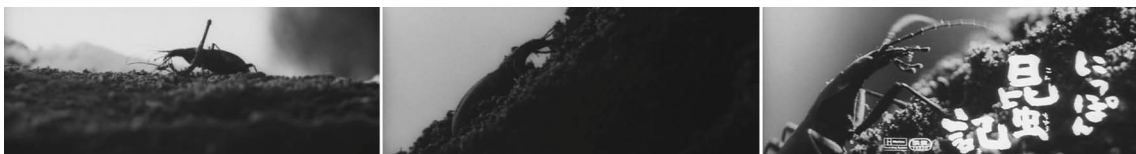
81



81



82



83



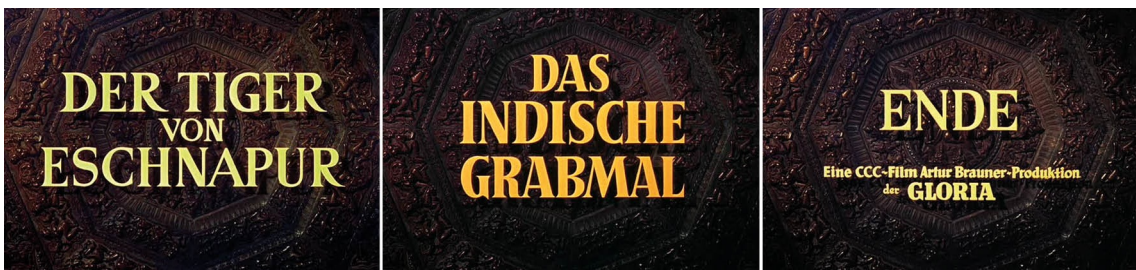
84



85



86



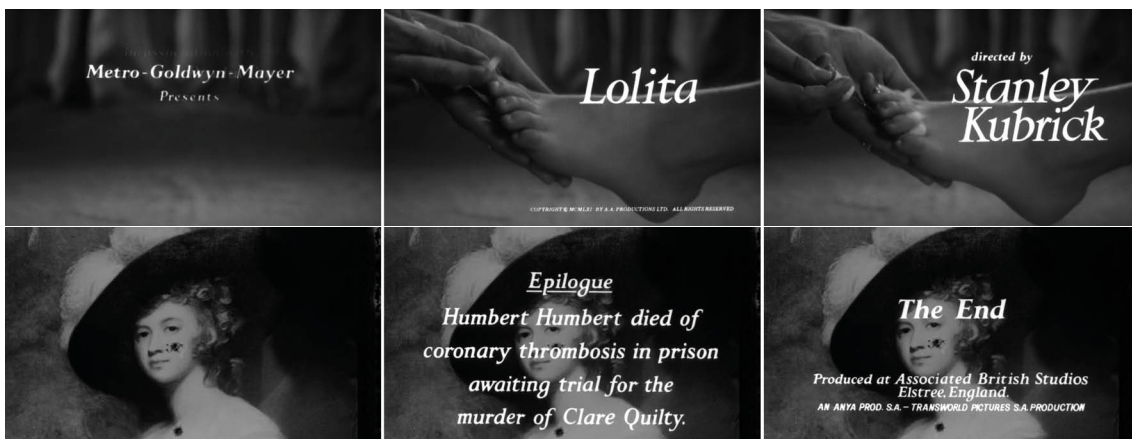
87 y 88



89



90



91



92



93



94



95



96

1.4. El marco que aísla el cuadro en sí mismo

Aunque para Bazin el marco fílmico fuese centrífugo por definición²⁷⁷, algunos títulos de crédito aspiran a superar esa concepción y diseñan un marco que intenta encerrar la película de modo similar al caso pictórico. Ya no se trata únicamente de utilizar un motivo que señale el centro, sino de proporcionar unas cubiertas a la película que lo encierren tanto por el principio como por el final. El peso estará, pues, en esa unificación de criterios que conforman la frontera: “Dentro del espacio real un objeto puede ser tocado, mientras que en la pintura sólo puede ser mirado, cada parte del espacio real se experimenta como parte de una extensión infinita, pero el espacio de un cuadro se experimenta como un espacio encerrado en sí; el objeto real interactúa con todo lo que se agita y ronda a su alrededor,

²⁷⁷ Y lo es: el ojo humano tenderá irremediamente a un fuera de campo más allá de los bordes del encuadre.

pero el contenido de una obra de arte corta estos hilos, fundiendo sólo sus propios elementos en una unidad suficiente por sí misma. Por lo tanto, la obra de arte perdura más allá de la realidad. Ciertamente que la obra de arte obtiene su contenido a partir de la realidad; pero es a partir de las visiones sobre la realidad como se construye un ámbito soberano. Mientras que el lienzo y los colores son partes de la realidad, la obra de arte elaborada a partir de ellos existe en un espacio ideal que no puede ya entrar en contacto con el espacio real, al igual que los tonos no pueden tocar los colores.»²⁷⁸

Según Aumont el marco en pintura “cierra el cuadro sobre el espacio de su propia materia y de su propia composición; obliga a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a ver menos una escena ficcional que una pintura, un cuadro, pintura.”²⁷⁹ Uno de los métodos de encerrar al lienzo es, precisamente, dotándole de un comienzo y un final equivalentes que remitan entre ellos a sí mismos. Esto bien puede realizarse a través de la marca de pertenencia al estudio, a un género en concreto o a un motivo, pero no hace falta ceñirse a esos mecanismos para conseguirlo. Al dotar de unos bordes similares a una película, independientemente del grado de aspectos formales que ese borde mantenga respecto a la película, ésta ya se encierra sobre sí misma porque es a sí misma a quien se señala. En este sentido, la rima más evidente y abundante es aquella que usa un dispositivo de texto simple sobre fondo neutro para abrir y cerrar la obra. Son, tal vez, las secuencias de títulos más sencillas en cuanto a que no implican necesariamente una decisión concreta o reveladora por parte del emisor, pero, pese a ello, su función continúa siendo exactamente la misma porque las secuencias de títulos son dispositivos en sí mismas sin necesidad de que sean los añadidos los que las conviertan en tales.

Así, hay muchas ocasiones en que la tipografía es realmente el único elemento de unos títulos que los difiere del resto, pero su función tampoco tiene por que ser exactamente la de *diferenciar* o *identificar*, sino la de *unificar* en un recinto hermético la obra a la que acompañan. Son películas como *Cenizas y diamantes* (*Popiól i diament*, 1958) [97] donde la rima se encuentra en los títulos, de gran tamaño e inscritos sobre fondo negro, pero la rima narrativa se encuentra únicamente en el primer y último plano, fuera de los títulos, donde pasamos de un personaje que descansa sobre el césped a uno que casi expira sobre

²⁷⁸ Georg Simmel en Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 265.

²⁷⁹ Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 81.

las hierba. Algo parecido ocurre en *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, 1963) [98] donde los sobrios títulos de inicio y final respetan una misma fuente tipográfica pero tampoco se inscriben en la diégesis ni tienen ornamentación alguna. Más tarde, la película se inaugura y clausura con un campo de fútbol que va del primer plano al plano general y que sí que funcionará como rima dentro del relato.

En ocasiones intuimos que la decisión de limitar los títulos a la tradición del texto en blanco sobre las cartelas en negro implican una decisión totalmente premeditada. En *Andrei Rublev* (*Andrey Rublyov*, 1966) [99], por ejemplo, lo más tradicional habría sido inscribir los títulos sobre alguna obra que hiciese referencia al pintor pero se limitan a enmarcar la película sin llamar la atención sobre ellos mismos pese a que los casi 8 minutos finales de película consisten, precisamente, en la filmación en color de su obra. Lo mismo sucede con varias de las películas de Resnais presentes en la muestra, donde el carácter no cerrado del texto presupone a priori unos títulos acordes pero tanto *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) [100], como *Muriel* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963) [101] o *Te quiero, te quiero* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) [102], aun teniendo datos reseñables dentro del texto de los créditos, cuentan con una serie de rasgos estéticos que únicamente se definen por ese carácter de correspondencia entre la apertura y la clausura (la fuente tipográfica en los dos primeros ejemplos a lo que habría que sumarle el uso del color rojo en el tercero)²⁸⁰. En el caso de estas tres películas de Resnais el texto fílmico es indudablemente abierto, pero el marco de las mismas no lo es.

Estos títulos, como los corchetes que son, carecen de indicaciones temporales o, dicho de otro modo, convierten el espacio en el único tiempo. Presentan al equipo técnico de manera impersonal, homologándolos mediante el uso de la misma tipografía y reivindicando su importancia sólo a través de la jerarquía típica del orden y el tamaño. Se lleva a cabo lo que los formalistas rusos llamaban técnicas de desfamiliarización o el propio Ortega consideraba una deshumanización del arte. “El efecto de la misma es distinguir,

²⁸⁰ *El mundo de Apu* (*Apu Sansar*, 1958), *Los canallas duermen en paz* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960), *Salvatore Giuliano* (1962), *Diamantes de la noche* (*Démanty noci*, 1964), *Tormento* (*Midareru*, 1964), *Titicut follies* (1967), *El color de la granada* (*Sayat Nova*, 1968), *El aborcamiento* (*Koshikei*, 1968), todas presentan unos títulos en blanco inscritos sobre fondos lisos con tipografías neutras. Su decisión, pues, es la de no funcionar como indicadores del relato ni actuar como limite progresivo sino el de ser una frontera tajante que proporciona cubiertas a la película y la clausuran en sí misma. En este sentido, los principios de la Gestalt indican que las tipografías simples y armoniosas pueden ser preferibles a las complejas y caóticas. Su carácter invisible tiene, en cierto modo, esa ventaja.

estilizar, desrealizar, deformar, estrangular, destruir y vencer sobre lo vivo, esto es, sobre lo vivido. (...) Su afirmación hace posible la creación del recinto hermético que deslinda el arte de lo no artístico.”²⁸¹

El uso de la tipografía como enmarcadora en los títulos también contribuye a esa *creación del recinto hermético*, si bien puede presentar diferentes particularidades que detallen la forma en que ese recinto se crea. Por ejemplo, tanto *Fellini, ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) [103] como *Satiricón* (*Satyricon*, 1969) [104] transforman el título en un logotipo sin necesidad de imágenes y con la inclusión del nombre de Fellini en el mismo. La película y el autor se fusionan en un solo ente. Esa rima del logotipo tipográfico se encontrará tanto al comienzo como al final de la película y crearán a su vez una imagen de la película que aun hoy se mantiene desde otros paratextos como las cubiertas de los dvds o los carteles del filme (en el caso de *Satiricón* ese ente llegó hasta el cartel de la película que contaba con el tagline “Roma. Antes de Cristo. Después de Fellini”). Sucede lo mismo con el título de *Doctor Zhivago* (1965) [105], cuyos títulos de inicio sí se inscriben sobre una serie de fondos pintados pero la correspondencia con los títulos de clausura sólo se refleja en la fuente utilizada para crearle un nombre identificativo a la película.

El uso de una tipografía concreta puede dotar de identidad a unas secuencias que por otro lado resultan poco identitarias: en *El guateque* (*The Party*, 1968) [106] asistimos al viaje del protagonista hacia la fiesta de rodaje en un montaje itinerante que sí hace avanzar la trama - o, al menos, comenzarla-, pero que resulta memorable sobre todo por el uso de una fuente colorista en la que también se inscribe el título de la película, única cartela que utiliza varios colores al mismo tiempo como dando a indicar que la película viene a ser el resultado del conjunto del resto de cargos mencionados -cosa que también ocurre, por ejemplo, en *La coleccionista* (*La collectionneuse*, 1966)²⁸² [107]. Se trata, en definitiva, de restringir las películas en un mapa, marcando el área de la que no saldrán y confiando en que el

²⁸¹ Francisco La Rubia, Meditación del marco: el diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad en *Revista de estudios orteguianos*, nº 8-9. (2004), 101.

²⁸² En *El nadador* (*The Swimmer*, 1968) se marcará la diferencia únicamente a través de una agrupación entorno al amarillo. Otros títulos como *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*, 1959), en blanco y negro basan su rima únicamente en una misma tipografía característica de inicio y final mientras que en *Tierra en trance* (*Terra em Transe*, 1967) no hay rima, pero sí una tipografía inicial que funciona como logotipo.

bautismo sea tan contundente como identificativo o, lo que es lo mismo, confiar en que el nombre de pila de la película acabe por reflejar la personalidad de la misma²⁸³.

El marco es el responsable de separar el mundo del arte y el de la experiencia cotidiana, el que impide que el interior trascienda al exterior (en palabras de Ortega: “anestesiarnos para la realidad, dejando al receptor recluso en la hipnosis de una existencia virtual”²⁸⁴). Estos títulos de crédito funcionan como el cerco que confina la película a un perímetro aislado e incomunicado. Esta enmarcación necesita ser evidente pero sin llamar en exceso la atención ya que existe una necesidad de ocultar el tránsito entre mundos. Los ejemplos anteriormente citados lo realizan a través de la tipografía, pero otro de los elementos clave son los fondos²⁸⁵. Así, Rossellini enmarca tanto *India* (*India: Matri Bhumi*, 1959) [108] como *La toma del poder por parte de Louis XVI* (*La prise de pouvoir para Louis XIV*, 1966) [109] a través de unos títulos integrados en unas figuras esculpidas en piedra en el primer caso y un sencillo fondo rojo en el segundo²⁸⁶. De algún modo, ambos créditos sugieren algunos de los elementos de la película: en la primera el lugar donde transcurrirá la película a través de una serie de figuras ya enmarcadas en la pared; en el segundo a través de unos fondos que remiten a los tapices de la época²⁸⁷. *In the year of the pig* (1968)

²⁸³ Li Yu asegura en su trabajo de investigación sobre el uso de la tipografía en cine (estudio perteneciente al diseño gráfico) que “las conexiones entre cómo la gente percibe los tipos de fuentes tipográficas y cómo los efectos cinéticos promueven la capacidad expresiva de esas fuentes hace que éstas puedan llegar a combinar con el tema principal de una película. Desde la perspectiva de la psicología, la tipografía transmite múltiples niveles de comunicación y demuestra que los distintos tipos de letra pueden generar diferentes impresiones.” Ver: Li Yu, *Typography in film title sequence design* (Iowa State University, 2008), 124-125 (Traducción propia).

²⁸⁴ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 89.

²⁸⁵ *Pered sudom istorii* (1965), *A touch of Zen* (Xia Ni, 1969), *La infancia desnuda* (*L'enfance nue*, 1969) o *Lucía* (1969) son algunos de los ejemplos de títulos donde la apertura y clausura riman exclusivamente a través de unos fondos neutros pero identificables (en el caso de los dos últimos por una textura concreta, en los otros dos por la elección del color).

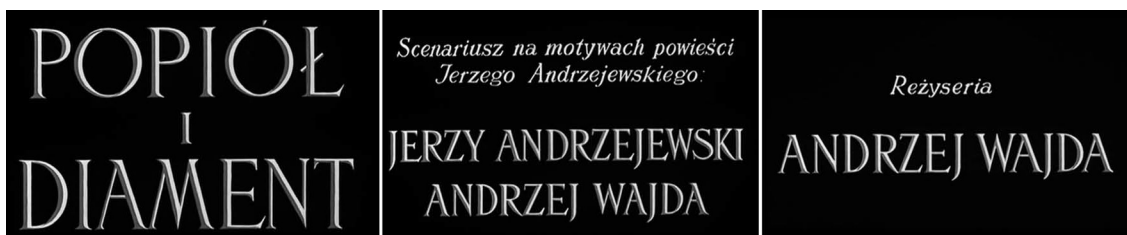
²⁸⁶ Los diversos planos de acercamiento a una escultura también servirán para superponer los títulos de *La Condición humana I: No hay amor más grande* (*Ningen no jôken*, 1959).

²⁸⁷ Respecto a “India” conviene recordar la cartela de los títulos que indica que “Ninguno de los actores es profesional, todos fueron escogidos en las localizaciones en que la acción tiene lugar” que enmarca así la película no sólo en sí misma, sino en la realidad propia del documental (género menos hermético que la ficción pero recinto al fin y al cabo). El marco pictórico fija su atención en la organización del material, marca una composición del film que existe exclusivamente para los ojos del que mira. No pretende llamar la atención sobre sí mismo ni sobre ninguno de los componentes cinematográficos (la luz, el montaje, la cámara, etc) que lo forman. El marco es otro modo de *encuadre* de la película, pero en este caso no se refiere al plano concreto sino al conjunto en general: “El marcador crucial de esta experiencia particular de oscilación es el propio marco. El marco es la encarnación física de la barra entre imagen/realidad y además señala que esta experiencia se me presenta presentada por otra. Debo asistir allí donde esté el marco y no a otra parte. Dicho de manera clásica, la pantalla como “ventana” es un lugar de la percepción; como “marco” o frontera, delimita y organiza la percepción de significación.” Ver: Andrew Dudley, *Op. Cit.* (1984), 43 (Traducción propia).

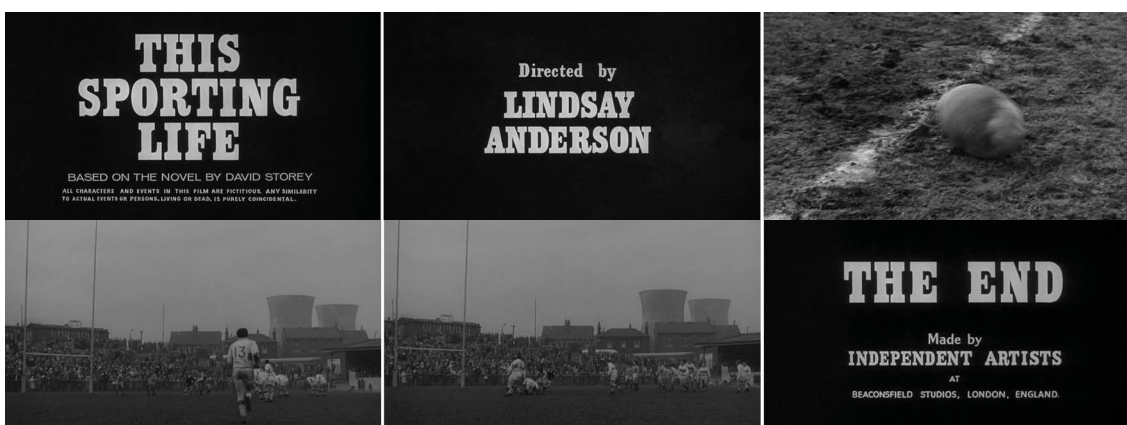
[110] también usa una escultura para situar sus créditos, una imagen que se convertirá en su negativo en los títulos de clausura. En este caso, la escultura es el monumento Chambersberg Road al régimen de voluntarios de la infantería 149 de Pensilvania pero su uso se demuestra un tanto irónico en cuanto a que la película es un alegato anti Vietnam. A priori, esta secuencia de títulos no llama la atención en exceso ni funciona de un modo discursivo más allá de la idea de convertir un *positivo* en un *negativo*, pero su significancia icónica fue tal que encontramos la misma presencia, en ambas formas, en el primer cartel diseñado para la película. El segundo cartel sería, precisamente, la primera imagen real del filme: aquella del soldado con una inscripción en su casco que reza “make war not love”. Los títulos de crédito empaquetan así la propuesta incluso desde fuera del texto.

El uso de la tipografía y de los fondos resulta, pues, capital a la hora de hacer del centro del cuadro un centro de simetría y equilibrio, pero no son los únicos elementos que persiguen esa misma intención. En *The golden thread* (*Subarnarekha*, 1965) [111] la función recae en el objeto sobre el que se inscriben los créditos: un pergamino que se irá desplegando pero que del que no visualizaremos el final (es decir, la parte inferior donde se recoge el papel) hasta la secuencia de créditos de clausura. El final del dispositivo es en este caso el final de la película. A su vez, la secuencia de títulos de *Tirad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) [112] se inscribe sobre un piano solitario donde se toca una canción de manera invisible (las teclas se mueven, pero no hay nadie presionándolas) para cerrar la película con las manos, esta vez sí, del pianista y un último plano que, respetando el rostro del mismo, cierra la película volviendo al motivo original para completarlo. En estos dos casos es el movimiento en sí el que encierra la obra. Un movimiento que también puede ser perfectamente aquel que va desde el exterior al interior: en *El apartamento* (*The apartment*, 1960) [113] los títulos de inicio se quedan en la fachada del piso del personaje de Jack Lemmon, pero los de clausura se sitúan dentro, con los dos protagonistas a punto de comenzar un romance o, como mínimo, una partida de cartas. En *La mujer de arena* (*Suna no onna*, 1964) [114] ocurrirá lo contrario y si bien su secuencia de títulos presenta una rima en fondos equivalente a las mencionadas en el párrafo anterior, la apertura concluye con cuatro planos que van desde el grano de arena microscópico hasta las dunas carcelarias donde termina el protagonista haciendo así un zoom out tanto al espacio como al tema que centra el filme. En cualquier caso, podríamos decir que estos cuatro ejemplos sí que comienzan a presentar una vinculación más explícita con la trama y los lugares donde

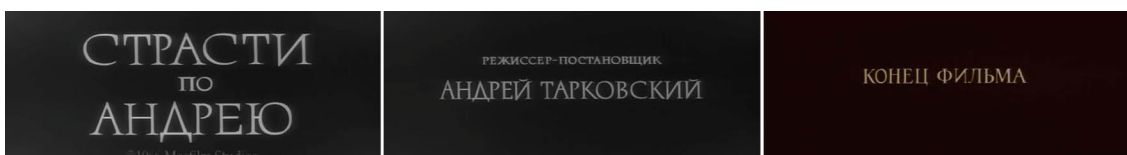
se desarrollan los relatos a los que acompañan y, en este sentido, se vincularían tanto con el marco que aísla la *obra* en sí misma como con el marco que encierra la *trama* en sí misma, punto sobre el que nos detendremos más adelante a la hora de hablar del marco-ventana.



97



98



99



100



101



102



103



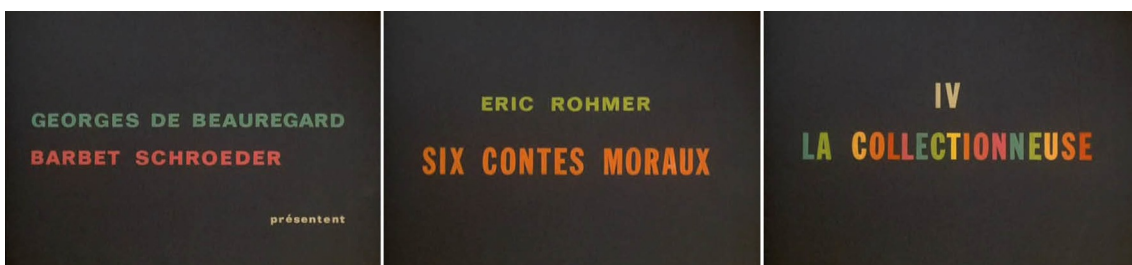
104



105



106



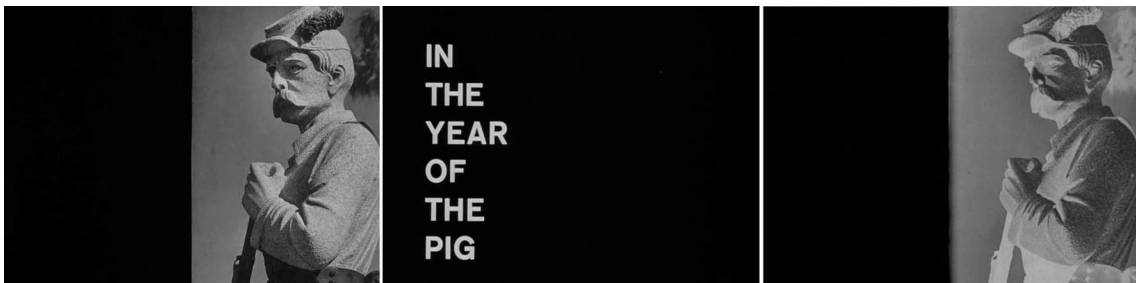
107



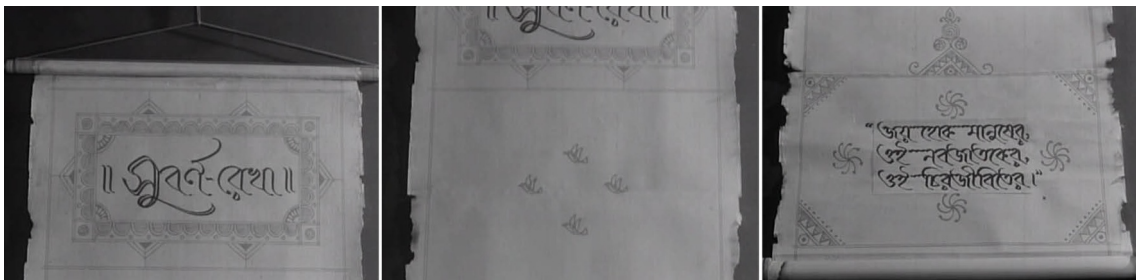
108



109



110



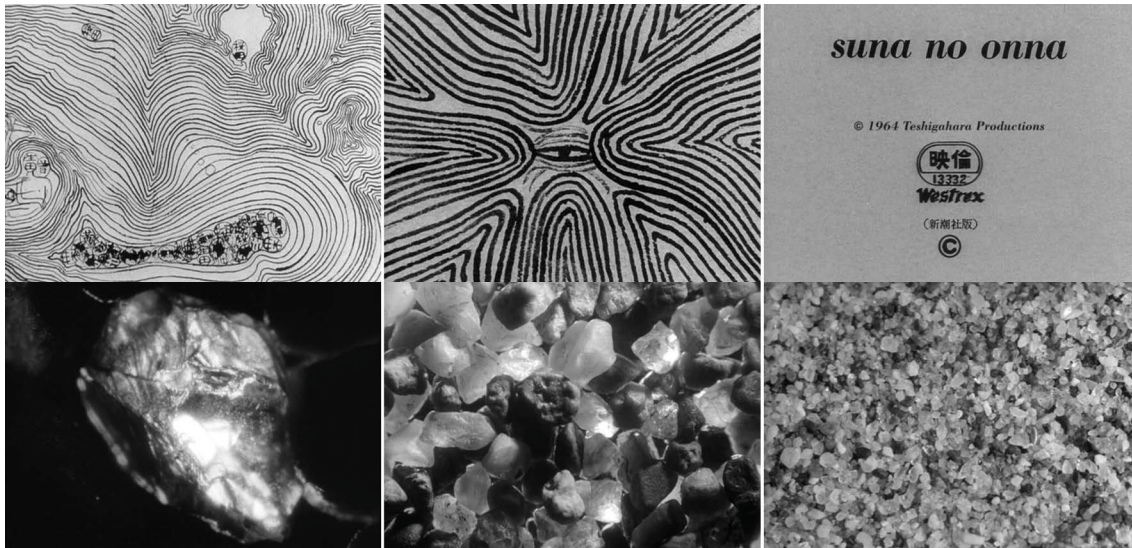
111



112



113



114

1.5. El contorno de los autores

Las cuatro películas de Resnais anteriormente citadas contienen una cartela dedicada al director que no aparece nunca al final de los créditos, sino después del título y bajo el cargo de “Réalisation”, implicando así que sus películas no le pertenecen porque no son *una película de*, pero que tampoco él se identifica con el cargo de realizador/director o puesta en escena, sino con la *realización* como tal. Quim Casas asegura que "la rotundidad de la política de los autores puede resumirse en la forma en que aparece el nombre del director en los títulos de crédito. Del *dirigido por*, *directed by* o *mise en scène par* (un escalafón, el último, en el engranaje) se pasa a *un film de* (la paternidad total del producto)."²⁸⁸ El orden del título también implicará una u otra autopercepción del autor y ambas catalogaciones viven una cierta evolución a lo largo de la muestra de estudio.

Así, cada director inyectará su propia firma en los créditos ya desde la propia mención al cargo que, consideran, han efectuado (por ejemplo Truffaut será siempre fiel al concepto de puesta en escena mientras que Hitchcock firmará sus obras de tres maneras distintas: a través del “Alfred Hitchcock’s”, el “directed by” y del cameo en la diégesis de sus películas, auténtico título de crédito virtual) pero el marco no es sólo lo que separa la obra del

²⁸⁸ Quim Casas, *Análisis y crítica audiovisual* (Barcelona: Editorial UOC, 2006), 61.

mundo: también es lo que separa una obra de otra²⁸⁹, con lo que se da el caso de varios autores que unifican su obra en un mismo estilo como para enmarcar el cuadro más que en sí mismo, en una *colección*. Se trata de una operación similar a la del museo, de anticipar y organizar el espacio discursivo sobre un todo y no sobre las partes, y donde al (auto)excluirse del flujo del tiempo, “estos lugares son capaces de transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen.”²⁹⁰ Los directores, pues, realizan en ocasiones una tarea similar a la del estudio cinematográfico: dotan a la película de un punto de referencia a través de la *signatura particular*²⁹¹.

Bergman [115] es uno de los ejemplos más claros. El director sueco todavía usaba la fórmula “Regi Ingmar Bergman” al final de la secuencia de títulos de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) pero todas sus películas posteriores modificarán el cargo hacia un “En film av Ingmar Bergman”, ahora ya situada con el título de la película como precedente. Esto se repite en *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962), *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) y *La vergüenza* (*Skammen*, 1968), todas ellas siguiendo un mismo patrón de créditos. Las cinco películas usan el texto blanco sobre fondo negro y una misma tipografía (que varía un poco en el caso de *La vergüenza*) y que pese a algunas fabricaciones en el marco (por ejemplo los títulos de *La hora del lobo* soportan un audio que remite al rodaje con frases como “¿Alguien puede mover esa silla?” y convierten la secuencia en metatexto) se mantienen fieles en todas las películas. Incluso una película como *Persona* (1966) se mantendrá fiel a ese marco -invirtiendo los colores pero manteniendo orden y tipografía-, si bien en esta ocasión la secuencia cuenta con un carácter más discursivo que le saca del carácter de marco pictórico propio de este apartado²⁹².

²⁸⁹ Así lo ejemplifica Stoichita cuando recuerda una de las primeras menciones escritas sobre el marco que se conservan, la carta de Poussin a Chantelou sobre el envío del cuadro “Los israelitas recogiendo el maná en el desierto”: “Cuando lo hayáis recibido (el cuadro), os suplico que si lo encontráis bueno lo adornéis con un marco, pues lo necesita, a fin de que contemplándolo desde cualquier ángulo los rayos del sol sean retenidos y no se esparzan hacia fuera recibiendo la influencia de otros objetos vecinos que viniendo mezclados desordenadamente con las cosas pintadas confundan la vista. Sería muy apropiado que dicho marco fuese de oro mate muy sencillamente, pues éste se adecua muy delicadamente con los colores sin ofenderlos.” Ver: Victor I. Stoichita, *Op. Cit.* (2000), 62.

²⁹⁰ Hans Belting. *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz Editores, 2007), 85.

²⁹¹ Los títulos de Woody Allen son paradigmáticos en este sentido aunque la única de sus películas perteneciente a la muestra de estudio, *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), todavía no había instaurado el patrón por el que es reconocido (y reconocible).

²⁹² En el caso de Bergman así como de una amplia mayoría de la muestra no vinculada a Estados Unidos, no existe logo del estudio que presente la película pero sí logo de la distribuidora que unifica de algún modo

Pasolini [116] es otro de los autores que enmarcan sus películas de un mismo modo, dándole así más importancia o, al menos, más significancia al conjunto de su obra en sí que a las particularidades de cada una de sus películas. En este caso, *Acattonne* (1961), *Mamma Roma* (1962), *El evangelio según Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), y *Edipo Rey* (*Edipo re*, 1967) funcionan estilísticamente como el inverso de Bergman: las letras son negras y el fondo pulcramente blanco²⁹³. El cargo del director boloñés aparecerá siempre en dos cartelas distintas: por un lado como “di Pier Paolo Pasolini” o “Un film di Pier Paolo Pasolini” y por otro en la imagen final de los títulos especificando sus cargos (“Scritto e diretto”, “Sceneggiatura e Regia”). A diferencia de Bergman, que en ninguno de los ejemplos citados usaba una partícula de títulos final si no un fundido o corte a negro²⁹⁴, Pasolini también usa el mismo tipo de estética para los títulos que marcan el “Fine”. Su única salida del marco pictórico en las películas de nuestra muestra de estudio serán los títulos de *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) que, si bien también se mantienen fieles al resto de la colección, al igual que lo que ocurría en *Persona*, el discurso de la secuencia (en este caso, la banda de audio) eclipsa el resto de características de los títulos en sí.

El caso de Antonioni [117] difiere un poco. Sus títulos también siguen la fórmula del *Un film di* al comienzo y un *Regia* al final pero, aunque siguen un mismo modelo y una fuente tipográfica -si no siempre igual siempre similar- las diferencias entre las películas específicas son algo más notables. *La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961), *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) y *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964) cuentan con una pauta de títulos en vertical, es decir, no justificados ni centrados y por lo general situados a la izquierda del cuadro. El caso de *La noche*, donde la secuencia se superpone a las imágenes de un travelling vertical por un edificio, así como el de *El eclipse*, donde una línea vertical en un margen organiza la composición de los títulos, fomentan esta impresión de que, pese a no contar con un roll, los títulos vienen efectivamente de arriba hacia abajo (en *La aventura*

varios ejemplos. En este sentido, "Janus films" se señala como auténtica dueña de la mayoría de títulos no sólo del director sueco sino de todo el periodo

²⁹³ En el caso de *Teorema* (1968) los títulos seguirán el mismo patrón y fuente tipográfica si bien aquí se incluye por primera vez un fondo diegético en la secuencia.

²⁹⁴ Mecanismo que, no olvidemos, también sirve para encuadrar y encerrar la película: “La asociación de las puertas con los *fade-ins* al inicio de la película y *fade-outs* al final no es gratuita.” Ver: Thierry Kuntzel, *Op. Cit.* (1980), 69 (Traducción propia).

el fondo será neutro mientras que en *El desierto rojo* la inclusión de planos desenfocados del contexto de la película hará que los títulos se muevan de un lado a otro consiguiendo así resultar más legibles pero también alejándolos en parte de ese modelo previo). En cualquier caso, pese a que estas cuatro películas sí que recojan un estilo propio y definido, no está de más resaltar que otras piezas clave de la filmografía del de Ferrara como *Blow-up* (1966) no presentan las mismas características²⁹⁵.

El caso de Ozu [118] responde a la misma tipología si bien, en esta ocasión, nos encontramos con una dificultad que debemos explicitar: todas las películas de la muestra pertenecientes a países sin alfabetos occidentales nos suponen un riesgo añadido. Al no saber leer los textos que en ellos se incluyen, tampoco sabremos leer parte de la secuencia de títulos²⁹⁶. En el caso del idioma japonés, la escritura está basada en dos sistemas de escritura: por un lado los ideogramas derivados del chino y por otro los silabarios conocidos como kana. En el primer aspecto nos acercamos levemente a la idea de los caligramas, en donde las letras valen como elementos puramente plásticos en el sentido de que son signos portadores que mezclan diferentes conceptos. En palabras de Foucault “palabra, imagen, abstracción y figuración, se tiende un singular puente entre el mundo de la imitación y el de la pura forma.”²⁹⁷ Así, no sabemos con certeza cual es el cargo que se adjunta Ozu en los títulos ni todas las implicaciones que se derivan de los mismos (nos vemos obligados a confiar en otro paratexto: los subtítulos), pero sí podemos leer el texto a través de la imagen²⁹⁸, y en ese sentido observamos que películas como *Flores de equinoccio* (*Higanbana*, 1958), *Buenos días* (*Obayô*, 1959), *La hierba errante* (*Ukikusa*,

²⁹⁵ Bresson será otro de los autores que sigan una misma dinámica a la hora de crear sus secuencias de títulos pero siempre incluyendo diversas variaciones. Por ejemplo, *Al azar de Baltasar* (*Au Hasard Balhazar*, 1966) y *Mouchette* (1966) usarán la misma tipografía y jerarquía sobre fondos distintos, pero una película como *Una mujer dulce* (*Une Femme douce*, 1969) cambia radicalmente el estilo (y color). Los tres casos, eso sí, hablan de “Un film de Robert Bresson” justo cuando aparece el título de la película, fórmula que, curiosamente, no será empleada en *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) donde aparecerá únicamente “écrit et réalisé par Robert Bresson” pero sí en *Pickpocket* (1959).

