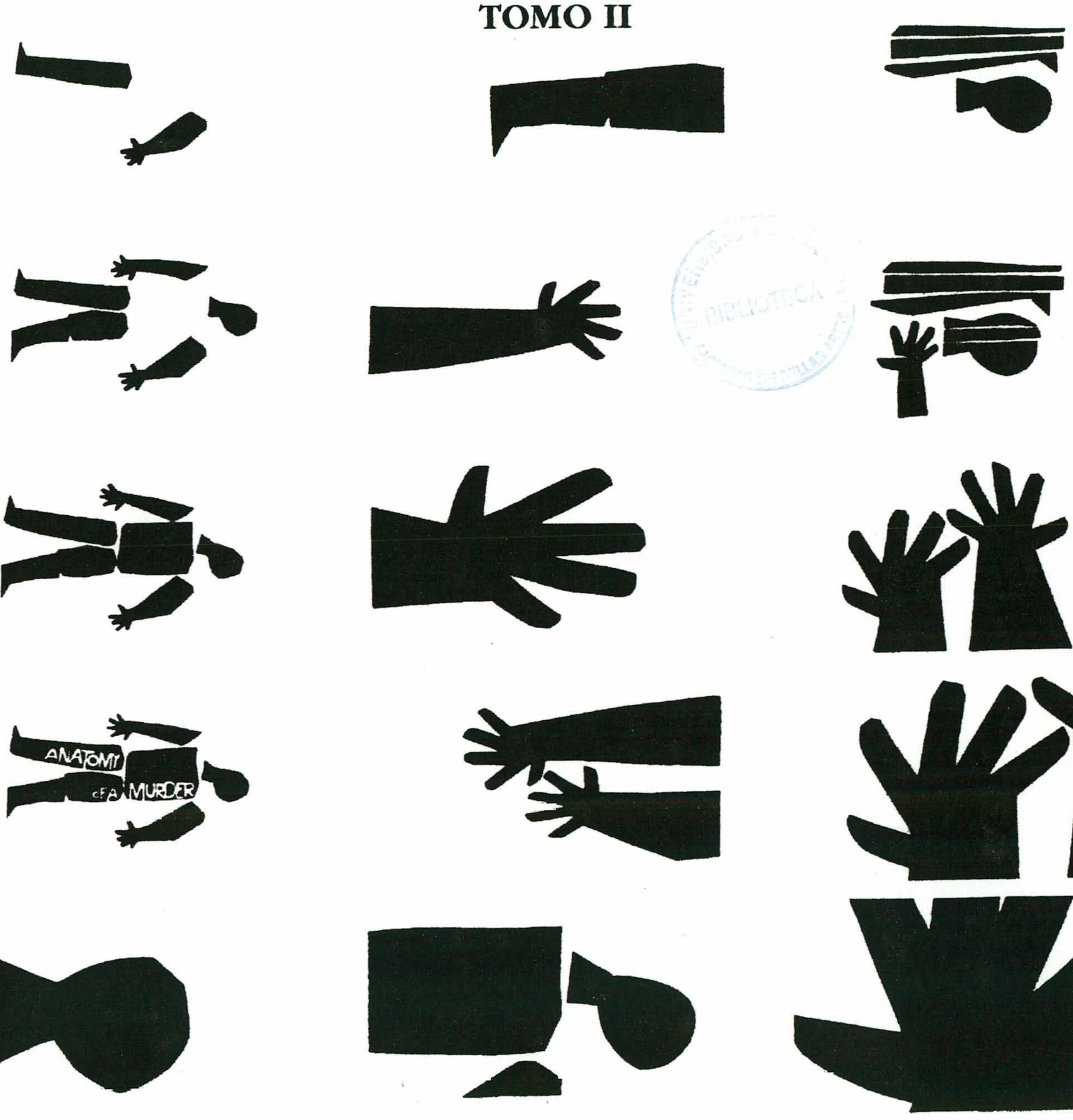
UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
26 OCT. 2001
ENTRADA Nº
SALIDA Nº

EL DISEÑO GRÁFICO Y EL CINE

Secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass (1954-1995)

TOMO II



FACULTAD DE BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
Sala TBA
Estante BLA
Número dis

TESIS DOCTORAL

Sara Blancas Álvarez

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
N.º Ej. b 13375088
N.º R. i 15446013

