

Malerei/Fotografie/Film

DIEGO CORONADO E HIJÓN

*“Es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho,
el del cine, lo que divide a la historia del arte”*

(Barthes, 1980: 152).

Justificación Preliminar.

Aun cuando pueda parecer evidente que el título de nuestra ponencia aparece en su original modificado por un error de imprenta, lo cierto y sorprendente, es que todo él —Malerei, Fotografie, Film— expresa en sí mismo de lo que aquí se va a hablar —Pintura, Fotografía, Cine. Por ello, una primera parada por nuestro recorrido expositivo había de pasar necesariamente por detenerse en dar cuenta de tan extraña intitulación, —al menos para las gentes menos familiarizadas con las vanguardias fotográficas de principios de siglo. Sólo a continuación, y tras desenmarañar las concomitancias historiográficas de base a que hace alusión el título que hemos escogido es cuando se pasará, en un último bloque, a referir el cine y su lugar dentro de esos sistemas de representación aludidos —si bien ya no dentro de unas referencias contextuales, cuanto que propiamente textuales.

Pintura, Fotografía, Cine: breve contextualización histórica.

“Malerei, Fotografie, Film”, es el título del primer libro que el polifacético artista húngaro salido de la égira del constructivismo de la Europa del este, Moholy-Nagy, publica hacia 1927¹ como resultado directo de las enseñanzas sobre estas disciplinas —Pintura, Fotografía, Cine—, impartidas en la Escuela de Diseño y Arquitectura alemana de la Bauhaus, donde colabora como docente desde 1923². Su obra escrita, desde entonces, y hasta 1947 con “Space-Time, Problems in Art”, primero, y posteriormente con “Vision in Motion”³ —momen-

to en que aparece una recopilación póstuma de todas sus ideas sobre la imagen-visión del espacio-tiempo foto/cinematográfico—, podemos decir que resultará de vital importancia para los teóricos posteriores que comienzan a hablarnos de las relaciones entre Pintura, Fotografía y Cine. Su “Malerei, Fotografie, Film” (1924), resultaría también el texto cabecera que inspirará a todos los escritos posteriores que se centren en las relaciones expresivas existentes entre los medios Foto y Cinematográficos. Desde los primeros escritos de Walter Benjamin, “Pequeña Historia de la Fotografía” (1931), y su “Obra de Arte en la época de su Reproductibilidad Técnica” (1936), hasta las publicaciones de Rudolf Arnheim, “El Cine como Arte” (1932), y especialmente, el capítulo dedicado al “Nuevo Laoconte”. Por último, y para terminar de destacar la importancia que adquirió la obra —escrita y plástica— de este fotógrafo para la configuración de una plástica foto/cinematográfica, señalemos de entre el ingente material dedicado a la creación de cortometrajes de vanguardia —recordemos su “Dynamik der GroBstadt (1922)”⁴— que será una de las figuras más importantes que desde la Deutsche Werkbund organizara la célebre exposición sobre la “Nueva Fotografía”, bajo el sugestivo título de “Film und Foto”⁵.

Por lo tanto, se trata de la obra de un pintor que en su labor como docente entregado a la Fotografía y el Diseño Publicitario, termina siendo fascinado por las posibilidades de expresión que posee el cine para expresar aquél aliento de verdad que le está vedado a la fotografía en su intento de conseguir las máximas ilusión de duplicado de lo real, la ilusión del movimiento: “Mientras que en la fotografía la base del verdadero trabajo se encuentra, no en la máquina fotográfica sino en la emulsión sensible a la luz, en el cine la llave de la producción no radica en la emulsión sino en la posibilidad de crear el movimiento” (Moholy-Nagy, 1942. Cit. en: IVAM, 1991: 20-21).

Sería precisamente la segunda gran generación de críticos foto-cinematográficos que surge ahora tras la segunda guerra mundial, la que desde una apuesta exacerbada por el realismo que los medios de registro de base fotoquímica (Foto/grafía y Cinemato/grafía) imprimen en el plano de la expresión, —por oposición a las imágenes de representación simbólica anteriores: Pin/tura, Escul/tura, Arquitec/tura—, dará el paso definitivo al análisis textual de la obra de arte, entendida como sistema significativo articulado en torno a la especificidad de sus propios lenguajes. En sendas obras dedicadas al cine, tanto en la de Bazin (1945-

57) primero, como en la de Krakauer (1960) después, se habla de la fotografía sólo para recordar el específico sistema fotoquímico de grabación de los signos icónicos que caracteriza a ambos sistemas; momento justo en que se abandona su análisis para comenzar a hablar de lenguaje cinematográfico. No en vano, la "Ontología de la Imagen Fotográfica", concluye con un lacónico: "Por otra parte, el cine es un lenguaje" (Bazin, 1945-57: 30). Lo que nos dice muy a las claras cuál era el papel asignado a la fotografía en estos momentos, en su relación con el cine: la obra de arte total donde confluyen todos los significantes expresivos del resto de las artes en un único sistema de lenguaje⁶. Roland Barthes, retomando el testigo dejado por su antecesor resumirá esta situación de partida en un último testamento póstumo, recordándonos cuál debía de ser el nuevo nivel de análisis emprendido sobre estos sistemas a partir de la instauración del sistema representativo de la fotografía. Con la que se tiende a desplazar la vieja tradición académica de la copia o mimesis, por la fascinación del poder constatativo que lo referencial carga sobre ellos: "Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la Fotografía era una imagen sin código..., no toman en absoluto la foto como una copia de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte" (Barthes, 1980: 154).