²⁹⁶ Ortega habla de esta limitación en “El espectador”: “Luego convendría plantearse el sugestivo tema de por qué el cuadro en China y Japón no suele tener marco. Pero, ¿cómo tocar este asunto que implica la diferenciación radical entre el arte de Extremo Oriente y el occidental, entre el corazón asiático y el europeo? Para entenderlo sería preciso sugerir antes por qué el chino se orienta hacia el Sur y no hacia el norte, como nosotros; por qué en los lutos viste de blanco y no de negro; por qué comienza a edificar sus casas por el tejado y no por el cimiento; en fin, por qué cuando quieren decir que no mueven la cabeza de arriba abajo, como nosotros cuando queremos decir que sí”. Ver: José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 95.

²⁹⁷ Michel Foucault en Santos Zunzunegui, *Op. Cit.* (1989), 24.

²⁹⁸ Según Noël Burch la identidad visual en Ozu para por el reconocimiento de la superficie de la pantalla en la que se inscriben sus imágenes: “es decir, la subordinación de los efectos de profundidad al tratamiento de aquella como página en blanco”. Ver: Noël Burch en Santos Zunzunegui, *Op. Cit.* (1996), 156.

1959), *Otoño tardío* (*Akibiyori*, 1960) o *El otoño de la familia Kobayagawa* (*Kobayagawa-ke no aki*, 1961) presentan exactamente la misma tipografía, los mismos colores y el mismo fondo a la hora de presentar y despedir la obra²⁹⁹.



115, 116, 177 y 118

²⁹⁹ En *El gusto del sake* (*Sanma no aji*, 1962) habrá una ligera modificación y se integrarán por primera vez una serie de imágenes en la secuencia, aunque se seguirá respetando la rima inicial y final.

V.2. VENTANA

Las secuencias de títulos iniciales son popularmente conocidas en inglés como el “opening”: es decir, el proceso de *apertura* que comprende *abrir* algo. Abrir una ventana implica el mirar a una realidad separada de la nuestra pero que, aun así, existe para nosotros. Se ha de tener en cuenta que es el rectángulo de la ventana lo que transforma el exterior en paisaje, pero es también ese mismo marco el que incluye el paisaje dentro del espacio doméstico. El espectador se interna allí (en el imaginario fílmico) desde aquí (la sala de proyección) y “la ventana actualiza la dialéctica interior/exterior sin la cual la significación del paisaje, de cualquier paisaje, no podría apreciarse.”³⁰⁰

Para Aumont la función principal del *marco-ventana* no es ya concretar los bordes estrictos de la obra de la forma en que lo hace el marco-objeto, ni siquiera la de determinar una serie de reglas o motivos que circulan alrededor de la ficción, sino la de introducir directamente al espectador en esa misma ficción. Con la ventana se da a entender que tras ella hay ese algo que se ve, y su marco centra la representación, “la dirige hacia un bloque de espacio-tiempo en que se concentra lo imaginario; es, pues, la reserva de este imaginario.”³⁰¹ A su vez, Aumont habla del *marco-límite* como otra tipología directamente vinculada. Éste regula las dimensiones y proporciones de la imagen, es decir, funciona como límite visual de la imagen pero ahora no se trata de fabricar un entorno que rodee a la obra y lo cubra, sino de influir directamente en su composición interna a través de la perspectiva y de la mirada. Podemos decir, pues, que el marco de la ventana separa la obra y nos introduce en la misma, pero lo hace a través de una progresión en la que realidad y ficción se van fusionando.

Del mismo modo que el marco pictórico, la teorización entorno al concepto de ventana viene del Renacimiento, “una *aperta finestra* da la visión del un mundo enmarcado, centrado, armonioso (la historia).”³⁰² En los estudios sobre cine, así como los formalistas como Eisenstein o Arnheim se centraban especialmente en la alteración y manipulación de la percepción fílmica a través del montaje, encuadre etc, los realistas definían la esencia del

³⁰⁰ Victor I. Stoichita, *Op. Cit.* (2000), 44.

³⁰¹ Jacques Aumont. *Op. Cit.* (1997), 25.

³⁰² Stephen Heat, *Questions of cinema*, (Hong Kong: Indiana University Press, 1981), 28 (Traducción propia).

cine en términos de su habilidad para filmar y reproducir la realidad. Es en este último sentido que Bazin fue uno de los pioneros a la hora de clasificar el cine como una ventana al mundo. Las características del cine entendido como una ventana (implican un mundo diegético que se extiende más allá del límite de la imagen, los elementos no están distribuidos en una composición precisa, etc) dotan de una mayor realidad y veracidad al cine y consiguen que el dispositivo se vuelva transparente para el espectador. Tal y como expresan nítidamente Elsaesser y Hagener, “one looks through a window, but one looks at a frame”³⁰³, *frame* que podemos interpretar de dos formas: como el encuadre, pero también como el marco de la obra.

En los títulos de crédito, este marco-ventana, más que actuar como la portada que encierra y señala al libro a la manera del marco-objeto o como la ventana a la realidad de la que hablaba Bazin, es un límite material que sitúa al espectador en un escenario del filme y que, de alguna manera, también determina ese escenario. Igualmente, aunque se dé el caso en que la secuencia de títulos no pertenezca de manera exclusiva al mundo diegético recreado en la película donde se inscribe, un carácter de marco-límite podrá hacer que la secuencia forme parte del discurso del filme y es en este sentido que nosotros también lo catalogaríamos como el marco de la ventana. Es decir, que hasta ahora los títulos de crédito tenían la función codificadora de empezar el texto y hasta la informativa de situar la ficción, pero no será hasta el marco-ventana que, en rasgos generales, se comenzaría a implantar en los mismos una función seductora que provocase el interés en el espectador así como una dramática que empezase la historia.

2.1. El íncipit integrado como ventana al relato

En ocasiones las secuencias de títulos incluyen en su interior una condensación de elementos germinales que no sólo se encargarán de abrir el relato, sino de dar a luz ese relato. Es decir, que el *genérico* actúa a su vez de *génesis* de los acontecimientos que conformarán los rasgos estéticos o narrativos de la película. Gérard Genette realiza en su obra un análisis minucioso de lo que él llama las marcas de enunciación, es decir, lo que pertenece (en su caso siempre se refiere al interior de una novela) a la historia y lo que

³⁰³ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Op. Cit.* (2010), 14.

revela la existencia de un narrador. En este sentido, él se centra en distinguir dos claves para entender la narratividad: el concepto de *relato* o, lo que es lo mismo, el discurso de la propia película en su totalidad con sus actos, personajes y causas-efectos, y el de la *diégesis* o historia, que es la base sobre la que se ejerce ese relato y que viene a ser una especie de universo ficticio donde la película se desarrolla. Hasta ahora hemos visto algunos ejemplos de esa diégesis en las secuencias de títulos de crédito del periodo 1958-1969, pero el *genérico* es también un *generador* del relato en tanto que es el dispositivo que permite asomarse por la ventana y no únicamente quedarse estático ante el cuadro³⁰⁴.

Un ejemplo de esto serían los títulos de *La Jetée* (1962) [119] sobre el aeropuerto donde tendrá lugar la muerte del protagonista y a la que él mismo accede (sólo que él todavía no sabe la identidad del fallecido). La secuencia se clausura con una nota que indica que “Ésta es la historia de un hombre marcado por una imagen de su infancia” pero antes de saber eso ya hemos asistido al lugar como imagen cristal donde acontecerá el relato de su propia muerte. No se trata tanto de unos créditos que actúen como indicador del lugar diegético como de unos que marcan cuál es el espacio del que nacerá el relato³⁰⁵. Los títulos de *Kaagaz Ke Phool* (1959) [120] también se paralizan sobre una imagen que marca el comienzo del conflicto de su protagonista: el movimiento del actor queda congelado justo en el momento en que entra a los estudios cinematográficos donde acabará trabajando como director y en el interior de los cuales también acabará muriendo -y, con él, la película-. El actor queda así recluso dentro de la composición interna del plano donde se superponen los títulos: su figura es marginal, aprisionada por la estatua que representa a los estudios del mismo modo que cuando llegue el “The End” el plano general donde se le encuadra opta por no dar estatus a su cadáver, porque el plató es y seguirá siendo el protagonista³⁰⁶. La mecha que hace prender todo el relato de *Sed de mal* (*Touch of evil*, 1958) [121], a su vez, tiene lugar sobre el plano secuencia en que se inscriben los créditos, y es un auténtico generador de acontecimientos donde, además, la presencia progresiva de

³⁰⁴ Esto estará directamente vinculado con un progresivo aumento en la aparición de secuencias prólogo.

³⁰⁵ "En efecto, nunca hay cristal acabado; en derecho todo cristal es infinito, todo cristal está haciéndose, y se hace con un germen que se incorpora el medio y lo fuerza a cristalizar. El problema ya no es saber qué es lo que sale del cristal y cómo, sino, al contrario, cómo entrar en él". Ver: Gilles Deleuze, *Op. Cit.* (1996), 122.

³⁰⁶ Otro ejemplo donde el plano congelado se convierte en herramienta capital en los títulos es toda la secuencia final de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) donde, si bien las fotografías donde se sitúan los títulos no tienen movimiento, la cámara sí las rodea y encuadra y se escucha un audio diegético donde se indica el final definitivo de la historia: la hoguera que quema el cuerpo del protagonista.

los títulos contribuye a la tensión de la espera. A diferencia de los dos anteriores ejemplos aquí la clave es el movimiento. Curiosamente, el propio Orson Welles estaba en contra tanto de situar los créditos al inicio como de la banda sonora de Henry Mancini para la misma³⁰⁷, lo cual da una idea de la transparencia, sea intencionada o no, de los mismos. Al contrario de lo que ocurre con el marco pictórico, “la noción de ventana implica que uno pierda de vista el rectángulo de encuadre ya que denota transparencia, mientras que el marco destaca el contenido de la superficie (opaca) y su naturaleza construida.”³⁰⁸ En ese sentido, estos títulos resultan más *invisibles*, se dotan de menos importancia a sí mismos porque su integración hace que el espectador los lea como parte del relato³⁰⁹.

En *Alas* (*Krylya*, 1966) [122] la transparencia es precisamente el mecanismo que permite una paradójica visibilidad. El título se inscribe sobre el paisaje de una calle repleta de transeúntes de la que poco a poco nos alejaremos hasta descubrir que estamos ante una ventana. La cámara sigue alejándose al paso de un hombre hasta que nos damos cuenta de que la ventana no es tal, sino que es un escaparate de la sastrería donde ha acudido la protagonista a hacerse un traje a medida. Leer los títulos de crédito a través de la imagen del marco-ventana es, a su vez, hacerlo también en parte a través de ese escaparate: se trata de vender las estrellas y equipo del filme de una manera auto consciente pero actuando al mismo tiempo como una ventana que simula el mundo real y provoca el deseo y la fantasía en el espectador.

Para Bordwell, el cine como ventana en realidad trata de algo muy sencillo: no trata de ejercer una función simbólica o ideológica a la manera de Bazin sino que simplemente tiene el objetivo de hacer que el espectador entienda la temporalidad de una historia a través de la organización del espacio y la composición de una constelación de personajes. En este sentido, el viaje es uno de las excusas narrativas más utilizadas en nuestra muestra de

³⁰⁷ “I assume that the music now backing the opening sequence of the picture is temporary (...) In the version I was shown yesterday, it's not clear where you have decided to place the credits” dice Welles en un memorándum para la Universal. La película fue editada en dvd a modo de conmemoración por el 50 aniversario de la cinta y contaría con la versión de Welles donde la secuencia aparece desnuda sin créditos.

³⁰⁸ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Op. Cit.* (2010), 14 (Traducción propia).

³⁰⁹ El cambio que supone pasar de una imagen estática a una en movimiento donde aparece el factor tiempo y su articulación implica también una participación más activa en el espectador “obligándolo en cierto sentido a duplicarse en ese instante para ser capaz de controlar los sucesos ópticos y al mismo tiempo participar en ellos. La creación cinética simplifica, por así decirlo, la necesidad de actividad, y permite captar de inmediato nuevas experiencias visuales, mientras que la imagen estática hace que éstas broten lentamente.” Ver: László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005), 82.

estudio de cara a comenzar a narrar ese relato filmico y, con ello, situar la secuencia de títulos de manera *transparente* pero con un itinerario marcado. Puede ser la llegada de la caravana de un grupo de bailarines a un pequeño pueblo y su posterior marcha del mismo como en la apertura y clausura de *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967)³¹⁰ [123] o el viaje en tren a una ciudad donde los títulos se inscriben tras una perfecta descripción del personaje (elegante pero pobre, con traje impoluto pero con los calcetines remendados) como en *Un lugar en la cumbre* (*Room At The Top*, 1958)³¹¹ [124]. El tren también cierra *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, 1967) [125], donde los títulos iniciales comienzan superponiéndose a un primer plano de las luces de la ciudad nocturna (desenfocadas y casi abstractas, inciertas como el propio misterio del filme) para acabar finalmente con un plano general del protagonista abandonándola en el claror del pleno día. El mismo mecanismo se usa en *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969) [126] sólo que aquí la secuencia inicial presenta al personaje del título preparándose - maleta tapizada en mano- a abandonar su pueblo en autobús para acabar volviendo a coger el mismo medio de transporte en un final que ya no cuenta con la ilusión del viajero. El final de *El Graduado* (*The Graduate*, 1967) [127] también se enmarca en un viaje en autobús hacia lo desconocido así como sus títulos de inicio se encuadran sobre la llegada a un aeropuerto y la inmovilidad-móvil propia tanto de las cintas de transporte como del personaje. Aeropuerto, pista de aterrizaje y avión donde se sitúan tanto las partículas de apertura y cierre de *How to be loved* (*Jak byc kochana*, 1962) [128] donde la protagonista recordará en flashbacks la traición de su amante alemán en la Segunda Guerra Mundial. Es decir, secuencias de títulos donde se recoge lo que en palabras de Ortega es la esencia del viaje: ver y estar al mismo tiempo³¹².

³¹⁰ En este caso los títulos no serán del todo transparentes ya que miran directamente al espectador y es para él para el que bailan y cantan. En cualquier caso, al estar dentro del musical, podemos afirmar que esa rotura de la cuarta pared forma parte integral del género. Por otro lado, “Las señoritas de Rochefort” también contará con una adaptación en sus créditos: al haber sido restaurada en 1996 contará con dos cartelas de título: la primera sobre la imagen de un puente que inaugura la película y, la segunda, la pretendida por Demy en el plano frontal que apela a la audiencia.

³¹¹ La secuencia continúa con la llegada del protagonista a su nuevo trabajo mientras que también se cerrará con otro viaje, en este caso un coche que lleva a la pareja de recién casados a su luna de miel y, con ella, al protagonista hacia todo aquello que al comienzo de la película buscaba pero que finalmente detesta.

³¹² Otros ejemplos tal vez menos certeros de esto son los títulos en la estación de tren de *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) -si bien no tienen correspondencia final-, el plano aéreo que presenta la isla en *Soy Cuba* (1964) y cuyo título en ruso ya es de por sí todo una indicación fílmica, el avión al fondo del plano donde se sitúan los créditos de *Branded to kill* (*Koroshi no rakuin*, 1967), la carretera de *Callejón sin salida* (*Cul-de-Sac*, 1966) o de *Borom sarret* (1963), los títulos en la ventana del coche de *Tres tristes tigres* (1968) o esa iniciación al viaje a través del afeitado que acontece en *Mandabi* (1968).

Tal y como vemos, un viaje tiene tanta importancia por su salida como por su vuelta. El periplo transforma a los personajes y con ellos a la propia película. De este modo, marcar el final del viaje es tan importante como señalar el comienzo y si bien, recordando las palabras de Gofmann, los corchetes externos de la obra suelen dotarse de menos importancia, existen casos en que su inclusión en la diégesis resulta determinante. En este aspecto hablaremos de tres películas que no pueden ser más distintas (un documental, una pieza experimental y un clásico de Hollywood) pero donde todas usan una misma figura para dar por finalizado el viaje: En *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1959) [129] el “The End” se marca en una señal donde está escrito “Fin de chantier”³¹³ y que puede ser leída tanto de manera optimista como pesimista, al igual que el propio documental. En *Scorpio Rising* (1964) [130] el “End” a secas se integra dentro del cinturón de la chaqueta de cuero que sirve también para integrar físicamente el título de la película y el del director en la secuencia inicial. Más que de un motivo se trata de inscribir los créditos directamente en el protagonista. En los títulos finales de *West Side Story* (1961) [131] llegamos a un discurso ya totalmente explícito respecto a esta idea: los títulos terminan con un “End of Street” que se reencuadra en un “End” indicando por un lado el final de la película y, por otro, simbolizando el callejón sin salida en que los protagonistas acaban metidos por culpa de la violencia.

En *West Side Story* los graffiti aparecen a lo largo de toda la película como señalizadores de las dos bandas, con lo que unos títulos introducidos en ese contexto, aparte de enmarcar la obra, continúan –o más bien concluyen- el discurso del filme. El “The End” señalado es la moraleja que pretende aleccionar al espectador y al integrar los títulos en el espacio diegético del filme, el marco adquiere una reflexividad propia de esos límites. Es decir: que cuando Saul Bass (que es su titulador) se mueve en esa secuencia de créditos por los escenarios del filme, está enmarcando el interior de éste y, al mismo tiempo, restringiéndolo porque esta secuencia mira desde el exterior al interior de la película (representan al mundo real; están firmados por el diseñador; son integrados parcialmente de manera óptica en la imagen) pero también mira desde dentro del filme a su propio interior (forman parte del discurso reflexivo del filme; están integrados en la diégesis de la película; cierran el filme en un callejón sin posibilidad de escape). Los títulos de crédito

³¹³ La película también se inaugura con una imagen de Edward G. Robinson, como se hace llamar el protagonista, frente a otra señal: es este caso la que indica que están en la ciudad de Treichville.

funcionan así tanto como dos puntos alejados en un mismo mapa como un único umbral que une dos mundos.



119



120



121



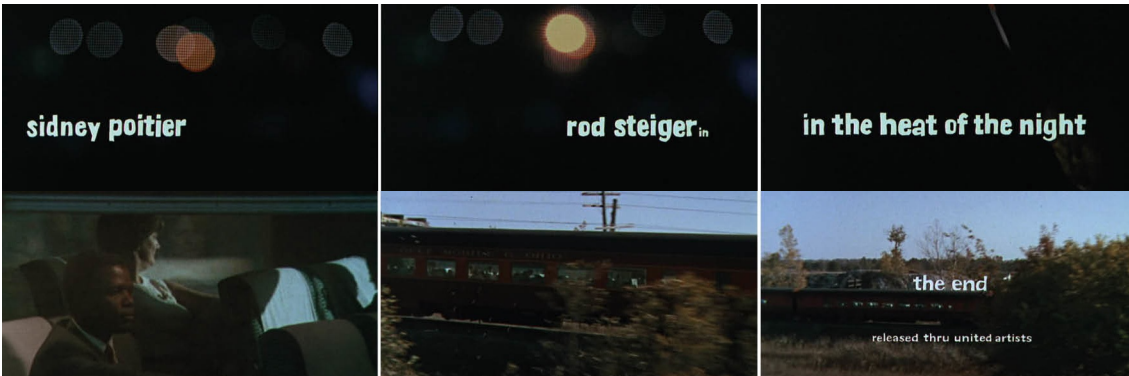
122



123



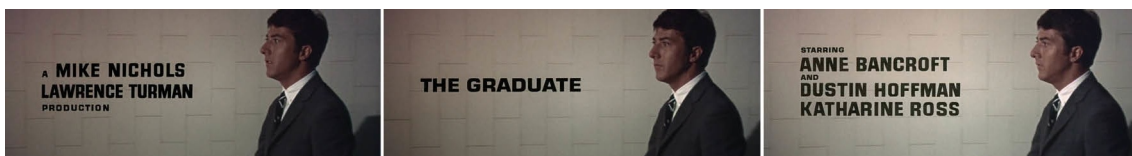
124



125



126



127



128



129



130



131

2.2. El marco firmado por los titulares

Cinco de las películas pertenecientes a nuestra muestra de estudio cuentan con la firma de Saul Bass. Se trata de *Vertigo*. *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) [132], *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) [133], *Psicosis* (*Psycho*, 1960) [134], la ya

mencionada *West side Story* y *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959)³¹⁴ [135]. A diferencia de los tituladores anteriores, aquí el discurso lo lanza un creador que sí aparece en el cuadro. Bass es generalmente el titulador “y consultor visual” de los filmes en que trabaja, y aunque la secuencia de créditos sea el único trabajo que él haya desarrollado en las películas, la firma atestigua, de manera siempre muy significativa, la relación evidente entre el creador y su creación. Con la inclusión de su nombre en los créditos se señala una especie de toma de posesión de la frontera estética, una conversión del marco como portador del nombre del autor. Al firmarla, se incluye como parte de la película al encargado de dejar constancia de todos los elementos de la realidad que han hecho posible la ficción. Es decir, se integra al mundo real con el de la imagen. Eso implica que “el marco-límite y la superficie del cuadro se invisten de un valor propiamente retórico: el cuadro *habla*, exhibe su decorum, su composición simbólicamente correcta; y el marco-límite es el operador de ese discurso. (...) Puede decirse que el marco es un operador de reflexividad, que permite al cuadro enunciarse él mismo como cuadro, y como discurso.”³¹⁵

Moholy-Nagy fue una gran influencia en el titulador neoyorquino, y todos sus trabajos están basados en sus reflexiones sobre “pintar con luz”³¹⁶. Bass no olvida la pintura tradicional y sus obras están plagadas de referencias artísticas pero se puede decir que, efectivamente, pinta tanto con la luz como con el movimiento³¹⁷. Para el titulador la movilidad es básica ya que introduce los factores de dirección y velocidad. Tal y como asegura Arnheim, “la representación no es sólo una imitación del objeto, sino también de

³¹⁴ Títulos capitales en cuanto a que inscriben su título y el “The End” sobre una silueta que en el resto de la secuencia estará fragmentada, correspondiéndose así con el carácter de *Anatomía* del título pero también con el propio significado de las secuencias de títulos: la compartimentación del equipo técnico y artístico que, una vez unen su trabajo, conforman la película.

³¹⁵ Jacques Aumont, *Op. Cit.* (1997), 83.

³¹⁶ “Si bien al acto de pintar con luz es una vieja actividad humana, en la actualidad, en lo que se refiere a la luz, se anuncia no obstante el advenimiento de un arte nuevo, y todo ello gracias a que disponemos de un mayor número de nuevas técnicas desde la fotografía hasta la televisión, que en cualquier otro momento de la historia humana. Pero a menos que aprendamos a borrar de nuestras mentes las ideas viejas y tradicionales de la pintura con pigmento, incluso la obra de los mejores pintores se verá imposibilitada para ser una creación artística genuina.” Ver: László Moholy-Nagy, *Op. Cit.* (2005), 194.

³¹⁷ Bass es un autor interdisciplinar, un pintor de luz que no olvida en ningún momento el medio para el que trabaja. Así, hace también suyos los principios de Eisenstein sobre el arte de la composición plástica que consistiría en “llamar la atención del espectador hacia la misma dirección y el mismo orden deseado por el creador de esa composición. Esto se aplica tanto al movimiento de la mirada a lo largo de la superficie de un lienzo en pintura, como sobre la superficie de la pantalla en el caso de la imagen cinematográfica. (...) con un reparto sistemático de manchas, de líneas o de movimientos se puede ejercitar el ojo para una lectura vertical o en cualquier otra dirección deseada.” Ver: Serguéi Eisenstein en Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997).

su medio, de modo que se espere que una pintura no parezca una pintura sino espacio físico, y que una estatua no parezca un pedazo de piedra sino un cuerpo vivo de carne y hueso.”³¹⁸ Para Bass la manera de conseguir un buen espacio de representación pasa por el movimiento inherente al medio cinematográfico y, en este sentido, su lenguaje se integra en las películas a las que acompañan -incluso aunque no estén estrictamente vinculadas a la diégesis-, pero no sólo eso: también las agita. Es en este sentido que los títulos de crédito de Bass funcionan más como ventana que como cuadro porque permiten, en parte, un acceso más decisivo a ese mundo real del otro lado usando sus mismas herramientas.

Otro movimiento de gran influencia para el titulador es el op-art. Sus créditos usan la repetición de formas simples, casi abstractas; confunden el fondo y el primer plano, usan los colores para crear efectos en el espectador, y, en general, son piezas de un tremendo dinamismo. En este sentido los títulos de crédito en espiral de *Vértigo* son ejemplares, pero no sólo lo son en un sentido estético. Tal y como describe Eugenio Trías en “Vértigo y pasión” (1998) “se sugiere así que el verdadero punto de vista de este film, que nos relata la espiral pasional en la que se desliza el relato, con la experiencia correspondiente del vértigo, tiene en el ojo de la mujer (del triángulo formado por Carlota Valdés/Madeleine/Judy Barton) su verdadero núcleo proyectivo: el que proporciona al film su verdad objetiva.”³¹⁹ Ya no estamos ante el mero motivo que encontrará su significado completo en las resonancias de la película, sino ante un esqueleto que ya funciona íntegramente antes siquiera de que ésta comience.

Bass, pues, se integra en las películas a través de un control del movimiento de la luz y del dinamismo de diversos motivos y formas geométricas (cosa que también ocurre con las intersecciones de líneas que forman el edificio de *Con la muerte en los talones* y que anticipan el periplo de Cary Grant o la violencia dual de los créditos rítmicos de *Psicosis*), pero también teniendo siempre en cuenta aquello que está titulando para representarlo o, al menos, sugerirlo. La famosa crítica de Rohmer de la película de Hitchcock hace hincapié en esta idea de la geometría unida a la poesía: “Aquí, la figura –los títulos de crédito de Saul Bass la dibujan- es la espiral, o más exactamente la helicoide. La línea recta y el círculo se emparejan por mediación de una tercera dimensión: la profundidad. (...) La geometría es

³¹⁸ Rudolf Arnheim, *Op. Cit.* (2002), 163.

³¹⁹ Eugenio Trías, *Vértigo y pasión* (Madrid: Taurus, 1998), 125.

una cosa, el arte otra. No se trata de encontrar una espiral en cada uno de los planos de esta película (...). Es preciso que esta matemática deje la puerta abierta a la libertad. Poesía y geometría, lejos de estrellarse, reman juntas. Ahí avanzamos en el espacio de la misma manera que avanzamos en el tiempo, o que avanzan también nuestros personajes.”³²⁰

Los títulos firmados por Bass no son los únicos que funcionan de este modo alegórico. Unos lo harán a través de esa geometría que adopta o sugiere la forma de la película, otros a través del montaje o del primer plano; lo relevante es que no sólo *están en* sino que *son en sí* lenguaje cinematográfico que enmarca la película. Los años incluidos en nuestra muestra de estudio traen consigo varios ejemplos donde existe una nueva percepción de las secuencias de títulos en que, si bien por lo general la construcción es autónoma, su función es absolutamente integradora. De este modo aparecen casos tan relevantes como *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) [136] de Stephen Frankfurt donde asistimos a la mente de un niño a través de una serie de objetos³²¹ guardados en una caja -y que se van revelando en planos de una minuciosa composición y de un tono descaradamente íntimo-, o *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961) [137] de Don Ervin donde el motivo de las piezas de un puzzle nos indica que los tres personajes principales no encajan en el mundo³²². En otros títulos como *¿Teléfono rojo?: Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) [138] Pablo Ferro escribe en plano general y por encima de una serie de imágenes de archivo su propia caligrafía de un modo que permite ver la imagen y leer los títulos al mismo tiempo (los títulos son, pues, transparentes) mientras que en *Repulsión* (*Repulsion*, 1965) [139] de Maurice Binder los ojos de Catherine Deneuve implican una decisión explícita de desorientar al espectador porque “frente a un rostro aislado, no percibimos el espacio. Nuestra sensación de espacio está abolida. Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden.”³²³ Otros ejemplos aparentemente más clásicos como *Bonnie & Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) [140] de Wayne Fitzgerald inscriben la secuencia de títulos en un montaje de fotografías pertenecientes a un contexto de depresión económica (y que, de algún modo, proporcionan

³²⁰ Éric Rohmer, *Op. Cit.* (2000), 246.

³²¹ Objetos que curiosamente tendrán resonancias en el filme y que, de este modo, se encargan de marcar de alguna manera un narrador extradiégético más cercano al libro que a la película: la secuencia puede ser interpretada como un flashforward en el que, una vez ha terminado la trama, alguien se encarga de recordarla.

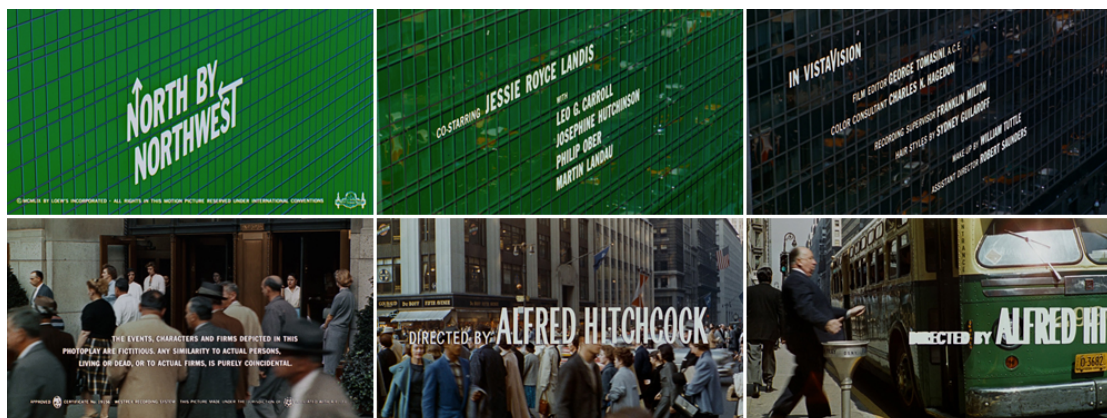
³²² Ervin se encargaría también del tráiler y póster de la película donde también aparece el motivo de las piezas del puzzle.

³²³ Béla Balasz en Gilles Deleuze, *Op. Cit.* (1983), 142.

un pasado real a unos personajes ficticios pero también anticipan la importancia de la fotografía y los nuevos medios en la trama) para poco a poco ir incluyendo al equipo a través de letras en un blanco que acabará transformado en rojo. Estos ejemplos son diversos (una secuencia independiente, una animación, imágenes de archivo, un primer plano y un montaje externo) pero todos contribuyen a ese carácter de la ventana como marco que no sólo rodea la obra sino que la selecciona y decreta.



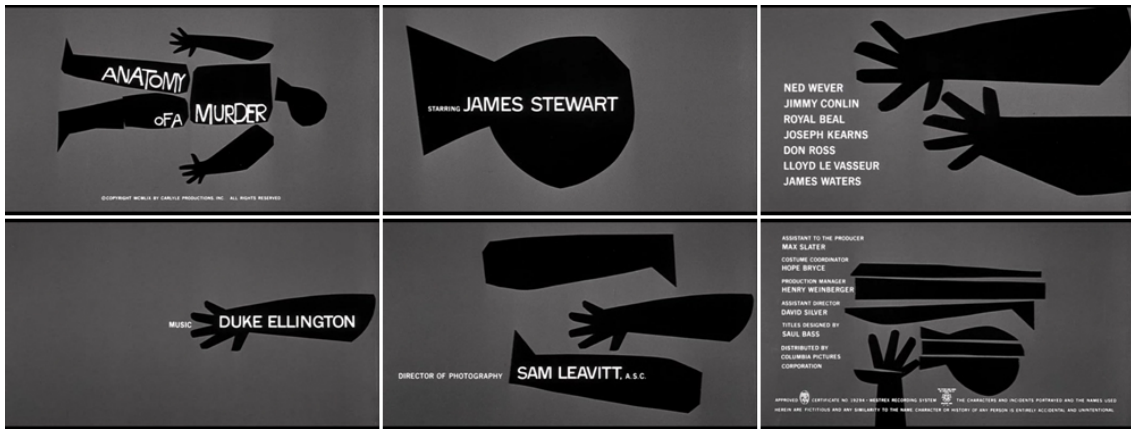
132



133



134



135



136



137



138



139



140

2.3. La frontera de entrada y de salida

Elsaesser y Hagener aseguran que las diferencias entre marco y ventana son abundantes y se concretan en “una división inherente entre pasivo y activo, manipulación y voluntad, testimonio y voyeurismo, irresponsabilidad y respuesta moral”³²⁴ pero, aun así, ambos conceptos están basados en una serie de relaciones similares de distancia y proximidad entre la película y el espectador y que se materializan sobre todo en lo que generalmente se conoce como cine “clásico”: “el efecto de una vista sin mediación (la ventana) requiere

³²⁴ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Op. Cit.* (2010), 20 (Traducción propia).

elaborar medios y reglas codificadas (el marco).”³²⁵ Nuestra catalogación divide ambos conceptos en dos compartimentos pero ello no quiere decir que no estén interrelacionados y de algún modo se apoyen: la ventana también puede necesitar de un marco que rime a la manera de aquel que mencionábamos a la hora de hablar del lienzo.

Si se mira desde la puerta al exterior ésta funciona como una pseudo ventana pero la puerta siempre indica dos aspectos propios del dispositivo: conecta y separa. La puerta, al igual que la ventana, también se abre, pero no sólo eso: se cruza. Y una frontera puede ser cruzada precisamente porque su división implica una relación de proximidad espacial: “Podemos decir que la idea de leer el cine a través de la puerta es un concepto corporal que indica el cruce o la transgresión: el espectador entra metafóricamente en "otro mundo" o experimenta su propio mundo como algo ajeno y extraño, sin perder la conciencia de la entrada y la transición, en lugar de permanecer en el estado de presenciar una exhibición, una exposición y una revelación (...). Mientras la ventana subraya la distancia y la incorporeidad (el peso, la materia, la gravitación y lo físico se suspenden) a favor de la visibilidad pura, la puerta y la pantalla, actuando como tamiz y filtro, llaman nuestra atención sobre la permeabilidad parcial de la imagen.”³²⁶

La idea de los títulos de crédito como frontera de entrada y de salida es sencilla: al descubrir que los dos umbrales son el mismo, el espacio queda acotado en una especie de simetría narrativa que hace que el espectador lea el filme de una manera más diáfana. De este modo, al entender que toda la película es un itinerario marcado, se enmarcan mejor las posibles digresiones del paisaje y, tal y como intuían los dos autores citados, este mecanismo a medio camino entre la ventana y la puerta aparece en algunas representantes de la muestra si se quiere más clásicas o, por lo menos, menos modernas. Así, *Mary Poppins* (1964) [141] inscribe los títulos de inicio y final sobre las nubes del cielo de Londres, presentando y despidiendo a su protagonista -y a la película-, mientras que Julie Andrews participará de un mecanismo similar en *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of music*, 1965) [142] inaugurando el musical con un marco dorado en lo alto de las montañas y clausurándolo allí mismo aunque esta vez como vía de escape.

³²⁵ *Ibid.*, 18 (Traducción propia).

³²⁶ *Ibid.*, 54.

Este movimiento también puede tomar la forma de vuelta al comienzo como ocurre en los inicios y finales de *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960) [143] o *Lola* (1961) [144]. En el primer caso, los créditos se superponen a las imágenes de unos árboles tomadas desde lo que es un tenso recorrido en coche para finalizar la película con la protagonista escapando de su jaula a ese mismo bosque para *comenzar* su vida. En el segundo los títulos de apertura muestran el camino que hace el personaje de Jacques Harden en busca de la Lola del título para clausurarse al final con ese mismo recorrido a la inversa, esta vez con el personaje de Anouk Aimée ya dentro del coche. *Yojimbo* (1961) [145] usa los créditos para presentar a su protagonista principal de espaldas y no será hasta que termine la secuencia de títulos inicial en que le veamos la cara para pasar a ocultársela de nuevo con el “The End” y su camino en dirección opuesta a la audiencia. Su viaje, en este caso, no ha terminado, pero los títulos nos indican que nuestra función de acompañamiento sí lo ha hecho. *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1966) [146] comienza con una serie de líneas que recuerdan a los carriles de la carretera para, después de una secuencia prólogo³²⁷, inscribir sus títulos en una carrera en coche por parte de las tres protagonistas congeladas frente al volante. Al final, todas ellas encontrarán la muerte y será la imagen de su líder abandonada en una cuneta mientras que los créditos se superponen al coche la que marque el “The End”, ahora filmado desde las ruedas y sin subrayar al conductor, que abandona el escenario del crimen. Algo similar ocurre con los moteros de *Easy Rider. Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969) [147] cuyo recorrido también va de un travelling frontal en la carretera a un zoom out en plano general de la misma con la muerte y explosión como centro del plano. Así, la dinámica de los títulos hace posible que un mismo territorio quede conectado consigo mismo a través de un recurso plástico. Se trata de una rima visual que, en estos últimos casos, sí que es narrativa, y que aunque no lo fuera (tal y como hemos visto en el apartado dedicado al marco pictórico), serviría de igual modo para cercar el espacio del cuadro pero no así para encerrar el relato³²⁸.