EL DISEÑO GRÁFICO Y EL CINE

Secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass (1954-1995)

EL DISEÑO GRÁFICO Y EL CINE

Secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass (1954-1995)

TOMO II

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: *Dña. Sara Blancas Álvarez*
Tutor y Director: *D. Javier Arteta Arrue*

Departamento de Dibujo
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada

2001

ÍNDICE

TERCERA PARTE. Secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass

9. Saul Bass: referencias biográficas 301

10. El símbolo gráfico como núcleo del diseño 305

11. Lista de las películas para las que Saul Bass diseñó secuencias de títulos 323

12. Años 50 325

13. Años 60 437

14. Años 70 543

15. Años 80 563

16. Años 90 581

Conclusiones 617

Bibliografía 643

Bibliografía general 645

Bibliografía sobre Saul Bass 651

TERCERA PARTE

Secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass

9 SAUL BASS: REFERENCIAS BIOGRÁFICAS

SAUL BASS (1920-1996)

Saul Bass nació el 8 de Mayo de 1920 en Nueva York y creció en el Bronx. Estudió con Howard Trafton en el *Art Students League* de Manhattan (1936-1939), y con Gyorgy Kepes (*) en el *Brooklyn College* (1944-1945). Su primer trabajo "real", como él lo llamaba (Kirkham, febrero 1994, p. 20), fue en el departamento de arte de la oficina de la *Warner Bros.* en Nueva York, a finales de los años treinta. Posteriormente abandonó aquel trabajo y encontró otro en una agencia. Así, trabajó como diseñador independiente y director artístico en Nueva York hasta 1946, cuando fue enviado por *Buchanan & Co.*, la agencia que manejaba *Paramount Pictures*, para dirigir actividades artísticas en sus oficinas de la costa oeste. En 1949 hizo el cartel para *El ídolo de barro* (*Champion*, d. Mark Robson), la película con Kirk Douglas, que apareció en el magazine. Desde la importante base en la formación de Bass, procedente de la influencia entre otras de las teorías de la Bauhaus, se producen sus aportaciones al diseño de carteles cinematográficos, pues si bien es posible encontrar atrayentes carteles de cine desde los días del cine mudo, es cierto que la mayoría de ellos recurrían a narraciones pictóricas, presentando fundamentalmente a los actores protagonistas. Por eso, cuando a finales de los años cuarenta, Bass realizó su minimalista cartel en toda una página de periódico para *Champion*, supuso el primer paso desde carteles repletos de textos e imágenes hacia un acto más simbólico.

Tras abandonar *Buchanan* fue a *Foote, Cone & Belding* en Los Angeles en 1950, donde trabajó alrededor de un año con Howard Hughes, quien dirigía la *RKO* en esos días. Más tarde lo dejó y comenzó como diseñador independiente. Fundó su propia firma en 1952, la firma *Saul Bass &*

(*) Gyorgy Kepes había impartido clases en la *Bauhaus* desde 1930 hasta su cierre en 1933. Posteriormente trabajó en la *New Bauhaus School* de Chicago, fundada en 1937 por Lazlo Moholy-Nagy, hasta 1943. Y un año después entró a dar clase en el *Brooklyn College*. (Ver pp. 305-306 de esta tesis).

Associates, que se transformaría en 1981 en *Bass/ Yager & Associates.*

En 1954 inició su colaboración con el director cinematográfico Otto Preminger, realizando para la película *Carmen Jones* el símbolo gráfico –una rosa rodeada de fuego y que simbolizaba a la propia Carmen- que se aplicó al diverso material publicitario y a la secuencia de títulos. Al año siguiente realizó el cartel y los títulos de *El hombre del brazo de oro,* causando gran sensación por sus formas geométricas y simples. A partir de entonces se mantuvo una prolongada y fructífera colaboración con Preminger que se continuó en películas como *Saint Joan* (1957), *Buenos días, tristeza* (1958), *Anatomía de un asesinato* (1959), *Éxodo* (1960), *Tempestad sobre Washington* (1962), *El cardenal* (1963), *Primera victoria* (1965), *El rapto de Bunny Lake* (1965), *Extraña amistad* (1971), *Rosebud* (1974), *El factor humano* (1980).