Llegado este momento, lo importante pues parece recaer no sobre las relaciones con-textuales que puedan mantenerse entre varias figuras que pertenecieron en distintos momentos de su vida a la creación ora fotográfica, ora cinematográfica, —lo que la imagen demuestra— cuanto que atender a las relaciones textuales que existen entre estos dos medios que comparten una misma base fotoquímica, la Fotografía y el Cine —es decir, lo que la imagen muestra.

La dimensión intratextual en los Espacios Pictórico-Foto-Cinematográficos: Visor. Lente. Marco.

En este punto podemos continuar afirmando que ante los distintos discursos icónicos hasta ahora comentados (pintura, fotografía, cine), no puede llevarse a cabo una misma metodología textual. La introducción de lo tecnológico que la fotografía introduce (Benjamin), perpetúa el sentido estático de la representación pictórica. Sólo el cine conseguirá infundir la apariencia de movimiento de sus

imágenes mediante la concatenación sintáctica de los planos como primera materia expresiva de su lenguaje, y donde puede articularse el orden de sus significantes. Ya se trate del cine primitivo (movimiento unicelular, o de única toma), ya se trate del cine clásico (movimiento multicelular conseguido por el desarrollo de distintos Planos: desde el Plano Fijo, hasta el Plano Secuencia). Esta diferenciación entre las imágenes de registro fotoquímico estáticas —fotografía— e imágenes de registro fotoquímico en movimiento —cine—, nos sirve para poner en evidencia la diferenciación de partida sobre la que pavimentar dos prácticas enunciativas bien diferenciadas. La Enunciación Fotográfica, donde si exceptuamos quizás el caso del macrodiscurso de la foto de prensa, no existe contenido narrativo, pues no existe sucesión de imágenes mostradas; y la Enunciación Fílmica, caracterizada por la necesaria carga narrativa que transportan sus sujetos explícitos hablantes —narradores— así como aquéllos otros sujetos actantes implícitos —narratarios.

Además de esta diferencia de partida entre estos dos casos de discursos enunciativos, existe una segunda diferenciación de base también de importancia, antes de proseguir con nuestro recorrido por las distintas marcas enuncionales en uno y otro discurso. En efecto, mientras que en cine los “materiales de expresión” (Metz, 1993), quedan referenciados continuamente por una parte a la banda imagen, con un doble sistema representativo: el sistema analógico de imágenes icónicas, y el sistema digital de los rótulos y gráficos; y por otra parte, la banda sonido, con un triple sistema significante: sonido musical y sonidos digital o fónicos y sonido analógico o de ruido; en fotografía, sólo podemos disfrutar de lo que podemos llamar su banda imagen, donde no obstante, persisten los dos órdenes significantes anteriormente constatados para el cine: el sistema analógico de los signos-función de las imágenes, y el sistema digital de los signos verbales que la cámara registre accidental o intencionadamente —rótulos, letreros, y cualesquiera otras escrituras que el código de la lengua imprime sobre el paisaje contemporáneo.

Existe, sin embargo, un particular sistema discursivo de base fotográfico en donde la banda imagen ha de ir necesariamente anclada a la banda texto. Nos referimos al discurso fotopublicitario. De esta forma, si el caso práctico de la fotografía que más se acercaba al cine, desde el punto de vista de su orden de representación discursiva, era la fotografía de prensa —en tanto que más cercano a lo

audiovisual por la introducción del comentario verbal que toda imagen periodística conlleva—, podemos decir ahora que la práctica fotoquímica estática que más claramente desarrolla un esquema tutor propiamente fotográfico, es la de la foto de publicidad —en tanto que más cercana a la aparición explícita de los dos sistemas de imágenes analógicas o denotativas —iconos— y digitales o connotativas —textos y sistema de la lengua.