³²⁷ Donde el narrador asegura: “Ladies and gentlemen, welcome to violence, the word and the act.”

³²⁸ En *Los amores de una rubia* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) o *Playtime* (1967) la rima no se corresponde al viaje pero la función es exactamente la misma: en el primer ejemplo pasamos de un papel pintado a una guitarra y de ahí a la cama donde se encuentra la protagonista para, en la secuencia final, hacer el recorrido contrario. En la película de Tati, por otro lado, el título como logo se inscribe sobre un cielo de día que en el último plano hará un corte a la noche y, de ahí, al final de la película. Otras secuencias de títulos donde sí se da importancia a ese viaje de ida y vuelta son *El infierno del odio* (*Tengoku to jigoku*, 1963) que comienza arriba de la ciudad pero termina abajo en los barrios obreros (tal y como indica el título original de la película: Arriba y abajo), *El gatopardo* (*Il gatopardo*, 1963) donde el protagonista desaparece en su ocaso del plano en una calle lúgubre tras haber inaugurado la película desde una mansión, *A quemarropa* (*Point Blank*, 1967) y su paso del interior de Alcatraz al exterior, *El ejército de las sombras* (*L'armée des ombres*, 1969) y la visión del

La frontera cerrada puede esconder y restringir, pero la abierta es ante todo reveladora. *Vidas secas* (1963) [148] se inaugura con un plano general de una familia viniendo del fondo y se clausura con esa misma familia desapareciendo en el horizonte como en un ciclo donde el final es, al mismo tiempo, el comienzo³²⁹. El tiempo suele ser fragmentado y lineal mientras que el espacio es continuo y circular. El viaje, en este caso, es circular y los títulos de crédito indican así que el periodo de realidad al que hemos accedido no es si no una de tantas fronteras en que se divide el relato. En este sentido, la secuencia de títulos, ya sea como puerta o como ventana, se erige en *seleccionador*.



141



142



143

Arco del Triunfo donde comienza la película a través de un borde del último plano, el bar donde se abre y cierra *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961), el camino de ida y vuelta a la tienda en *El prestamista* (*The Pawnbroker*, 1964), el agua oscura y luminosa en el comienzo y final de “*La infancia de Iván*” (Ivanovo detstvo, 1962), el paisaje infinito de *Dios y diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), la llegada al hogar y la reclusión en el mismo en *El sirviente* (*The Servant*, 1963) o la finalización del trabajo y comienzo y final del fin de semana en *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960).

³²⁹ “Esta forma cíclica del tiempo, que por excelencia corresponde a la narración mítica, suele asociarse a la representación de un ámbito local o territorial, y con ello al señalamiento de una relación identitaria o de pertenencia: el hogar, la patria.” Ver: Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 162-163.



144



145



146



147



148

2.4. El pórtico interior

Tanto la puerta como la ventana tienen marcos similares, pero mientras que la primera mira habitualmente al exterior, la puerta también puede girarse hacia el interior aunque siempre implique una entrada y una salida. Se trata de un umbral más que de una perforación y, en este sentido, Stoichita asegura que “es la mirada vuelta hacia el interior lo que la define. Más aún, no es la mirada del exterior hacia el interior (lo que ciertamente es una posibilidad abierta) lo que le confiere sus connotaciones características, sino la mirada de un interior hacia otro interior. Se trata de una puerta que perfora la pared entre dos estancias, dos espacios. Representa un límite menos tajante que la ventana que separa cultura y naturaleza. La puerta es sólo un hiato en el seno del mundo de la cultura.”³³⁰ Los títulos de crédito son esa puerta que rasga en dos el espacio y que nos lleva de dentro a fuera (y viceversa) pero también son esa puerta interior desde la que atisbamos otra puerta dentro del espacio. En este sentido, todo aquello que se siembra en la secuencia inicial recogerá sus frutos en la final -un espacio accederá al otro gracias a la puerta-, y tal y como hablábamos de rimas que funcionaban como bordes del relato, existen también rimas en estas puertas interiores, sólo que aquí esas rimas determinan el contenido de la película de un modo reflexivo porque ya han anticipado desde el comienzo el otro lado al fondo de la estancia.

Un ejemplo de esta puerta interior podría ser el motivo con el que comienza *Suspense* (*The Innocents*, 1961) [149]. Los títulos de crédito se inscriben a la derecha de unas manos que rezan y que al poco descubriremos pertenecen a Deborah Kerr, la institutriz protagonista. Nada parece indicar que esa escena esté vinculada con alguna parte en concreto de la película -el aura que respira así como la abstracción del fondo son lo suficientemente potentes como para que el espectador acepte que es sencillamente una presentación contundente del personaje- pero cuando llegamos a la tragedia final y la oscuridad del ambiente permite fundir paulatinamente a negro, el “The End” se inscribe de nuevo en la imagen de esas primeras manos rezando, con lo que entendemos que los créditos estaban adelantando el final y enmarcando la película.

En cualquier caso, el mecanismo no se corresponde únicamente con un relato clásico propio de los estudios; por un lado porque no todo el cine clásico viene de Hollywood y

³³⁰ Victor I. Stoichita, *Op. Cit.* (2000), 52.

por otro porque si bien suele relacionarse con filmes que responden a ciertos rasgos narrativos tradicionales y clausurados, también encontramos su presencia matizada en los contrarios. Esta distinción entre el texto abierto y cerrado proporciona otra perspectiva en la idea de los títulos de crédito como umbral. El texto cerrado se refiere a aquellas películas que se encierran en sí mismas en el sentido de que los elementos que contiene su diégesis son siempre necesarios porque tienen una motivación interna. Al contrario, los textos abiertos ofrecen fragmentos más ligeros relacionados con la realidad circundante y dan la impresión de retratar algo que continuará una vez la película haya acabado. El texto cerrado es centrípeto y está orientado al interior mientras que el texto abierto es centrífugo y se fija en el exterior, pero ello no tiene porque necesariamente materializarse en los títulos.

Blow up (1966) [150], sin ir más lejos, inaugura sus títulos sobre una hierba a la que también se volverá al final del relato. Las características de la secuencia implican una modernidad que no veíamos en los otros ejemplos (por ejemplo, la tipografía es a su vez una ventana a otra imagen externa que si bien está encerrada en las letras, presenta un movimiento continuo) pero lo cierto es que la rima narrativa clásica o, más bien, el redescubrimiento también forma parte de la secuencia. *2001. Una odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) [151] también comienza con un plano que sugiere un cierto origen del universo para acabar con otro tipo de nacimiento en el espacio. *Sombras* (*Shadows*, 1959) [152] repite exactamente la misma cartela diegética que indica “directed by John Cassavetes” tanto al comienzo como al final, justo antes de indicar que “The film you have just seen was an improvisation”. *Corredor sin retorno* (*Shock Corridor*, 1963) [153] usa el mismo espacio del manicomio, primero vacío y finalmente lleno, para enjaular a su protagonista junto con el “The End”. *L’amour fou* (1968) [154] comienza y termina en el mismo escenario de un mismo teatro. *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966) [155] sitúa sus créditos iniciales en el final del relato y el resto de la película será un flashback hasta ese momento. E incluso el título dibujado con tiza de *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958) [156] encuentra su reflejo en un final donde aparecen los perros que merodeaban entorno a la pared al comienzo.

Ese rasgo de los títulos como umbral interior que nos permite acceder al espacio no tiene por que estar vinculado a un adelanto o presagio del final, pero sí suele estarlo a una correspondencia. Así, *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969) [157] se presenta

con varias imágenes de la fundición de acero que tiene la familia protagonista para volver a ellas en un último plano encadenado con el rostro de Helmut Berger ya ataviado como un nazi y en pleno ocaso familiar, industrial e histórico. La fundición de los créditos actúa como matriz del filme ya que es el motivo bajo el que se mueve la trama, pero es mucho más que eso porque el fuego se convierte tanto en metáfora como en extensión de lo que le ocurre a esa familia, una que, no lo olvidemos, comenzará aprovechándose de la coyuntura para acabar calcinada por ella. *Bella de día* (*Belle de Jour*, 1967) [158] comienza con la protagonista y su marido en carruaje en lo que veremos es sólo un sueño pero cuando en la escena final ella oye el sonido de caballos y mira a un lado sabemos que se está retrotrayendo a esa imagen inicial de los títulos aunque ahora, en la vida real, el carro vaya desgraciadamente vacío³³¹. *Sibila* (*Les dimanches de Ville d'Avray*, 1962) [159], a su vez, comienza con el rostro aterrorizado de una niña vietnamita probablemente asesinada por el protagonista y acaba con el rostro aterrorizado de otra niña que acaba de presenciar el asesinato del mismo. Más allá de la rima estos finales nos permiten hacer una relectura del comienzo, cosa que también sucede en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962) [160]. Allí Lean se centrará en el motivo de la motocicleta: primero a través de su uso por parte del protagonista y finalmente respecto a la mirada de ese mismo personaje a un motorista que pasa por la carretera. Ya no se trata tanto de marcar el comienzo y el final del viaje o del relato: la rima implica los cambios vitales que el protagonista ha sufrido en su interior gracias (o por culpa de) a ese itinerario.



149



150

³³¹ En parte lo contrario de lo que ocurre en el “The End” de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966) y el encuadre final sobre las manos agarradas al lado de la ventana por parte de los dos protagonistas.



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160

2.5. Las acciones en el paisaje

Villain asegura que “la noción de marco remite, en primer lugar, a la arquitectura. ¿no definen algunos arquitectos su disciplina como el arte de imponer marcos a un territorio? En este sentido una pared es un marco separador y una ventana un marco seleccionador, dentro del conjunto arquitectónico.”³³² En ocasiones los títulos de crédito funcionan como señalador porque marcan al espectador qué es lo que tiene que ver del mismo modo que cómo tienen que verlo. Así, dentro de ese carácter, pueden contener una serie de transposiciones de claves donde una serie de indicadores señalen alteraciones en el marco

³³² Dominique Villain, *Op. Cit.* (1997), 113.

que no tienen la intención de pasar desapercibidas. Se trata de todas aquellas modificaciones dentro de lo que Goffman llama los corchetes del marco de actividad. En este sentido, Bateson habla del concepto de señal direccional dentro del marco de actividad: “Esta corriente de signos está excluida del contenido de la actividad pero sirve como medio para regularla, limitando, articulando y calificando sus distintos componentes y fases.”³³³ Ya no hablamos de los títulos como conjuntos globales con una función en concreto, sino de una amalgama de películas dentro de la muestra que presentan una serie de rasgos concretos que funcionan como esa señal direccional.

Uno de los ejemplos más evidentes de estas alteraciones que podemos encontrar en la muestra de análisis se sitúa tanto al comienzo como al final de *Orfeo negro* (*Orfeu Negro*, 1959) [161]: en esta ocasión la adaptación del mito se traslada a la época contemporánea y a Brasil, y la secuencia de créditos lo refleja con el uso primero de una imagen de fondo que muestra el detalle cincelado de unas figuras clásicas -con una música acorde- para inmediatamente después de la aparición del título romper el mismo en pedazos y sustituir el audio por la samba y la imagen por un recorrido colorista por una favela³³⁴. Las expectativas del espectador quedan así rotas pero las características sui generis de la adaptación del mito quedan marcadas desde el comienzo. Eso sí, en el último plano se volverá a través de un fundido encadenado a esas mismas figuras clásicas inaugurales como recordatorio de que la película a la que se acaba de asistir, tenía en parte dueños previos.

En *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, 1962) [162] el juego consiste precisamente en teatralizar la franja de actividad a través de una serie de títulos que integran imágenes de la película para explicitar la función o el rol de los involucrados (el autor de la canción con una guitarra, el montador con un reloj de arena, los actores con su propia imagen, etc)³³⁵ mientras que en *Yellow submarine* (1968) [163] son los propios Beatles los que se adueñan de los títulos de clausura para, mirando a cámara, interactuar con el público e incluso pedirle en diferentes idiomas y a través de diferentes cartelas que estemos todos “all together now”.

³³³ Gregory Bateson en Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 218-219.

³³⁴ Algo similar ocurría ya con otros títulos anteriormente mencionados como “Los pájaros” o “La muerte tenía un precio” aunque en estos casos la fractura del título era más una referencia diegética que reflexiva.

³³⁵ Los créditos finales de *La gran evasión* (*The Great Escape*, 1963) también estarán teatralizados si bien en esta ocasión será a través de la jerarquía con que aparece el cast: se va del actor menos importante (Robert Graf) al protagonista (Steve McQueen), que es el que cierra la película a la manera de los actores que salen a recibir el aplauso del público al finalizar una obra.

De algún modo *Yellow submarine* anticipa el karaoke del mismo modo que la secuencia inicial de *¡Qué noche la de aquel día!* (*A Hard Day's Night*, 1964) [164] inauguraba el videoclip o la final hacía referencia a las imágenes incluidas en los discos. El espectador colabora así “en la irrealidad escénica. Participa empática y vicariamente en el mundo irreal generado por el juego dramático (...). El espectador pertenece desde el comienzo al marco teatral.”^{336 337}

Pero la transposición de claves no tiene por que representar un juego estricto con el espectador. A veces se trata únicamente de un desplazamiento de las funciones como por ejemplo el hecho de que en *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) [165] la inscripción rece que la película pertenece a la tercera posición dentro de los seis cuentos morales de Rohmer cuando en realidad *La coleccionista*, que tenía el cuarto lugar, ya había aparecido dos años antes. El cinéfilo sabe que aunque la intención era rodar *Maud* antes que *La coleccionista*, una serie de circunstancias logísticas lo hicieron imposible con lo que Rohmer, pese a rodar antes la siguiente, quiso mantener el número 3 en *Maud* porque así es como habían sido concebidos los cuentos. El espectador no iniciado de ambas películas releerá esa modificación de las claves entendiendo que o bien se trata de un error o bien el orden ha sido alterado por algún motivo que, si bien desconoce, entiende.

En *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) [166] los títulos de crédito funcionan como un prólogo donde la protagonista asiste a una vidente para que le lea las cartas. La transposición en este caso viene de la puesta en escena, mucho más condicionada por la composición del interior del plano que en el resto de la película, pero sobre todo por el uso del color. La película de Varda transcurre en tiempo y real y será en blanco y negro, pero la secuencia de títulos funciona como un contraste violento a esa realidad a la que accederemos en el resto del filme (no en vano las predicciones de la vidente serán incorrectas). Algo similar ocurre en *La felicidad* (*Le bonheur*, 1965) [167] donde ya el mismo título implica una transposición porque no sabemos si funciona de modo irónico o no. La secuencia de títulos inicial, superpuesta a unos planos de girasoles, recrea el movimiento a partir del montaje: cada vez que una cartela de créditos aparezca en el plano

³³⁶ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 137.

³³⁷ Cosa que también sucede, por ejemplo, en *Los productores* (*The Producers*, 1968) donde los títulos son interrumpidos constantemente por una serie de visitas a un productor que intenta poner en marcha una obra y que cuentan con una secuencia final de títulos que despide al reparto de la película.

del girasol con la familia al fondo acercándose a la cámara, habrá un contraplano de otras de las flores que parece observar (¿y juzgar?) la situación. A su vez, la película también terminará con la familia desenfocada alejándose del plano si bien en este momento el rol de la madre muerta lo ocupa la amante del protagonista, lo cual nos conduce a pensar, de nuevo, en si el título de la película es literal o todo lo contrario. En *Dracula* (*Horror of Dracula*, 1958) [168] el título también tendrá una doble percepción, aunque en este caso se explicita en la diégesis de la película: tras el título en sí, *Horror of Dracula* (que se impuso para el lanzamiento comercial en EEUU como método de diferenciación respecto a la adaptación de Tod Browning) al final de la secuencia de títulos la cámara se introduce en el castillo hasta llegar a encuadrar el ataúd del vampiro. Allí leeremos el nombre del conde inscrito en piedra al mismo tiempo que desde arriba caen unas gotas de sangre que presentan, fuera de campo, al personaje pero, sobre todo, al director presentando a ese personaje³³⁸.

El documental, por su carácter de tránsito entre el mundo real y la ficción, también tiene una serie de fabricaciones sugestivas en su seno. En *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961) [169], por ejemplo, la película comienza con una cartela indicando que la película había obtenido el premio de la crítica en el festival de Cannes 61 para pasar a enumerar algunas de las películas anteriores en recibir el galardón con sus correspondientes fotografías. Los créditos enmarcan así la obra no sólo respecto a sí misma sino en una colección de filmes prestigiosos más amplia (y no necesariamente documental) que se encuentra fuera del texto. El documental se enmarca como (gran) cine. En *The house is black* (*Khaneh siab ast*, 1962) [170] los títulos de crédito serán escritos por sus protagonistas en la pizarra de la clase donde están reclusos debido a la lepra integrándose así en la diégesis. En *La hora de los hornos* (1968) [171] la secuencia de títulos está imbuida de proclamas políticas, cantos al compañerismo, dedicatorias así como explicaciones que definen el filme tanto o más que la inclusión de las personas encargadas de realizarlo. En *79 Primaveras* (1969) [172] los títulos presentan dos imágenes paralelas:

³³⁸ En ocasiones la transposición de claves puede venir de las expectativas del espectador. Así, una película como *Los desesperados* (*Szegénylegények*, 1966) no tiene en realidad ningún título que se salga de la norma (se trata de texto negro sobre fondo blanco, empaquetador, con la mayoría de créditos en el roll final) pero cuando llega la secuencia inicial y asistimos a dos minutos de ilustraciones sobre fondo blanco uno se pregunta automáticamente el por qué de la decisión de no incluir allí los títulos. Se trata, pues, de una transposición ausente. Otras acciones sobre el marco más marcadas pero transparentes podría ser los recuadros sobre los que se enmarcan los créditos más importantes (director, cast protagonista) en *Hasta el último aliento* (*Le Deuxième Souffle*, 1966). El resto de títulos no estarán enmarcados en ese sentido.

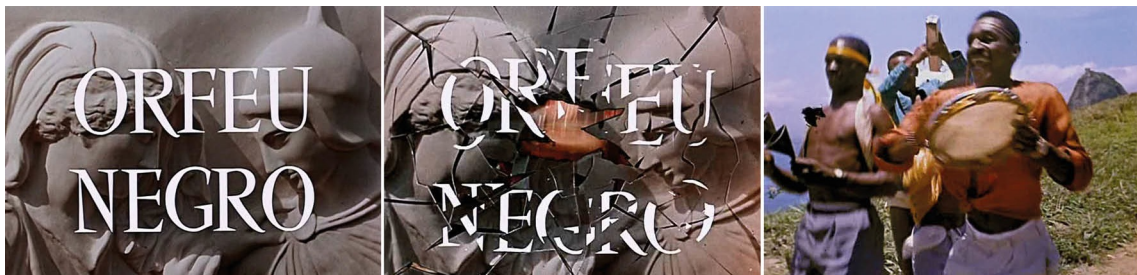
por un lado la de una flor que se abre y que acaba relacionada por el montaje con bombas cayendo en la selva vietnamita y por otro la evolución hacia la vejez y a través de fotografías de su protagonista. En *Salesman* (1968) [173] la fabricación es breve, pero tajante: cada vez que la película presenta a uno de sus nuevos vendedores, sitúa debajo de su nombre el apodo del mismo (“The bull”, “The rabbit”, etc), condicionando así ya desde el comienzo la percepción del espectador acerca de los protagonistas³³⁹.

La última de las transposiciones de claves que mencionaremos es, seguramente, una de las más concluyentes: el hecho de situar el título de la película al final de la misma y no al comienzo. El bautismo sigue teniendo la misma efectividad, pero el recurso adquiere así una connotación reflexiva que más que nombrar la película, la sentencian. En este sentido, en *El diario de David Holzman* (*David Holzman's Diary*, 1968) [174] su propio formato de falso documental hace que la película empiece directamente sin título de cara a confundir al espectador y sólo accederemos a los créditos una vez ya no importe salir del mundo reflejado en la pantalla sabiendo que nos habíamos enfrentado a una ficción. En *Rufufú* (*I soliti ignoti*, 1958) [175] el título original de *I soliti ignoti* es un eufemismo con la que la prensa denomina a una serie de criminales no identificados y que, si bien en este caso también titula la película desde el comienzo, adquiere toda su fuerza cuando se sitúa en un recorte de periódico sobre el que se impresiona el “Fine”. Algo parecido ocurre en *El empleo* (*Il Posto*, 1961) [176] donde pese a contar con un título inicial en una secuencia en que el protagonista se niega a salir de la cama para ir al colegio, la potencia se adquiere cuando en el último plano, una vez ya ha conseguido un puesto de trabajo de por vida, se subraya la terrible realidad tanto de trabajar como de no haber encontrado trabajo. En *Z* (1968) [177] ocurre lo mismo si bien en esta ocasión se subraya desde los propios títulos finales la importancia del título: el audio que acompaña a la secuencia alude a la zeta como una palabra que en griego antiguo significa, precisamente, estar vivo.

El caso de las transposiciones de claves y fabricaciones encuentra en *Z* un buen exponente dentro de nuestra muestra de estudio: Por ejemplo, toda la parte final en la que se

³³⁹ También lejos de la idea de que el documental exige un espectador-testigo invisible, en otros ejemplos de la muestra como *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1961) los títulos se inscriben en una libreta justo después de asistir a un plano de un escaparate donde se vende una cámara de filmación. En *La tristeza y la piedad* (*Le chagrin et la pitié*, 1969), que inscribe sus títulos sobre imágenes de archivo la secuencia es, tal vez hasta cierto punto, más transparente que el resto de los ejemplos mencionados.

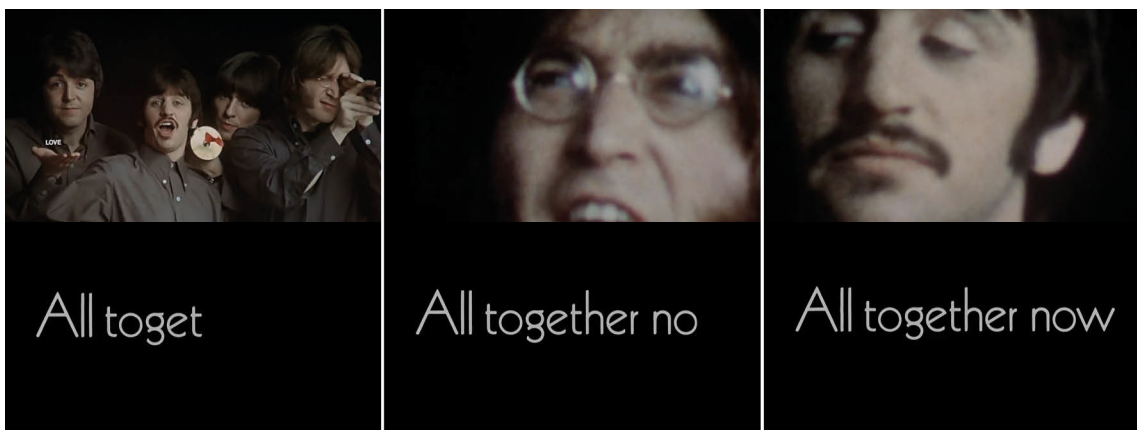
mencionan todos aquellos elementos que el nuevo gobierno de militares ha prohibido y que pasan por ir desde Tolstoi a los Beatles acabando con esa Z que “il est vivant”. Se puede decir que esas acciones efectuadas dentro del marco de actividad transforman la secuencia en un alegato en sí mismo. El marco-ventana es siempre reflexivo pero en esta ocasión, la secuencia de títulos apunta a una serie de elementos que no sólo hablan de la película sino que se erigen en discurso. Así, la cartela inicial que indica que “Todo parecido con hechos y personas reales no es casual. Es VOLUNTARIO” (firmada tanto por Costa Gavras como por Jorge Semprun) determina la percepción de la película así como marca toda una declaración de intenciones desde los mismos títulos. Ya no basta con acceder a la ficción sino que intentar descubrir cual es el reflejo de esa ficción en el mundo real. Entramos progresivamente, pues, en una ventana que se convierte en espejo.



161



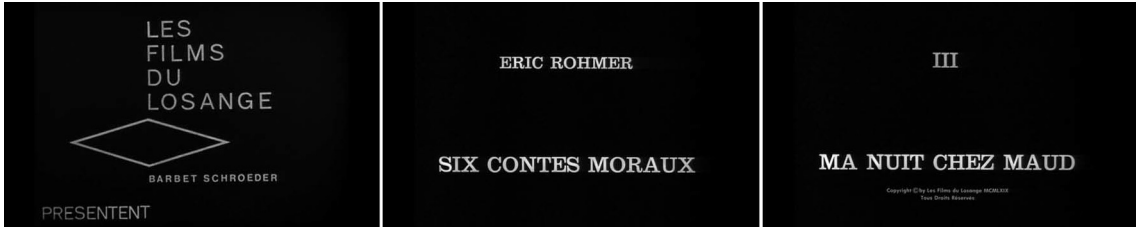
162



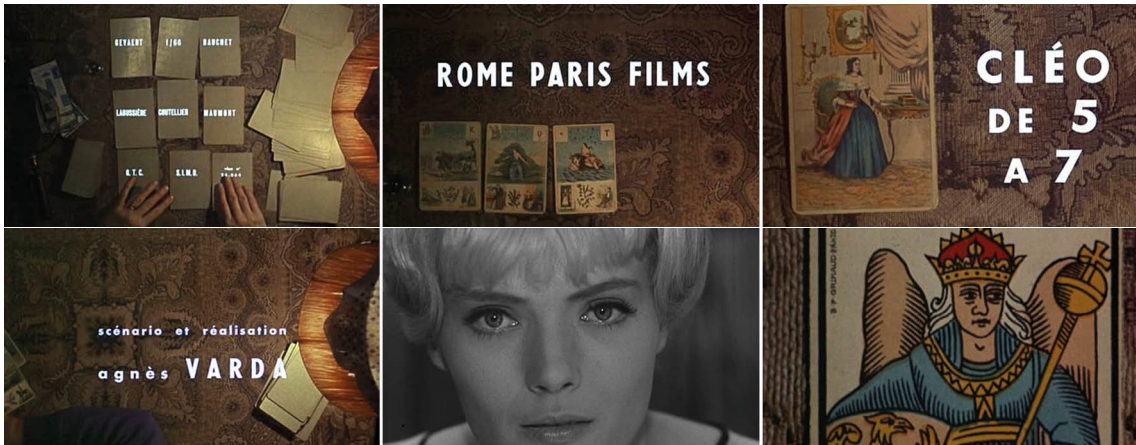
163



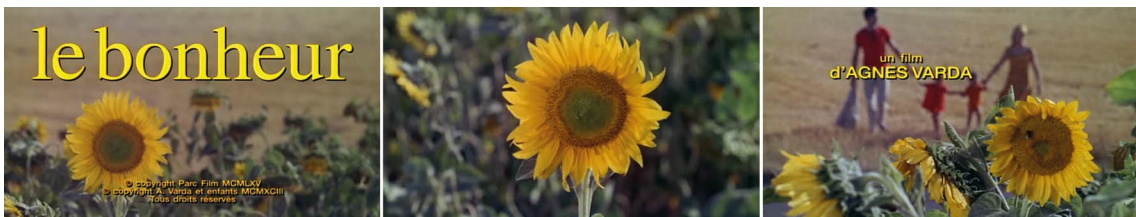
164



165



166



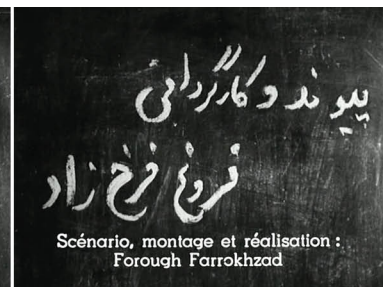
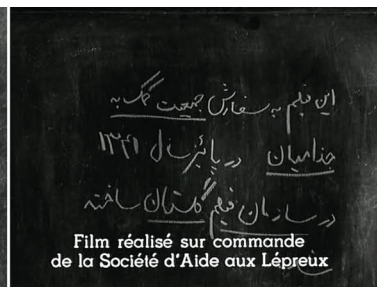
167



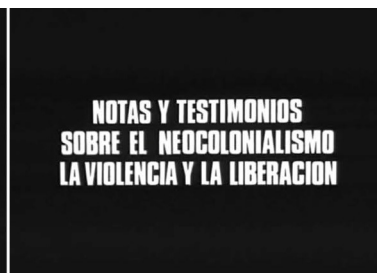
168



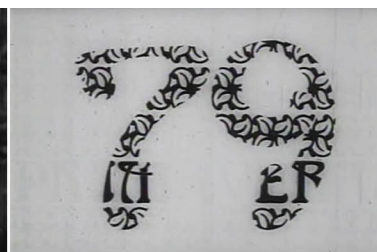
169



170



171



172



173



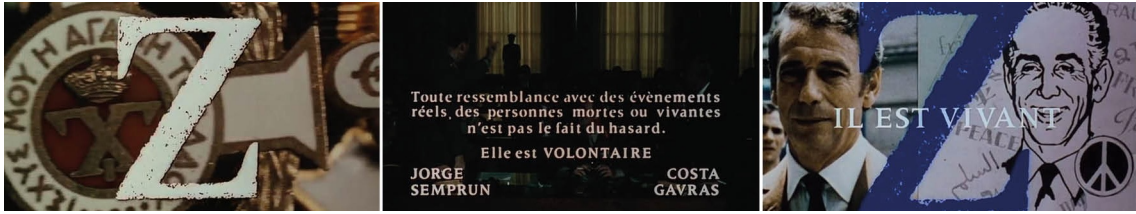
174



175



176



177

V.3. ESPEJO

Dudley Andrew describe el escenario de llegada de la figura del espejo a los estudios sobre cine como proveniente de otras dos metáforas previas que, no por casualidad, son el encuadre y la ventana: “En la teoría del cine clásico dos metáforas de la pantalla compitieron por la supremacía. Andre Bazin y los realistas defendieron la idea de que la pantalla era una "ventana" al mundo, lo que implica abundante espacio e innumerables objetos fuera de sus límites. Pero para Eisenstein, Arnheim y los formalistas, la pantalla era un encuadre cuyos límites daban forma a las imágenes que aparecían en él. El marco construía el significado y los efectos; la ventana los exhibía (...) Jean Mitry sostiene que la ventaja y atractivo particular del cine radica en mantener las implicaciones de estas dos metáforas El cine es a la vez ventana y marco. (...) La teoría del cine clásico no podía ir más lejos. Sólo cambiando el discurso hacia otro plano e invocando otro sistema podía desarrollar la teoría moderna. Una nueva metáfora se adelantó: la pantalla fue denominada espejo.”³⁴⁰ En este sentido, leer los títulos de crédito como el marco de un espejo (marco que, recordemos, muchas veces es invisible) está directamente vinculado a la aparición del cine moderno y a la crisis que éste propició en los dos anteriores paradigmas: el marco pictórico y el umbral de la puerta o ventana ya no reflejan el nuevo contrato entre el film y su espectador.

Del mismo modo que en el estadio del espejo de Lacan, el cine pasa a identificarse con su propia imagen, se reconoce y celebra su aparición. La noción de marco-espejo es exterior a Aumont y tiene en parte su inspiración en la idea de la imagen-cristal. Deleuze creía que la visión de Bazin de la pantalla como ventana era insuficiente: en el espejo la imagen óptica actual cristaliza con “su propia” imagen virtual; es decir, tiene dos caras que no se confunden. Christian Metz, por otro lado, estableció una de los primeros paralelismos entre el cine y el espejo asegurando que ambos tipos contaban con una gran riqueza perceptiva (plena de detalles y con gran similitud de representación respecto al mundo real) así como un carácter irreal de la imagen (luces y formas proyectadas sobre una superficie plana). Su única pega era el hecho de no encontrar dentro del dispositivo cinematográfico un reflejo del espectador, es decir, que el espectador como mucho podría reconocerse *en otro* o *cómo*

³⁴⁰ Andrew Dudley, *Op. Cit.* (1984), 134 (Traducción propia).

otro, pero nunca como sí mismo. El espejo era pues, un reflejo del propio cine, pero no de su audiencia.

Nosotros pretendemos identificar unos títulos donde la imagen cinematográfica no encadene con otra, sino con esa imagen virtual que le corresponde como si se tratara de un doble. Según Deleuze, la imagen cristal limita el interior de todos los circuitos relativos a ella, pero también es la envoltura última de estos. Es, al mismo tiempo, un reflejo y una unidad reflejada, es decir, una superficie del espejo constituida tanto por la imagen que refleja como por la imagen en sí.³⁴¹ Así, el espectador nunca será reflejado en la película, pero del mismo modo que la ventana le permitía entrar en la dialéctica del interior/exterior a la misma, el espejo le permite realizar un proceso de exteriorización e interiorización respecto a sí mismo y teniendo la obra como referente.

3.1. El discurso de los márgenes

Los espejos son, ante todo, canales que permiten el paso de la información. Umberto Eco asegura que se trata de un fenómeno umbral que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico: “La magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal y como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes.”³⁴² Elsaesser y Hagener aplican su uso al cine moderno asegurando que, con su llegada, la inmersión en la ficción de repente se antojaba imposible: “entrar en el mundo diegético a través de la ventana o la puerta era una cuestión de mantener la distancia, por muy "cerca" que uno estuviera, o de cruzar los umbrales y atravesar los espacios liminares. Ahora la metáfora del cine como espejo bloquea este pasaje a cualquier mundo etiquetado como "fuera" o "dentro", lo que hace que la relación entre el espectador y la pantalla sea considerablemente más compleja. (...) Después de la transparencia y la permeabilidad, que eran las señas de identidad de la ventana y la puerta, las teorías predicadas en el concepto

³⁴¹ “Ante la crisis de la imagen-acción, era fatal que el cine pasara por melancólicas reflexiones acerca de su propia muerte: no teniendo ya historias que contar, se tomaría a sí mismo como objeto y ahora sólo podría contar su propia historia. Pero en realidad, si la obra en espejo y la obra en germen siempre acompañaron al arte sin extenuarlo nunca, es porque éste encontraba en ello más bien un medio de constitución para ciertas imágenes especiales”. Ver: Gilles Deleuze, *Op. Cit.* (1996), 108.

³⁴² Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: Lumen, 1988), 12-19.

de espejo tienen que lidiar con un tipo especial de vista enmarcada, transparente y opaca a la vez, permeable y cerrada. Una mirada en el espejo requiere una confrontación con la cara de uno mismo.”³⁴³

Varias de las películas de nuestra muestra ya mencionadas cuentan con el espejo como uno de los dispositivos clave de su narración. Así, por ejemplo, en *Suspense* el espejo marca un momento de ruptura en la trama, en *El eclipse* Mónica Vitti no querrá verse reflejada o en *Repulsión* será el escenario de la primera alucinación de la protagonista mientras que en otras obras el reflejo estará más vinculado a la propia realidad, cosa que ocurre por ejemplo en *8 y medio* donde Marcello Mastroianni ejerce en realidad el rol de Federico Fellini o en *Cleo de 5 a 7* donde tanto Anna Karina como Jean-Luc Godard tienen cierta presencia meta en el relato. Todas estas películas cuentan con el dispositivo del espejo para desarrollarse pero ninguna de ellas cuenta con una secuencia de títulos estrictamente perteneciente a nuestra catalogación del marco. Por ejemplo, los créditos de *Repulsión* efectivamente sugieren una introducción en la imagen de su protagonista y, con ella, en su psique, pero no responden a un discurso desde los márgenes del film, sino a una reflexión desde dentro del mismo.

Existen tres nociones dominantes a la hora de describir la figura del espejo en cine: la primera se refiere al mismo como una ventana hacia el inconsciente, la segunda habla del espejo como un generador de reflejos reflexivos que interrumpe la narración a través de lo mostrado, la tercera se refiere a la identificación del reflejado y su interacción con el otro. Los títulos de crédito son paratextos -a veces convertidos en metatextos- que se erigen como un lugar especialmente propicio para desarrollar este juego, especialmente respecto a la segunda y tercera noción. Y teniendo en cuenta que nuestra muestra de estudio habla del periodo 1958-1969, hay un nombre que destaca en este aspecto sobre el resto de manera radical: Godard.