Durante estos años Bass trabajó también para otros directores, como Robert Aldrich, Billy Wilder o Alfred Hitchcock. Continuó diseñando títulos de crédito y algunas secuencias especiales (como el asesinato en la ducha de Jane Leigh en *Psicosis* de Alfred Hitchcock) para más de cuarenta películas, consiguiendo por ello un gran reconocimiento internacional.

Casado el 30 de Septiembre de 1961 con Elaine Makatura, trabajaron juntos desde los años sesenta, y es realmente difícil distinguir las aportaciones que cada uno realizó en sus proyectos comunes.

A partir de la segunda mitad de los años sesenta la actividad de Saul Bass en el campo del diseño de secuencias de títulos disminuyó considerablemente. Según la entrevista realizada por Pat Kirkham a Saul y Elaine Bass, publicada en la revista *Sight and Sound* (febrero 1994), su interés hacia la realización de títulos fue disminuyendo, en parte debido a un cierto intrusismo en el sector, y al uso y abuso que muchos creadores hacían de las nuevas técnicas. Bass rechazaba la espectacularidad y artificios de muchas imágenes que en realidad no aportan nada a la película.

Así, los últimos años sesenta y los setenta fueron tremendamente creativos, pero en otros aspectos, como la creación de sus propias películas. Realizó varios cortos, entre los que destaca *Why Man Creates* (1968), ganador de un Oscar. Y un largometraje, *Phase IV* (1973).

Así mismo, su habilidad para crear un símbolo gráfico en torno al cual desarrollar la secuencia de títulos y la publicidad de una película, le llevó de manera natural al mundo de los logotipos y el diseño gráfico de identidad corporativa. Así, desde los años sesenta, fue responsable de la imagen corporativa de: *Alcoa Aluminium, American Telephone and Telegraph* (*AT & T*, anteriormente *Bell System*), *Rockweel International, Continental Airlines, Warner Communications, Exxon, Minolta, Celanese Corporation, Quaker Oaks, Dixie Cups, Girl Scouts, United Way.*

En los años setenta una petición personal de Gene Kelly le llevó a diseñar la secuencia de títulos inicial de *That´s Entertainment, Part II* (1976). Y finalmente Martin Scorsese fue uno de los responsables de la vuelta a la realización de títulos cinematográficos de Saul Bass en la década de los noventa, con trabajos para *Uno de los nuestros* (1990), *El cabo del miedo* (1991), *La edad de la inocencia* (1993) y *Casino* (1995).

10 EL SÍMBOLO GRÁFICO COMO NÚCLEO DEL DISEÑO

Durante los años cincuenta se produjo una amplia aceptación del estilo moderno en los diversos aspectos de la cultura estadounidense, incluida la publicidad. Este estilo, caracterizado por la simplificación de las formas a favor de una comunicación más eficaz, encontró en Saul Bass quien lo llevara definitivamente al ámbito de la publicidad cinematográfica.

La evolución del cartel en general hacia una mayor simplicidad formal era algo que venía produciéndose desde los primeros años del siglo XX. En Europa a principios de siglo destacan los trabajos de Peter Behrens, Ludwig Hohlwein y Lucian Bernhard como precedentes de la *Bauhaus* alemana. Especialmente destaca Lucian Bernhard, considerado el padre del cartel del siglo XX por la reducción de sus elementos al mínimo. En 1919 se fundaba la escuela alemana *Bauhaus*, que debido a la formación de sus profesores mantuvo estrechas relaciones con los movimientos de la vanguardia artística: principalmente con el expresionismo, el dadaismo, el de stijl y el constructivismo ruso. De ellos toman elementos como el uso de colores planos y básicos, ángulos rectos y letras de palo seco. La *Bauhaus* defiende una estética racionalista basada en la función. Ya que se considera la función el elemento básico de la forma de los objetos. Así se ataca el decorativismo, pues lo importante son las formas sintetizadas y la función. Concibe el arte como comunicación. Gyorgy Kepes, futuro profesor de Saul Bass, se incorpora como profesor a la *Bauhaus* en 1930. Tras su cierre en 1933, los principios de esta escuela serán llevados a EEUU por una importante ola de emigrantes a mediados de los años treinta, entre los que destaca László Moholy-Nagy quien funda en 1937 la *New Bauhaus School* de Chicago. En esta escuela trabajará Kepes hasta 1943. Entrando un año más tarde a trabajar en el *Brooklyn College* (1944-1945) donde impartirá clases a Saul Bass. En 1944 Kepes publicaba su libro *Language of Visión*, que se basaba en sus clases impartidas en la *New*

Bauhaus. Este libro influyó de manera importante a Bass, tal y como él mismo reconoció: "Gyorgy Kepes había escrito un libro llamado El lenguaje de la visión (1944), que realmente me excitó. Él tenía un punto de vista acerca del arte, que yo no había encontrado antes." (Heller, 1989, p.17).

