

## 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.