Godard es el único emisor de los títulos de crédito de sus películas, uno que funciona como causante, estratega, animador y figura. Su discurso como narrador puede ser interpretado como un discurso directo de extramarco, es decir, de manera similar al que un

³⁴³ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Op. Cit.* (2010), 64-65.

actor hace al borde del escenario, dirigiéndose al público³⁴⁴, y lo hace a través de un complejo entramado de formas, tipografías, imágenes, movimientos y, sobre todo, montaje. Tal como Abril asegura “los razonamientos argumentativos no son puramente lingüísticos, sino que traman relaciones complejas entre signos verbales, plásticos, tipográficos e icónicos.”³⁴⁵ Todos sus títulos son diferentes pero, al mismo tiempo, todos ellos forman también parte de una *colección propia* al igual que aquellas donde englobábamos los títulos de Bergman, Pasolini u Ozu.

En una *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) [178] firma como “Godard” en unos títulos formados únicamente por palabras gigantes y donde sólo aparecerán los apellidos (sin nombre ni cargos) de los integrantes del equipo. En *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964) [179] firmará, en tres líneas integradas en la diégesis y que forman un cuadrado, como “Jeanluc Cinéma Godard”. En *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) [180] será “Le neuvième film de Jean-Luc Godard” sobre un discreto fondo negro mientras que en *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965) [181] las letras irán apareciendo una a una y por orden alfabético hasta formar “Un film de Jean Luc Godard”. En otras películas de la muestra como *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) [182], *Masculino Femenino* (*Masculin, Féminin*, 1966) [183], *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967) [184] o *Week end* (1967) [185] el director ni siquiera está explícitamente presente en los títulos pero, aunque su nombre no aparezca, su firma está por todas las secuencias. Del mismo modo, la clausura de sus filmes también presenta una serie de rasgos discursivos: en *Masculino Femenino* pasa del “Féminin” del título al “F in”, en *Week end* realiza el camino inverso y pasa del “Fin”, al “Fin de conte” y de ahí a “Fin de cinema” utilizando las letras pertenecientes a la cartela de la visa. En *Alphaville* la última cartela indica primero “i”, luego “in” y finalmente “fin” mientras que en *Una mujer es una mujer* integra el “Fin” en la diégesis en forma de un letrero luminoso al otro lado de la ventana, como recordando a *Vertigo*.

³⁴⁴ “El discurso directo parece haber sido frecuente en las moralidades alegóricas medievales, cuando no se había desarrollado todavía plenamente la versión occidental del público, para después de caer por completo a comienzos del siglo XVII, en cuya época, en occidente, las obras de teatro se habían convertido en ámbitos relativamente autocontenidos, constituyendo este cambio una ilustración de cómo las prácticas de encuadre varían con el tiempo.” Ver: Anne Righter en Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 241.

³⁴⁵ Ver: Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 152.

Resulta imposible resumir brevemente las secuencias de títulos de Godard ya que se trata de collages que integran la cita, el diálogo, el eslogan, el ritmo, la deconstrucción, el color, etc... en definitiva, la palabra en todas sus formas con todas las formas del audiovisual (planos bruscos, montaje, banda sonora,...). Godard cree que el cine es sólo otra fase en la historia del arte: “mi hipótesis de trabajo con relación a la historia del cine, es que el cine es el último capítulo de la historia del arte indoeuropea”³⁴⁶ y, de este modo, sus imágenes también denotan y connotan arte pictórico porque el cine es sólo una evolución del mismo: “La imagen sigue siendo imagen desde el momento en que es proyectada (...) La imagen en sí, ¿qué es? Un reflejo (...) Lo que yo quiero ver es el reverso de la imagen, verla por detrás, como si estuviéramos detrás de la imagen, de la misma manera que algunas pinturas, que dan la impresión de que estamos dentro de ellas, o que dan la impresión de que mientras estemos en el exterior, no las comprenderemos.”³⁴⁷

Esto no implica que el cine generalmente catalogado como “moderno” haya de ser el único con secuencias que funcionen como el marco de un espejo. González Requena, por ejemplo, asegura que los ya mencionados títulos de crédito de *Imitación a la vida* [186] no introducen en ningún caso elementos de la ficción de la película sino que funcionan también como una metáfora: “En el cine clásico, dado el predominio casi absoluto de la narración, las metáforas no existen nunca en estado puro (...) Aquí la pantalla quedará repleta de diamantes. Aunque ya no se les verá a ellos; se verá, eso sí, sus reflejos: brillos y reflejos que llenarán la pantalla o que... *son la pantalla*, una pantalla o un espejo, de brillos que ya no son brillos de nada y de reflejos que ya no son reflejos de nada... Salvo el espectáculo o, mejor, la espectacularidad vacía del espectáculo reflejándose a sí misma sin coartada, es decir, sin referente.”³⁴⁸ Es decir, que un ejemplo como el de la película de Sirk, al que ya nos hemos asomado a través del dispositivo del marco en los cuadros y que presenta en su secuencia de títulos una apropiación clara por parte del estudio, también presenta características que lo vinculan con una autoconsciencia propia de la mirada en el espejo. El manierismo es, pues, un cine que *se sabe* tanto una “imitación a la vida” como el de Godard, y si bien lo expresa a través de mecanismos aparentemente menos rupturistas,

³⁴⁶ Jean-Luc Godard y Serge Daney, Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney en *Cahiers du Cinéma* n° 513. París (1967), 49.

³⁴⁷ Jean Luc Godard, *Ibid.* (1967), 50.

³⁴⁸ Jesús González Requena, *La metáfora del espejo* (Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986), 163-165.

lo hace ya desde el momento en que las palabras impregnan la película dotando de nombres a las figuras que lo habitan: “El espejo, anterior a la llegada de las palabras pero presente todavía cuando éstas intentan apropiarse de las imágenes.”³⁴⁹



178



179

³⁴⁹ Jesús González Requena, *Op. Cit.*, (1986), 17.



180



181



182



183



184



185



186

3.2. La identidad a través de la firma

Los títulos suelen establecer claramente la diferencia entre los individuos y los roles con la intención de evitar confundir al espectador y mantener las fronteras entre uno y otro universo. Cuando las acciones en el marco se rompen, se atiende y desatiende a las dos pistas simultáneamente, luego las dos actúan al mismo tiempo, dentro y fuera del marco. A este respecto, se prosigue “una línea de actividad –línea argumental- a lo largo de una gama de acontecimientos que se tratan fuera de marco, subordinados de esta particular manera a lo que ha sido definido como la acción principal.”³⁵⁰ Es decir, que cuando el marco presenta algún tipo de fractura, el centro de atención pasa a situarse en otra parte.

El anonimato no suele ser un mecanismo eficaz en cine. Existen una serie de obras en la muestra de análisis que no aparecen firmadas ni tituladas, pero de las que sabemos el nombre y el autor a ciencia cierta. Se trata de *Cosmic Ray* (1962) de Bruce Conner, *My Hustler* (1965) de Andy Warhol y Chuck Wein, *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol y Paul Morrissey, *Empire* (1964) de Andy Warhol³⁵¹ y *Portrait of Jason* (1967) de Shirley Clarke. Excepto en el caso de esta última, donde al final sí que aparece una pequeña figura señalando que el copyright de la obra pertenece a la directora (luego es la dueña de la película), el resto son piezas más bien experimentales donde la firma y el título se han considerado o bien irrelevantes dentro del propio texto o bien toda una declaración de intenciones (podría haber un amago de rechazo a la propia categorización fílmica como architextos). En el caso de Warhol³⁵², la firma del artista y director neoyorquino era una marca registrada pero, tal y como señala Alberte Pagán, Warhol no solía firmar ni sus películas ni sus cuadros, porque ambos eran una creación colectiva e "industrial", producto de una "maquinaria". Ello no impedía que el director utilizase su firma como elemento comercial pero en su decisión de apartarla de la obra aparece implícita la idea de la muerte de autor debido a la imposibilidad mecánica de distinguir una obra real de una falsificación. A su vez, en su cine, entra en juego otro elemento: Warhol no hacía posproducción. Lo

³⁵⁰ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 209.

³⁵¹ En *Empire* sí que aparece una cartela señalando “Andy Warhol’s Empire” pero es un añadido a posteriori por los restauradores de la película.

³⁵² Son precisamente dos obras de Warhol, *Outer and Inner Space* y los *Screen Tests*, ambas de 1965 (y esta última codirigida con Ronald Tave) las dos únicas películas de la muestra a las que no hemos podido acceder en su integridad. En el caso de la primera, porque tan sólo se pueden encontrar extractos, y en el caso de la segunda porque forma parte de una colección mucho más amplia que se extiende a lo largo de los años y de la que no se conservan todas las piezas. Ninguna de las dos está correctamente editada.

que se filmaba en la bobina era la película final, sin retoques ni adiciones musicales. Su cámara le permitía grabar el sonido directamente en la película (sonido óptico), por lo que, en todo caso, si decidía introducir créditos, lo hacía oralmente³⁵³.

Esta ausencia de la firma en el marco recuerda de algún modo a la disposición dentro del museo moderno: “Los pintores han intentado, de distintas formas, romper con las limitaciones del marco tradicional, la enmarcación y los bordes del cuadro y con la ordenación interna que regulaba la composición, simétricamente y en profundidad, en relación a un centro.”³⁵⁴ Zunzunegui habla también del creciente peso del “museo imaginario” y su oposición a la imposición de marcos e itinerarios rígidamente diseñados: “Es sorprendente que no caigamos en la cuenta de que estamos elaborando un mundo del arte en el que cualquier marco ha desaparecido: es el de los libros de arte. El marco ha sido reemplazado por el margen. Pues el cuadro sin margen nos molesta, mientras que aceptamos el fresco o el detalle. Este margen, heredado del grabado y de la reproducción (pero éstos estaban destinados frecuentemente a ser enmarcados) es también el muro blanco de la galería y del museo moderno.”³⁵⁵

En el caso de *Cosmic Ray* pese a no figurar el autor sí que hay en cierto modo la firma de la imagen ya que la película comienza con la progresión numérica típica de los rollos de celuloide. Esta idea se repite en películas como *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969) [187], que estará dividida en seis rollos, en el “anuncio” de la cerveza *Schwechater* (1958) [188] o en *A movie* (1958) [189], aunque en estos dos últimos ejemplos la imagen del material no se sitúa exactamente al comienzo. Se trata así de subrayar el medio por encima del autor, ver el reverso de la imagen del que hablaba Godard, si bien estas tres películas sí que cuentan con una cartela identificativa (en el caso de *Schwechater*, sin el nombre del autor). *Flaming creatures* (1963) [190], *Little stabs at happiness* (1963) [191] se suman a *Walden* y escriben sus títulos a mano en cartelas que luego ruedan al

³⁵³ Las películas que nos ocupan sí que tendrán un crédito *adaptado* y añadido en 1989 tras su muerte donde se indica que la obra pertenece a la “The state and foundation of Andy Warhol.” Pagán realiza en su libro una completa descripción de cada una de sus películas. Ver: Alberte Pagán, *Andy Warhol* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2014)

³⁵⁴ Dominique Villain, *Op. Cit.* (1997), 113.

³⁵⁵ André Malraux en Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), 95

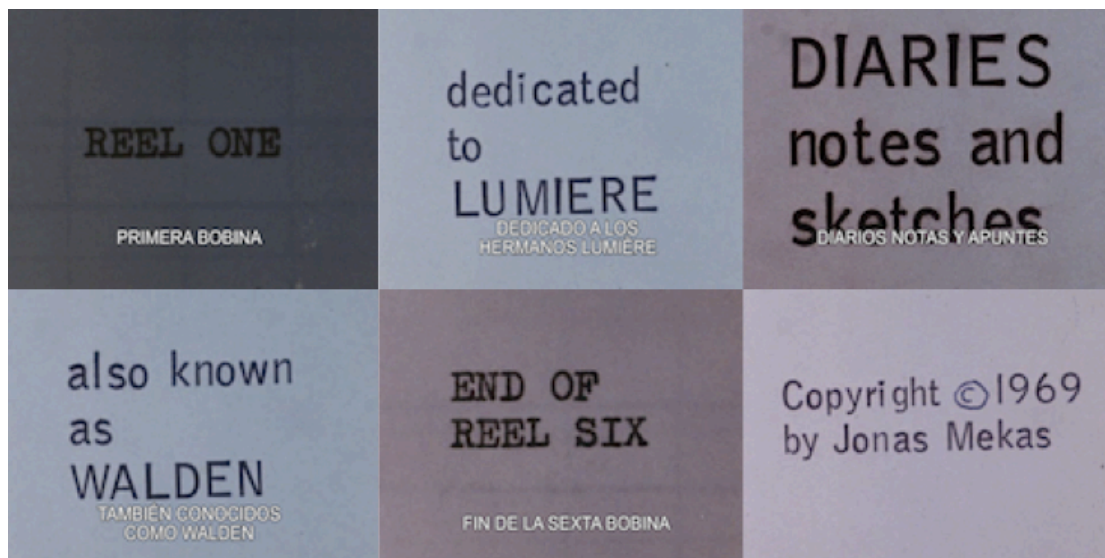
estilo del cine primitivo³⁵⁶. En el primer caso los créditos resultan ilegibles debido al desenfoque de la imagen así como a las técnicas fílmicas y cámaras empleadas, en el caso de *Little stabs at happiness* y *Walden* se extienden a una serie de intertítulos que mantienen el mismo formato.

Resulta todavía más radical la escritura directamente en los fotogramas que llevan a cabo Stan Brakhage en *Anticipation of the night* (1958) [192], *Window water baby moving* (1959) [193] y *Mothlight* (1963) [194] o Peter Kubelka en *Unsere Afrikareise* (1966) [195] y *Arnulf Rainer* (1960)³⁵⁷. Allí la apropiación del medio es absoluta ya que la firma se ha convertido directamente en luz y movimiento, pero uno incontrolable³⁵⁸. Bruce Baillie también usa el mismo procedimiento para el “Mass” del título *Mass for the Dakota Sioux* (1964) [196] aunque a la hora de incluir su nombre en los créditos usará su propia firma, al igual que en el cortometraje *All my life* (1966) [197]. En este sentido, la firma caligráfica en la secuencia de títulos no sólo se corresponde con cortometrajes o medietrajes más relacionados con el arte experimental que con el cine narrativo; también será usada, por ejemplo, para indicar la presencia de Bob Dylan en *Don't look back* (1967) [198] -si bien el resto del equipo técnico y artístico no recibirán el mismo trato-, o para la distinción de Howard Hawks en varias de sus películas -donde la tipografía imita su firma-, entre las que encontramos *Hatari* (1961) [199]. Truffaut también usará este mecanismo en la secuencia prefacio de *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968) [200] donde incluirá una dedicatoria firmada sobre un plano de la cinemateca de París que dice “*Baisers volés* est dédié à la Cinémathèque Française d’Henri Langlois”.

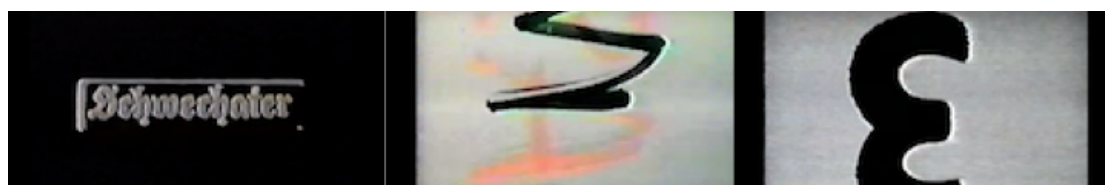
³⁵⁶ Otros dos ejemplos serían *Dog Star man* (1964) donde los títulos están impresos en una cartela de tipografía sugerente y filmados o *Wavelength* (1967) donde el plano secuencia que encierra la película se rompe únicamente por unos créditos escritos a máquina en una libreta.

³⁵⁷ Len Lye también optará por el mismo procedimiento en *Free radicals* (1958), aunque en este caso la película no será completada hasta 1979.

³⁵⁸ Pese a su carácter experimental, las formas, colores y luz de estas obras también pueden transmitir información y, en consecuencia, generar un cierto tipo de narratividad, buscar un desenlace. Aunque a priori pueda parecer que no exigen una apertura y una clausura, la tienen.



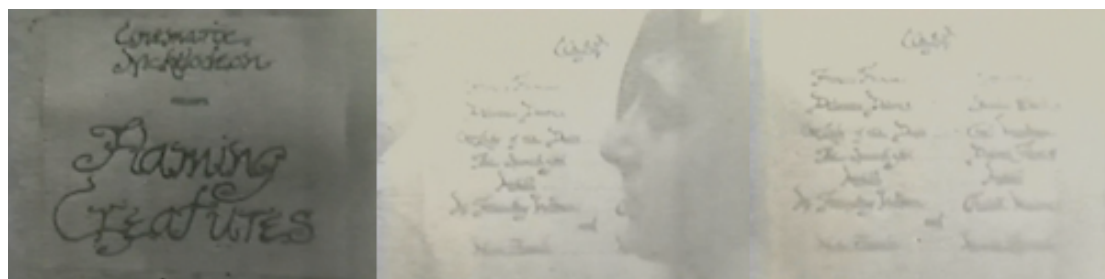
187



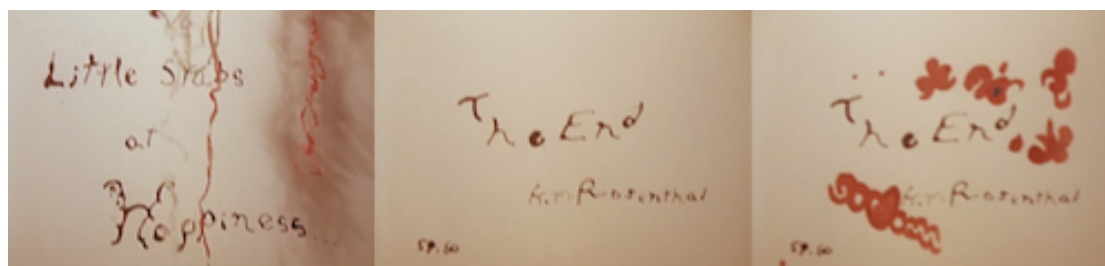
188



189



190



191



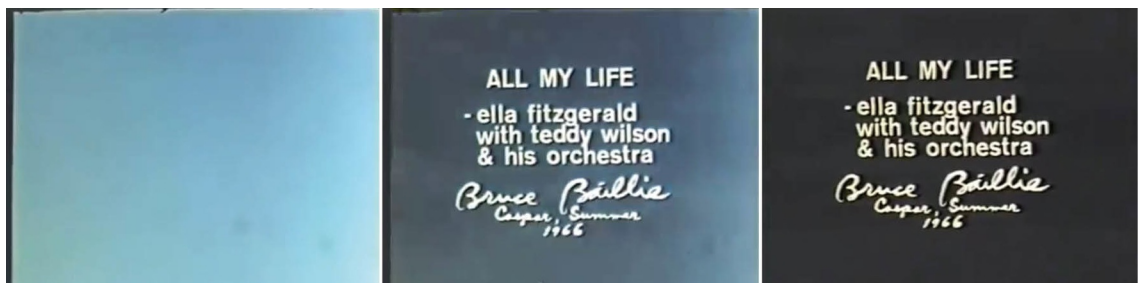
192, 193 y 194



195



196



197



198



199



200

3.3. El juego de las reglas y el fuera de juego

Existen una serie de premisas que, históricamente, se han ido aplicando al medio cinematográfico. Para el espectador, una de las más importantes son las actividades que lo implican en la ficción y lo entusiasman haciéndole creer de algún modo que la relación entre el personaje y la escena es la natural. Esta representación se encuentra, obviamente, planificada, ensayada y escrita de antemano. Cuando el escenario falla y descubrimos un error de raccord, un descrérito en el guión, o un micrófono en lo alto del plano, el individuo observará la película desde fuera del marco, aunque sólo sea por unos breves instantes. Cuando el fallo es buscado, se inaugura un nuevo tipo de lenguaje. Casetti asegura al respecto que: “juegos de espejos, guiños de ojos, cajas chinas: a menudo sucede que un film se abre a pasajes que de golpe reduplican las posibilidades, ya sea porque las imágenes y los sonidos dan paso a nuevas vías de sentido, ya sea porque cuanto se muestra revela la posesión de su propio mundo entre bastidores. Este es el caso del cine en el cine,

procedimiento gracias al cual la representación se sobrepone a otra representación, el cuadro enmarca otro cuadro, el discurso se insinúa en otro discurso; en una palabra, desenlaces con los que el mundo que se desarrolla en la pantalla llega a introducirse o a depender de un mundo que le es paralelo”^{359 360}.

Habitualmente, ya que los títulos funcionan como umbral al sueño partiendo de la realidad, su introducción en el mundo de ficción suele ser gradual y paulatina. No funcionan como un canal de ocultación, pero entre sus intenciones tampoco se encuentra la de sacar al espectador voluntariamente del marco³⁶¹. Se puede decir que los créditos implican una especie de interacción escénica: la audiencia aprueba el escenario real (el equipo) y el propuesto (la trama), y una vez aceptados ambos se integran en la película. De este modo, los títulos escenifican una interacción que funcionará en beneficio de la continuidad dramática del filme. Cuando el espectador descubre que ha desencuadrado los acontecimientos y se da cuenta de que sus cogniciones y acciones están basadas en presunciones falsas, el marco se desborda. Podrá mantener la organización del *frame* pero se verá obligado a cambiar la clave y, en consecuencia, no es sólo que las claves del marco sufran una trasposición, sino que se situarán fuera del lienzo.

Resulta conveniente destacar, a su vez, las diferencias entre el fuera de campo y el fuera de marco³⁶². El fuera de campo prolonga lo visible y “está esencialmente ligado al campo, puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.”³⁶³ El fuera de campo es una construcción imaginaria que el espectador crea con los datos que le ha ofrecido el discurso (y es ahí donde incluiríamos las transposiciones de claves a las que hemos accedido en el apartado dedicado a los títulos como ventana). El

³⁵⁹ Francesco Casetti. *El film y su espectador* (Madrid: Catedra, 1986), 125.

³⁶⁰ Aumont habla en este sentido del sobreenmarcado: “La designación del centro por medio de uno o varios accesorios (...) Un abismamiento visual, diegético y retórico, donde el marco “segundo” perfora la superficie al tiempo que la refuerza: un segundo cuadro en el interior del primero (...) un intermediario entre el marco de la imagen, la mirada del personaje al que enmarcan y la mirada del espectador.” Ver: Jacques Aumont, *Op. Cit.* (1997), 93-94.

³⁶¹ Aunque el espectador cinematográfico sabe que está asistiendo a una ficción, una vez dentro de la misma, no quiere ser interrumpido por viajes entre mundos.

³⁶² Noël Burch en “Praxis del cine” (1998) habla de un fuera de campo concreto y un fuera de campo “imaginario”; de uno que evoca recuerdos y uno que hace funcionar la imaginación.

³⁶³ Jacques Aumont et al. *Op. Cit.* (1985), 24.

fuera de marco, sin embargo, no suele tener dimensión alguna ya que es el mundo real frente al mundo de la imagen, la pared donde se cuelga el cuadro, sin relación con el imaginario implícito en el filme.

Uno de los posibles mecanismos que pueden hacer que el espectador se salga del marco es el uso del audio. A lo largo de esta propuesta de redefinición hemos mencionado poco ese aspecto de los títulos de crédito. Si ha sido así es porque, por lo general, la banda de sonido no se ha salido de la norma: ya fuese (en general) música extra diegética creada para el marco pictórico o (de nuevo, en general) sonidos pertenecientes a la diégesis con música como fondo para el marco ventana, la banda de audio integraba los títulos en sí mismos o en la película a la que acompañaban. Pero el discurso también puede entrar a través de la utilización de ese recurso. Tal y como hemos visto en el apartado historiográfico, Orson Welles inauguró una narración oral de los créditos en 1942 y 20 años después hará lo mismo con *El proceso* (*The Trial*, 1962) [201]. Así, Welles finaliza el filme con un “Yo he sido actor, escritor y director de la película. Mi nombre es Orson Welles” justo después de mencionar el resto de integrantes del reparto (en orden alfabético) y de pasar al plano de una de las imágenes inaugurales de la cinta (una puerta dibujada que ahora se cierra) que, a modo de clausura, se ve a través del visor de la cámara. Se realiza así un ejercicio de metacine donde queda claro quién es el director pero también el narrador del relato³⁶⁴. En *Pajaritos y pajarracos* (1966) [202] el narrador no se especificará más allá de su carácter externo (se trata del cantautor Domenico Modugno) pero sí el uso de la secuencia de títulos para hablar de la propia obra. Los créditos, situados sobre la imagen de una luna que tendrá su peso en los diálogos y personajes del filme, se *cantan*³⁶⁵. Ya desde esa canción se hace una presentación de los dos personajes principales, pero también se hace mención al compromiso del filme con la mención acerca de cómo el productor arriesgó su posición mientras que el director arriesgó su reputación (cosa que tiene mucho que ver con el hecho

³⁶⁴ Pese al subrayado interés por las secuencias de títulos a lo largo de toda su filmografía, otra de las películas dirigidas por Welles presentes en nuestra muestra de estudio, *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, 1966) no presenta ningún rasgo que haga presuponer un ejercicio autorreflexivo o fuera de marco

³⁶⁵ “Alfredo Bini presenta al absurdo TOTO,... el humano TOTO, ...el loco TOTO,...el dulce TOTO. En la historia "Pajaritos y pajarracos". Contada por PIER PAOLO PASOLINI. Con el inocente, el sagaz... DAVOLI NINETTO. Encontrados en las calles del mundo entero, los otros actores. En el triste rodaje.. En el feliz rodaje... LUIGI SCACCIANOCE arquitecto. DANILO DONATI acondicionó. NINO BARAGLI montó y remontó. ENNIO MORRICONE musicó. MARIO BERNARDO y TONINO DELLI COLLI, fotógrafos. FERNANDO FRANCHI organizó. SERGIO CITTI, el filósofo, ayudó. Una pequeña troupe vagabundó por los campos, los pueblos y los caminos. Produciendo arriesgó su posición ALFREDO BINI. Dirigiendo arriesgó la reputación: PIER PAOLO PASOLINI”

de que esta película inaugure de algún modo una segunda etapa en la filmografía de Pasolini). Una vez llegamos al final, la misma voz despide la película en un plano parecido: “Queridos amigos, como siempre... termina así, empieza así. Concluye así, continúa así. Esta historia de *Pajaritos y pajarracos*”.

En los títulos de Straub-Huillet es precisamente la ausencia de sonido lo que determina la secuencia. En *Not Reconciled* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1965) [203] la música sólo llega a mitad de la secuencia justo antes de la cita de Brecht que dice “En vez de querer causar la impresión de que improvisa, el actor debería más bien mostrar lo que es la verdad: él cita”. En *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Cronik der Anna Magdalena Bach*, 1968) [204] la música también llega una vez ha pasado más de un minuto y será una que una diegéticamente los títulos (de texto blanco sobre fondo negro) con el primer plano de la película, Bach tocando el piano. En *Othon* (1969) [205] que en realidad no se titula Othon -ese es el nombre de la obra teatral que se adapta- sino *Les yeux ne se veulent pas en tout temps se Ferrer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tou* (Los ojos no quieren estar siempre cerrados o Tal vez algún día Roma elegirá su propio destino) la panorámica que abre la película y que se termina concentrando en la roca alrededor de la cual gira la escenificación lleva una banda de audio diegético de la ciudad, pero una vez comienzan los créditos se paraliza. El cine de los Straub-Huillet, rígido, también usa las secuencias de títulos para tratar a los integrantes del equipo de una manera equivalente. Los actores, especialmente, son aquellos que *citan* y que se pliegan al texto, con lo que serán generalmente tratados con la misma jerarquía tipográfica y con ese silencio respetuoso que avisa de que la función teatral (o todo lo contrario) está por comenzar.

Dentro de los marcos *sobreenmarcados* que presentan los títulos podemos encontrar diversos juegos referenciales. Por ejemplo, *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968) [206] inscribe la secuencia sobre un plano aéreo de Nueva York que termina encuadrando el edificio Dakota/Bramford (y que es, a su vez, el último plano de la película). Se trata de una indicación de lugar, de esa mansión encantada donde el mismo diablo procreará con la protagonista, pero los títulos en cursiva, rosas y brillantes así como la nana de la canción de los créditos (interpretada por Mia Farrow) alejan la película del género de terror y lo acercan hacia el melodrama. El uso de los recursos estéticos es, pues, irónico, pero también ocultador de aquello que esperará a la protagonista dentro del edificio (cosa que, en parte,

se pierde por culpa de la traducción castellana del título). En *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) [207] la película comienza directamente siendo otra película y los créditos se sitúan a un lado de una recreación de un filme mudo que cuenta las hazañas de los dos protagonistas. La idea original del guionista era comenzar la secuencia con Robert Redford y Paul Newman viendo esa película sobre sus propias vidas desde el patio de butacas, pero finalmente la secuencia forma los títulos aisladamente sin dar explicaciones. Los títulos de crédito de la película se integran así totalmente en el relato, pero no sólo eso, anticipan el mismo y marcan el tono de la película, tono en sepia al que asistiremos en las primeras y últimas imágenes del filme para facilitar una progresiva entrada y salida respecto al filme. La secuencia, además, acaba con una advertencia: “Most Of What Follows Is True”. Los títulos de crédito de *Jerry Calamidad* (*The Patsy*, 1964) [208] también hablan del cine dentro del cine, sólo que en esta ocasión van más lejos: se puede decir que se convierten en espejo en el momento en que saltan por la ventana. La secuencia inicial muestra a Jerry Lewis cayendo al vacío desde uno de los pisos más altos de un hotel; el problema se soluciona con una oportuna cama elástica que vuelve a llevarle a lo más alto pero al final de la película, en un running gag que encierra el filme, Lewis vuelve a caerse por el mismo hueco para, acto seguido, demostrar que la altura es inexistente y que en realidad se encuentran en un plató de cine en el que, precisamente, se está rodando *Jerry Calamidad*. Los títulos finales (que estarán completados por una franja de escenificación donde el reparto saldrá a recibir los aplausos del público) hablan así de la propia película para despedirse del mismo modo que en *Dos hombres y un destino* se construía una nueva o en *La semilla del diablo* se disfrazaba de otra.

El juego metacinematográfico se hace presente en la muestra sobre todo en los últimos años del periodo. Así, en *La reconstrucción* (*Reconstituirea*, 1968) [209] los títulos de crédito se superponen a un plano de uno de los protagonistas levantándose del barro que serán repetidos una y otra vez (claqueta incluida) hasta conseguir la toma perfecta, una que, por cierto, se incluirá diegéticamente en el final de la película. La secuencia de títulos nos lleva directamente al rodaje. En *Rostros* (*Faces*, 1968) [210], el título aparecerá sobre una pantalla, poco después de que uno de los asistentes a la proyección asegure que “es como *La dulce vita* del cine comercial”. La secuencia de títulos nos lleva a la sala como espectadores. En *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966) [211] un plano de una máquina que bien podría ser un proyector se intercala con imágenes sin audio de bombardeos y, a su

vez, la película también acabará con una explosión y con una anotación un tanto críptica: “Esta película está dedicada a todas aquellas personas que sólo se indignan ante una lechuga pisoteada”. La secuencia de títulos nos lleva a la sala de montaje. En *Verifica incerta – Disperse Exclamatory Phase* (1967) [212] los créditos se sitúan alrededor de logos de estudios, cartelas que hablan del formato, los propios bordes del celuloide, notas sobre el carácter de adaptación de un libro, indicaciones de lugar y tiempo, textos que son prefacios e incluso algún “The End”: es decir, que los créditos se sitúan alrededor de otros tantos créditos de otras películas. La secuencia de títulos nos lleva al cine.

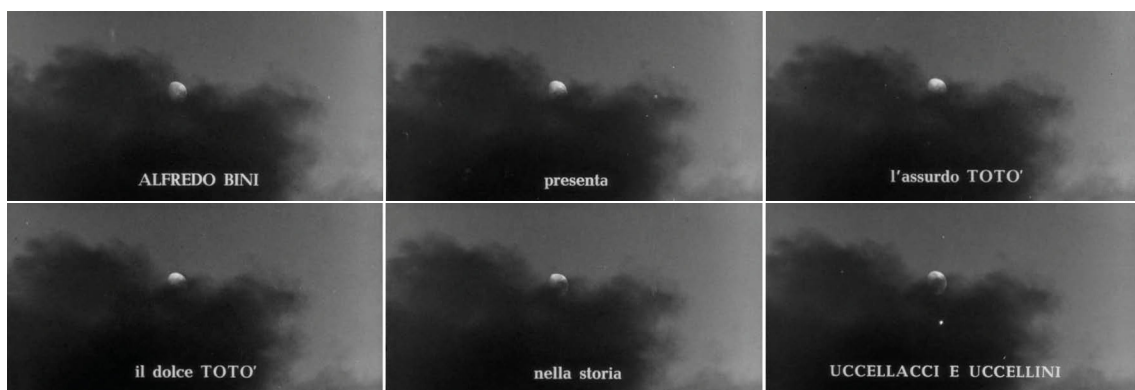
Y eso es precisamente también lo que encontramos en la famosa secuencia inicial de *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) [213]. El prólogo nos presenta en esta ocasión al protagonista en plano subjetivo y su encuentro con una prostituta a la que rueda en todo momento y a la que acabará asesinando. La secuencia de títulos posterior se enmarcará sobre el asesino de espaldas visionando el material rodado hasta el plano final en que la boca y el grito de la mujer ocupa toda la pantalla. Será en ese momento y no en otro cuando aparezca la cartela dedicada a Michael Powell, el director, y será precisamente sobre la imagen de la máquina de proyección. Es decir: que la secuencia global nos lleva primero al material filmado para luego ver al voyeur disfrutando de ese mismo material, con lo que la identificación entre el asesino y el espectador se hace evidente. El cine no puede actuar como espejo del patio de butacas pero, en cualquier caso, la secuencia de títulos de “El fotógrafo del pánico” se acerca bastante.

Del mismo modo, en *Persona* (1966) [214] Bergman sigue siendo fiel a *Florida*, su fuente tipográfica predilecta, pero la secuencia de títulos se escapa de los otros ejemplos de la colección del director sueco. La película comienza con un prólogo donde vemos proyectores fragmentados, el propio dispositivo del celuloide y una tela de proyección con una animación o una película muda. Pronto el plano se funde a blanco y las imágenes se ven interrumpidas por diferentes motivos (una tarántula, una oveja en el matadero, etc) que acaban convirtiéndose en primerísimos planos de diferentes partes del cuerpo (caras, pies, manos). Un niño mira a cámara y la toca y ésta se convierte en la pantalla de proyección con el rostro desenfocado de las dos protagonistas. La secuencia de títulos comienza

entonces y también contendrá este carácter fragmentado y rítmico³⁶⁶. Tal y como asegura Susan Sontag: “El procedimiento de Bergman en el inicio y el final de *Persona* y en la aterradora cesura que hay a la mitad, es más complejo que la estrategia brechtiana de alienar a la audiencia recordándole sin cesar que lo que están viendo es teatro (es decir, artificio en vez de realidad). Más bien, es una declaración sobre la complejidad de lo que puede ser visto y el modo en el que, al final, el conocimiento profundo e inquebrantable de cualquier cosa es destructivo. Saber (percibir) algo con intensidad significa consumir lo conocido, usarlo, ser forzado a pasar a otras cosas.”³⁶⁷ Es decir, que a través de la intensidad del ejercicio autorreflexivo, Bergman y el espectador de algún modo ya no se sitúan fuera del marco, sino que lo rompen.



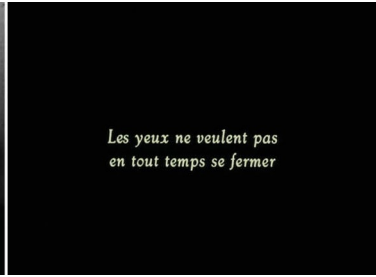
201



202

³⁶⁶ La película también terminará volviendo a este motivo, en este caso el fin del rollo en el proyector y el progresivo apagado de la luz.

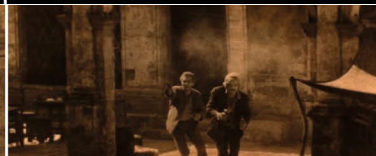
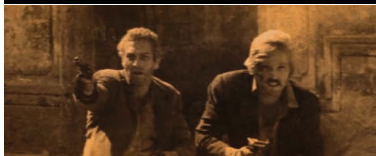
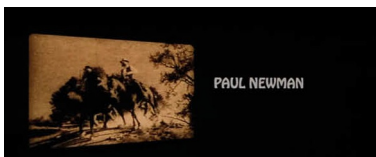
³⁶⁷ Susan Sontag, "Persona" en *Sight and Sound*, Otoño, 36:4 (1967), 190 (Traducción propia).