Desde esta importante base en la formación de Bass se producen sus aportaciones al diseño de carteles cinematográficos. "Mi primer trabajo real fue trabajar en el departamento de arte de la oficina de la Warner Bros. en Nueva York, a finales de los años treinta. Los carteles cinematográficos en esos días cubrían todos los aspectos. La idea de encomendar a un punto de vista la campaña y decir, <<esta es la esencia del film>> no se consideraba. Mostrabas todos los ingredientes de una película: las bailarinas, el romance, (...) algo de acción- siempre que pudiera ser. Había algo para todo el mundo. Mi tendencia fue ser reduccionista (...) Jugué con la escala. Traté de impulsar una idea y subordinar las otras." (ibidem). Trabajando ya en la costa oeste realizó en 1949 el cartel para *El ídolo de barro* (*Champion*), una película dirigida por Mark Robson y protagonizada por Kirk Douglas, que apareció en la prensa. Y como decíamos en el capítulo anterior, este cartel supuso el paso de unos carteles basados en las narraciones pictóricas, repletos de imágenes y textos, a un cartel tendente a la reducción de los elementos al mínimo, y a un acto más simbólico.

F.102

Fue a través del diseño de símbolos como Bass entró en el campo del diseño de títulos. Cuando Otto Preminger le pidió que disenara un símbolo gráfico para su película *Carmen Jones*, Bass ya había creado en 1953 un símbolo para Otto en el cartel de *The Moon is Blue* (F.102). Según recoge Ed Rosser (January 1977, p. 238), Preminger, impresionado por el símbolo que Bass había creado para el material promocional de *Carmen Jones*, le pidió que diseñara los créditos de la película. Y el éxito que éstos obtuvieron le llevaron a repetir un año más tarde con

este director en *El hombre del brazo de oro*, y a colaborar en ese y en sucesivos años con directores como Robert Aldrich, Billy Wilder, Stanley Kubrick, John Frankenheimer y Alfred Hitchcock.

El estilo más abstracto y minimalista de Bass señalaba modernidad y formó parte de un abrazo popular a la estética de simplificación. Sus imágenes recogen la esencia de la película, y "la representan de una manera minimalista que tiene, no obstante, un impacto máximo." (Kirkham, 1994, p.16).

Él mismo no se consideraba como un Artista con A mayúscula, sino como un comunicador visual. Los tres carteles que analizaremos en breve nos servirán para mostrar, a modo de ejemplo, su eficacia comunicativa.

Se ha hablado mucho de Saul Bass como pionero en los años cincuenta de la "creación de una imagen unificada" para todo el material promocional de una película. Su método de trabajo consistía en crear un "símbolo gráfico" que recogía la esencia de la película, y que luego aplicaba tanto al diverso material publicitario (carteles, anuncios en prensa, etc.), como a la secuencia de títulos tanto inicial como final. De esta manera creaba una imagen unitaria del film que recogía la esencia del mismo, la idea central en torno a la cual giraba la historia.

Como indicábamos al hablar de las funciones de las secuencias de títulos, que la cabecera de una película mantenga estrechas relaciones formales con el material publicitario de ésta no tiene nada de extraño. Nicole de Mourgues señala que hay en la película alguna cosa más publicitaria que en el libro, y que saca a relucir en el genérico los grandes nombres de las primeras figuras, de las estrellas (Mourgues, 1994, p.8). Con los diseños de Bass para películas como *Carmen Jones* (1954), *El hombre del brazo de oro* (1955), *Buenos días, tristeza* (1958) o *Éxodo* (1960), el paralelismo formal entre la cabecera y el cartel es muy grande. En el cartel se desarrolla el concepto de forma bidimensional y con una imagen fija, mientras que en la cabecera se le añade el movimiento. Richard y Robert Greenberg, diseñadores gráficos que han creado secuencias de títulos para películas como *Superman* (1978) o *Alien* (1979), consideran