Por otro lado, si la imagen es un objeto con unas proporciones, un tamaño, etc, ésta se presentará siempre como objeto aislado y limitado, cuyas características físicas radican en la particularidad de los mecanismos que trabajan en la base de su elaboración. En este sentido y en orden a establecer una tipología de significantes comunes que trabajan en ambos dispositivos de registro fotoquímico por oposición al orden representativo de lo Pictórico, podemos asignar —simplificando las operaciones técnicas— los siguientes elementos en una ordenación intradieética de base:

a) El par Visor-Objetivo, y donde el Anillo de Enfoque determina el paso de la tridimensionalidad de la escena enfocada a la bidimensionalidad recogida en el plano de la película.

b) Y el par Obturador-Diafragma causantes últimos de la nitidez última —y primera— de los distintos planos de la escena, merced a su capacidad selectiva de absorción de los rayos de luz que puedan incidir sobre el agujero estenopo de la cámara.

a) En un primer momento se desarrollan los mecanismos técnicos del visor y del conjunto de las lentes en tanto que modelos ideológicos de cierta visión fotográfica. Visor y conjunto de lentes, configuran así el ángulo de visión perceptivo enfocado, así como una cierta predisposición a la visión tridimensional organizada en función a la potencia de ampliación en perspectiva que el objetivo de la cámara supone con respecto al ojo humano.

El visor es el desarrollo del marco Pictórico, que cristalizará en el concepto de campo fotográfico, por oposición al campo Pictórico anterior encerrado en los límites físicos del marco. El marco Pictórico supone el recorte de la realidad que se selecciona y se aparta manualmente de la representación. Sus funciones no sólo son pues meramente ornamentales o económicas sino, sobre todo, simbólicas; pues, al hacer alusión de manera explícita a los bastidores, se estaba reforzando así la idea originaria en Alberti del cuadro-ventana. De hecho, el término “cua-

dro”, procede del latín *quadratum*, espacio definidor del encuadre del pintor, y por extensión de toda organización espacial sobre superficie bidimensional.

Por oposición a este espacio centrípeto, el campo visual en fotografía es un espacio centrífugo; así definido desde el momento en que Bazin llamara la atención en torno al espacio extradiegético que rezuma todo plano fotográfico en tanto que corte de un particular acontecer espacio-temporal: “El marco en pintura polariza el espacio hacia el interior..., es centrípeto” (1945-57: 128). Con la imagen-foto, el recorte representacional de la visión en la pintura es sustituida o desarrollada a través del recorte de la mirada del fotógrafo, mediante el visor, pantalla donde quedan impresionados los límites del marco fotográfico. Mientras que el marco Pictórico analizaba el espacio infinito y homogéneo donde se organiza la “perspectiva artificialis”, el marco fotográfico sintetiza el espacio indeterminado y heterogéneo donde se organiza el Campo/fuera de Campo de la fotografía. El visor así sustituye el espacio abierto e ilimitado primitivo, por el espacio estrictamente visual designado por el ojo de la cámara. Lo que conlleva a la superación del marco Pictórico para alumbrar la aparición del marco fotográfico. Ahondando en esta dirección, el Campo en fotografía sería todo aquello que tuviese que ver con el referente; es decir, los límites de la escena vista desde el visor de la cámara; mientras que el Cuadro fotográfico haría alusión al plano del significante, o soporte escogido para delimitar los límites físicos de la representación. Conceptos todos ellos que alumbrarán, dentro de una teoría cinematográfica, el concepto más amplio de Fuera de campo, debido fundamentalmente al refuerzo elíptico de los campos imaginarios que quedan designados —antes que mostrados— en torno a los bordes de la pantalla cinematográfica, entendida ya a modo de escena cúbica teatral, tal como fue entendida desde Eisenstein⁷. Para proponer una terminología, podemos decir que el Campo Cinematográfico es al Cine, lo que el Cuadro a la Fotografía, y el Marco a la Pintura, tal como especifica el siguiente esquema:

PINTURA · FOTOGRAFÍA · CINE
MARCO :

[Límites del cuadro] CUADRO :

[Marco +
Fuera de Marco] CAMPO CINEMATOGRAFICO :

[Fuera de Marco + Fuera de Cuadro]

B) En segundo lugar, mencionábamos el binomio Obturador-Diafragma, resorte que acompaña inevitablemente al instante-espacio congelado por el objetivo de la cámara; y causantes del nivel de aceptación icónica que conlleve la representación anteriormente enfocada. A diferencia del espacio Pictórico, donde la profundidad de espacio viene otorgada por el uso de la perspectiva artificial, la lente del objetivo fotográfico tiene por misión primordial sustituir la borrosidad pigmentaria por la luminosidad química de las sales de plata, extendiendo así los límites de la imagen dada, por encima de los umbrales perceptivos en el hombre. En fotografía el espacio en profundidad de campo proporcionado por el instante lumínico delimitado por el par obturador —temporal— y diafragma —espacial—, funciona no para la simulación de una visión reduplicadora de la visión humana en tres dimensiones, sino para la captación más prolongada del cubo perspectívico. En este sentido, la borrosidad cromática en pintura se opone al campo fotográfico determinado por la profundidad y niveles de nitidez que establece el objetivo de la cámara. Objetivo que no basa pues su especificidad en su relación de objetividad con respecto al sistema de visión humano tal como pensara Bazin (1945), sino en la reducción espacial que supone la visión monocular fija del dispositivo fotográfico.