203, 204 y 205



206



207

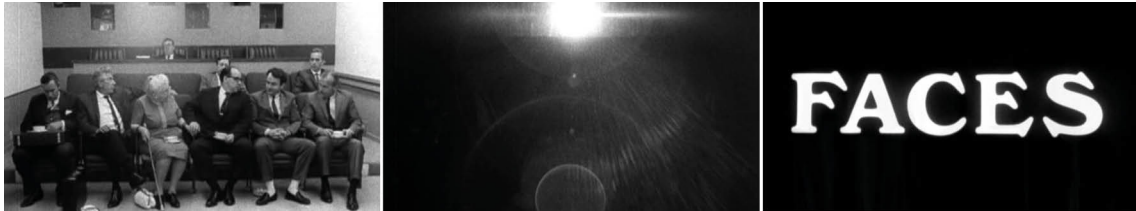


208

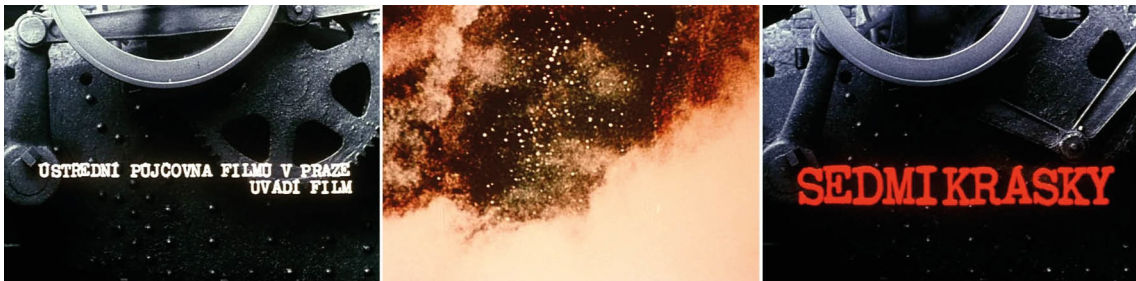


209

239



210



211



212



213

240



214

3.4. La ruptura del marco

La actividad entre bastidores, es decir, lo que ocurre antes, después o detrás de la escena, es determinante para la escena en sí y, al mismo tiempo, incompatible con ella. Los títulos de crédito se suelen situar en los bordes de la película porque aunque la línea principal de la actividad sigue siendo la de introducir al equipo y la película, los participantes prosiguen una línea argumental que se desarrolla en el exterior: “Siempre que un individuo participa en una actividad, se lo ubicará con respecto a ella, lo cual implica exponer una determinada gama de esa actividad a un testimonio directo (...) todo lo que está más allá de este límite se le ocultará (...) lo que está más allá del límite de lo evidenciable está realmente fuera del marco, al menos como estímulo perceptible.”³⁶⁸ El espectador acepta las normas del marco de referencia, incluso cuando la transposición de claves tiene lugar fuera del marco. Es cuando éste se rompe que los individuos “esperan que se descubra pronto una explicación

³⁶⁸ Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 224-225.

sencilla o natural que aclare el misterio y los devuelva al ámbito de las fuerzas y agentes a los que están acostumbrados. Los individuos ciertamente muestran considerable resistencia a cambiar el marco de sus marcos de referencia. (...) En nuestra sociedad se acepta el importante supuesto de que todos los acontecimientos se pueden incluir y manejar dentro del sistema convencional de creencias. Toleramos lo no explicado, pero no lo inexplicable.”³⁶⁹

Una de las formas más claras consiste en generar una rotura de la cuarta pared (término que proviene del teatro). Esto se resume en el momento en que un personaje de una ficción (normalmente el uso está aceptado en el documental) adquiere conocimiento de nuestra presencia como espectadores. El hecho de que ese personaje nos observe o hable puede significar un problema a la hora de que el espectador acepte la ilusión del artefacto fílmico, pero también puede funcionar de modo que intensifique su relación con la ficción. En este sentido, la ruptura del marco implica una serie de técnicas de distanciamiento que tienen su origen en Brecht y que en el ámbito cinematográfico se suelen vincular al cine moderno: “Hay tres miradas distintas asociadas al cine: la de la cámara que registra el evento profílmico, la de la audiencia que ve el producto final y la de los personajes dentro de la ilusión de la pantalla. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras y las subordina a la tercera. El objetivo consciente es eliminar siempre la presencia intrusiva de la cámara y evitar una conciencia de distanciamiento en la audiencia... El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones del cine tradicional es liberar la mirada de la cámara en su materialidad en el tiempo, espacio, y la mirada de la audiencia en dialécticas, desapego apasionado.”³⁷⁰

En el caso de las secuencias de títulos aunque efectivamente este carácter implica el riesgo de dejar fuera al espectador, es probable que tras un shock inicial —“Hay tantas y tan innumerables clases de experiencias diferentes de shock como diferentes áreas limitadas dotadas de sentido a las que puedo conferir el acento de realidad.”³⁷¹— la desviación sea tolerada, más aun cuando el terreno en que los créditos se mueven no pertenece estrictamente (o, al menos, únicamente) al mundo de la ficción.

³⁶⁹ *Ibid.*, 31-32.

³⁷⁰ Tom Brown, *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012), 8 (Traducción propia).

³⁷¹ Alfred Schütz en Erving Goffman, *Op. Cit.* (2006), 4.

Dentro de nuestra muestra de estudio los ejemplos de esta apelación directa a la audiencia son numerosas. *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) [215] finaliza con un plano congelado de Jean Pierre Leud mirando a cámara. Un año después *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) [216] se clausuraba con la imagen de Jean Seberg rimando el gesto inicial de Belmondo y centrando su mirada en la audiencia. *La dolce vita* (1960) [217] fundirá a negro con la imagen de la niña en la playa que, de manera sutil, gira su cabeza y su mirada hacia el narrador. *Los corceles de fuego* (*Tini zabutykh predkin*, 1964) [218], *Los rojos y los blancos* (*Csillagosok, katonák*, 1967) [219], *If...* (1968) [220] todos son otros ejemplos del mismo mecanismo. Una vez la película ha acabado indican al patio de butacas que es el momento de la salida no sin antes señalar a través de su gesto que eran conscientes de nuestra presencia en todo momento.

En ocasiones la ruptura no es exclusiva de la mirada. En *La criada* (*Hanyo*, 1960) [221], por ejemplo, el protagonista interpela directamente a la audiencia hablándole y señalándole con la mano: toda la historia ha sido su construcción y asegura que “podría pasarle a cualquiera”. En *Uno, dos, tres* (*One, two, three*, 1961) [222] el ejecutivo de coca cola en Berlín acaba recibiendo una Pepsi de una máquina expendedora y se gira hacia la audiencia buscando su desaprobación ante el gag. En *Harakiri* (1962) [223] ni siquiera vemos el rostro del samurái, únicamente su máscara, pero la disposición de su cuerpo apela a todo lo que está tras la pantalla. En *La noire de...* (1965) [224] el niño se quita su máscara africana para dar paso a su rostro y mantener sus ojos puestos en la cámara. *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*, 1967) [225], *Tengo veinte años* (*Mne dvadtsat let*, 1963) [226], *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostre sledované vlaky*, 1966) [227] y *Memorias del subdesarrollo* (1968) [228] utilizan el mismo mecanismo sólo que lo harán desde la secuencia inicial. En cualquier caso todos estos ejemplos buscan lo mismo: la conexión absoluta con el espectador a través de la desconexión narrativa y una identificación que haga de espejo entre ambos.

En este sentido, los títulos de crédito de *El desprecio* (*Le mépris*, 1963) [229] resultan capitales ya que rompen la cuarta pared pero es precisamente para enmarcar al espectador por encima de la obra. Introducen al público en el filme mostrándole el fuera de marco y al mismo tiempo convierten la sala de proyección en un nuevo fuera de campo. Godard es el

cámara que filma a la cámara y el representado por la voz en off con lo que sus niveles de emisión son totales³⁷². Más allá de las funciones narrativa y descriptiva, el suizo consigue que la secuencia de títulos funcione también dentro del modo argumentativo: el narrador recita los nombres del equipo hablando en pasado (se encargó, compuso, grabó, fue editada, procesada por, etc.) y se da a entender así que aunque la secuencia indique el comienzo del filme, éste es un todo terminado, y que los títulos en general y la frase de Bazin en particular (“El cine, sustituye nuestra mirada por un mundo más en armonía con nuestros deseos. *El Desprecio* es la historia de ese mundo”) son tanto las premisas como las conclusiones de un argumento.

El desprecio es, en parte, la historia de cómo el cine sustituye el mundo real por el del imaginario, y cómo el espectador se encuentra de algún modo más cómodo allí que en su vida cotidiana. Los títulos de crédito representan esta idea por medio de un retrato en cine (mundo de ficción) del proceso de conversión del mundo real en mundo imaginario³⁷³. En este sentido, la secuencia organiza algo más que el significado; también organiza la participación del espectador. La audiencia no sólo adquirirá un sentido de lo que está pasando o está por pasar, sino que también acabará quedando absorbida por ese imaginario fílmico. Todos los marcos (sean pictóricos, ventanas o espejos) tienen expectativas sobre lo profunda y plenamente que el individuo va a implicarse en la actividad que se encargan de organizar, y en “El desprecio” Godard sale del marco, pero no lo destruye. El encargado de romper el marco es el espectador³⁷⁴, uno que, ahora sí, ya está educado en la modernidad.

³⁷² No está del todo claro si la voz en off que recita los créditos pertenece al propio Godard o a alguien que imita su voz. Santos Zunzunegui se inclina por esta segunda opción, pero no se ha podido encontrar una referencia escrita sobre el dato. En cualquier caso, la figura representada por la voz es claramente el propio Godard, fuese él o no el encargado de la enunciación. El texto dice así: "COCINOR presenta EL DESPRECIO. Esta película esta basada en la novela de Alberto Moravia. Con Brigitte Bardot y Michel Piccoli. Y también Jack Palance y Giorgia Moll. Y Fritz Lang. Raoul Coutard se encargó de la fotografía. Georges Delerue compuso la música. William Sivel grabó el sonido. La película fue editada por Agnès Guillemot. Bajo la producción de Philippe Dussart y Carlo Lastricatti. Esta es una película de Jean-Luc Godard. Se filmó en Scope y fue procesada por GTC en Joinville. Fue producida por Georges de Beauregard y Carlo Ponti. para Rome-París Films, Concordia, C.C. Champion, Roma. 'El cine,' dijo André Bazin, sustituye nuestra mirada por un mundo más en armonía con nuestros deseos. El Desprecio es la historia de ese mundo".

³⁷³ Todos los elementos introducidos en la secuencia de títulos pueden bien pertenecer a la trama (la película que se rueda en la ficción) o bien al making of (la realidad del rodaje).

³⁷⁴ Sobre el marco: “Siempre se habla de la violencia del río que se desborda: ¿por qué olvidamos siempre la violencia de las orillas que constriñen al río? ¿será que el encuadre es opresión en ambos sentidos, opresor-oprimido?”. Ver: Dominique Villain, *Op. Cit.* (1997), 117.



215



216



217



218



219



220



221



222



223



224



225



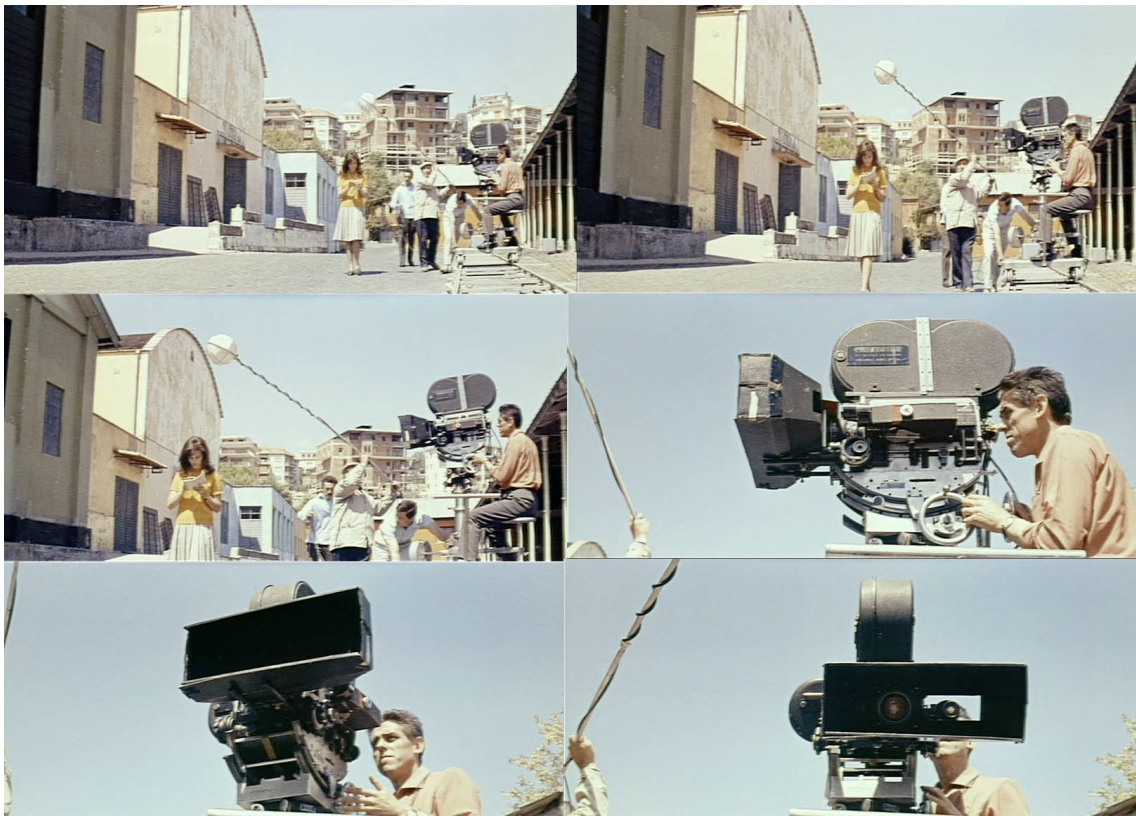
226



227



228



229

V.4. A MODO DE CLAUSURA

Nuestra hipótesis de partida planteaba una misma cuestión a través de dos preguntas distintas: **¿Funcionan los títulos de crédito como marco? O, dicho de otro modo: ¿Enmarcan los títulos de crédito a la obra fílmica?** Todo este trabajo de investigación nos conduce a la verificación de que, efectivamente, las secuencias de títulos enmarcan a la obra fílmica pero, al mismo tiempo, nos lleva a la refutación parcial de la idea de que éstas funcionen como *marco*, ya que como realmente funcionan es como diversos *tipos de marco*. Así, algunos títulos se acercarán a una serie de funciones que tienen su eco en el dispositivo enmarcador del cuadro, pero otros se aproximan a una concepción más directamente relacionada con la dialéctica de la ventana mientras que unos terceros se reflejan en las características de autorreflexividad del espejo. Esto no quiere decir que nuestra propuesta de catalogación sea excluyente, ya que varios de los títulos de crédito analizados presentan rasgos que los integran al mismo tiempo en uno u otro marco indistintamente, pero sí que las características de un único marco no sirven para definir todas las funciones de los títulos de crédito, y son todos los rasgos de los tres tipos de marco conjuntamente los que permiten enmarcar la obra. De este modo, consideramos que la hipótesis principal de esta tesis doctoral queda verificada pero el conjunto de la investigación nos ha permitido concretar esa hipótesis hasta llegar a la siguiente conclusión: Los títulos de crédito enmarcan a la obra fílmica o, dicho de otro modo, funcionan como *marcos*.

Respecto a nuestra hipótesis secundaria **¿Determinan las características particulares del cine del periodo 1958-69 el carácter enmarcador de los créditos -si lo tuvieran-?** respondemos que sí, pero con matices. Tal y como hemos podido comprobar en nuestra propuesta de catalogación y redefinición aplicada a los títulos de crédito, existen una serie de obras pertenecientes a la modernidad propia de aquel periodo que incluyen en el seno de sus secuencias de títulos rasgos de ruptura estética y narrativa respecto al cine precedente así como una alteración sustancial en las relaciones establecidas entre el filme y el espectador. Del mismo modo, otros ejemplos pertenecientes a la muestra más vinculados a un cierto tipo de cine clásico presentan rasgos continuistas con los periodos precedentes y una evolución consecuente con el contexto histórico y de producción. Pero, en cualquier caso, estas dos categorías no definen la mayoría de la muestra, con lo que nos encontramos con una amalgama de títulos que se encuentran a medio camino entre ambas concepciones

y que, además, optan por rasgos que no siempre encuentran su reflejo en los rasgos estéticos y narrativos de las obras a las que acompañan. Las secuencias de títulos enmarcan siempre a las películas donde se integran, pero eso no quiere decir necesariamente que las características particulares de esos filmes encuentren una correspondencia clara en sus títulos de crédito.

En cualquier caso, la evolución propia de la historia del cine a lo largo del periodo 1958-1969 sí que se topa con una serie de hallazgos o subrayados que tienen su reflejo en la construcción de las secuencias de títulos: los planos congelados como método de resaltado, el carácter de matriz diegética en los créditos, el formato episódico, la ruptura del *raccord* unificador y de los flujos narrativos, el plano vacío, las fragmentaciones espaciales, el collage, la intra e intertextualidad, el uso del silencio y del componente sonoro, el palimpsesto, el movimiento de las figuras dentro del plano y el de la cámara en relación a esas figuras, la hibridación, la alegoría en movimiento, la apelación directa al espectador, la intrusión de la realidad en la ficción, el desvelamiento de los procesos de esa ficcionalización... La modernidad en cine es reflexiva respecto a los procesos de construcción fílmica y ello hace que surja un foco de atención sobre la fragilidad de los signos culturales empleados hasta el momento así como una serie de nuevos usos. Las secuencias de títulos incluyen esos usos pero lo hacen tanto en el cine estrictamente moderno como en el clásico y en todos los caminos intermedios; en este sentido no hay que olvidar que el manierismo tiene tanto de ruptura como el cine generalmente catalogado como moderno... Ello nos conduce a confirmar nuestra intuición: la historia de cine como relato implica que el cine moderno ya existía antes y después de su supuesta fecha de nacimiento y defunción a través de diversos usos del lenguaje audiovisual y la puesta en escena en *otros* cines, y las secuencias de títulos reflejan esa itinerancia de aspectos que crea sus propias áreas de significado. El cine de 1958-1969, al igual que sus secuencias de títulos, es un territorio de cambio continuo, sin periodizaciones rígidas y que muestra correspondencias entre diferentes tipologías de cine a través de la construcción y reconstrucción de las formas. O, por decirlo de otro modo, el cine del periodo 1958-1969 en general y sus secuencias de títulos en particular avanzan y retroceden de manera incesante porque todo comienzo es un regreso.

Por otro lado, y a modo de recopilación, la muestra de estudio refleja diversos niveles de *emisión, recepción y códigos estéticos y narrativos* en sus secuencias de títulos:

1. El emisor en la muestra

En primer lugar el emisor *causante* se relaciona por un lado con los grandes Estudios de Hollywood y su incidencia se observa sobre todo en el periodo 1958-1961. Es entonces cuando su logo se integra en la imagen fílmica y bordea la obra tanto a modo de apertura como de clausura. A partir de 1962 ese carácter aparecerá de manera aislada y el estudio limitará su presencia a dos cartelas como bordes externos aunque en ocasiones también se liberará desde allí de la rigidez propia de los logos incluyendo una serie de modificaciones que adaptan su carácter al de las películas que presentan. Por otro lado, el emisor causante no es exclusivo de los estudios y también existen ejemplos de varios directores no estadounidenses que dotan a las secuencias de títulos de unos recursos estéticos y narrativos equivalentes y que engloban el conjunto de sus filmografías por encima de las individualidades de cada uno de sus filmes convirtiéndose así de algún modo también en emisores *figura*. En el caso de estos autores se visualiza una tendencia a la hora de firmar que pasa del "dirigido por" o "realizado por" en los primeros años de la muestra al "una película de" en los siguientes. En la mayoría de ocasiones la firma aparecerá dos veces, una en los alrededores del título y otra circunscrita al final de la secuencia inicial, si bien, todavía, prácticamente nunca aparecerá en los títulos finales de la película ni de manera errática. Por lo general, todo el cine de autor no estadounidense dará poca importancia al logo de la productora en la secuencia e integrarán su nombre en los créditos como uno más del equipo; en la mayoría de estas ocasiones será la distribuidora la que tenga el honor de inaugurar el filme. A su vez, también se inscriben como emisores causantes todos aquellos ejemplos pertenecientes a un cine más experimental y donde el autor suele marcar su presencia tanto desde mecanismos como una firma literal o caligráfica en los títulos como por una ausencia que cede el protagonismo a la pieza o medio cinematográfico.

En segundo lugar, el emisor *estratega* aparece claramente en aquellos ejemplos donde la secuencia de títulos está firmada por un titulado acreditado. Estos ejemplos, que van progresivamente en aumento dentro de la muestra, se limitan por lo general al cine estadounidense de los estudios y sus características son tan propias como las de aquellos

que se han encargado de concebir la secuencia. Estos títulos funcionan de manera independiente si bien sus elementos dirigen la mirada del espectador hacia factores, conceptos o estructuras claves en las películas que introducen. Por otro lado, el emisor estrategia también aparecerá en aquellas secuencias de títulos que centran sus imágenes en un motivo visual que cobrará importancia en el texto donde se integran. En estos casos la secuencia no suele estar explícitamente firmada pero sus implicaciones narrativas e integradas hacen pensar que pertenecen al autor último de cada película, por lo general el director. Lo mismo puede decirse de todas aquellas secuencias que entran de lleno en la diégesis de sus películas y marcan el comienzo y el final del viaje así como presentan rimas y anticipos respecto al final de la trama o ejercen algún tipo de modificación en el marco de actividad de las secuencias de títulos. Su inclusión como parte directa del desarrollo de la narración e importancia visual implican que, por lo general, el originador de la secuencia de títulos es la persona que decide qué posiciones se adoptarán también en el resto del filme.

En tercer lugar, el emisor *animador* vendría a representar todas aquellos casos dentro de la muestra de estudio donde los títulos no tienen otra función más allá de la de aislar el cuadro en sí mismo a través de una rima estética que bien puede ser la de un fondo o tipografía equivalente a la hora de abrir y cerrar el filme. Se trata de casos donde la titulación es un simple ejercicio que identifica la obra pero ni la describe, ni la connota, ni la determina. Esta opción no está directamente relacionada con un cine de estudio ni con un cine de autor ya que encontramos ejemplos relacionados con ambos casos donde la importancia fílmica capital se muestra en el filme en sí mismo pero no en estos bordes donde la función principal es la de informar el espectador. Éste es tal vez el tipo de emisor que menos variaciones presenta tanto respecto a los ejemplos dentro de la muestra como a los códigos estéticos y narrativos utilizados en la historia del cine previa a 1958.

2. El receptor en la muestra

En primer lugar, el cine de estudio juega con las expectativas del espectador a la hora de construir unos géneros cinematográficos que requieren el reconocimiento del público para constituirse como tal. Estas secuencias de títulos están plagadas de referencias intertextuales que evocan películas anteriores así como de una serie de rasgos estéticos (fondos, tipografías, motivos, audio, incluso el título) que remiten a un conjunto global por

encima de a sí mismas. Por otro lado, aquellos directores que ejercen de emisores causantes y figuras se refieren desde sus títulos a un todo donde la colección que conforma su filmografía es tan relevante como la obra particular. En ambos casos el carácter informativo, descriptivo y narrativo de las secuencias suele prevalecer —con excepciones— sobre el argumentativo, si bien es cierto que el argumento puede leerse también precisamente en esa decisión de mimetizar los respectivos ejemplos.

En segundo lugar, aunque todas las secuencias de títulos son peritextos que se sitúan alrededor de la obra y la bordean, existen algunos factores externos que hacen que el espectador acuda al filme condicionado de antemano. Así, todos aquellos epitextos como el tráiler o el cartel que presentan una equivalencia formal respecto a los títulos inciden también en la recepción de la secuencia y, en consecuencia, de la película. Del mismo modo, dispositivos internos como el prefacio, las secuencias prólogo, las indicaciones de tiempo y lugar, las citas, las dedicatorias o el título como logotipo influyen en la audiencia señalándole un centro de representación hasta entonces ausente. Estos ejemplos no son mayoritarios dentro de la muestra de estudio pero todas las ocasiones en que aparecen son contundentes y modifican las expectativas del receptor.

En tercer lugar están todas aquellas alteraciones dentro del marco de actividad que tratan de tú a tú al espectador de cara a que éste entienda la modificación sistemática en la secuencia de títulos. Aquí se incluyen todos aquellos ejemplos que realizan una transposición de claves como situar el título de la película en la secuencia de clausura, jugar con el audio o con el rol de narrador, plantear diferencias jerárquicas al sistema estipulado, congelar la imagen o modificar los géneros previamente instalados por los estudios para desmontarlos y, con ellos, desmontar la narratividad de la secuencia y constituirse en un modo de discurso. En este sentido, la evolución de la muestra lleva a todas aquellas secuencias de títulos donde directamente se rompe la franja de escenificación y, con ello, la cuarta pared que separa la pantalla del patio de butacas. Algunos casos dentro de la muestra de estudio apelan directamente al espectador a través de la mirada o de la reflexión sobre el propio medio cinematográfico, con lo que la audiencia que se presupone es una mucho más activa, dispuesta y preparada que la que se sitúa en los años precedentes al periodo de estudio de la muestra.

3. Los códigos estéticos y narrativos en la muestra

El cine de Hollywood de los primeros años de la muestra suele contar con unos títulos de crédito que actúan como *secuencias independientes* del resto del filme. Estos créditos, normalmente situados sobre una imagen en movimiento, sirven para empaquetar la obra y definen esquemáticamente las generalidades e individualismos de la película a través de ese motivo de fondo así como de una tipografía más o menos vinculada al género al que se correspondan. El uso de canciones en estos títulos va progresivamente en aumento pero el porcentaje de títulos que utilizan una música instrumental extra diegética es sin lugar a dudas el mecanismo más utilizado. También suele ser habitual encontrar en estos títulos algunos indicadores temáticos o de tiempo y lugar, si bien esto sucede sobre todo en aquellos casos en que la película no pertenece a un género sino más bien a la categoría de cine histórico o adaptaciones literarias. En cualquier caso, estos títulos suelen mantener aspectos formales del imaginario de la película y se adecúan a los contenidos de la misma. A su vez, y ya fuera de los estudios, existen diferentes tendencias de secuencias independientes a lo largo del periodo de estudio: en primer lugar estarían las cartelas que integran los títulos de la filmografía de un director dentro de una misma colección, que son generalmente sobrias y no resaltan particularidades del filme en concreto. En segundo se encontrarían variados ejemplos que optan por integrar los títulos sobre la imagen de un lienzo estático pintado que normalmente tiene algún tipo de relación simbólica o tonal con la trama. En tercer lugar aparece el que tal vez sea el mecanismo más utilizado por los títulos de la muestra al mismo tiempo que el más sencillo, es decir, la simple cartela de títulos en blanco sobre fondo negro (o viceversa) que dotan al filme de una cubierta intercambiable y que ceden casi todo el protagonismo a la película. En cuarto y último lugar están aquellas secuencias realizadas y firmadas por los tituladores de prestigio que suelen incurrir en un carácter aislado respecto al resto de la película si bien, en estos casos, su carácter en realidad implica una dependencia absoluta de la misma.

El uso del motivo visual como imagen de fondo en las secuencias de títulos entraría dentro de la categoría de las *secuencias dependientes o integradas* de la muestra. Aquí, las figuras señalan un emblema que aparecerá en la película, centrando así la mirada del espectador hacia un elemento en concreto. Suele ser una imagen estática que cobra dinamismo únicamente gracias al movimiento de la cámara, y aparece en todo tipo de cines y años de la muestra si

bien es especialmente habitual en películas que pertenecen a la categoría de texto cerrado. Por otro lado, las secuencias prólogo o pre-títulos prácticamente se duplican en el periodo que va de 1958 a 1969 así como la secuencia de títulos también se integra cada vez más en la fotografía principal de la película. Este aumento de la acción dentro de las secuencias que conforman los títulos de crédito lleva pareja una disminución en el uso de la imagen estática como fondo, pero no así en el del fondo estático de por sí, mecanismo que se usará invariablemente a lo largo de todo el periodo de estudio. La música instrumental sigue siendo una parte importante de estas secuencias integradas si bien la inclusión de efectos de sonido diegéticos en las mismas también se acentúa. El íncipit, pues, es un mecanismo que se integra habitualmente en los ejemplos del periodo y que si bien está presente desde el primer año de la muestra, irá adquiriendo más relevancia narrativa con el paso de los años, primero como una partícula que permite entrar y salir de la película a través de una cierta rima visual y luego ya totalmente integrada en el viaje de ida y vuelta que presentan varios casos dentro del periodo. La diégesis se convierte en un factor clave dentro de las secuencias de títulos y es en muchas ocasiones que éstas actúan como pórtico interior donde la clausura remite directamente al inicio. En este sentido, el uso del "The End" descende en el cine estadounidense y según pasan los años aumentará el número de inclusiones de un roll final que haga mención al reparto principal de la película, aunque un roll completo con todo el equipo técnico y artístico será muy poco habitual en el periodo. De todos modos, cada ejemplo tendrá sus particularidades y, por ejemplo, el cine asiático o el ruso no suelen presentar desuso en esa partícula de clausura.

La tercera tipología que se encuentra respecto a las secuencias de títulos en las películas pertenecientes a la muestra vendría a ser aquella que indica que los títulos ya no son una secuencia en sí, sea ésta independiente o integrada, sino una *extensión* de la propia película. Aquí se encuentran aquellos ejemplos de los tituladores que si bien tienden a realizar una secuencia autónoma en términos estrictos, en realidad ofrecen una versión extendida del significado del filme a través del uso de diferentes herramientas del lenguaje audiovisual (montaje, animación, imágenes de archivo, etc). A su vez, aquellos autores que deciden no firmar o firmar en el propio medio cinematográfico (celuloide, cartelas filmadas, etc.) prolongan también la imagen filmica en lugar de clausurarla desde un dispositivo hermético. El juego con el montaje, las acciones que modifican el marco de actividad, la inclusión de un narrador externo, la rotura de la cuarta pared así como las secuencias

metacinematográficas funcionan también como una extensión de la película que va más allá de la integración en la diégesis o de la secuencia aislada en un dispositivo exterior a la imagen; aquí se trata de prolongar el discurso de la película desde la secuencia de títulos convirtiendo así a los corchetes de apertura y clausura en parte del sujeto fílmico.

VI. CONCLUSIONES

Nuestra tesis ha intentado reducir su objeto de estudio a una parte mínima del texto fílmico, pero tal y como asegura Ortega -figura siempre presente en los márgenes de este trabajo de investigación-, “aun reducido así el propósito, es seguro que no podremos hacer más que despuntarlo”.

Este *despunte* parte de los encuentros realizados a lo largo de diferentes pesquisas: por un lado, el acercamiento al estado de la cuestión nos permitió situar en el mapa las investigaciones realizadas sobre el tema, pero también situarnos a nosotros en el mismo a través de varias señales direccionales que nos acercaron a conceptos aplicados como el umbral, la enunciación fílmica o las relaciones entre el texto y el espectador. Por otro, el aventurarnos en la fase exploratoria nos condujo tanto a una acotación del terreno de la secuencia de títulos y sus indicadores habituales como a una arqueología histórica de lo que allí rodeaba, tanto por fuera como por dentro, nuestro objeto de estudio. Una vez tuvimos trazado el mapa, nos dispusimos a marcar el itinerario: en este sentido, decidimos cercar el territorio teórico a través del concepto del marco, uno que adoptaba la forma del borde pictórico, del frame teatral y del paratexto literario. Toda esta fase previa al viaje nos permitió construir un modelo de acción de cara a lanzarnos al terreno y afrontar la catalogación así como aplicar la redefinición sobre nuestra muestra: una que sería dividida en las fases de cuadros, ventanas y espejos y que, así, nos serviría de guía para no perdernos ninguna de las proyecciones cartográficas.

Llegados a este punto en el mapa, el último de nuestro periplo, procederemos a dividir el siguiente apartado en dos niveles. En primer lugar incluiremos las conclusiones derivadas de nuestro método de análisis para analizar los títulos de crédito y así verificaremos la validez de los conceptos derivados de la metodología que ha recorrido toda esta investigación. En un segundo nivel nos referiremos a los resultados obtenidos tras la aplicación del método a nuestro campo de estudio y valoraremos la pertinencia de utilizar

el concepto de marco en todas sus derivaciones como herramienta de catalogación de la muestra y redefinición se las secuencias de títulos. A modo de epílogo nos acercaremos a una serie de apuntes sobre el uso posterior de las partículas de créditos de apertura y clausura que determinarán las posibles líneas de investigación a tomar en el futuro.

VI.1. EN RELACIÓN CON EL MÉTODO DE ANÁLISIS

1-

El estudio de las secuencias de títulos de crédito requiere de una *metodología transdisciplinar* que no se limite únicamente a métodos propios del área de estudios cinematográficos. La naturaleza gráfica, icónica y escritural de los créditos determina a estos a constituirse como una imagen-texto que tiene a su vez un carácter de representación, borde, frontera, moldura, umbral, franja y actividad. Todo ello hace que las secuencias de títulos sean un dispositivo particular dentro de los compartimentos que dividen el texto audiovisual y si bien las partículas de apertura y clausura se integran en la imagen fílmica, también se alejan de la misma para acercarse a otros terrenos como el pictórico, el literario o el teatral. Ello, sumado al carácter reflexivo y estructural de las secuencias, así como a la relación que establecen entre el filme y el espectador, exige un acercamiento cualitativo que se centre tanto en las relaciones que surgen entre los títulos y el cine donde se inscriben como entre los títulos y el fuera de campo fílmico. La hermenéutica permite una flexibilidad que incide en la libertad de movimientos por diversos campos teóricos como el análisis crítico de los textos audiovisuales, los estudios sobre la imagen, la sociología como manera de entender el contrato con el espectador, los antecedentes extra-cinematográficos y el microanálisis fílmico. De este modo, se consigue aplicar una mirada plural al mismo tiempo que cercana partiendo de una concepción cíclica de la investigación que no se limita a la descripción o enumeración sino a la interpretación, concepto clave en cuanto que las secuencias de títulos constituyen un discurso que apela directamente al imaginario del espectador.

2-

Los títulos de crédito actúan como un objeto transitivo en la medida en que representan la película en la que se inscriben, pero son al mismo tiempo un ente reflexivo ya que se presentan a sí mismos como sujeto de esa misma representación. La secuencia de títulos

define una serie de marcas y condiciones de recepción visual de manera centrípeta ya que centran la representación y la dirigen hacia un bloque de espacio-tiempo donde se concentra lo imaginario, pero también son una construcción abstracta con un carácter centrífugo en el sentido de que dirigen su visión a un fuera de campo que ficcionaliza todos aquellos individuos representados. La secuencia funciona, así, como una frontera entre mundos o un lugar de límites entre la realidad y la imagen utópica ya que sus contenidos pertenecen al contexto de producción pero su razón de ser está en su relación con la imagen. Del mismo modo, las figuras y ornamentos incluidos en los créditos enfatizan el carácter indicador de los títulos a través de una metarepresentación que señala a la obra. Los títulos son un borde visual que actúa como límite espacial otorgando al filme un espacio visible que distingue una obra del resto y redobla su presencia y, a su vez, también actúan como límite temporal que proporciona un comienzo y un final a la obra. Su función es económica y visual pero también simbólica. Son partículas representativas y narrativas pero también retóricas. La esencia de todos estos rasgos tiene su eco y antecedente en el dispositivo del *marco pictórico*.