que hay un paralelismo directo entre el diseño gráfico con una imagen bidimensional fija y el diseño gráfico con la incorporación del movimiento. Para ellos: "La principal diferencia es que el film se desarrolla en el tiempo, mientras que un póster debe dar la información en una sola imagen." (Heller, 1989, p.119). Para Saul Bass la transición de la imagen fija a la imagen en movimiento supuso un paso tan natural como él mismo relata: "Comencé como diseñador gráfico. Como parte de mi trabajo, cree símbolos de películas para campañas publicitarias (...). Una vez que estaba trabajando para Otto, creo que en "Carmen Jones", fue cuando justamente nos miramos y dijimos "¿por qué no hacer que se mueva?" Fue tan simple como eso." (Ogawa, 1979, p.104).

A continuación vamos a centrar nuestro estudio en los símbolos gráficos y carteles publicitarios (*) creados por Bass para *El hombre del brazo de oro, Buenos días, tristeza* y *Vértigo*. Como decíamos, sus carteles se desarrollan a partir del símbolo gráfico o logo diseñado por él para cada película: "Un logo es la representación figurativa del significado de un film, su título, su trama (...). Los logos sirven a un propósito tan bueno como obtener la atención." (Morella, 1972, p.44). Con estos símbolos Bass pretendía según sus propias palabras "conseguir una frase visual simple que te diga lo que la película es y evoque la esencia de la historia. Es como resumir un libro de seiscientas páginas en seis palabras, lo fundamental sin detalles. Lo que resulta es un *trademark*." (Lewis, 1962, p.50).

Con sus diseños Bass proponía una revolución a nivel conceptual y a nivel formal. A nivel conceptual lo que él llamaba "idea simple" utilizada para la creación de un símbolo gráfico que, aplicado a todo el material publicitario, ofreciera una imagen unificada de la película. Y a nivel formal utilizando un estilo relacionado con su concepto de la "idea simple" y que muchos han llamado minimalista. De esta manera "sus llamativas imágenes le hicieron ganar una reputación como el principal representante del póster cinematográfico norteamericano moderno." (*Life Magazine*, 1986, p.82).

(*) *one sheet poster*: 41 x 27 pulgadas= 104,14 x 68,58 cm.

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO

(*The Man with the Golden Arm*, 1955, Otto Preminger)

Saul Bass: "Preminger me dijo que quería algo rompedor para denunciar abiertamente el mundo de la droga y la miseria en que cae el hombre que se somete a ella." (Echevarrieta, 1988, p.5).

Para el cartel de *El hombre del brazo de oro* (F.105) Bass creó un símbolo gráfico de gran concisión y atracción visual: la silueta de un brazo quebrado. Este símbolo se aplicó tanto al cartel como al resto del material publicitario y se desarrolló en movimiento al ritmo de una música de jazz de Elmer Bernstein en la secuencia de títulos inicial de la película.

El brazo quebrado recoge y resume la idea central en torno a la cual gira toda la película: la adicción a la heroína del protagonista interpretado por Frank Sinatra. En torno a este hecho se desarrolla toda la trama y la acción de los personajes. Esta idea es recogida y transmitida por el cartel mediante una composición centrada que sitúa al brazo quebrado –la adicción a la droga- en el centro del espacio, como núcleo y origen de la historia.

Por otro lado es un brazo que cae y se puede decir que derrotado, arrastrado hacia abajo por la fuerza de la gravedad, arrastrado hacia abajo por la fuerza de su debilidad. Para ver esto más claro basta compararlo con los brazos alzados, rectos y decididos, inclinados y dinámicos, dispuestos para la acción del cartel de *Éxodo* (1960) o el brazo poderoso que ordena sin titubear en *Primera victoria* (1965), como podemos ver en F.103 y F.104 respectivamente. Tras esta comparación no cabe lugar a dudas, este brazo que cae es un brazo que se rinde.