Estas dos premisas de base nos sirven para reparar siquiera en dos cuestiones suplementarias finales que de ellas se derivan. Primero, mientras que en Cine podemos contar con la concreción de dos instancias ficcionales: la del actor que representa un papel dentro de la propia narración Fílmica, y la de la persona que ese mismo actor presenta; en Fotografía sólo gozamos de un sujeto en el enunciado: el sujeto que el dispositivo congela en la instantaneidad de un espacio-tiempo úni-

co. Desde este punto de vista, como ha observado Barthes, "Lo que fundamenta la naturaleza de la Fotografía es la pose" (1980: 138). Pero la aportación más clara que una estética teatral ha vertido sobre la estética fotográfica, por encima del nuevo punto de vista que supone la visión del espectáculo desde el palco de los espectáculos (desde la ópera a principios del XIX, hasta las carreras de caballo a finales del mismo), es la relación de identificación deíctica que se impone entre el receptor del mensaje y la acción que se quiere desarrollar. Relación tanto más acentuada en el caso de la fotografía publicitaria, y especialmente, en el de la fotografía de moda. Pues no existiría sistema social de la moda sin pasarela; sin escenificación y sin identificación de unos personajes con unas imágenes de registro previamente conocidas que han de ser corroboradas en el plano de la realidad más teatralizada. La fotografía de moda desarrolla la diégesis del espacio a través del continuo batir de las cortinas de sus obturadores. Telón que se abre y cierra entre acto y acto de la representación. Con la fotografía de moda, antes que con cualesquiera de las otras prácticas fotográficas, la realidad del ojo es sustituida por la ficción de la cámara, hasta el punto de hacer superponer las imágenes de representación artificial como modelo de visión humano por encima de las visión directa del hombre, en tanto que fruto del encuentro entre su aparato perceptivo y el mundo físico circundante.

Y en último lugar, y derivado también de la anterior propuesta, en Fotografía contamos con los deícticos de las Miradas que en Cine quedan reducidos al papel que les otorga la ficción. El sujeto de la enunciación fotográfica interpela directamente al espectador en tanto que resulta siempre de una texto captado por una cámara fija que concentra el relato referencial en el gesto inmortalizador por excelencia: la captación de la mirada a cámara. Por ello, en Cine la mirada a cámara será siempre una mirada transgresora que activa la palanca de peligro ante la pérdida del espacio ficcional que mantiene seguro al espectador. Y ello, debido a la misma cualidad sintáctica de articulación de los distintos planos que el Cine realiza para la configuración de su relato. Pues el noema de la Fotografía, el "esto-ha-sido", la cosa facultativamente real, tal como lo caracterizó Roland Barthes, deviene en un "esto-está-siendo", necesariamente ficcional. La mirada fotográfica es una mirada antropófaga, que engulle dentro de sí toda posibilidad de relato anestesiador; mientras que la mirada en cine se encuentra siempre necesariamente "de paso", anclada al fluido continuo de las imágenes para recordarnos la asepsia

implicativa con que cuenta nuestra conciencia como espectadores. Permítasenos para terminar recordar, tal como lo hacíamos al principio, la figura de Roland Barthes, quien ya desde 1964 nos hablaba en unos términos comparativos exentos de toda jerarquía estética, entre los sistemas Foto y Cinematográficos: "Tendríamos que poner en relación a la fotografía con una conciencia puramente espectadora, y no con la conciencia creadora de ficciones, más proyectiva, más 'mágica', de la que, en cambio, dependería el cine en general; estaríamos así autorizados a ver, más que una diferencia de grado entre cine y fotografía, una oposición radical: el cine no sería ya una fotografía animada; 'el haber-estado-ahí' desaparecería en el cine, en beneficio de 'un estar-ahí' de las cosas; esto explicaría que pueda existir una historia cinematográfica que no rompe verdaderamente con las anteriores artes de ficción, mientras que la fotografía de algún modo escaparía a la historia" (1964: 13).

NOTAS:

1. Una primera edición, data del año de 1924, si bien en aquella ocasión, el título respondía a su traducción al alemán, en la forma de "Malerei, Photographie, Film". Nosotros hemos preferido recoger el título definitivo de la segunda edición (1927), que aparece en húngaro, tal como recoge el epígrafe de nuestra comunicación: "Malerei, Fotografie, Film".
2. Sus años de formador —y formación— en la mítica Escuela, transcurren desde 1923 (Weimar), hasta 1928 (Dessau). Y más tarde, una vez comenzara el rodillo nazi de las censuras, desde la prolongación de esta escuela en los U.S.A., en el Institute of Design of Chicago —desde 1937, y hasta su muerte en 1946. [Cfr. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM): *László Moholy-Nagy*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991].
3. Texto, éste último —"Vision in Motion" (1947)—, que el propio Marshall McLuhan cita como punto de arranque para sus más famosas obras —desde "La Galaxia Gutemberg" (1962), hasta "El Medio es el Mensaje" (1967).
4. En el guión que escribiera Moholy-Nagy para esta película, se puede leer: "La película, 'Dinámica de la gran Ciudad', no pretende enseñar, ni moralizar, ni narrar; quisiera producir un efecto visual. Los elementos visuales no están aquí necesariamente unidos entre sí con lógica; pese a ello se funden por sus relaciones fotovisuales, formando una relación viva de acontecimientos en el tiempo y en el espacio que integran al espectador de manera activa en la dinámica de la ciudad" —Y al final, en una posdata aclara—: "Al leer las pruebas para la segunda edición de este libro, me entero de la existencia de dos nuevas películas que intentan llevar a cabo aspiraciones similares a las expuestas aquí y en el capítulo dedicado al cine simultáneo. En la película de Ruttmann, 'Sinfonía de la gran ciudad', se muestra el ritmo cinético de una ciudad prescindiendo del de la 'acción' habitual. Y Abel Gance, en su película 'Napoleón', emplea tres pantallas que

proyectan simultáneamente una al lado de la otra" (IVAM: Lázló Moholy-Nagy. Valencia: Generalitat Valenciana 1991).

5. Durante esta muestra celebrada en Stuttgart en 1929, tuvo lugar un festival de cine, donde se pudieron ver las obras de los mejores directores del momento —Desde "El Acorazado Potemkin", de S. Eisenstein (1925), hasta "La Pasión de Juana de Arco", de Dreyer (1928); o "El Hombre de la Cámara", de Dziga Vertov (1929), todos ellos claramente en relación con los movimientos formalistas de la vanguardia pictórica que se producen en Europa desde los inicios de los años veinte.

6. Dentro de esta línea de evolución historiográfica, podemos decir que los primeros intentos por fundamentar unas bases racionales en las distintas artes, que surgen dentro del racionalismo moderno con la figura de Lessing, y su "Laoconte" (1766), arrojarán hacia principios de nuestro siglo, la constatación definitiva de una obra de arte total (Wagner): el cinematógrafo —bautizada desde entonces con el apelativo de la séptima de las artes (Canudo, 1911)—, debido fundamentalmente a la aparición dentro de su estructura formal interna de todos los medios expresivos que antes habían aparecido por separado en los distintos medios artísticos —desde la lengua hasta el teatro, desde la pintura a la música. Fue así, cómo Abel Gance llegará a definir al cine como "...Música, debido al cristal de las almas que se encuentran o se buscan, debido a la armonía de los retornos visuales, debido a la propia calidad de los silencios; como pintura y escultura, por la composición; como arquitectura, por la construcción y el ordenamiento; como poesía, debido a las bocanadas del sueño robadas al alma de los seres y las cosas; y como danza, por el ritmo interior que se comunica al alma haciéndola salir de uno y mezclarse a los actores del drama" (Gance, 1927. Cit. en Urrutia, 1984: 126).

7. El cuadro es a la pintura lo que el retrato a la fotografía; conceptos preñados de sentidos —narrativos— y de contenido —etimológico—, definidores de dos visiones distintas de representar, y de dos géneros representativos por excelencia: el paisaje —Pictórico— y el retrato —fotográfico. Y ello, porque con el espacio cinematográfico, al resultar de una imagen, primero enfocada, después montada y trazada por la mano del director, y por último proyectada, aglutina en torno a los límites de la pantalla el potencial simbólico del marco Pictórico, además del potencial imaginario del Campo Fotográfico, hasta conseguir el estiramiento máximo de uno y otro en un Fuera de Marco y Fuera de Cuadro, respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA:

BARTHES, R.: (1964): "Rhétorique de l'Image". En *Communications*, Nº 4. 1964. pp, 91-136. Incluido en: BARTHES (1982): *Lo Obvio y lo Obtuso*. pp, 29-47. Paidós, Barcelona, 1992.

—(1980): *La Cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*. Barcelona. Paidós, 1990.

BAZIN, A. (1945-57): "Cine y Pintura". Incluido en Bazin (1945-57): *¿Qué es el Cine?* Madrid. Rialp, 1966.

- BURCH, N. (1970): **Praxis del Cine**. Madrid. Fundamentos, 1985.
- DUBOIS, P. (1983): "El Golpe del Corte Fotográfico". Incluido en: DUBOIS (1983): **El Acto Fotográfico: de la Representación a la Recepción**. pp, 141-187. Barcelona. Paidós, 1986.
- MINGUET, J. Y OTROS (1992): "Avatares de la mirada: Una Cita Fuera de Cuadro: Cine y Pintura". Incluido en Rev, **Archivos de la Filmoteca**, nº11. Enero/Marzo, 1992. pp: 47-105.
- URRUTIA, J. (1984): **Imago Litterae: Cine**. Literatura. Sevilla. Alfar.
- VV.AA (1991): **László Moholy-Nagy**. Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo. Edita Generalitat Valenciana.