3-

Los títulos de crédito son una serie de corchetes temporales y espaciales que funcionan como pasaje entre lo interno y lo externo. Estas secuencias asumen la tarea de representación y articulan una organización de la actividad mediante encuadres que suelen tomar la forma de un sistema concreto de entidades, postulados y reglas; es decir, son un sistema de premisas e instrucciones necesarias para descifrar y dar un significado al flujo del acontecimiento fílmico. Los créditos contienen un carácter ceremonial que introduce y finaliza ese acontecimiento pero también delimitan la obra respecto al mundo circundante y la encierran en sí misma. Presentan una dualidad entre la persona y su rol así como entre el rol y el personaje. De este modo, la secuencia de títulos funcionará en el plano de la recepción pero siempre atendiendo a las posibles modificaciones de las actividades que los diferentes niveles del emisor -el causante, el estratega, el animador y la figura- realicen en su seno. Éstas podrán ser una transposición de claves, una fabricación o una teatralización que alteren estructuralmente el sentido de la secuencia. La esencia de todos estos rasgos tiene su eco y antecedente en el postulado del *frame social o teatral*.

4-

Los títulos de crédito conforman una imagen-texto donde la organización, gama, contrastes y movimientos de los elementos gráficos y de la superficie se fusionan con la materia de la imagen misma. Estos textos verbovisuales presentan formas fluyentes y dinámicas que se adecúan a las características histórico-culturales de producción (contextualmente), consumo (reflexivamente) y narratividad (discursivamente) de las obras a las que acompañan. Intervienen así en una serie de procesos de sentido a través de los cuales se les atribuyen diferentes significados como signos y pueden llegar a convertirse en imágenes alegóricas. Los títulos de crédito refuerzan y acompañan al texto fílmico, lo introducen, presentan, comentan y condicionan su recepción. Son una zona de transición a la ficción y de transacción con el espectador así como unos contornos externos que se ubican entre la identidad ideal del texto y la realidad empírica de su público. Las secuencias de títulos son umbrales que facilitan la introducción en el imaginario fílmico pero que, a su vez, contienen en su interior trazas de ese mismo imaginario: se encuentran tanto dentro como fuera. Son partículas que hacen gala de una economía narrativa y que designan, describen, codifican, dramatizan y connotan al texto. Son claves interpretativas que incluyen el título, el nombre del autor y del equipo -así como sus cargos-, y otra serie de elementos que funcionan como prefacio y que, todos unidos, contribuyen a abrir y cerrar el filme independientemente de si éste es abierto o cerrado de por sí. Las secuencias de títulos son intermediarios que hacen posible la comprensión del sentido a través de resonancias, anticipaciones y rimas que se leen como una metonimia, en parte transparente, y que permiten acceder y despedir a la película que constituye su razón de ser y con la que comparten destinador. La esencia de todos estos rasgos tiene su eco y antecedente en el concepto del *paratexto literario*.

VI.2. EN RELACIÓN A LA REDEFINICIÓN DE LOS TÍTULOS A TRAVÉS DE NUESTRA PROPUESTA DE MARCOS

5-

Los títulos de crédito vistos bajo la perspectiva del marco del *cuadro* suelen ser secuencias perfectamente señalizadas, casi hasta iluminadas. Pueden incluir el material básico del relato y sus particularidades, pero su estructura en sí siempre es lo más reconocible y lo que más peso tiene a la hora de valorar la secuencia. Intentan hacerse un todo con la película,

proporcionarle un entorno, y, de alguna manera, ayudarle a negar el paso del tiempo. A su vez, implican un desplazamiento de los márgenes hacia el centro ya que dirigen la mirada y cierran el cuadro sobre el espacio de su composición y propia materia: es un borde que limita pero que también organiza el significado de la obra. Estos títulos de crédito equivalen al marco-objeto propio de la monumentalidad del arte clásico y tiene su reflejo en conceptos teóricos como el del frame o encuadre con que los formalistas entendían la pantalla. Identifican, indican y determinan el contenido del lienzo y son un marco responsable de separar el mundo del arte y el de lo cotidiano; impiden que el interior trascienda al exterior y viceversa pero también diferencian una obra de las otras circundantes. Proporcionan unas cubiertas que limitan la obra tanto por el principio como por el final, y lo hacen a través de una serie de unificaciones en los criterios que conforman la frontera, normalmente una rima a través de los fondos y la tipografía. Estos marcos están reforzados por la idea de la pantalla leída como encuadre ya que cuadro y marco son dos elementos de un todo unitario y el encuadre es la actividad del marco que lo moviliza. Funciona, pues, como motivo e indicación, pero sobre todo como anticipo de una clausura. Le da tanta importancia a los corchetes iniciales como a los finales, incluso aunque el “The End” final cobre la apariencia de un corte o fundido a negro. Este marco lo suele crear el encargado de pagar por la obra y el dueño de la pared donde se colgará el cuadro, aunque en ocasiones también lo concibe el cineasta cuya firma se encuentra en el lienzo erigiéndose así como propietario simbólico. Los títulos presentan al equipo técnico de manera impersonal, casi homologándolos. Podrán funcionar también como adorno, con lo que tienen ornamentaciones que realzan el filme y que lo centran en un género, motivo o indicación determinados. Sus funciones son tanto visuales como económicas, es una valorización en sí mismo y subraya la marca de la obra al mismo tiempo que la empaqueta. Es un marco que capta un imaginario que no se encuentra en ningún tipo de contacto con la realidad; en este sentido encierra el lienzo en su propia materia e incluso se inmiscuye en la obra hacia dentro, de una forma similar a la del marco interior de las hornacinas. Es un marco contextual.

6-

Los títulos de crédito vistos bajo la perspectiva del marco de la *ventana* no responden a un carácter tan rígido ni envuelven totalmente la obra del mismo modo que el cuadro; estos títulos de crédito implican una cierta mirada por parte del espectador ya que uno no tiende

a mirar a la ventana sino que mira a través de la ventana: aquí existe implícito un proceso que comprende abrir algo. En este sentido, los títulos no son tanto unas partículas cerradas sobre sí mismas, sino unas transparentes que permiten una comunicación más directa, real y veraz con la película. Este marco más que confinar la obra o proporcionarle barreras claras, le proporciona bordes y volúmenes: la ventana actualiza una dialéctica interior/exterior respecto a la significación del paisaje. También es un escaparate que simula el mundo real y provoca el deseo y la fantasía en el espectador. De este modo, estos títulos funcionan tanto un marco-límite como un marco-ventana. Son una frontera de acceso y de salida al filme que ayuda a éste a desmaterializarse y que, de esta forma, ayudan al espectador a entender la temporalidad de la ficción a través de una organización del espacio y una constelación de personajes que se sitúan por encima del rol de actor. El tiempo comienza a cobrar importancia y este marco recoge aquellas ideas teóricas que definían la esencia del cine en términos de la pantalla entendida como ventana y su habilidad para filmar y reproducir la realidad. Así, las secuencias de títulos como ventana se inmiscuyen en la diégesis y determinan su escenario: forma parte tanto en la trama visualizada a través de la ventana como de la pared en la que se sitúan y a la que perforan. En este sentido, suelen introducir al espectador directamente en la ficción pese a sus contenidos de realidad. Pueden incluir en su interior una condensación de elementos germinales que no sólo se encargarán de abrir el relato, sino de dar a luz ese relato. El genérico actúa como génesis y como generador, y ese carácter de seleccionador hace que la frontera no sea únicamente un punto de parada ritual sino un umbral que marca el itinerario y permite el viaje a través de una serie de rimas narrativas integradas en la ficción: los títulos ven y están en el viaje al mismo tiempo. Funcionan a un nivel simbólico y narrativo y su discurso también se puede crear desde la misma narratividad y con las herramientas del lenguaje audiovisual: el movimiento, la luz, repetición, colores, formas geométricas, todos esos elementos actúan como recurso plástico integrado en secuencias independientes, animaciones, imágenes de archivo, primeros planos, montajes, etc. todo de cara a crear unos títulos dinámicos que se integren en la puesta de escena de los filmes donde se inscriben. También es un marco que puede ir firmado por un emisor estrategia independiente del estudio o del director; autoconsciente de su importancia y reflexivo en la misma medida que lo enmarcado. Suele desempeñar múltiples tareas discursivas y es narrativo, descriptivo o alegórico al mismo tiempo que es un operador de reflexividad, que permite al paisaje enunciarse él mismo como discurso. No centra la mirada, porque es un

elemento exterior al paisaje, pero al mismo tiempo no se recrea en la realidad, porque forma parte del centro. También puede adquirir el carácter de puerta, que es más un umbral que una perforación, y en este sentido llevan tanto de dentro a fuera al espectador como de un interior a otro interior, reflexionando y condicionando así la propia estructura del relato. Marcan al espectador qué es lo que tiene que ver y cómo tiene que verlo y lo hacen a través de una serie de alteraciones en los corchetes de inicio y final, ya sean éstas señales direccionales, transposiciones de claves, fabricaciones o una teatralización de la franja que lleva al sobreenmarcamiento. Podría decirse que es un marco-bisagra entre dos mundos, entre dos retóricas y entre dos concepciones históricas. Es un marco reflexivo.

7-

Los títulos de crédito vistos bajo la perspectiva del marco del *espejo* enmarcan y se enmarcan ya a sí mismos de una manera totalmente flexible y sin una única línea de recorrido. Pasan a identificarse con la propia imagen del cine, se reconocen y celebran su aparición y, en consecuencia, la secuencia de créditos ya no encadena con una imagen interior al filme, sino con una imagen virtual del propio cine. Los títulos son, pues, tanto un reflejo del filme y de la realidad que lo ha construido como una unidad reflejada. Ya no se trata de actuar como el umbral que lleva del interior al exterior, sino de un proceso que, aunque sigue teniendo la obra como referente, lleva a una exteriorización e interiorización respecto a sí mismo. Desaparece el dentro y fuera de la ventana para concentrarse en una extensividad e intrusividad propia del espejo. El marco tampoco es ya un límite pictórico ni una frontera desmaterializada: se trata de uno que puede llegar a ser invisible y desesemantizado... o todo lo contrario. Deja de ser un destinador hacia la obra para convertirse en una de sus extensiones; no en vano, el mismo autor de lo enmarcado suele serlo del elemento enmarcador. Actúa de este modo reflejando la obra y el proceso de su creación, pero le da una importancia equivalente al eco de la pared. El marco emite un discurso argumentativo desde sus propios márgenes y es en este sentido un enmarcador que potencia la ruptura del marco ya que genera reflejos-reflexivos que interrumpen la narración. Mostrando el fuera de marco convierten la sala de proyección en un nuevo fuera de campo del filme e incluyen así a la audiencia dentro del juego, audiencia que deja de ser voyeur para pasar a identificarse con su propio rol de espectador individual. Este marco exige un espectador educado en una cierta modernidad, con un carácter de observador y un grado elevado de saber-hacer y saber-ver. Se trata de secuencias de títulos que reflejan un

nuevo contrato entre el filme y su espectador. Su función es la retórica y más que desde los géneros o desde la narratividad, habla directamente desde el modo del discurso. Es decir, que a través de la intensidad del ejercicio autorreflexivo, el espectador acepta sin dudas que está viendo una película y, en este sentido, la secuencia organiza algo más que el significado; también organiza la participación del espectador. Los recursos propios de estos títulos de crédito pasan por un uso particular del audio, la implantación de una perspectiva de narración exterior al texto, una modificación de las jerarquías internas, el uso de las citas y juegos referenciales así como un tono marcadamente metacinematográfico. Introducen al espectador en el imaginario del lienzo representando su artificio y hay un discurso directo de extramarco que pretende descubrir cual es el reverso de la imagen, cosa que da lugar a un desencuadre de los acontecimientos. Las fronteras están difuminadas y los límites ampliados; en este caso podría ser, precisamente, que la ruptura del marco fuese la que permitiera la enmarcación. Es un marco discursivo.

VI.3. A MODO DE EPÍLOGO

A comienzos de los años 70 el auge de la televisión y la caída del cine como espectáculo de masas trajo una serie de consecuencias para los créditos filmicos. Una de las primeras fue que los títulos comenzaron a dividirse en dos partes claras: la obertura y el roll final. Así, el “The end” clásico, conciso y tajante, se convertía en una mentira para el nuevo cine. Con la inclusión de la secuencia final de créditos el marco se ampliaba, pero la verdadera razón de su existencia era mucho más práctica: facilitar la comercialización televisiva de las películas con unos créditos fácilmente amputables. A su vez, también con la intención de captar la atención del televidente desde el comienzo, esta época vive un incremento aun mayor de la secuencia pre-créditos o un comienzo limitado al título como logotipo sin créditos en absoluto. El marco del aparato de televisión recortó el marco del cine.

Aun con excepciones, a partir de los años 70 los títulos perdieron el uso del concepto que los titulares habían implantado y que los autores habían potenciado desde la reflexión; abundaban, por lo general, las secuencias sobrias, sin intención de convertir el texto en imagen ni de dotar a la diégesis sobre la que podían inscribirse de ningún tipo de entidad más allá de la transición. No fue hasta los años 80 que la industria comenzó a cambiar

paulatinamente y a introducirse en la llamada era digital y se puede decir que fue necesario ese radical cambio tecnológico para incitar un revulsivo en los títulos de crédito: la informática proponía un desarrollo de la gráfica en movimiento basado en la pictografía, la infografía o la fotocomposición; herramientas que permitían una previsualización de contenidos y que resultaban tan prácticas como asequibles. De esta forma se podían modificar imágenes (o generar unas sintéticas) en soportes informáticos, de una manera considerablemente creativa que acercaba la técnica al artista. El marco de la pantalla del ordenador volvió a ampliar el marco del cine, pero no sólo eso: la narrativa audiovisual también se vio tremendamente influenciada por el frenético ritmo de montaje y los gráficos en movimiento propios de la era del videoclip. Se exigía un impacto visual por encima de la legibilidad, y las secuencias de títulos reflejaron en parte este espíritu

A partir de los años 90 las derivaciones de estas técnicas serán las principales a la hora de construir las secuencias de títulos pero surge un pequeño cambio si se quiere anecdótico que acabará determinando las mismas. Kyle Cooper crea la secuencia con que se abre *Se7en* (1995) –efectivamente frenética y de difícil lectura- y, tal y como ya hemos sugerido en las páginas anteriores, la magnífica recepción de la pieza hace que varios estudios del área le instituyan como el heredero de Saul Bass. Lo relevante de este asunto no es tanto esa construcción de un nuevo mito como el hecho de que Stan Brakhage sea la gran influencia para que el diseñador cree esos títulos. Brakhage, tal y como hemos visto en nuestra muestra de análisis, actuaba físicamente sobre cada fotograma realizando composiciones rayadas y escribiendo literalmente encima de ellos, técnica que Cooper imitará si bien en esta ocasión el procedimiento será uno digital. Cooper, pues, se erige como la imagen virtual de Brakhage a través de una composición que tiene tanto de homenaje como de copia.

Por supuesto, el pastiche existe desde siempre. Ya en 1976 Saul Bass realizó unos títulos para la película-recopilación de musicales de la MGM llamada *Hollywood, Hollywood (That's entertainment Part II)* [230] donde, tras tres minutos de obertura, el neoyorquino hacía un recorrido por la historia del musical con títulos integrados en marcos fotográficos, nombres sobre la arena, pergaminos en llamas, títulos ópticos sobre un atardecer, en las páginas de un libro, como mensajes en una botella, en máquinas registradoras, máquinas de escribir, archivadores, marcaciones de ganado, e incluso con fichas de domino formando los

nombres del equipo. Bass remitía a la primera edad de oro de los títulos de crédito pero lo hacía sin ironía ni un carácter postmoderno; la era post Cooper, al contrario, profundizará precisamente en ese carácter.

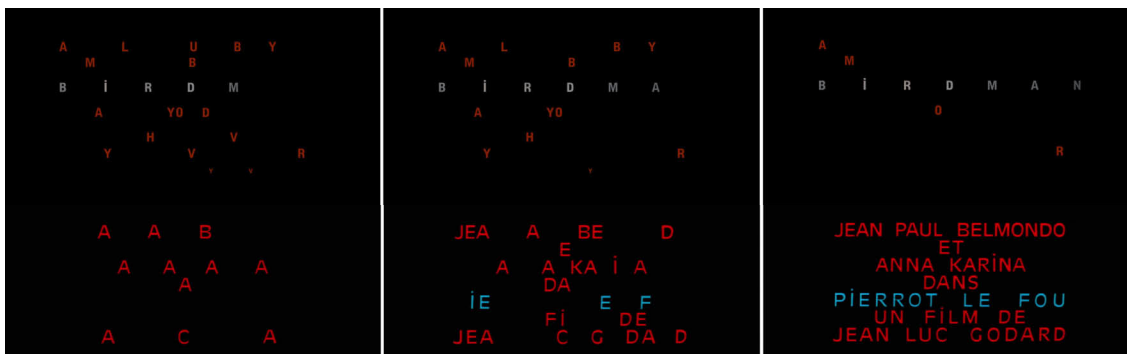


230

Una de las dinámicas más habituales del cine de los 2000 será la de relacionar el contenido de los nuevos filmes con todos aquellos precedentes. Por ejemplo: *Atrápame si puedes* (*Catch me if you can*, 2002) y su reverencia hacia las secuencias animadas de los 60, *Lejos del cielo* (*Far from heaven*, 2002) y su deriva retro hacia el melodrama de los 50, *Death Proof* (2007) y su inclusión subrayada dentro de la Serie B de los 70 u *OSS 117: El Cairo, nido de espías* (*OSS 117: Le Caire, nid d'espions*, 2006) y *The Artist* (2011) como parodia del cine de James Bond y ejercicio de recreación del cine mudo respectivamente. Se trata de la era del homenaje, la cita y el guiño, pero también de la era de la nostalgia. Ya no se trata únicamente de generar expectativas en el espectador trazando una correspondencia con los géneros, con el interior de los filmes o con el autor, sino de realizar una relectura que en realidad tiene más de revisionado.

Esta estética de la clonación lleva a que este mismo 2015 una de las películas más laureadas del año tuviese una secuencia de títulos que, directamente, adoptaba otra. Hablamos de *Birdman o La Inesperada Virtud de la Ignorancia* (*Birdman or The Unexpected virtue of ignorance*,

2015) [231] y su apropiación de la fuente tipográfica, colores, montaje y movimiento de las letras que aparecen en la secuencia de títulos de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965) [232]. Ya no se trata de una referencia o de la inclusión en una tipología determinada de filmes: la película de Iñárritu no tiene relación directa ni indirecta con la de Godard pero, sin embargo, su marco es el mismo. O lo que es lo mismo: para el cine contemporáneo lo moderno ya es historia, pero nunca ha sido realmente reemplazado sino apropiado.



231 y 232

Para Frederic Jameson³⁷⁵ esta ola del “film nostálgico” (que también podríamos aplicar a todo el fenómeno fan art) supone que el tiempo ya no se lee como un continuum de pasado-presente-futuro, sino como un presente perpetuo. *Birdman* no pretende capturar la realidad del pasado que representa, sino estructurarse entorno a un mito o estereotipo de ese pasado. Su realismo, pues, es un falso realismo porque parte de lo que Jameson llama la “esquizofrenia cultural”, es decir, un fallo dentro de las relaciones temporales entre significantes y una autoría que ha perdido tanto su sentido de la historia como del futuro. Esto lleva a una “amnesia histórica” que encierra al cine en un flujo discontinuo de presentes perpetuos, uno donde los nuevos marcos que enmarcan las películas son, a su vez, prestados. Priman los efectos de la escritura del autor sobre la narración pero el propio autor es otro con lo que ya no se trata tanto de un espejo como de un espejismo. Es decir, que tal y como anticipaba González Requena en “La metáfora del espejo”³⁷⁶ (1986), “y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. Es decir, como espejo de un espejo. O como tejido de palabras. Pero no, en todo caso, como algo del mundo ignoto de lo real.”

³⁷⁵ Frederic Jameson en John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. (Essex: Pearson Education Limited, 2001), 156-160

³⁷⁶ Jesús González Requena, *Op. Cit.*, (1986),17-18.

En cualquier caso esa no-realidad también necesita de una secuencia de títulos que identifique, describa, connote y emita un discurso, sólo que en este caso el marco en sí estará sobreenmarcado porque este cuadro está hecho de marcos. Pero ese es otro tema; uno que nos permite integrar el “The End” aunque este texto siga siendo, indudable y necesariamente, abierto.

VII.

BIBLIOGRAFÍA

VII.1. BIBLIOGRAFÍA

Abril, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

Allen, Robert y Gomery, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

Allison, Deborah. "Catch Me If You Can, Auto Focus, Far From Heaven and the Art of Retro Title Sequences" en *Senses of cinema*, nº 23 (2006).³⁷⁷

Allison, Deborah. "Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood cinema" en *Screening the past*, nº 20. (2006).³⁷⁸

Allison, Deborah. *Promises in the dark: Opening titles sequences in American feature films of the sound period*. University of East Anglia, 2001.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

Arasse, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008.

Argan, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Akal, 1987.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza forma, 2002.

Assayas, Olivier. "Homage à Saul Bass" en *Cahiers du Cinema*. Nº 426 (1986).

Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinema*. París: Nathan, 2001.

Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; y Vernet, Marc. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1985.

³⁷⁷ El artículo original se encuentra en www.archive.sensesofcinema.com/contents/03/26/retro_titles.html

³⁷⁸ El artículo original se encuentra en www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/novelty-title-sequences.html

- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bartolloywood, Peter. “Billing without cooing: Whose Name Goes Where in Screen Credits Is Still A Most Important Ploy for Hollywood Luminaries” en *New York Times*, 15 de noviembre de 1964.
- Bass, Jennifer y Kirkham, Pat. *Saul Bass: A life in film and design*. Londres: Laurence King Publishing, 2001.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007.
- Berriatúa, Luciano. *Programa de la Filmoteca andaluza del ciclo Cine y Pintura*. 2002.
- Billanti, Dean y Tuchman, Mitch. “The name behind the titles”, en *Film Comment* May-Jun, (1982): Págs. 60-71.
- Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert y Stanitzek, Georg. *Das Buch zum Vorspann: “The Title Is A Shot”*. Berlin: Vorwerk 8, 2006.
- Boneu, Antonio y Solana, Gemma. *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito*. China: Index book, 2007.
- Bonitzer, Pascal. *Desencuadras. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Bontemps, Jacques; Comolli, J. Louis; Delayahe, Michel; y Narboni, Jean. *Entrevista a Jean-Luc Godard*, en *Cahiers du Cinema*, nº 194. (1967).
- Borau, Jose Luis. *La pintura en el cine, el cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- Bordwell, David y Thomson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Bordwell, David; Staiger, Janet y Thomson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Bort, Iván. *Nuevos paradigmas en los telones del relato contemporáneo: Partículas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Universitat Jaume I, 2012.
- Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915, Volumen 2, Parte 2*. California: University of California Press, 1990.
- Braha, Yael y Byrne, Bill. *Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web: Dynamic Motion Graphic Title Design*. China: Focal Press, 2010.

- Brown, Tom. *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- Capra, Frank. *The name above the Title*. Nueva York: Macmillan, 1971.
- Casas, Quim. *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Casetti, Francesco. "La pasión teórica" en *Historia General del Cine, Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Catedra, 1986.
- Chabrol, Claude y Rohmer, Éric. *Hitchcock*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- Charbonnier, Louise. *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Charney, Leopold. *Just Beginnings: Film studies, close analysis and the viewer's experience*. University Microfilm International, 1992.
- Codrington, Andrea. *Kyle Cooper- China*: Laurence King Publishing, 2003.
- Company, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Cooper, Kyle; Drate, Spencer; Robbins, David y Salavetz, Judith. *Motion by Design*. China: Laurence King Publishers, 2006.
- Dalle Vacche, Angela. *Cinema and painting*. Londres: The Athlone press, 1996.
- De Lauretis, Teresa y Heath, Stephen. *The cinematic apparatus*. Houndmills, Macmillan press, 1980.
- De Mourgues, Nicole. *Le générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994.
- Del Lungo, Andrea. "Pour une poétique de l'incipit" en *Poétique*, n° 94 (1993). Págs. 131-152.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Dudley, Andrew. *Concepts in film theory*. Nueva York: Oxford University Press, 1984.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Duro, Paul. *The rhetoric of the frame: Essays on the Boundaries of the artwork*. EEUU: Cambridge University Press, 1996.

Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1997.

Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Nueva York: Routledge, 2010.

Enyutin, Victor. *Alain Resnais' "Hiroshima, Mon Amour" – A Film About A New Type of Love That Must Be Stronger Than Human Destructiveness*. 25 mayo 2013.³⁷⁹

Font, Doménec. *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

Font, Doménec. *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-80*. Barcelona: Paidós, 2002.

Frascara, Jorge. *Graphic design: Fine art or social science*, en *Design issues*, Vol. 5, n 1 (1988). Págs. 18-29

Garagalza, Luis. *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthropos, 2002.

Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Genette, Gérard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno editores, 2001.

Genette, Gérard. "Structure and functions of the 'Title in literatura'" en *Critical Inquiry*, Vol. 14, n° 4, Verano (1988). Págs. 692-720

Godard, Jean-Luc y Daney, Serge. Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney en *Cahiers du Cinéma* n° 513. (1967).

Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Ed de l'Étoile, 1985.

Goffman, Erving. *Frame analysis, los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2006.

Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*. China: Phaidon, 2002.

³⁷⁹ El artículo original se encuentra en <http://www.actingoutpolitics.com/hiroshima-mon-amour-resnais-1959/>

- Gomez Tarin, Francisco. *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.
- González Requena, Jesús. *La metáfora del espejo*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986.
- Grainge, Paul. “Branding Hollywood: studio logos and the aesthetics of memory and hype” en *Screen*, 45:4, invierno (2004). Págs. 344-362
- Gray, Jonathan. *Show sold separately. Promos, spoilers, and other media paratexts*. Nueva York: New York University Press, 2010.
- Halpern Benenson, Laurie. “The new look in film titles: edy type that’s on the move” en *The New York Times*, 24 marzo 1996.
- Harris, Adam Duncan. *Extra credits: The history and collection of Pacific Title and Art Studio*. University of Minnesota, 2000.
- Haskin, Pamela. “Saul, can you make me a title?”: interview with Saul Bass en *Film Quarterly*, California: University of California Press, Vol. 50, nº 1 (1996). Págs.10-17
- Heat, Stephen. *Questions of cinema*. Hong Kong: Indiana University Press, 1981.
- Hernández, Juan e Hidalgo, Manuel. *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Herranz, Eugenio. *El marco en la historia del arte*. Madrid: Dossat: 1995.
- Hill, Gladwyn. “Screening the movies’ ‘main titles’” en *The New York Times* 7 de junio de 1953.
- Hillner, Matthias. “Text in (e)motion” en *Visual Communication*, 4 (2005). Págs. 165-171
- Hollis, Richard. *Graphic Design: A concise history*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- Hurlburt, Allen. *The Design concept: A guide to effective graphic communication*. Nueva York: Watson-Guptill Publications, 1981.
- Inceer, Miles. *An analysis of the opening sequence in film*. Universidad de Pensilvania, 2007.
- Janin-Fouche, Nicole. *Du générique au mot fin: le paratexte dans les œuvres de François Truffaut et de Jean-Luc Godard*. Universidad de Lyon II, 1989.
- Johnson, Grady. “Credits ledger: film title-making is inventive business”, en *New York Times*, 16 de octubre de 1955.
- King, Emily. *Robert Brownjohn: Sex and Typography*. Londres: Lawrence King, 2005.

- King, Emily. *Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965*, 1993.³⁸⁰
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal, 2004.
- Kuntzel, Thierry. "The film-work 2", *Camera obscura*, nº 5 Primavera 1980.
- La Rubia Prado, Francisco. Meditación del marco: el diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad en *Revista de estudios orteguianos*, nº 8-9 (2004). Págs. 93-108
- Lagny, Michèle; Ropars, Marie-Claire y Sorlin, Pierre. *Générique des années 30*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1986.
- Leutrat, J. Louis y Liandrat-Guigues, Suzanne. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Levaco, Ronald y Galls, Fred. "Quia ego nominor Leo", en *Le cinéma américain*, ed. Raymond Bellour. Págs. 13-29. Paris: Flammarion, 1980.
- Losilla, Carlos. *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Losilla, Carlos. *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Lozano, Jorge. Notas y noticias sobre el marco, en *Revista de Occidente*, nº317. (2007). Págs. 103-111
- Mak, Shawn. *Opening Acts: The history, art and functions of film titles in American Cinema*. Chapman University, 2001.
- Marin, Louis. Prismas, *Poder, representación, imagen*, nº 13 (2009). Págs. 135-153
- Martin, Diana. *Graphic Design: Inspirations & Innovations*. Cincinnati: North Light Books, 1995.
- Matthewson, Joseph. "Titles are better than ever", en *New York Times*, 16 de julio de 1967.
- Mcgowan, Kenneth y Melnitz, William. *Golden ages of the theater*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1959.
- Metz, Christian. "La grande syntagmatique du film narratif" en *Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, 8 (1966). Págs 120-124.
- Metz, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- Mitchel, William. J. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

³⁸⁰ El artículo original se encuentra en www.typotheque.com/site/article.php?id=88

- Mitchell, Paul y Robberts, Lyn. *A History of European Picture Frames*. Londres: Merrell Publishers, 1998.
- Mitchell, Paul y Robberts, Lyn. *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*. Londres: Merrell Publishers, 2008.
- Moholy-Nagy, László. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2005.
- Moinereau, Laurence. *Le générique de film. De la lettre à la figure*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Munari, Bruno. *Diseño y Comunicación Visual: contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.
- Musser, Charles. *Emergence of the cinema: The american screen to 1907. History of the American cinema, vol. 1*. Nueva York: Charles Scribner's sons, 1991.
- Neupert, Richard. *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Michigan: Wayne State University Press, 1995.
- Newbery, Timothy. *Frames and framings*. Oxford: Ashmolean Museum: 2002.
- Orr, John. *Cinema and Modernity*. Bodmin: Polity, 1993.
- Ortega Y Gasset, José. "Sobre el punto de vista en las artes" en *Carta a un alemán: pidiendo un Goethe desde dentro*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Ortega Y Gasset, José. "Meditación del marco" en *El espectador*. Madrid: Salvat Editores, 1969.
- Ortega Y Gasset, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza, 1995.
- Ortega Y Gasset, José. *Obras completas: Tomo V 1932-1940*. Madrid: Pensamiento, 2006.
- Ortiz, Aurea y Piqueras, Maria Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Pagán, Alberte, *Andy Warhol*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- Penny, Nicholas. "Frame Studies: I. Reynolds and Picture Frames" en *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 1004. (1986). Págs. 810-825
- Perales, Francisco. *El cartel cinematográfico*. Granada: Filmoteca de Andalucía, 1999.
- Porfirio, Robert. *The Dark Age of American films: A study of the American "Film-Noir"* Universidad Microfilm Internacional, 1979.

- Pudovkin, Vsevolod. *Film technique and film acting*. Londres: First evergrren, 1960.
- Re, Valentina. *Al margini del film. Incipit e titoli di testa*. Pasion di Prato: Campanotto: 2006.
- Rohmer, Éric en *El gusto por la belleza*, editado por NARBONI, JEAN. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Ruiz, Natalia. *Poesía y memoria: "Histoires du cinema" de Jean-Luc Godard*. Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2006.
- Ruta, María Caterina. *Memoria del Quijote*. Madrid: Centro Estudios Cervantinos, 2008.
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and analysis*. Londres: Starword, 1983.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Satué, Enric. "El principio y el final de las películas" en *El siglo del cine*. Barcelona: Catálogo CCCB 1995.
- Sharits, Paul J. *Red, Blue, Godard* en *Film Quaterly*, Vol. 19, No. 4. California: University of California Press, 1969.
- Simon, Jacob. "Frame Studies: II. Allan Ramsay and Picture Frames" en *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1096. (1994). Págs. 444-445
- Sontag, Susan. "Persona" en *Sight and Sound*, Otoño, 36:4 1967.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Madrid: Edición de Taurus, 1997.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Stanitzek, Georg y Aplevich, Noelle. "Reading the title sequence Vorspann, Générique" en *Cinema Journal*, nº 4, Verano (2009). Págs. 44-58
- Stanitzek, Georg. "Texts and Paratexts in Media" en *Critical Inquiry*, nº 32 Otoño (2005). Págs. 27-42
- Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices, y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Essex: Pearson Education Limited, 2001.

- Straw, Will. "Letters of introduction: Film Credits and Cityscapes" en *Design and Culture*, Vol. 2, nº 2 (2010). Págs. 155-156
- Theisen, Earl. "The evolution of the motion picture story, part II", *The International Photographer*, vol. 8, no. 4, Mayo (1936),12.
- Timmer, Andreas. *Making the ordinary extraordinary: the film-related work of Saul Bass*. Universidad de Columbia, 1999.
- Trías, Eugenio. *Vértigo y pasión*. Madrid: Taurus, 1998.
- Tylski, Alexandre, ed. *Les cinéastes et leurs génériques*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Tylski, Alexandre. *Le Générique au cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- Tylski, Alexandre. *Roman Polanski, une signature cinématographique*. Lyon: Aléas, 2008.
- Unbehaun, Klaus. *200 consejos prácticos de títulos en cine*. Barcelona: Instituto Parramon, 1976.
- Varios Autores. "The Greatest Films of All Time 2012" en *Sight & Sound* British Film Institute, Vol.22, nº 9, Septiembre (2012).³⁸¹
- Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Villarquide, Ana. *La pintura sobre tela I*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- Woolman, Matt. *Tipografía en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Yu, Li. *Typography in film title sequence design*. Iowa State University, 2008.
- Zunzunegui, Santos, "Tres tristes tópicos" en *Metodologías de análisis del film*, editado por Marzal, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier. Madrid: Edipo, 2007.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Zunzunegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989.
- Zunzunegui, Santos. *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000.