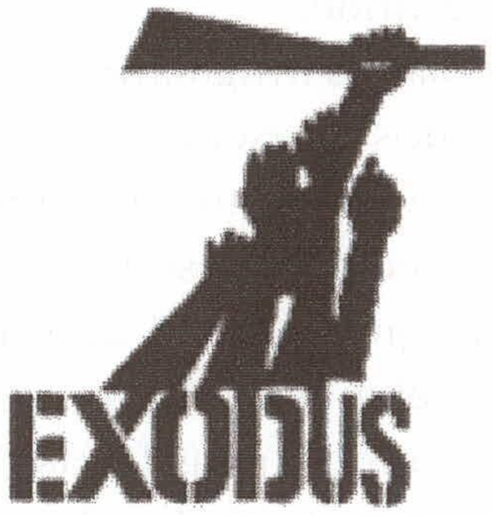
Este símbolo aparece rodeado de gruesos planos irregulares en colores fríos: distintos azules y violeta. Estos planos presentan una visión fragmentada e irregular del espacio, que refuerza el sentimiento de rotura creado por el brazo, a la vez que lo rodean como si estuviera en una prisión, atrapado en el mundo de la droga del que es difícil salir. De este entorno frío y fragmentado que no es otro que el mundo del protagonista, surge el brazo, en color negro sobre blanco. Lo rodean las letras doradas del título. El color de éstas hace referencia al propio título "the **Golden**

Arm" (el brazo de **oro**), y lo que es más importante, son el único elemento que aparece en color cálido, como la única esperanza del protagonista para salir del mundo en el que está metido, lo que puede dar valor y sentido a su vida: su capacidad como intérprete musical. La tipografía utilizada para el título, manual y sin *serif*, armoniza con el tratamiento dado al brazo y las barras. Bass creó unas letras manuales llenas de movimiento y ritmo. El propio trazo circular de las "R" recuerda los símbolos musicales, de manera que el conjunto de letras goza de gran movimiento y nos remite a esa faceta musical del protagonista.

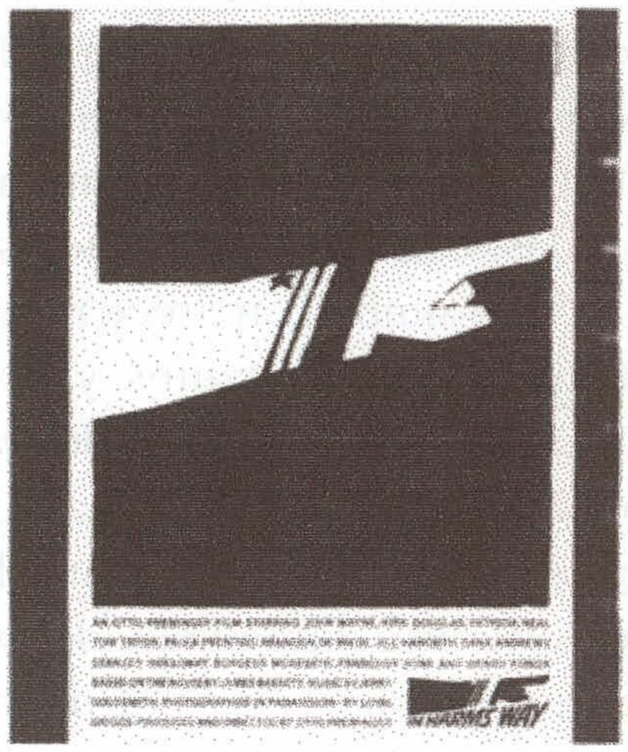
El brazo termina señalando el nombre de Otto Preminger, productor y director de la película. El tamaño de estas letras es pequeño comparado con el resto, y la tipografía sencilla, delgada y sin s*erif*. Sin embargo su posición centrada en el espacio le confiere gran importancia, y nadie se irá sin leerlo.

Arriba y alineados a la derecha están los nombres de las tres estrellas: Frank Sinatra, Eleanor Parker y Kim Novak, señalando la importancia del *star system* como medio publicitario para atraer al público y vender la película.