Títulos de crédito cinematográficos

CELIA CRESPO GÁMEZ

Para comenzar conviene que nos detengamos en una definición del objeto del que nos ocuparemos aquí: los *títulos de crédito*. Hablamos de entidades sin vida propia, con una relación de dependencia absoluta del film e imprescindibles para la construcción del film total como entidad completa que responde a unos cánones institucionalizados. Se ha establecido preceptualmente un inicio y un final con unos títulos de crédito cuya definición concreta sí que queda fuera de los límites institucionalizados, siendo ahí donde se encuentra el terreno libre a la experimentación.

Son por tanto, fragmentos fílmicos autónomos con respecto al film al que pertenecen (no independientes). Pese a ese carácter de autonomía con respecto al film total podemos considerarlos como textos de puro cinematográfico, en la línea de Metz cuando dice que lo cinematográfico no es todo lo que aparece en el cine, sino lo que sólo puede aparecer en el cine, y constituye de forma específica el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término. A ello se añade la especial densidad formal por su abstracción y condensación simbólica de donde surge —unido al poder de la música— la capacidad de sugestión y el poder de ensoñación, haciendo posible la predisposición del espectador.

Los títulos de crédito a los que el cine nos tiene acostumbrados tienen una clara función de enunciación y de información, pero en otro orden, podemos diferenciar dos niveles de acción determinados por nuestra posición frente a ellos.

En primer lugar, los títulos de crédito actúan como indicadores de que lo espectacular está comenzando o acabando; entregándonos al sueño o devolviéndonos a la realidad. Esta puede ser considerada como la misión "iniciática" con respecto a la mágica proyección cinematográfica. En este nivel cobra especial relevancia el acompañamiento musical, por la ausencia en la mayoría de los casos de cualquier otro elemento sonoro. Aquí, la incidencia

de la música tiene lugar en la línea aristotélica de predisposición y afectación de los sentidos a través de la música. Por su parte, este acompañamiento musical será partícipe de las características definitorias de la banda sonora del film.

En segundo lugar, se nos dan las señales que nos informan de que sobre el espectáculo pesa algo que no está directamente presente en la pantalla. A este nivel nos encontramos esas indicaciones que se centran en los individuos particulares en cuanto a nombres y apellidos, los individuos que han construido el film y le han conferido entidad propia, las ocasiones que han hecho posible y han determinado dicho producto y los materiales con los que se ha forjado como hecho un proyecto pasado.

Los títulos de crédito enmarcan el film a modo de telón simultáneamente al apagado y encendido de las luces de la sala y al encendido y apagado del proyector. Es este paso de un nivel de luminosidad a otro el que nos lleva al descubrimiento de esta doble tipología de sujetos activos del film: un nivel cinematográfico que comienza y acaba con la proyección hacia otras dimensiones.

Nos encontramos ante un texto visual comprendido en el film-discurso. Una serie de artificios expresivos puestos en juego y que el destinatario debe actualizar para extraer a través de una estrategia preordenada la información semántica en él contenida. Esta estrategia previa de lectura es implícita al texto visual, es decir, las instrucciones para su uso aparecen ante el espectador como una cadena de artificios expresivos que debe proceder a analizar poniendo en juego por un lado su experiencia del "mundo natural", al mismo tiempo que la adquirida por la lectura de otros textos. Aprender a leer (y no en un sentido metafórico) de una manera correcta los títulos de crédito supone la participación activa del espectador, que ha de añadirse como parte integrante de la imagen.

Como es natural, todo texto (visual) y por tanto los títulos de crédito, se relacionan de un modo más o menos explícito con los textos que le rodean. No se muestran inconexos al discurso, al film en desarrollo. Podemos hablar de la existencia de un marco transtextual que afecta e influye en la interpretación de toda la obra. Aquí nos encontramos con textos que se relacionan con el discurso fílmico a un nivel de paratextualidad, entendida ésta como la

relación que el texto propiamente dicho mantiene con una serie de productos externos que contribuyen a imponer un determinado modelo de consumo del texto. Una relación de proximidad entre textos en los que uno se orienta hacia el otro a fin de completarlo en su sentido e interpretación.

Pero también podemos considerar la intertextualidad como característica de relación en el sentido de copresencia de dos (o más) textos, generalmente por medio de la presencia efectiva de un texto en otro. Esta forma de intercambio textual tiene lugar en cuanto que es una presencia reflejada en características icónico-formales, que se presentan en los créditos como propias proviniendo del discurso textual del film total.