³⁸¹ Se puede acceder al número aquí: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/film>

VII.2. FILMOGRAFÍA CITADA

(orden alfabético)

- ¡Al fuego, bomberos!* (*Horí, má panenka*, Milos Forman. 1967)
¡Hatari! (*Hatari!*, Howard Hawks. 1961)
¿Qué noche la de aquel día! (*A Hard Day's Night*, Richard Lester. 1964)
¿A dónde vamos desde aquí? (*Where do we go from here*, Gregory Ratoff, George Seaton (no acreditado). 1945)
¿Qué fue de Baby Jane? (*Whatever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962)
¿Quién teme a Virginia Wolf? (*Who's Afraid of Virginia Wolf?*, Mike Nichols. 1966)
¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick. 1963)
2001: Una odisea del espacio (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick. 1968)
36 horas (*36 Hours*, George Seaton. 1964)
79 primaveras (*79 springtimes*, Santiago Álvarez. 1959)
A Close Call (Mack Sennett. 1912)
A movie (Bruce Conner. 1958)
A pleno sol (*Plein soleil*, René Clément. 1960)
A quemarropa (*Point Blank*, John Boorman. 1967)
A Touch of Zen (*Xia Nü*, King Hu. 1968)
A woman of the world (Malcolm St. Clair. 1925)
Abraham Lincoln (D.W. Griffith. 1930)
Accattone (Pier Paolo Pasolini. 1961)
Acto de violencia (*Act of violence*, Fred Zinnemann. 1948)
Adiós a las armas (*A Farewell to arms*, Frank Borzage. 1932)
Agente 007 contra el Dr. No (*Dr. No*, Terence Young. 1962)
Al azar de Baltasar (*Au Hasard Balhazar*, Robert Bresson. 1966)
Al borde del peligro (*Where the sidewalk ends*, Otto Preminger. 1950)
Al final de la escapada (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard. 1960)
Al servicio de las damas (*My man Godfrey*, Gregory La Cava. 1936)
Alas (*Krylya*, Larisa Shepitko. 1966)
Algo para recordar (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron. 1993)
All of my Life (Bruce Braille. 1966)
Alphaville (*Alphaville, una étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard. 1965)
Amame esta noche (*Love me tonight*, Rouben Mamoulian. 1932)
Anatomía de un asesinato (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger. 1959)
Andrei Rublev (*Andrey Rublyov*, Andrei Tarkovsky. 1966)
Anticipation of the night (Stan Brakhage. 1958)
Antonio Das Mortes (*O Dragao da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha. 1969)
Apu Ansar. El mundo de Apu (*Apu Ansar*, Satyatit Ray. 1958)
Arnulf Rainer (Peter Kubelka. 1960)
Asalto y robo de un tren (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter. 1904)
Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, Steven Spielberg. 2002)
Banda aparte (*Bande à part*, Jean Luc-Godard. 1964)
Bella de día (*Belle de Jour*, Luis Buñuel. 1967)
Bellísima (*Bellissima*, Luchino Visconti. 1952)
Ben-Hur (William Wyler. 1959)
Besos robados (*Baisers volés*, François Truffaut. 1968)
Bienvenido Mr. Chance (*Being there*, Hal Ashby. 1979)
Birdman o La Inesperada Virtud de la Ignorancia (*Birdman or The Unexpected virtue of ignorance*, Alejandro G. Iñárritu. 2015)
Black girl (*La noire de...*, Ousmane Sembene. 1965)
Blow-Up (Michelangelo Antonioni. 1966)
Bonnie & Clyde (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn. 1967)
Borom Sarret (Ousmane Sembene. 1963)
Branded to Kill (*Koroshi no rakuin*, Seijun Suzuki. 1967)
Buenos días (*Ohayô*, Yasujirô Ozu. 1959)
Callejón sin salida (*Cul-de-Sac*, Roman Polanski. 1966)

Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, Orson Welles. 1966)
Canción de cuna para un cadáver (*Hush Hush Sweet Charlotte*, Robert Aldrich, 1964)
Carmen Jones (Otto Preminger. 1954).
Casablanca (Michael Curtiz. 1942)
Casanova 70 (Mario Monicelli. 1965).
Cenizas y diamantes (*Popiół i diament*, Andrzej Wajda. 1958)
Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford. 1956)
Charada (Stanley Donen. 1963)
Chelsea Girls (Andy Warhol, Paul Morrissey. 1966)
Chicago, años 30 (*Party Girl*, Nicholas Ray. 1958)
Christmas morning (Biograph. 1897)
Christmas tree party (Biograph. 1897)
Cita en San Louis (*Meet me in San Louis*, Vincente Minnelli. 1944)
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles. 1941)
Cleo de 5 a 7 (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda. 1962)
Como un torrente (*Some Came Running*, Vincente Minelli. 1958)
Con faldas y a lo loco (*Some Like It Hot*, Billy Wilder. 1959)
Con la muerte en los talones (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock. 1959)
Corredor sin retorno (*Shock Corridor*, Samuel Fuller. 1963)
Cosmic Ray (Bruce Conner, 1962)
Cowboy de medianoche (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger. 1969)
Creemos en el amor (*Three coins in the Fountain*, Jean Negulesco. 1954)
Crimen Perfecto (*Dial M for murder*, Alfred Hitchcock. 1954)
Crónica de Anna Magdalena Bach (*Cronik der Anna Magdalena Bach*, Daniëlle Huillet, Jean-Marie Straub. 1968)
Crónica de un verano (*Chronique d'un été*, Edgar Morin, Jean Rouch. 1961)
Cuando una mujer sube la escalera (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, Mikio Naruse. 1960)
Danse macabre (Dudley Murphy. 1922)
De ilusión también se vive (*Miracle on the 34th Street*, George Seaton. 1947)
Death Proof (Quentin Tarantino. 2007)
Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards. 1961)
Desde Rusia con amor (*From Russia With Love*, Terence Young. 1963)
Diamantes de la noche (*Démanty noci*, Jan Nemec. 1964)
Dios y el diablo en la tierra del sol (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha. 1964)
Doctor Zhivago (David Lean. 1965)
Dog Star Man (Stan Brakhage. 1964)
Don't Look Back (D. A. Pennebaker. 1967)
Dorothy's dream (George Albert Smith. 1903)
Dos en la carretera (*Two for the road*, Stanley Donen. 1967)
Dos hombres y un destino (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill. 1969)
Dos o tres cosas que yo sé de ella (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard. 1967)
Drácula (*Horror of Dracula*, Terence Fisher. 1958)
Dulce pájaro de juventud (*Sweet Bird of Youth*, Richard Brooks. 1962)
Easy Rider. Buscando mi destino (*Easy Rider*, Dennis Hopper. 1969)
Edipo Rey (*Edipo re*, Pier Paolo Pasolini. 1967)
El aborcamiento (*Kashikei*, Nagasi Oshima. 1968)
El ángel exterminador (Luis Buñuel. 1962)
El año pasado en Marienbad (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais. 1961)
El apartamento (*The apartment*, Billy Wilder. 1960)
El barquero (*The Barker*, George Fitzmaurice. 1928)
El bueno, el feo y el malo (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone. 1966)
El buscavidas (*The Hustler*, Robert Rossen. 1961)
El camino del pino solitario (*Trail of the lonesome pine*, Henry Hathaway. 1936)
El cantor de jazz (*The Jazz Singer*, Alan Crosland. 1927)
El caso de Thomas Crown (*The Thomas Crown Affair*, Norman Jewison. 1968)
El cerebro (*Le cerveau*, Gérard Oury. 1969)
El club de la lucha (*Fight club*, David Fincher, 1999)
El color de la granada (*Sayat Nova*, Sergei Parajanov. 1968)
El conde de Montecristo (*The count of Monte Cristo*, Joseph A. Golden & Edwin S. Porter. 1913)
El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder. 1950)

El cuarto mandamiento (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles. 1942)
El desierto rojo (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni. 1964)
El desprecio (*Le mépris*, Jean Luc-Godard. 1963)
El diario de David Holzman (*David Holzman's Diary*, Jim McBride. 1968)
El doctor Frankenstein (*Frankenstein*, James Whale. 1931)
El Dorado (Howard Hawks. 1966)
El eclipse (*L'eclisse*, Michaelangelo Antonioni. 1962)
El ejército de las sombras (*L'armée des ombres*, Jean-Pierre Melville. 1969)
El empleo (*Il posto*, Ermanno Olmi. 1961)
El enemigo de las rubias (*The Lodger*, Alfred Hitchcock. 1927)
El espíritu de la colmena (Victor Erice, 1973)
El evangelio según San Mateo (*Il vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini. 1964)
El fotógrafo del pánico (*Peeping Tom*, Michael Powell. 1960)
El gatopardo (*Il gattopardo*, Luchino Visconti. 1963)
El gran combate (*Cheyenne Autumn*, John Ford. 1964)
El gran Ziegfeld (*The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard. 1936)
El guateque (*The Party*, Blake Edwards. 1968)
El gusto del sake (*Sanma no aji*, Yasujirô Ozu. 1962)
El balcón maltés (*The Maltese Falcon*, John Huston. 1941)
El hombre del brazo de oro (*The man with the Golden arm*, Otto Preminger. 1955)
El hombre del oeste (*Man of the West*, Anthony Mann. 1958)
El hombre invisible (*The invisible man*, James Whale. 1933)
El hombre que mató a Liberty Balance (*The Man Who Shot Liberty Balance*, John Ford. 1962)
El infierno del odio (*Tengoku to jigoku*, Akira Kurosawa. 1963)
El ingenuo salvaje (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson. 1963)
El malvado Zaroff (*The most dangerous game*, Irving Pichel & Ernest B. Schoedsack. 1932)
El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman. 1960)
El más allá (*Kvaidan*, Masaki Kobayashi. 1964)
El mensajero del miedo (*The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer. 1962)
El moderno Sherlock Holmes (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton. 1924)
El mundo, la carne y el diablo (*The world, the flesh and the devil*, Ranald MacDougall. 1959)
El nacimiento de una nación (*The Birth of a nation*, D. W. Griffith. 1915)
El nadador (*The Swimmer*, Frank Perry. 1968)
El navegante (*The Navigator*, Donald Crisp, Buster Keaton. 1924)
El otoño de la familia Kobayagawa (*Kobayagawa-ke no aki*, Yasujirô Ozu. 1961)
El prestamista (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet. 1964)
El proceso (*The Trial*, Orson Welles. 1962)
El proceso de Juana de Arco (*Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson. 1962)
El salón de música (*Jalsaghar*, Satyajit Ray. 1958)
El secreto de vivir (*Mr. Deeds go to town*, Frank Capra. 1936)
El silencio (*Tystnaden*, Ingmar Bergman. 1963)
El silencio de un hombre (*Le Samourai*, Jean-Pierre Melville. 1967)
El sirviente (*The Servant*, Joseph Losey. 1963)
El sueño eterno (*The Big Sleep*, Howard Hawks. 1946)
El terror de las chicas (*The Ladies Man*, Jerry Lewis. 1961)
El tigre de Esnapur (*Der Tiger von Eschnapur*, Fritz Lang. 1958)
El verdugo (Luis García Berlanga. 1963)
Empire (Andy Warhol. 1964)
En el calor de la noche (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison. 1967)
Encontré zingaros felices (*Skupljaci perja*, Aleksander Petrovic. 1967)
Esplendor en la hierba (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan. 1961)
Estación central (*Bab el hadid*, Youssef Chahine. 1958)
Estrella nublada (*Meghe Dhaka Tara*, Ritwik Ghatak. 1960)
Everybody Works but the father (Edison, 1905)
Falso culpable (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock. 1956)
Faster, Pussycat! Kill! Kill! (Russ Meyer. 1966)
Fellini, ocho y medio (*Otto e mezzo*, Federico Fellini. 1963)
Flaming Creatures (Jack Smith. 1963)
Flores de equinoccio (*Higanbana*, Yasujirô Ozu. 1958)

Fort Apache (John Ford. 1948)
Free Radicals (Len Lye. 1958)
Gertrud (*Gertrud*, Carl Theodor Dreyer. 1964)
Gigi (Vincente Minnelli, 1958)
Grupo salvaje (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah. 1969)
Gunga Din (George Stevens. 1939)
Hable con ella (Pedro Almodóvar. 2002)
Hacia el abismo (*The Michigan Kid*, Irvin Willat. 1928)
Harakiri (*Seppuku*, Masaki Kobayashi. 1962)
Hasta el último aliento (*Le Deuxième Souffle*, Jean-Pierre Melville. 1966)
Hasta que llegó su hora (*C'era una volta il West*, Sergio Leone. 1968)
Hijos del espacio (*The space children*, Jack Arnold. 1958).
Hiroshima Mon Amour (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais. 1959)
His life (Thomas H. Ince, 1912)
Hollywood, Hollywood (*That 's entertainment Part II*, Gene Kelly. 1974) 1976
How Jones lost his role (Edwin S. Porter. 1905)
How to be Loved (*Jak być kochana*, Wojciech Has. 1962)
Hud, el más salvaje entre mil (*Hud*, Martin Ritt. 1962)
Humorous phases of funny faces (J. Stuart Blackton. 1906)
If... (Lindsay Anderson. 1968)
Iluminación íntima (*Intimni osvetleni*, Ivan Passer. 1965)
Imitación a la vida (*Imitation of Life*, Douglas Sirk. 1959)
In the Year of the Pig (Emile de Antonio. 1968)
India (*India: Matri Bhumi*, Roberto Rossellini. 1959)
International Heartbreaker (C. Jay Williams. 1911)
Intolerancia (*Intolerance*, D. W. Griffith. 1916)
Irreversible (Gaspar Noé. 2002)
James Bond contra Goldfinger (*Goldfinger*, Guy Hamilton. 1964)
Jerry Calamidad (*The Patsy*, Jerry Lewis. 1964)
Juan Nadie (*Meet John Doe*, Frank Capra. 1941)
Judex (Georges Franju. 1963)
Judith de Bethulia (*Judith of Bethulia*, D. W. Griffith. 1914)
Juegos prohibidos (*Jeux interdits*, René Clément. 1952)
Jules y Jim (*Jules et Jim*, François Truffaut. 1962)
Kaagaz Ke Phool (Guru Dutt. 1959)
Kes (Ken Loach. 1969)
King Kong (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, 1933).
Kung-Fu Panda (Mark Osborne, John Stevenson. 2008)
L'Amour fou (Jacques Rivette. 1968)
La aventura (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni. 1960)
La batalla de Argel (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo. 1966)
La bella y la bestia (*La belle et la bête*, Jean Cocteau, René Clément (no acreditado). 1945)
La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, Luchino Visconti. 1969)
La coleccionista (*La collectionneuse*, Eric Rohmer. 1966)
La colina del adiós (*Love is a many-splendored thing*, Henry King, Otto Lang (no acreditado) 1955)
La condición humana I: No hay amor más grande (*Ningen no jōken*, Masaki Kobayashi. 1959)
La criada (*Hanyo*, Kim Ki-young. 1960)
La cruz de hierro (*Cross of Iron*, Sam Peckinpah. 1977)
La diligencia (*Stagecoach*, John Ford. 1939)
La dulce vida (Federico Fellini, 1960)
La edad de oro (*L'Âge d'Or*, Luis Buñuel. 1930)
La esposa solitaria (*Charulata*, Satyajit Ray. 1964)
La felicidad (*Le bonheur*, Agnès Varda. 1965)
La golfa (*La Chienne*, Jean Renoir. 1931)
La gran evasión (*The Great Escape*, John Sturges. 1963)
La hierba errante (*Ukikusa*, Yasujirō Ozu. 1959)
La hora de los hornos (Fernando E. Solanas, Octavio Getino. 1968)
La hora del lobo (*Vargtimmen*, Ingmar Bergman. 1968)
La huella (*Slenth*, Joseph L. Mankiewicz. 1972).

La infancia de Iván (*Ivanovo detstvo*, Andrei Tarkovsky. 1962)
La infancia desnuda (*L'enfance nue*, Maurice Pialat. 1969)
La isla desnuda (*Hadaka no shima*, Kaneto Shindô. 1961)
La Jetée (Chris Marker. 1962)
La leyenda del indomable (*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg. 1967)
La llamada de la selva (*Call of the wild*, William A. Wellman. 1935)
La mala educación (Pedro Almodóvar. 2004)
La muerte tenía un precio (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone. 1965)
La mujer de la arena (*Suna no onna*, Hiroshi Teshigahara. 1964)
La mujer insecto (*Nippon konchûki*, Shôhei Imamura. 1963)
La noche (*La notte*, Michelangelo Antonioni. 1961)
La noche de los muertos vivientes (*Night of the Living Dead*, George A. Romero. 1968)
La pantera rosa (*The Pink panther*, Blake Edwards. 1963)
La pirámide humana (*La pyramide humaine*, Jean Rouch. 1961)
La reconstrucción (*Reconstituirea*, Lucian Pintilie. 1968)
La reina del espacio exterior (*Queen of Outer Space*, Edward Bernds, 1958)
La Salida de los obreros de la fábrica (*Le sortie des usines Lumière*, Louis Lumière. 1895)
La semilla del diablo (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski. 1968)
La tentación vive arriba (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder. 1955)
La toma del poder por parte de Luis XIV (*La prise de pouvoir para Louis XIV*, Roberto Rossellini. 1966)
La tristeza y la piedad (*Le chagrin et la pitié*, Marcel Ophüls. 1969)
La tumba india (*Das indische Grabmal*, Fritz Lang. 1958)
La Venus Rubia (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg. 1932)
La vergüenza (*Skammen*, Ingmar Bergman. 1968)
La Vía Láctea (*La voie lactée*, Luis Buñuel. 1968)
La vida de un hombre tatuado (*Irezumi ichidai*, Seijun Suzuki. 1965)
La vuelta al mundo en 80 días (*Around the world in 80 days*, Michael Anderson, John Farrow -no acreditado-. 1956)
Las aventuras del príncipe Achmed (*Dier abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger, Carl Koch (sin acreditar). 1926)
Las margaritas (*Sedmikrásky*, Vera Chytilová. 1966)
Las señoritas de Rochefort (*Les demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy. 1967)
Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*, David Lean. 1962)
Lejos del cielo (*Far from heaven*, Todd Haynes. 2002)
Lili Marleen (*Lili Marleen*, Rainer Werner Fassbinder. 1980)
Lirios rotos o La culpa ajena (*Broken Blossoms*, D.W. Griffith. 1919)
Little Stabs at Happiness (Ken Jacobs. 1963)
Lo que el viento se llevó (*Gone with the wind*, Victor Fleming, George Cukor -no acreditado-. 1939)
Lola (Jacques Demy. 1961)
Lolita (Stanley Kubrick. 1961)
Los 400 golpes (*Les quatre cents coups*, François Truffaut. 1959)
Los amantes pasajeros (Pedro Almodóvar. 2013).
Los amores de un príncipe o El carrusel de la vida (*The Merry-go-round*, Rupert Julian, Erich von Stroheim. 1923)
Los amores de una rubia (*Lásky jedné plavovlásky*, Milos Forman. 1965)
Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam, Terry Jones. 1975)
Los canallas duermen en paz (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, Akira Kurosawa. 1960)
Los comulgantes (*Nattvardsgästerna*, Ingmar Bergman. 1962)
Los corceles de fuego (*Tini žabutykh predkiv*, Sergei Parajanov. 1964)
Los desesperados (*Szegénylegények*, Miklós Jancsó. 1966)
Los diez mandamientos (*The ten commandments*, Cecil B. DeMille. 1956)
Los miserables (*Les Misérables*, Richard Boleslawski. 1935)
Los mundos de Coraline (*Coraline*, Henry Selick. 2009)
Los ojos sin rostro (*Les yeux sans visage*, Georges Franju. 1960)
Los pájaros (*The Birds*, Alfred Hitchcock. 1963)
Los paraguas de Cherburgo (*Les parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy. 1964)
Los productores (*The Producers*, Mel Brooks. 1968)
Los rojos y los blancos (*Csillagosok, katonák*, Miklós Jancsó. 1967)
Lucía (Humberto Solás. 1969)
Luź de gas o Luź que agoniza (*Gaslight*, George Cukor. 1944)

M, el vampiro de Düsseldorf (M, Fritz Lang. 1931).
Madre Juana de los Angeles (*Matka Joanna od aniolów*, Jerzy Kawalerowicz. 1961)
Magnolia (*Showboat*, James Whale. 1936)
Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini. 1962)
Mandabi (Ousmane Sembene. 1968)
Marketa Lazarová (Frantisek Vlácil. 1967)
Marnie, la ladrona (*Marnie*, Alfred Hitchcock. 1964)
Mary Poppins (Robert Stevenson. 1964)
Masculino, femenino (*Masculin, Féminin*, Jean-Luc Godard. 1966)
Mass for the Dakota Sioux (Bruce Baillie. 1964)
Matar a un ruiseñor (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan. 1962)
Me casé con un monstruo del espacio exterior (*I married a monster from outer space*, Gene Fowler Jr. 1958)
Me enamoré de una bruja (*Bell, Book and Candle*, Richard Quine. 1958)
Me siento rejuvenecer (*Monkey business*, Howard Hawks. 1955)
Melodías de Broadway 1955 (*The Band Wagon*, Vincente Minnelli. 1953)
Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea. 1968)
Mexican as it is spoken (Gaston Méliès, Georges Méliès. 1911)
Mi noche con Maud (*Ma nuit chez Maud*, Eric Rohmer. 1969)
Mi tío (*Mon oncle*, Jacques Tati. 1958)
Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, Fritz Lang. 1956)
Motblight (Stan Brakhage. 1963)
Mouchette (Robert Bresson. 1966)
Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar. 1988)
Muriel (*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais. 1963)
My Hustler (Andy Warhol, Chuck Wein. 1965)
Nazarín (Luis Buñuel. 1958)
Not Reconciled (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub. 1965)
Nunca en domingo (*Pote tin Kyriaki*, Jules Dassin. 1960)
Oliver Twist (J. Stuart Blackton. 1909)
Orfeo negro (*Orfeu Negro*, Marcel Camus. 1959)
Oscar: una maleta, dos maletas, tres maletas (*Oscar*, Édouard Molinaro. 1967)
OSS 117: El Cairo, nido de espías (*OSS 117: Le Caire, nid d'espions*, Michel Hazanavicius. 2006)
Othon (*Les yeux ne se veulent pas en tout temps se Ferrer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. 1969)
Otoño tardío (*Akibiyori*, Yasujiro Ozu. 1960)
Outer and Inner Space (Andy Warhol. 1965)
Página en blanco (*The Grass is Greener*, Stanley Donen. 1960)
Pajaritos y pajaracos (*Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini. 1966)
Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, John Ford. 1946)
Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, John Ford. 1946)
Perdición (*Double Indemnity*, Billy Wilder. 1944)
Pered sudom istorii (Fridrikh Ermler. 1965)
Persona (Ingmar Bergman. 1966)
Pickpocket (Robert Bresson. 1959)
Pierrot, el loco (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard. 1965)
Planeta prohibido (*Forbidden planet*, Fred M. Wilcox. 1956)
Playtime (Jacques Tati, 1967)
Por un puñado de dólares (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone. 1964)
Portrait of Jason (Shirley Clarke. 1967)
Primavera (*Maytime*, Robert Z. Leonard. 1937)
Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock. 1960)
Puente de Varsovia (*Pont de Varsovia*, Pere Portabella. 1990)
Radar men from the moon (Fred C. Brannon. 1952)
Raffles, the American Cracksmen (Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, 1908)
Repulsión (*Repulsion*, Roman Polanski. 1965)
Right or Wrong (Gaston Méliès, Georges Méliès. 1911)
Río Bravo (*Rio Bravo*, Howard Hawks. 1958)
Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti. 1960)
Rostros (*Faces*, John Cassavetes. 1968)

Rufufú (I soliti ignoti, Mario Monicelli. 1958)
Runaway June (Oscar Eagle. 1915)
S1m0ne (Andrew Niccol. 2002)
Sábado noche, domingo mañana (Saturday Night and Sunday Morning, Karel Reisz. 1960)
Salesman (Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin. 1968)
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi. 1962)
Santa Claus filling stockings (Biograph.1897)
Satiricón (Satyricon, Federico Fellini. 1969)
Saul and David (J. Stuart Blackton. 1909)
Schwechater (Peter Kubelka. 1958)
Scorpio Rising (Kenneth Anger. 1964)
Screen Tests (Andy Warhol, Ronald Tavel. 1965)
Se7en (David Fincher, 1995)
Sed de Mal (Touch of Evil, Orson Welles. 1958)
Shrek (Andrew Adamson, Vicky Jenson. 2001)
Sibila (Les dimanches de Ville d'Avray, Serge Bourguignon. 1962)
Siete mujeres (Seven Women, John Ford. 1965)
Simón del desierto (Luis Buñuel. 1965)
Sólo ante el peligro (High Noon, Fred Zinnemann. 1952)
Sombras (Shadows, John Cassavetes. 1959)
Sonrisas y lágrimas (The Sound of Music, Robert Wise. 1965)
Soy Cuba (Mijail Kalatózov, 1964)
Soy un fugitivo (I am a fugitive from a chain gang, Mervyn LeRoy. 1932)
Su hombre (Her man, Tay Garnett. 1930)
Sucedió una noche (It happened one night, Frank Capra. 1934)
Sueños que el dinero puede comprar (Dreams that money can buy, Hans Richter. 1946)
Suspense (The Innocents, Jack Clayton. 1961)
Te quiero, te quiero (Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais. 1968)
Té y simpatía (Tea and sympathy, Vincente Minnelli. 1956)
Tengo veinte años (Mne dvadtsat let, Marlen Khutsiev. 1963)
Teorema (Pier Paolo Pasolini. 1968)
Tess en el país de las tempestades (Tess of the storm country, Edwin S. Porter. 1914)
The Artist (Michel Hazanavicius. 2011)
The Golden Thread (Subarnarekha, Ritwik Ghatak. 1965)
The Graduate (Mike Nichols. 1967)
The House Is Black (Khaneh siyah ast, Forugh Farrokhzad. 1962)
The killer that stalked New York (Earl McEvoy. 1950).
The Narrow trail (William S. Hart, Lambert Hillyer. 1917)
The Night before Christmas (Biograph. 1987)
The Royal Pauper (Ben Turbett. 1917)
The Speed spook (Charles Hines. 1924)
The stepsisters (George LeSoir. 1911)
The terror (Roy Del Ruth. 1928)
The whole Dam family and the Dam dog (Edwin S. Porter. 1905)
Tiempo de amar, tiempo de morir (A Time to Love and a Time to Die, Douglas Sirk. 1958)
Tiempos Modernos (Modern times, Charles Chaplin. 1936)
Tierra en trance (Terra em Transe, Glauber Rocha. 1967)
Tirad sobre el pianista (Tirez sur le pianiste, François Truffaut. 1960)
Titicut Follies (Frederick Wiseman. 1967)
Toma el dinero y corre (Take the Money and Run, Woody Allen. 1969)
Topkapi (Jules Dassin. 1964)
Tormento (Midareru, Mikio Naruse. 1964)
Trenes rigurosamente vigilados (Ostre sledované vlaky, Jirí Menzel. 1966)
Tres edades (The Three Ages, Edward F. Cline, Buster Keaton. 1923)
Tres tristes tigres (Raoul Ruiz. 1968)
Tú y yo (An Affair to Remember, Leo McCarey. 1957)
Tú y yo (Love Affair, Leo McCarey.1939)
Two Stage Sisters (Wutai Jiemei, Jin Xie. 1964)
Un asunto de amor (Love affair, Glenn Gordon Caron. 1994)

Un lugar en la cumbre (*Room At The Top*, Jack Clayton. 1958)
Un marido rico (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges. 1942)
Una cabaña en el cielo (*Cabin in the sky*, Vincente Minnelli. 1943)
Una cara con ángel (Stanley Donen. *Funny Face*, 1957)
Una mujer dulce (*Une Femme douce*, Robert Bresson. 1969)
Una mujer es una mujer (*Una femme est une femme*, Jean-Luc Godard. 1961)
Una noche en la ópera (*A night at the Opera*, Sam Wood, Edmund Goulding (no acreditado). 1935)
Uncle Josh at the moving picture show (Edwin S. Porter. 1902),
Uncle Tom's Cabin (Edwin S. Porter. 1903).
Uno, dos, tres (*One, Two, Three*, Billy Wilder. 1961)
Unsere Afrikareise (Peter Kubelka. 1966)
Valentin de la Sierra (René Cardona. 1967)
Verifica incerta – Disperse Exclamatory Phase (Gianfranco Baruchello. 1967)
Vertigo. De entre los muertos (*Vertigo*, Alfred Hitchcock. 1958)
Viaje a la luna (*Le voyage dans la lune*, Gorges Méliès. 1902)
Vidas rebeldes (*The Misfits*, John Huston. 1961)
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos. 1963)
Viridiana (Luis Buñuel. 1961)
Vivir de ilusión (*The music man*, Morton DaCosta. 1962)
Vivir su vida (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean-Luc Godard. 1962)
Vorágine (*Whirlpool*, Otto Preminger. 1950)
Vuelve a mi lado (*On a clear day you can see forever*, Vincente Minnelli. 1970)
Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas. 1969)
Wavelength (Michael Snow. 1967)
Weekend (Jean-Luc Godard. 1967)
West Side Story (Jerome Robbins, Robert Wise. 1961)
Window Water Baby Moving (Stan Brakhage. 1959)
Yellow Submarine (George Dunning. 1968)
Yo anduve con un zombi (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur. 1943)
Yo, un negro (*Moi, un noir*, Jean Rouch. 1959)
Yojimbo (*Yōjinbō*, Akira Kurosawa. 1961)
Z. (Constantin Costa-Gavras. 1968)

ANEXO 1:
FILMES PERTENECIENTES A LA MUESTRA DE
ESTUDIO^{1 2}

<i>Año</i>	<i>Título en castellano (título original)</i>	<i>Director</i>
(1958)	*A movie	Bruce Conner
(1958)	*Anticipation of the night	Stan Brakhage
(1958)	Apu Ansar. El mundo de Apu (<i>Apu Ansar</i>)	Satyajit Ray
(1958)	Cenizas y diamantes (<i>Popiól i diament</i>)	Andrzej Wajda
(1958)	Chicago, años 30 (<i>Party Girl</i>)	Nicholas Ray
(1958)	Como un torrente (<i>Some Came Running</i>)	Vincente Minelli
(1958)	Drácula (<i>Horror of Dracula</i>)	Terence Fisher
(1958)	El salón de música (<i>Jalsaghar</i>)	Satyajit Ray
(1958)	El tigre de Esnapur (<i>Der Tiger von Eschnapur</i>)	Fritz Lang
(1958)	Estación central (<i>Bab el hadid</i>)	Youssef Chahine
(1958)	Flores de equinoccio (<i>Higanbana</i>)	Yasujirô Ozu
(1958)	*Free Radicals	Len Lye
(1958)	La tumba india (<i>Das indische Grabmal</i>)	Fritz Lang
(1958)	Mi tío (<i>Mon oncle</i>)	Jacques Tati
(1958)	Nazarín	Luis Buñuel.
(1958)	Río Bravo (<i>Río Bravo</i>)	Howard Hawks
(1958)	Rufufú (<i>I soliti ignoti</i>)	Mario Monicelli
(1958)	*Schwechater	Peter Kubelka
(1958)	Sed de Mal (<i>Touch of Evil</i>)	Orson Welles
(1958)	Tiempo de amar, tiempo de morir (<i>A Time to Love and a Time to Die</i>)	Douglas Sirk
(1958)	Un lugar en la cumbre (<i>Room At The Top</i>)	Jack Clayton
(1958)	Vértigo. De entre los muertos (<i>Vertigo</i>)	Alfred Hitchcock
(1959)	*79 primaveras (<i>79 springtimes</i>)	Santiago Álvarez
(1959)	Anatomía de un asesinato (<i>Anatomy of a Murder</i>)	Otto Preminger
(1959)	Ben-Hur	William Wyler
(1959)	Buenos días (<i>Obayô</i>)	Yasujirô Ozu
(1959)	Con faldas y a lo loco (<i>Some Like It Hot</i>)	Billy Wilder
(1959)	Con la muerte en los talones (<i>North by Northwest</i>)	Alfred Hitchcock

¹ Nota: Aquellos títulos marcados con un asterisco son cortos o medimétrajes

² *La gran evasión* (1963), *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *La leyenda del indomable* (1967) y *En el calor de la noche* (1967) son las únicas películas de la muestra que no tenían presencia en la encuesta de Sight & Sound pero sí en el top 250 de la Internet Movie database.

(1959) Hiroshima Mon Amour (<i>Hiroshima Mon Amour</i>)	Alain Resnais
(1959) Imitación a la vida (<i>Imitation of Life</i>)	Douglas Sirk
(1959) India (<i>India: Matri Bhum</i>)	Roberto Rossellini
(1959) Kaagaz Ke Phool	Guru Dutt
(1959) La condición humana I: No hay amor más grande (<i>Ningen no jôken</i>)	Masaki Kobayashi
(1959) La hierba errante (<i>Ukikusa</i>)	Yasujiro Ozu
(1959) Los 400 golpes (<i>Les quatre cents coups</i>)	François Truffaut
(1959) Orfeo negro (<i>Orfeu Negro</i>)	Marcel Camus
(1959) Pickpocket	Robert Bresson
(1959) Sombras (<i>Shadows</i>)	John Cassavetes
(1959) Window Water Baby Moving	Stan Brakhage
(1959) Yo, un negro (<i>Moi, un noir</i>)	Jean Rouch
(1960) Al final de la escapada (<i>À bout de souffle</i>)	Jean-Luc Godard
(1960) *Arnulf Rainer	Peter Kubelka
(1960) Cuando una mujer sube la escalera (<i>Onna ga kaidan wo agaru toki</i>)	Mikio Naruse
(1960) El apartamento (<i>The apartment</i>)	Billy Wilder
(1960) El fotógrafo del pánico (<i>Peeping Tom</i>)	Michael Powell
(1960) El manantial de la doncella (<i>Jungfrukällan</i>)	Ingmar Bergman
(1960) Estrella nublada (<i>Meghe Dhaka Tara</i>)	Ritwik Ghatak
(1960) La aventura (<i>L'avventura</i>)	Michelangelo Antonioni
(1960) La criada (<i>Hanyo</i>)	Kim Ki-young
(1960) La dulce vida	Federico Fellini
(1960) Los canallas duermen en paz (<i>Warui yatsu hodo yoku nemuru</i>)	Akira Kurosawa
(1960) Los ojos sin rostro (<i>Les yeux sans visage</i>)	Georges Franju
(1960) Otoño tardío (<i>Akibiyori</i>)	Yasujiro Ozu
(1960) Psicosis (<i>Psycho</i>)	Alfred Hitchcock
(1960) Rocco y sus hermanos (<i>Rocco e i suoi fratelli</i>)	Luchino Visconti
(1960) Sábado noche, domingo mañana (<i>Saturday Night and Sunday Morning</i>)	Karel Reisz
(1960) Tirad sobre el pianista (<i>Tirez sur le pianiste</i>)	François Truffaut
(1961) ¡Hatari! (<i>Hatari!</i>)	Howard Hawks
(1961) Accattone	Pier Paolo Pasolini
(1961) Crónica de un verano (<i>Chronique d'un été</i>)	Edgar Morin, Jean Rouch
(1961) Desayuno con diamantes (<i>Breakfast at Tiffany's</i>)	Blake Edwards
(1961) El año pasado en Marienbad (<i>L'Année dernière à Marienbad</i>)	Alain Resnais
(1961) El buscavidas (<i>The Hustler</i>)	Robert Rossen
(1961) El empleo (<i>Il posto</i>)	Ermanno Olmi
(1961) El otoño de la familia Kohayagawa (<i>Kohayagawa-ke no aki</i>)	Yasujiro Ozu
(1961) El terror de las chicas (<i>The Ladies Man</i>)	Jerry Lewis
(1961) Esplendor en la hierba (<i>Splendor in the Grass</i>)	Elia Kazan

(1961) La isla desnuda (<i>Hadaka no shima</i>)	Kaneto Shindô
(1961) La noche (<i>La notte</i>)	Michelangelo Antonioni
(1961) La pirámide humana (<i>La pyramide humaine</i>)	Jean Rouch
(1961) Lola	Jacques Demy
(1961) Lolita	Stanley Kubrick
(1961) Madre Juana de los Ángeles (<i>Matka Joanna od aniolów</i>)	Jerzy Kawalerowicz
(1961) Suspense (<i>The Innocents</i>)	Jack Clayton
(1961) Una mujer es una mujer (<i>Una femme est une femme</i>)	Jean-Luc Godard
(1961) Uno, dos, tres (<i>One, Two, Three</i>)	Billy Wilder
(1961) Vidas rebeldes (<i>The Misfits</i>)	John Huston
(1961) Viridiana	Luis Buñuel
(1961) West Side Story	Jerome Robbins, Robert Wise
(1961) Yojimbo (<i>Yôjinbô</i>)	Akira Kurosawa
(1962) Cleo de 5 a 7 (<i>Cléo de 5 à 7</i>)	Agnès Varda
(1962) *Cosmic Ray	Bruce Conner
(1962) El ángel exterminador	Luis Buñuel
(1962) El eclipse (<i>L'eclisse</i>)	Michaelangelo Antonioni
(1962) El gusto del sake (<i>Sanma no aji</i>)	Yasujirô Ozu
(1962) El hombre que mató a Liberty Balance (<i>The Man Who Shot Liberty Balance</i>)	John Ford
(1962) El mensajero del miedo (<i>The Manchurian Candidate</i>)	John Frankenheimer
(1962) El proceso (<i>The Trial</i>)	Orson Welles
(1962) El proceso de Juana de Arco (<i>Procès de Jeanne d'Arc</i>)	Robert Bresson
(1962) Harakiri (<i>Seppuku</i>)	Masaki Kobayashi
(1962) How to be Loved (<i>Jak byc kochana</i>)	Wojciech Has
(1962) Hud, el más salvaje entre mil (<i>Hud</i>)	Martin Ritt
(1962) Jules y Jim (<i>Jules et Jim</i>)	François Truffaut
(1962) La infancia de Iván (<i>Ivanovo detstvo</i>)	Andrei Tarkovsky
(1962) La Jetée	Chris Marker
(1962) Lawrence de Arabia (<i>Lawrence of Arabia</i>)	David Lean
(1962) Los comulgantes (<i>Nattvardsgästerna</i>)	Ingmar Bergman
(1962) Mamma Roma	Pier Paolo Pasolini
(1962) Matar a un ruiseñor (<i>To Kill a Mockingbird</i>)	Robert Mulligan
(1962) Salvatore Giuliano	Francesco Rosi
(1962) Sibila (<i>Les dimanches de Ville d'Avray</i>)	Serge Bourguignon
(1962) *The House Is Black (<i>Khaneh siyah ast</i>)	Forugh Farrokhzad
(1962) Vivir su vida (<i>Vivre sa vie: Film en douze tableaux</i>)	Jean-Luc Godard
(1963) ¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú (<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i>)	Stanley Kubrick
(1963) *Borom Sarret	Ousmane Sembene
(1963) Corredor sin retorno (<i>Shock Corridor</i>)	Samuel Fuller
(1963) El desprecio (<i>Le mépris</i>)	Jean Luc-Godard
(1963) El gatopardo (<i>Il gattopardo</i>)	Luchino Visconti
(1963) El infierno del odio (<i>Tengoku to jigoku</i>)	Akira Kurosawa