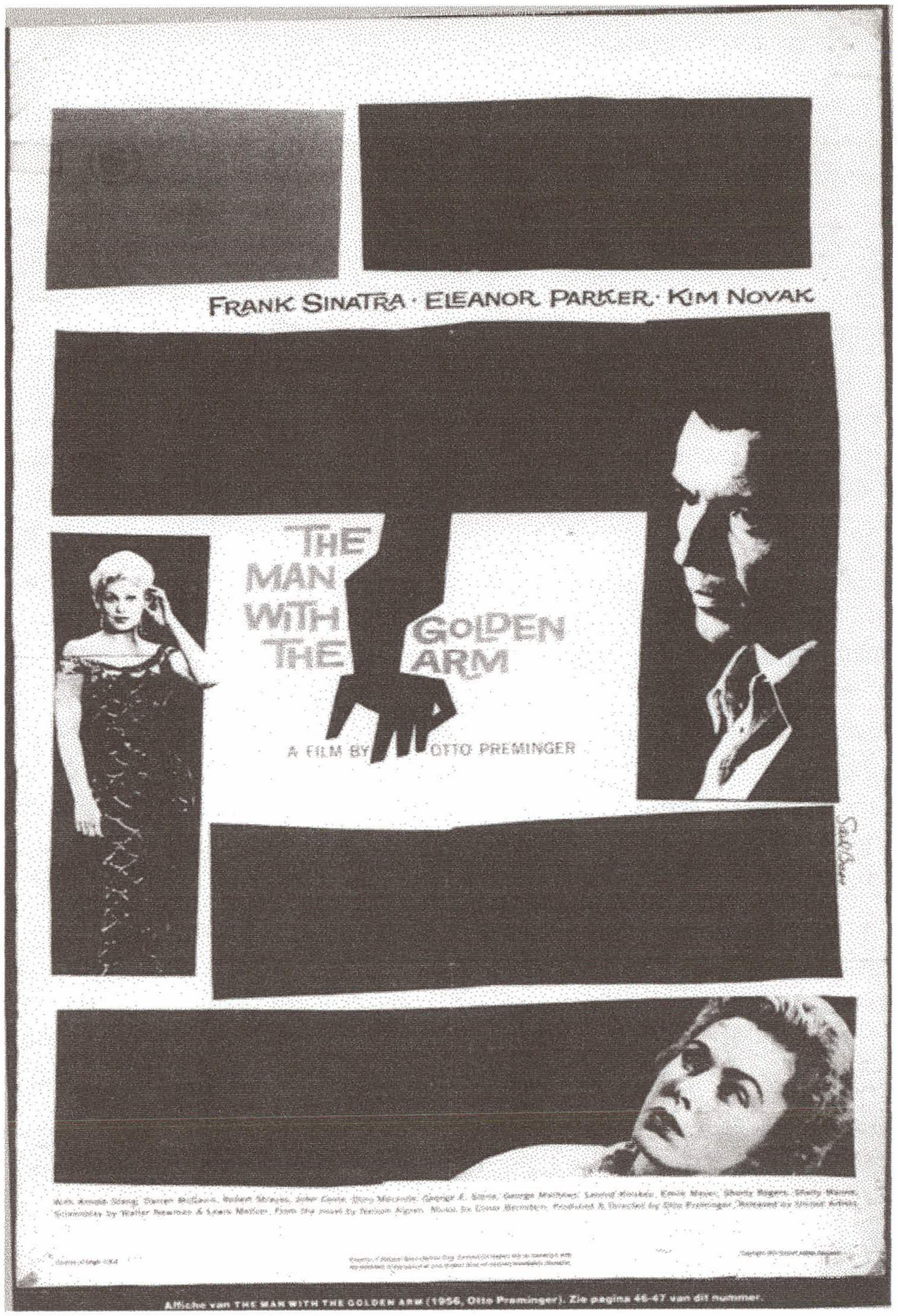
La audacia de Bass utilizando la imagen del brazo quebrado llegó aún más lejos y así "cuando se estrenó la película en Broadway, Nueva York, sólo el símbolo de la película (el brazo quebrado) aparecía en las carteleras; no había ni una sola palabra: ni título, ni mención alguna a los intérpretes." (Dormer, 1993). Esto dio lugar a la anécdota que



F.103



F.104



Affiche van THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (1956, Otto Preminger). Zie pagina 46-47 van dit nummer.

F.105

cuenta Bass y que es resultado de su propuesta formal y conceptual a través de su búsqueda de la "idea simple": "Recuerdo una vez entrando en la oficina de Preminger, después de que los carteles para *El hombre del brazo de oro* [1955] fueran hechos y estuvieran en la calle. Estaba sentado de espaldas a mí – él no sabía que yo estaba allí – hablando por teléfono, obviamente con algún exhibidor de algún lugar de Texas. El exhibidor estaba quejándose de los carteles y diciendo que él quería tener una imagen de Frank Sinatra en el póster. Y oí a Otto decirle, "Esos carteles son para usarlos tal y como están. Si cambia un ápice de ellos, retiraré la película de su sala." Y le colgó. Sé que casi todo el mundo detestó esos carteles. Rompían con todo lo que una campaña debía ser, porque solamente decían una cosa- no proveían el guisado habitual con patatas, carne y zanahorias. Mis carteles fueron tan reduccionistas que llegaron a ser metáforas. El juego con esta aproximación fue cómo conseguir la esencia del film y presentarlo de un modo suficientemente provocativo para animar a la audiencia a ir a la película." (Heller, 1989, p.19).