La imagen, la palabra escrita y la formulación musical, conforman un entramado signifiante que constituye el modo de expresión en estos textos —títulos de crédito—. Su capacidad significativa continúa apegada a los preceptos guía en su organización como sistema signifiante independiente y autónomo. Pero de esta interrelación nace un nuevo poder; nuevas formas surgen de la conjugación, que serían imposibles de otro modo. Al mismo tiempo, se deshace de ligaduras (ligaduras que le ataban a lo narrativo y discursivo) para entregarse a la significación total que se apoya en lo formal, aunque nunca subyugándose a la imagen. La imagen no ilustra la palabra, pero tampoco la palabra refuerza a la imagen. La relación es equilibrada. A esta relación la envuelve la formulación musical que encuentra aquí también su lugar reservado. Es en este paso que une una y otra estructura, donde se generan significados secundarios no previstos en un principio y que resultan transgresores de las estructuras preestablecidas en cuanto a significantes o lenguajes autónomos.

En los títulos de crédito nos encontramos con una condensación de los elementos esenciales que el potencial espectador ha de leer, identificar e interiorizar, y que con una visión a posteriori (en la mayoría de los casos) cobrará todo su sentido y razón de ser; o en el caso de los títulos finales, complementarán la imagen-resumen del film.

En otro orden de cosas y volviéndonos hacia la evolución histórica, los títulos de crédito y los intertítulos aparecen unidos en los inicios del cine. En un principio, los títulos además de sustituir la voz hablada y cubrir las limitaciones narrativas de la imagen, poseían una función pedagógica y educado-

ra de una audiencia no iniciada en el rito de la proyección cinematográfica. Pero los títulos de crédito tal y como los entendemos hoy, eran inexistentes o extremadamente breves, llegando a un máximo de complejidad con el título del film y el copyright de la productora. Estamos por tanto, en una etapa de indefinición formal, de búsqueda de soluciones y direcciones.

A partir de la estabilización del sistema entran en juego tres factores fundamentales y determinantes: STAR SYSTEM, las MAJORS, y como tercer elemento, la consolidación de los GÉNEROS.

Será en estos años cuando se configure lo que será la concepción tradicional y que prevalecerá hasta los años 50 en cuanto a la disposición al principio de la película y en cuanto a la composición en un número limitado de informaciones agrupadas en cuadros.

A medida que el star system comienza a emerger, los títulos de crédito adquieren mayor importancia. Los actores y actrices tratan de conquistar el status de star cuyo principal reflejo ante la codiciada mirada del público es la aparición en los títulos, lo que tan sólo algunos directores de la talla de Griffith, De Mille o K. Vidor logran sobrellevar. Comenzaron los problemas cuando estrellas del mismo status debían ponerse de acuerdo sobre la colocación y dimensiones de sus nombres. Resulta representativo el hecho de que en 1927, John Gilbert, Greta Garbo y Lars Hanson en "El demonio y la carne" (C. Brown, 1927) el nombre de J. Gilbert era mucho mayor que el del resto. Un año más tarde, en "La mujer ligera" (C. Brown, 1928) sus nombres quedaban igualados. Esto que podría resultar irrelevante adquiere en estos años una importancia considerable. En este punto, el orden de aparición y la talla de la letra cobra un relieve en muchos casos excesivo, llegando hasta un nivel tal, que se hizo necesaria la regulación por medio de una complicada y minuciosa legislación que se aplicaba cuando no quedaba ya establecida de antemano en el contrato de los actores. La recompensa era clara: el actor o actriz cuyo nombre aparecía antes o después del título principal dejaba constancia de su status como gran estrella.

Del mismo modo y en paralelo al star system, las productoras se van conformando en su forma definitiva. Este proceso de consolidación tiene su reflejo en la incorporación del logo de la productora en un lugar prominente, que quedará fijado en la primera imagen de la proyección. Esta inclusión del

logo como imagen-puerta que nos da paso hacia el film en proyección, será especialmente trascendental con la consolidación de una masa espectral que será fiel a unos modos y maneras de representar, a unos actores y, en fin, a todo un universo que se esconde tras ese logo, y que permitirá la inmediata identificación y con ella la satisfacción de unas expectativas.

Con la llegada del sonoro en los años 30, hay cambios sustanciales, por ejemplo en cuanto a la complejización en el diseño de las letras. Las grafías se hicieron más ornamentales, y se tiende a hacer de la decoración de los títulos un elemento particular del film, que participará temáticamente del mismo. Las grafías van creando un modo claramente diferenciable y que permite la perfecta identificación genérica del film desde la primera letra que aparece en proyección. Esta tipificación gráfica que en estos momentos se consolida pasará a formar parte de todo el universo iconográfico que caracteriza a cada uno de los géneros —y con especial intensidad en estos años—. De este modo, los títulos de crédito en estrecha relación con la definición musical, se harán partícipes activos de ese universo (¿quién no reconocerá hoy las letras rayadas sobre las cercas de madera, características del western?).