(1963) El ingenuo salvaje (<i>This Sporting Life</i>)	Lindsay Anderson
(1963) El silencio (<i>Tystnaden</i>)	Ingmar Bergman
(1963) El sirviente (<i>The Servant</i>)	Joseph Losey
(1963) El verdugo	Luis García Berlanga
(1963) Fellini, ocho y medio (<i>Otto e mezzo</i>)	Federico Fellini
(1963) Flaming Creatures	Jack Smith
(1963) La gran evasión (<i>The Great Escape</i>)	John Sturges
(1963) La mujer insecto (<i>Nippon konchūki</i>)	Shōhei Imamura
(1963) *Little Stabs at Happiness	Ken Jacobs
(1963) Los pájaros (<i>The Birds</i>)	Alfred Hitchcock
(1963) *Mothlight	Stan Brakhage
(1963) Muriel (<i>Muriel ou le temps d'un retour</i>)	Alain Resnais
(1963) Tengo veinte años (<i>Mne dvadtsat let</i>)	Marlen Khutsiev
(1963) Vidas secas	Nelson Pereira dos Santos
(1964) ¡Qué noche la de aquel día! (<i>A Hard Day's Night</i>)	Richard Lester
(1964) Banda aparte (<i>Bande à part</i>)	Jean Luc-Godard
(1964) Diamantes de la noche (<i>Démanty noci</i>)	Jan Nemec
(1964) Dios y el diablo en la tierra del sol (<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>)	Glauber Rocha
(1964) *Dog Star Man	Stan Brakhage
(1964) El desierto rojo (<i>Il deserto rosso</i>)	Michelangelo Antonioni
(1964) El evangelio según San Mateo (<i>Il vangelo secondo Matteo</i>)	Pier Paolo Pasolini
(1964) El gran combate (<i>Cheyenne Autumn</i>)	John Ford
(1964) El más allá (<i>Kvaidan</i>)	Masaki Kobayashi
(1964) El prestamista (<i>The Pawnbroker</i>)	Sidney Lumet
(1964) Empire	Andy Warhol
(1964) Gertrud (<i>Gertrud</i>)	Carl Theodor Dreyer
(1964) Jerry Calamidad (<i>The Patsy</i>)	Jerry Lewis
(1964) La esposa solitaria (<i>Charulata</i>)	Satyajit Ray
(1964) La mujer de la arena (<i>Suna no onna</i>)	Hiroshi Teshigahara
(1964) Los corceles de fuego (<i>Tini zabutykh predkiv</i>)	Sergei Parajanov
(1964) Los paraguas de Cherburgo (<i>Les parapluies de Cherbourg</i>)	Jacques Demy
(1964) Marnie, la ladrona (<i>Marnie</i>)	Alfred Hitchcock
(1964) Mary Poppins	Robert Stevenson
(1964) *Mass for the Dakota Sioux	Bruce Baillie
(1964) Por un puñado de dólares (<i>Per un pugno di dollari</i>)	Sergio Leone
(1964) *Scorpio Rising	Kenneth Anger
(1964) Soy Cuba	Mijail Kalatózov
(1964) Tormento (<i>Midareru</i>)	Mikio Naruse
(1964) Two Stage Sisters (<i>Wutai Jiemei</i>)	Jin Xie
(1965) Alphaville (<i>Alphaville, una étrange aventure de Lemmy Caution</i>)	Jean-Luc Godard
(1965) Black girl (<i>La noire de...</i>)	Ousmane Sembene
(1965) Doctor Zhivago	David Lean

(1965) Iluminación íntima (<i>Intimni osvetleni</i>)	Ivan Passer
(1965) La felicidad (<i>Le bonheur</i>)	Agnès Varda
(1965) La muerte tenía un precio (<i>Per qualche dollaro in più</i>)	Sergio Leone
(1965) La vida de un hombre tatuado (<i>Irezumi ichidaí</i>)	Seijun Suzuki
(1965) Los amores de una rubia (<i>Lásky jedné plavovlásky</i>)	Milos Forman
(1965) My Hustler	Andy Warhol, Chuck Wein
(1965) *Not Reconciled (<i>Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht</i>)	Jean-Marie Straub
(1965) Outer and Inner Space	Andy Warhol
(1965) Pered sudom istorii	Fridrikh Ermler
(1965) Pierrot, el loco (<i>Pierrot le Fou</i>)	Jean-Luc Godard
(1965) Repulsión (<i>Repulsion</i>)	Roman Polanski
(1965) Screen Tests	Andy Warhol, Ronald Tavel
(1965) Siete mujeres (<i>Seven Women</i>)	John Ford
(1965) *Simón del desierto	Luis Buñuel
(1965) Sonrisas y lágrimas (<i>The Sound of Music</i>)	Robert Wise
(1965) The Golden Thread (<i>Subarnarekha</i>)	Ritwik Ghatak
(1966) ¿Quién teme a Virginia Wolf? (<i>Who's Afraid of Virginia Wolf?</i>)	Mike Nichols
(1966) Al azar de Baltasar (<i>Au Hasard Balhazar</i>)	Robert Bresson
(1966) Alas (<i>Kryha</i>)	Larisa Shepitko
(1966) *All of my Life	Bruce Braille
(1966) Andrei Rublev (<i>Andrey Rublyov</i>)	Andrei Tarkovsky
(1966) Blow-Up	Michelangelo Antonioni
(1966) Callejón sin salida (<i>Cul-de-Sac</i>)	Roman Polanski
(1966) Campanadas a medianoche (<i>Chimes at midnight</i>)	Orson Welles
(1966) Chelsea Girls	Andy Warhol, Paul Morrissey
(1966) El bueno, el feo y el malo (<i>Il buono, il brutto, il cattivo</i>)	Sergio Leone
(1966) El Dorado	Howard Hawks
(1966) Faster, Pussycat! Kill! Kill!	Russ Meyer
(1966) Hasta el último aliento (<i>Le Deuxième Souffle</i>)	Jean-Pierre Melville
(1966) La batalla de Argel (<i>La battaglia di Algeri</i>)	Gillo Pontecorvo
(1966) La coleccionista (<i>La collectionneuse</i>)	Eric Rohmer
(1966) La toma del poder por parte de Luis XIV (<i>La prise de pouvoir para Louis XIV</i>)	Roberto Rossellini
(1966) Las margaritas (<i>Sedmikrásky</i>)	Vera Chytilová
(1966) Los desesperados (<i>Szegénylegények</i>)	Miklós Jancsó
(1966) Masculino, femenino (<i>Masculin, Féminin</i>)	Jean-Luc Godard
(1966) Mouchette	Robert Bresson
(1966) Pajaritos y pajarracos (<i>Uccellacci e uccellini</i>)	Pier Paolo Pasolini
(1966) Persona	Ingmar Bergman
(1966) Trenes rigurosamente vigilados (<i>Ostre sledované vlaky</i>)	Jirí Menzel
(1966) *Unsere Afrikareise	Peter Kubelka
(1967) ¡Al fuego, bomberos! (<i>Horí, má panenka</i>)	Milos Forman

(1967) A quemarropa (<i>Point Blank</i>)	John Boorman
(1967) Bella de día (<i>Belle de Jour</i>)	Luis Buñuel
(1967) Bonnie & Clyde (<i>Bonnie and Clyde</i>)	Arthur Penn
(1967) Branded to Kill (<i>Koroshi no rakuin</i>)	Seijun Suzuki
(1967) Don't Look Back	D. A. Pennebaker
(1967) Dos o tres cosas que yo sé de ella (<i>2 ou 3 choses que je sais d'elle</i>)	Jean-Luc Godard
(1967) Edipo Rey (<i>Edipo re</i>)	Pier Paolo Pasolini
(1967) El silencio de un hombre (<i>Le Samourai</i>)	Jean-Pierre Melville
(1967) En el calor de la noche (<i>In the Heat of the Night</i>)	Norman Jewison
(1967) Encontré zíngaros felices (<i>Skupljaci perja</i>)	Aleksander Petrovic
(1967) La leyenda del indomable (<i>Cool Hand Luke</i>)	Stuart Rosenberg
(1967) *Verifica incerta – Disperse Exclamatory Phase	Gianfranco Baruchello
(1967) Las señoritas de Rochefort (<i>Les demoiselles de Rochefort</i>)	Jacques Demy
(1967) Los rojos y los blancos (<i>Csillagosok, katonák</i>)	Miklós Jancsó
(1967) Marketa Lazarová	Frantisek Vlácil
(1967) Playtime	Jacques Tati
(1967) Portrait of Jason	Shirley Clarke
(1967) The Graduate	Mike Nichols
(1967) Tierra en trance (<i>Terra em Transe</i>)	Glauber Rocha
(1967) Titicut Follies	Frederick Wiseman
(1967) Valentin de la Sierra	René Cardona
(1967) *Wavelength	Michael Snow
(1967) Weekend	Jean-Luc Godard
(1968) 2001: Una odisea del espacio (<i>2001: A Space Odyssey</i>)	Stanley Kubrick
(1968) Besos robados (<i>Baisers volés</i>)	François Truffaut
(1968) Crónica de Anna Magdalena Bach (<i>Cronik der Anna Magdalena Bach</i>)	Daniëlle Huillet, Jean-Marie Straub
(1968) El ahorcamiento (<i>Koshikei</i>)	Nagasi Oshima
(1968) El color de la granada (<i>Sayat Nova</i>)	Sergei Parajanov
(1968) El diario de David Holzman (<i>David Holzman's Diary</i>)	Jim McBride
(1968) El guateque (<i>The Party</i>)	Blake Edwards
(1968) El nadador (<i>The Swimmer</i>)	Frank Perry
(1968) Hasta que llegó su hora (<i>C'era una volta il West</i>)	Sergio Leone
(1968) If...	Lindsay Anderson
(1968) In the Year of the Pig	Emile de Antonio
(1968) L'Amour fou	Jacques Rivette
(1968) La hora de los hornos	Fernando E. Solanas, Octavio Getino
(1968) La hora del lobo (<i>Vargtimmen</i>)	Ingmar Bergman
(1968) La noche de los muertos vivientes (<i>Night of the Living Dead</i>)	George A. Romero
(1968) La reconstrucción (<i>Reconstituirea</i>)	Lucian Pintilie
(1968) La semilla del diablo (<i>Rosemary's Baby</i>)	Roman Polanski

(1968) La vergüenza (<i>Skammen</i>)	Ingmar Bergman
(1968) La Vía Láctea (<i>La voie lactée</i>)	Luis Buñuel
(1968) Los productores (<i>The Producers</i>)	Mel Brooks
(1968) Mandabi	Ousmane Sembene
(1968) Memorias del subdesarrollo	Tomás Gutiérrez Alea
(1968) Rostros (<i>Faces</i>)	John Cassavetes
(1968) Salesman	Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
(1968) Te quiero, te quiero (<i>Je t'aime, je t'aime</i>)	Alain Resnais
(1968) Teorema	Pier Paolo Pasolini
(1968) Tres tristes tigres	Raoul Ruiz
(1968) Yellow Submarine	George Dunning
(1968) Z.	Constantin Costa-Gavras
(1969) A Touch of Zen (<i>Xia Ni</i>)	King Hu
(1969) Antonio Das Mortes (<i>O Dragao da maldade contra o santo guerreiro</i>)	Glauber Rocha
(1969) Cowboy de medianoche (<i>Midnight Cowboy</i>)	John Schlesinger
(1969) Dos hombres y un destino (<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>)	George Roy Hill
(1969) Easy Rider. Buscando mi destino (<i>Easy Rider</i>)	Dennis Hopper
(1969) El ejército de las sombras (<i>L'armée des ombres</i>)	Jean-Pierre Melville
(1969) Grupo salvaje (<i>The Wild Bunch</i>)	Sam Peckinpah
(1969) Kes	Ken Loach
(1969) La caída de los dioses (<i>La caduta degli dei</i>)	Luchino Visconti
(1969) La infancia desnuda (<i>L'enfance nue</i>)	Maurice Pialat
(1969) La tristeza y la piedad (<i>Le chagrin et la pitié</i>)	Marcel Ophüls
(1969) Lucía	Humberto Solás
(1969) Mi noche con Maud (<i>Ma nuit chez Maud</i>)	Eric Rohmer
(1969) Othon (<i>Les yeux ne se veulent pas en tout temps se Ferrer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour</i>)	Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
(1969) Satiricón (<i>Satyricon</i>)	Federico Fellini
(1969) Toma el dinero y corre (<i>Take the Money and Run</i>)	Woody Allen
(1969) Una mujer dulce (<i>Une Femme douce</i>)	Robert Bresson
(1969) Walden: Diaries, Notes and Sketches	Jonas Mekas

ANEXO 2:

MODELO DE ANÁLISIS INDIVIDUAL

“El marco no atrae sobre sí la mirada. La prueba es sencilla. Repase cada cual sus recuerdos de los cuadros que mejor conoce y advertirá que no se acuerda de los marcos donde viven alojados. No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista: esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante.”

Ortega y Gasset, “Meditación del marco”¹

Este trabajo de investigación no pretende transmutarse en esa casa del ebanista de la que habla Ortega, pero sí consideramos que existe una necesidad de extraer los títulos de crédito de las películas que se encargan de enmarcar de cara a realizar una catalogación y redefinición más estricta de la muestra de análisis. Ello no implica necesariamente omitir de nuestro campo de visión el cuadro, pero sí intentar observar ambos dispositivos por separado. El marco y el lienzo han de situarse en todo momento uno al lado del otro, apoyados en la pared, pero no uno dentro del otro ni el otro dentro del uno. Resulta indispensable observar el marco desnudo para primero imaginar y luego comprobar que los ropajes del cuadro son o no los adecuados (y viceversa).

Tanto la *fase exploratoria*, donde hemos realizado una acotación del objeto de estudio a través de una serie de conceptos clave sobre los títulos de crédito y sobre la muestra de estudio, así como la *aproximación historiográfica*, donde la evolución de las partículas de apertura y clausura nos han permitido rodear una serie de nociones vinculadas a los créditos, tendrán su reflejo en el posterior modelo de análisis individual. A su vez, leeremos esas ideas a través de los conceptos y catalogaciones a los que hemos tenido acceso en el apartado *Modelo para el análisis*, creando así un sistema cercano -pero no limitado- al microanálisis filmico que nos permita realizar una categorización de la muestra de estudio implantando una propuesta de modelo de análisis global sin por ello perder de vista la perspectiva propia y particular de este trabajo de investigación.

¹ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.* (1969), 92.

Este anexo subrayará una serie de conceptos a los que ya hemos acudido en las anteriores páginas de la tesis de cara a clarificar los puntos sobre los que nos detendremos a investigar en la *propuesta de redefinición* de la muestra del cine del periodo 1958-1969. Se trata de fichas o cuadros que sintetizan varios de los puntos a los que hemos tenido acceso de una manera concreta y empírica y que tratan de conseguir resultados que nos permitan observar de manera más diáfana los doce años de nuestra muestra de estudio. Algunos de los apartados, como el cuadro de presentación e identificación con el que finaliza esta introducción, serán más bien evidentes (en cuanto a que son *objetivos*) y requerirán poca explicación; otros exigirán una serie de breves apuntes que nos permitan refrescar y concretar la memoria y, con ello, los conceptos sobre los que esta investigación ha ido sobrevolando.

Los modelos de análisis individual aplicados en su totalidad nos serán de gran ayuda a la hora de examinar la muestra de estudio, pero ello no quiere decir que su uso concreto vaya más allá de la documentación y clarificación *de la* investigación y *para* el investigador. Es decir, que los siguientes modelos más que pertenecer al campo del *peritexto público* de esta investigación, pertenecen al *epitexto privado* con lo que, si bien nos referiremos a los hallazgos de sus resultados a lo largo de todo la *Propuesta de Redefinición*, hemos optado por no incluir los modelos en sí de cada uno de los títulos en aras de una mayor claridad expositiva. La importancia del modelo de análisis individual es, precisamente, facilitar la extracción de conclusiones a través de su lectura, pero no su lectura como tal; de ahí que incluyamos este modelo como parte de los Anexos.

En este sentido conviene reseñar que cada una de las películas analizadas cuenta con un cuadro identificativo como el que sigue con el objetivo de identificar cada película correspondiente y organizar la muestra pero, a su vez, todos los títulos de las películas pertenecientes a la muestra pueden encontrarse en el ANEXO 1 para hacerse a la idea, cómoda y rápida, de las integrantes de la misma. Así como consideramos que la aportación impresa de los 262 modelos de análisis individuales es excesiva, sí creemos que el acceso a esa muestra de títulos totales es imprescindible.

Cuadro resumen 1: Datos sobre la película correspondiente	
Título	
Año	
Nacionalidad	
Director	

2. 1. Logos o marcas de fábrica

Para Nicole de Mourgues, una de las pocas investigadoras de lo que en francés es conocido como *générique*, los títulos de crédito están constituidos por tres elementos: la marca de fábrica de la productora, el título y los créditos propiamente dichos. En este sentido, las funciones generales de los mismos vendrían a reducirse a otros tres apartados: la identificación, la información y la acreditación de los creadores.² La conciencia de un espectador preparado para leer múltiples capas, también permite hablar de una preparación emocional para la audiencia hacia el espectáculo/imaginario al que va a acudir/introducirse.

Aunque no son parte estricta de la secuencia de títulos de crédito sino más bien un paratexto del paratexto en sí, hemos considerado necesario dedicar uno de los apartados de nuestro modelo de análisis a los logos o marcas de fábrica de la productora. Por un lado encontraremos las imágenes que presentan algunos de los grandes estudios de Hollywood y que empaquetan el producto fílmico de una manera contundente; por otro todas aquellas marcas de productoras más humildes y alejadas del modelo clásico que, si bien no tienen el poder industrial de esas compañías, sí intentan demostrar una serie de características potenciales desde su marca. Serán, en general, los llamados textos alegóricos: “En el texto alegórico (...) la imagen sirve sólo a la expresión circunscrita, cerrada y completa de un concepto: no es sino una imagen conceptual cuyo significado ha sido blindado por una convención perfectamente gramaticalizada (...) Una vez consolidada, la alegoría visual servirá a la reproducción de aquellos imaginarios y sistemas de organización del saber que la han producido.”³

Hemos dividido el apartado en cinco categorías simples que nos permitirán acercarnos a las tendencias de la época. Se trata de la *Identificación* del logo, el nombre de la marca que presenta la película; las *Rupturas* que puedan encontrarse en el mismo, ya sea a modo de diferencias globales y evolutivas respecto a modelos precedentes o sobre el ajuste concreto - a través de ligeras modificaciones- respecto a la película que acompañan; las *Adaptaciones* posteriores a la muestra original que reflejan que la película ha cambiado de dueños (tema

² Nicole De Mourgues. *Op. Cit.* (1994), 13.

³ Gonzalo Abril, *Op. Cit.* (2007), 75-76.

especialmente sensible en el caso que nos ocupa ya que el acceso a las películas de la muestra se ha hecho mayoritariamente a partir de ediciones en dvd); las *Ayudas* o todo tipo de subvenciones públicas o privadas que han hecho posible la película (aunque éstas serán poco habituales en la muestra); y, por último, *Otras cartelas previas* que puedan escaparse a las cuatro categorías marcadas y que nos ayuden a concretar los elementos que forman esta categoría inicial de los títulos de crédito.

Cuadro resumen 2: Logos o marcas de fábrica de la productora	
SÍ/NO	
Identificación	
Rupturas	
Adaptaciones	
Ayudas	
Otras cartelas previas	

3.4. 2. Secuencia pre-títulos

Aunque la secuencia anterior a los títulos de crédito no se implanta de manera radical en los filmes hasta mediados de los años 70 (en gran parte debido a la competición que surge entre el cine y la televisión y la necesidad de atrapar al espectador ya desde el primer fotograma), nuestra teoría, refrendada por la investigación de Deborah Allison, es que ya comienza a introducirse de manera paulatina desde los años 50 y, desde ahí, escala posiciones tanto en su frecuencia de aparición general como en su duración concreta. Esto, por supuesto, implica cambios sustanciales en la estructura de los posteriores títulos de crédito, ya que el espectador se enfrenta a las mismos con mucha más información narrativa de la habitual hasta el momento. A través de este apartado de nuestro modelo de análisis intentaremos comprobar si esa evolución se concreta en la muestra de análisis y cuales son los usos de los que se dota a la secuencia prólogo tanto en el cine de Hollywood como en el cine moderno y sus periferias.

Hemos procedido a dividir esas secuencias en dos tipos. Por un lado estarían las *secuencias prefacio*, es decir, aquellas en las que el emisor (en forma de narrador o no) introduce algún aspecto de la película con la intención de guiar al espectador hacia un punto de vista particular de la misma. Se muestran una serie de circunstancias importantes sobre la obra o su contexto que el autor quiere enfatizar y puede ser un texto escrito o una secuencia

filmada como tal aunque, normalmente (y salvo excepciones), no suele haber vínculos narrativos explícitos con la historia que se pasará a contar tras los títulos de crédito y se muestran de manera aislada. Al contrario, la *secuencia prólogo* sí suele contar con un interés narrativo que enlaza con la trama de la película. A diferencia de la secuencia prefacio, se trata de un dispositivo fílmico que presenta algún aspecto explícito de la trama o de los personajes, si bien eso no implica necesariamente que tenga que haber un vínculo narrativo explícito con la misma. Un ejemplo claro de esto vendría a ser el *cold open* propio de las películas de James Bond donde no hay promesa de resolución dramática tras los títulos. Por resumirlo de algún modo, podríamos decir que las secuencias prefacio *introducen* la película mientras que las secuencias prólogo la *presentan*. A su vez, de existir, cuentan con una serie de indicadores narrativos que convendrá reseñar.

Cuadro resumen 3: Secuencia pre- títulos			
SÍ/NO			
Duración			
Tipología	Secuencia prefacio	Autoral o alógrafo	
		Preliminar o posliminar	
	Secuencia prólogo	Con vínculo narrativo	
		Sin vínculo narrativo	
Indicadores	Lugar		
	Tiempo		
	Género		
	Temática		
Tipo de transición a los títulos de apertura			

3. Títulos de crédito de apertura

Este apartado será, sin lugar a dudas, aquel terreno donde nos enfrentamos a una mayor complejidad debido a la multiplicidad de contenidos, funciones y tipologías que existen dentro de una misma secuencia de créditos. Hemos procedido a dividir nuestro apartado de análisis de las secuencias de apertura en varios subapartados que nos permitirán clarificar mejor sus contenidos: las características básicas, el título, los créditos, rasgos estéticos, rasgos narrativos, la actividad del texto y el íncipit fílmico.

3.1. Características básicas de los títulos de crédito

Tal y como indica el título del subapartado, aquí nos limitamos a mencionar una serie de elementos básicos acerca de la secuencia de títulos de apertura: si efectivamente la tiene o no, quién es el diseñador y, de aparecer acreditado, cual es la posición en que aparece así como cuánto dura la secuencia global.

Cuadro resumen 4.1. Títulos de crédito de apertura: Características básicas			
SÍ/NO			
Diseñador		Acreditado	(+POSICIÓN)
Duración			

3.2. El título

Tal y como Genette sugiere, un título es siempre un identificador y, en consecuencia, una clave interpretativa. Lo que nos interesa a la hora de realizar el análisis de la muestra es, por un lado, si el contenido de esos títulos tienen más la intención de *designar* a la obra, es decir, de bautizarla y dotarle de una entidad propia, o, si por el contrario, prefieren usar una función que *describa* los contenidos de la misma. Es en este apartado donde comprobaremos si el emisor prefiere subrayar su propia voz o perspectiva por encima de la de la película y también es aquí donde comprobaremos si el título recibe algún tipo de valor connotativo. Conviene recordar, eso sí, que tal y como ya hemos remarcado en el texto de la tesis, esta investigación no tiene como objetivo profundizar en el valor de los títulos como entidad discursiva sino sólo en su aplicación respecto a los títulos de crédito. Nos parece relevante señalar las funciones de los títulos, pero el área es complejo y exige una honda profundización que nos sacaría de los límites de este trabajo.

Por otro lado, y ya en el área estética, nos interesa comprobar si la cartela de títulos funciona como logotipo o no: es decir, si la fuente tipográfica y ornamentos por sí solos nos indican ya cuál es el carácter de la película. Tal y como asegura Iván Bort, “básicamente se trata de un trabajo tipográfico, visual y compositivo consistente en dotar de un carácter de identidad propios al *main Title shot* (...). Significa que la “captura” instantánea del fotograma en el que el título del film aparece contiene un valor de imagen por sí mismo,

adscribible a otros elementos como el cartel de la película, o incluso un valor expresivo de conexión con su temática o con sus características formales o narrativas.”⁴ Este carácter de la cartela del título como logotipo es hoy por hoy muy habitual en las secuencias de créditos, pero percibimos que su nacimiento proviene de la época contemporánea a la muestra de estudio y al incluirlo en el modelo de análisis esperamos corroborar o impugnar esa idea.

Cuadro resumen 4.2. Títulos de crédito de apertura: El título		
Título	Función designación	
	Función descripción	
	Logotipo	

3.3. Los créditos

Nos interesa observar si el *equipo técnico y artístico* de la película están representados en los títulos de apertura o, si por el contrario, únicamente aparecen en el roll final. También nos interesa detectar cuales son las estructuras de producción reflejadas en la *jerarquía* con que esos participantes aparecen ordenados: a qué rol se reserva el título final del clímax así como el primero en aparecer. A su vez, hemos decidido seguir la conceptualización de Genette respecto a la clasificación del nombre del “autor” (que normalmente será el director) como *errático* (en el caso de que aparezca diseminado entre el resto de títulos) o *circunscrito* (si adopta un lugar canónico).

Por otro lado, presentamos dos tipos de categorizaciones de origen diverso. Siguiendo la metodología de Goffman y el frame, hemos procedido a dividir los niveles de emisión en cuatro apartados: *causante*, *estratega*, *animador* y *figura*. Fijándonos en cuál de los cuatro niveles prevalece llegaremos a conclusiones definitivas tanto sobre *quien* está detrás de la concepción de los títulos de crédito como *hacia quien* van especialmente dirigidos. Así, por ejemplo, según el tipo de película que analicemos el nivel de emisión variará mostrando si la película se encierra en una marca similar a la de otros filmes del estudio (*causante*); si, por el contrario, alguien con voz propia (sea el director o el titular) ha diseñado esos títulos (*estratega*); si se trata de un uso de la técnica sin mayor intención que la de componer unos

⁴ Iván Bort, *Op. Cit.* (2012), 221.

títulos correctos (*animador*) o, por último, si los individuos integrados en los títulos (como por ejemplo la estrella del filme) eclipsan el resto de niveles y se erigen como los elementos más importantes de la secuencia (*figuras*).

La siguiente categorización dentro de este subapartado se refiere al modelo explícito que sigue la secuencia de títulos a analizar: si únicamente aparece el *título* y el resto de créditos se guardan para el roll final, si la secuencia es *diegética* respecto al resto de la trama o si, por el contrario, es *independiente* de la misma. Nos interesa comprobar, entre otras cosas, hasta que punto la secuencia de títulos se integra dentro de la fotografía principal del film al que acompaña y si ello tiene algún tipo de relevancia para la construcción de la historia o de la perspectiva fílmica.

Cuadro resumen 4.3. Títulos de crédito de apertura: Los créditos				
3. Equipo representado	Artístico			
	Técnico			
	Previos a título			
	Jerarquía	Primer nombre		
		Clímax		
	Nombre del "autor"	Errático		
Circunscrito				
Emisor	Causante			
	Estratega			
	Animador			
	Figura			
Modalidad de títulos según distribución de créditos	Title only			
	Sec. Diegética		Avanza trama	
	Sed. Independiente			

3.4. Rasgos estéticos

Siguiendo la terminología de Goffman, queremos comprobar el tipo de *corchetes* que los títulos de crédito usan mayoritariamente para integrarse dentro de las películas realizadas en el periodo 1958-69: *icónicos*, *gráficos* o *escriturales*. A su vez, hemos procedido a realizar una tipología particular de los títulos de crédito según sus características estéticas: Tal y como hemos apreciado en el apartado historiográfico, los títulos de *texto simple sobre fondo estático* fueron los habituales hasta la década de los 40. A partir de ahí comenzó el predominio de las *imágenes estáticas como fondo*, si bien en la primera mitad de los 50 ya habían quedado relegados por los *fondos con alguna acción en movimiento*. También fue entorno a los 60 que

comenzaron a usarse *secuencias de animación* de manera habitual como sistemas de apertura de los filmes. A través de la fijación en esta serie de rasgos estéticos concretos dentro del análisis de la muestra de estudio esperamos poder confirmar o desmentir las tendencias aquí señaladas así como comprobar su rango de utilidad en el cine moderno. Algo similar podrá decirse del uso con el que se dota al audio (sobre todo canciones o música instrumental) en la secuencia.

Cuadro resumen 4.4. Títulos de crédito de apertura: Rasgos estéticos			
Corchetes	Icónicos		
	Gráficos		
	Escriturales		
Tipología	Texto simple sobre fondo estático	Fondo negro	
		Fondo color	
		Fondo textura	
	Texto simple sobre imagen estática	Motivo visual	(+CUÁL)
		Imagen diegética	
	Texto simple sobre imagen en movimiento	Motivo visual	(+CUÁL)
		Imagen diegética	
	Secuencia de animación	Resume motivos	
Resume trama			
Audio	Canción	Diegética	
		No diegética	
	Instrumental	Diegética	
		No diegética	
Otros			
¿Mantiene un estilo homogéneo en toda la secuencia?			

3.5. Rasgos narrativos

Muchos títulos tienen la función de situar al espectador en el *lugar* donde transcurrirá la acción. De esta forma, ya desde el primer fotograma revelado, la audiencia recibe una impresión de realismo, se impiden posibles pérdidas en el contexto y se acepta la credibilidad de lo que vendrá. Los títulos de crédito también pueden fundamentar la época o *tiempo* donde transcurrirá la trama del filme, así como el *tema* principal del filme o el *género* al que éste pertenece. De este modo, el espectador podrá aceptar desde la primera imagen cuáles son las reglas a las que se enfrenta, y el creador podrá etiquetar su producto como parte de un mundo concreto. Nos interesa comprobar si hay variaciones determinantes dentro de la muestra de análisis en la función de los títulos de crédito como indicadores

filmicos. La rotura del cine moderno trajo pareja una cierta desorientación en el espectador que, intuitivos, se refleja en las secuencias de apertura. A través del análisis en estas categorías concretas intentaremos comprobarlo. También queremos comprobar si los aspectos formales de la secuencia de títulos tienen su correspondiente reflejo en la película a la acompañan y, en caso positivo, saber cual es su grado de adscripción a la misma.

Cuadro resumen 4.5. Títulos de crédito de apertura: Rasgos narrativos		
Indicadores	Lugar	
	Tiempo	
	Género	
	Temática	
¿Mantiene aspectos formales del imaginario de la película?	Nivel Alto	
	Nivel Medio	
	Nivel Bajo	
	Descripción	

3.6. La actividad del texto

En este subapartado hemos incluido dos de las contribuciones de Goffman y Genette a nuestra muestra de estudio. Por un lado nos referimos a todas aquellas actividades que transforman el marco de referencia y de las que ya hemos hablado en páginas anteriores de la tesis: la *franja escenificada*, la *transposición de claves*, las *fabricaciones*, y las *rupturas o salidas fuera del marco*. Por otro, nos interesa detectar algún rasgo de la transtextualidad propia de Genette. Es decir: si los títulos funcionan como *metatextos* críticos respecto a otros precedentes, si hay un amago de rechazo a la propia categorización fílmica como *architextos* o si hay modificaciones respecto a un *hipo-texto* anterior. Aunque no sea uno de los objetivos del presente trabajo de investigación, también hemos considerado relevante incluir un pequeño apartado donde vinculemos las secuencias de crédito con otros *peritextos* como los intertítulos o *epitextos* como los carteles. Nuestro análisis no será en este sentido contundente ya que entraríamos de lleno en un campo de estudio diferente a nuestro foco, pero habrá ocasiones en que la mención será inevitable.

Cuadro resumen 4.6. Títulos de crédito de apertura: La actividad del texto		
Marco de actividad	Franja escenificada	
	Transposición de claves	
	Fabricaciones	
	Rupturas del marco	
Transtextualidad	Metatextualidad	
	Architextualidad	
	Hipertextualidad	
	Relación con peritextos	
	Relación con epitextos	

3.7. El *incipit* fílmico

El *incipit* en literatura se refiere a las primeras palabras de un texto o de un impreso antiguo. En lenguaje cinematográfico hace referencia a las imágenes que abren un texto audiovisual, por lo que suelen estar directamente vinculadas con las secuencias de títulos de crédito. Tal y como ya hemos visto, Del Lungo clasifica las funciones del *incipit* en cuatro: función codificadora (empezar el texto), función seductora (interesar al lector), función informativa (situar la ficción) y función dramática (empezar la historia). Nos interesa comprobar tanto si los títulos de crédito recogen esas funciones como si lo hace la primera imagen estricta – vacía de títulos- de la película. El comienzo de la misma será el final de la secuencia de títulos de apertura.

Cuadro resumen 4.7. Títulos de crédito de apertura: Íncipit fílmico			
Primer plano	Transición desde títulos al primer plano de la película		
	Íncipit	Función codificadora	
		Función seductora	
		Función informativa	
		Función dramática	

4. Títulos de crédito de clausura

Del mismo modo, nos interesa hacer un recorrido por los títulos de crédito de clausura. Lo haremos siguiendo el modelo de catalogación de Neuper que divide los tipos de finales en cuatro apartados: *texto cerrado*, *historia abierta*, *discurso abierto* y *texto abierto*. A su vez, indicaremos una serie de rasgos estéticos sobre los mismos, si bien es cierto que los títulos

de clausura suelen presentar rasgos menos definitorios que los de apertura. Intuimos que el “The End” propio del cine clásico sufrirá una disminución importante en nuestra muestra de estudio más vinculada al cine moderno, de ahí que hayamos decidido señalarlo dentro del modelo de análisis con la intención de comprobarlo, aunque reconocemos que las pautas de análisis para el mismo se limitan únicamente a señalar su existencia o no. La potencia del dispositivo del “The End” es tan grande como tan poco estudiada, con lo que nos ha parecido que la mejor pauta de análisis para tratarlo era sencillamente controlar su presencia.

Cuadro resumen 5: Títulos de crédito de clausura			
Último plano	Transición a títulos desde el último plano		
Roll final	The End	SÍ/NO	
		Texto cerrado	
		Historia abierta	
		Discurso abierto	
	Roll final	Texto abierto	
		SÍ/NO	
		Blanco sobre negro	
		Sobreimpresión diegética	
		Imagen congelada	
		Movimiento	
	Audio	Cartelas	
		Titulador acreditados	(+POSICIÓN)
		Relación con títulos de inicio	
		Rupturas	

5. Catalogación

Así como subrayamos la importancia de analizar todos los títulos de crédito de la muestra de análisis según las diferentes categorías que hemos visto a lo largo de estas últimas páginas, consideramos también imprescindible distinguir grupos dentro de esa muestra que nos permitan un análisis mucho más específico y, en consecuencia, clarificador. Tal y como aseguraba Domènec Font, “la modernidad cinematográfica funciona dentro de un cuadro temporal apto para la compartimentación y el desglose”⁵ con lo que desde aquí proponemos tres tipos de compartimentos distintos lejanamente basados en las catalogaciones de Aumont: los títulos de crédito como marco del *cuadro*, los títulos de

⁵ Domènec Font, *Op. Cit.* (2002), 19.

crédito como el marco de una *ventana* y los títulos de crédito como el marco de un *espejo*.

Ello no implica necesariamente que varios ejemplos de la muestra no puedan tener elementos pertenecientes a más de uno de esos compartimentos, pero estamos convencidos de que el desglose nos ayudará a visualizar el periodo 1958-69 de una manera mucho más diáfana. Estos tres compartimentos funcionan más con base en diferentes resonancias y pistas de reconocimiento que de una manera estrictamente rítmica. Se trata de una catalogación personal y particular pero derivada de todos los conceptos que hemos ido atisbando a lo largo de esta investigación. Son dispositivos complejos que no pretenden en ningún caso encerrarse sobre sí mismos ni actuar como frontera radical entre ellos. Se trata, pues, de una forma más de enmarcar la muestra de estudio y, con ella, nuestra investigación.

Cuadro resumen 6: Catalogación global de los títulos de crédito	
Marco pictórico	
Marco ventana	
Marco Espejo	
Observaciones	

A través de esta catalogación personal esperamos poder integrar el resto de categorías que forman parte de este anexo.