Se establece una tipología gráfica definitoria e identificadora que introduce al espectador en el rito que supone el género: el placer del juego pactado. Desde el inicio, desde la primera imagen percibida tras el oscurecimiento de la sala, se comienzan a cumplir las expectativas proyectadas sobre el film en cuanto a producto de género, y determinado formalmente no sólo por lo iconográfico intrínseco al género, sino también por el contexto y situación de creación. La identificación será inmediata. Títulos de crédito sobre pergamino nos lleva hacia un film histórico; los dibujos animados, hacia la comedia; la tenebrosidad compartida con cierto tipo de terror, del cine negro... tan sólo por citar lo más significativo. Cada una de estas definiciones formales concretas queda aceptada y fijada dentro del complejo de códigos simbólicos e iconográficos de cada género como uno más, para que sea de este modo redondo y pleno en significación el pacto previo establecido.

Ya con los 40 y establecidos los principios, se evoluciona hacia unos genéricos más elaborados. Se descubre y potencia hasta el máximo de sus posibilidades la capacidad dramático-narrativa de los títulos de crédito.

Hasta este punto se ha llegado por dos caminos distintos y desde miradas muy diferentes, que estarían polarizadas en "Ciudadano Kane" y "Lo que el viento se llevó". El primero de ellos está arraigado en lo puramente cinematográfico, arranca significaciones del mismo concepto de cine. La disposición de los títulos de crédito se modifica, y esto en consecuencia con los nuevos valores que porta. El mero escaparate mostrador del escalafón dentro del star system complejiza sus funciones para adoptar posturas de significación activa dentro del film, lo que altera la definición formal de los títulos. O. Welles no recurre a códigos heredados, sus recursos emanan del hecho cinematográfico mismo, innovaciones que surgen de lo puramente cinematográfico: la proyección de la imagen del actor en plena actuación. De este modo, surge un nuevo juego de interpretaciones basadas en el film recién visto que implica al espectador como descifrador. Al lado de los títulos y de los nombres se confirman dobles valores, metáforas... juegos cinematográficos en suma. En este caso, piénsese en el juego de ausencia-presencia de O. Welles/kane en los títulos, poniendo de manifiesto esa relación interior-exterior dentro del film. Este cuerpo de actor y de autor sustraído a todo modo visible pero cuya presencia sin embargo, llena todo el texto de sí como soporte y como alimento del misterio.

En el segundo caso, "Lo que el viento se llevó" supone la adopción de un modelo preexistente —el operístico— adaptándolo a las nuevas circunstancias. Se trata de la recuperación de la idea aristotélica de predisposición por la música a través del concepto operístico de preludio. Al respecto diremos que esta función de predisposición de manos de la música en la forma operística, se extiende a los créditos en cuanto a conjunción de códigos entre los que destaca la música. Es decir, que lo que era aplicable a la música, en la aplicación fílmica se extiende hacia lo icónico-visual y lo lingüístico-verbal en un todo con una misma misión y función.

Podemos decir que las modificaciones se han debido a la evolución en cuanto a disposición y función atendiendo a los dispositivos dramáticos y perceptuales que son capaces de poner en marcha en el espectador. En la década siguiente no se anularán estos principios, pero se llevará a cabo una importante transformación. Esta transformación guarda una estrecha relación con las de la industria cinematográfica en general (tambaleo de las productio-

ras, decaimiento del star system...) que afectará a sectores de la producción más dados al avance evolutivo que a esos sectores que se tratan de aferrar a modelos del pasado. El cambio vendrá dado por la incorporación de los diseñadores gráficos a la creación de los títulos de crédito (y cartelería), lo que supondrá una evolución radical en cuanto al diseño de proyectos que se apoyan en estas bases de valores funcionales y de disposición desarrollados en los años 40.

La configuración básica evoluciona en los 40 y culmina en los 50. En esos momentos el público pedía más información, las condiciones de producción estaban cambiando y el cine en relación a su público debía satisfacer estas nuevas exigencias. Surgen dos escuelas, la primera de ellas es la popularizada por los primeros westerns en pantalla ancha en los que la proyección comienza directamente con imágenes de la película sobre las que se superponen las letras del genérico. Tras esta situación espacio-temporal en la que la música termina de definir el género, comienza la acción propiamente dicha. De esta escuela descienden la mayoría de los créditos actuales y con ellos se pretende no romper el ritmo de la película, que es anticipado en esta secuencia (pre-genérico) en la que se introduce al espectador directamente en la acción.

Por último y aunque sea brevemente, debemos hablar de una segunda escuela en la que Saul Bass es la figura central, detonante que provoca el cambio de antiguos planteamientos tanto formales como conceptuales, y que supone una nueva concepción radicalmente diferente de las secuencias de títulos de crédito. Las secuencias de créditos englobables dentro de ésta tipología se caracterizan por constituir un espectáculo en sí mismos y poseer un potencial creativo que los convierte en elemento integrante y relevante activamente dentro del film total.