Aquí terminaría el análisis de este cartel si tuviéramos en cuenta solamente el símbolo y tipografía que creó Bass para esta película. Sin embargo, ya que para este trabajo estamos analizando los "*one sheet poster*", es preciso que junto a estos elementos consideremos las tres imágenes de los actores principales, las estrellas, que aparecen en este póster. Son figuras aisladas que se colocan como si fueran los vértices de un triángulo. Referencia al triángulo amoroso que envolverá a estos personajes y que se resolverá a favor del personaje interpretado por Kim Novak, que es precisamente hacia donde apunta el vértice izquierdo del triángulo. Si estas imágenes se hubieran utilizado en todo el material publicitario, posiblemente el exhibidor de Texas se hubiera sentido mucho más satisfecho. Sin embargo no todo el material publicitario gozaba de la presencia de las estrellas, tal y como hemos señalado en su estreno en Broadway, donde la única imagen que sirvió de reclamo a la puerta del cine fue el símbolo del brazo quebrado.

BUENOS DÍAS, TRISTEZA

(*Bonjour Tristesse*, 1958, Otto Preminger)

Después de *El hombre del brazo de oro*, Saul Bass volvió a trabajar con Preminger en 1957 en la película *Saint Joan* para la que realizó el cartel y la secuencia de títulos. Al año siguiente volvían a trabajar juntos, esta vez para una película llamada *Buenos días, tristeza* para la que Bass creó también un símbolo gráfico que aplicó tanto al material publicitario como a la secuencia de títulos. Este símbolo gráfico representa estilizadamente

F.106

un rostro femenino (F.106). Sus pupilas se han transformado en dos corazones, y de uno de sus ojos cae una gran lágrima, muestra de esa "tristeza" anunciada por el título. Esta lágrima es sin duda el elemento que más atrae la atención visual de cuantos aparecen, tanto por su tamaño como por su colocación en el lado derecho del espacio (un elemento situado en la mitad derecha del espacio plástico, adquiere un peso visual superior al mismo elemento colocado en la mitad izquierda). Así la lágrima resulta ser el elemento principal que marca el sentido de la imagen. Como señala Mourgues: "Esta manera de simbolizar tiene alguna cosa que ver con los jerolíficos. Se sabe que Bass ha sido influenciado por los escritos teóricos de Eisenstein, particularmente por una reflexión del cineasta soviético sobre la escritura japonesa (Eisenstein 1929) en la cual se ve un <<principio de montaje>> puesto que el sentido final es resultado de todos los elementos constitutivos. Los símbolos de Bass equivalen un poco a ideogramas." (Mourgues, 1994, p.60). En este caso Bass, conocedor de las teorías sobre el montaje de Eisenstein y sus relaciones con la escritura japonesa (ideogramas), ha creado un símbolo jugando con esos mismos principios: "agua + ojo= tristeza" (Gid, 1969, pp.382-383). Tristeza que es cantada por Juliette Greco en la película: "*My smile is void of laughter, my kiss has no caress/I´m faithful to my lover, my bittersweet tristesse.*" (Mi sonrisa carece de risa, mi beso no tiene cuidado/ Soy fiel a mi amante, mi agridulce tristeza).

Las pupilas transformadas en corazones nos muestran otro hecho: que este cambio de forma puede pasar desapercibido en un primer vistazo rápido, pues se trata de una transformación formal muy sutil, pero a la vez cargada de sentido. Los ojos son el reflejo del alma, y aquí tenemos un alma enamorada. La estilización gráfica del rostro nos recuerda los retratos de Modigliani, en cuyos cuadros, como es bien sabido, predomina lo espiritual sobre lo material, el sentimiento da forma a la materia. Este rostro, reducido a su mínima expresión material es, sin embargo, todo expresión del espíritu, que cede camino a su tristeza. Esta estilización del rostro también ha sido relacionada con las figuras creadas por Matisse (Scorsese, 1996), lo que nos viene a mostrar un hecho propio del siglo XX, que las artes gráficas y la pintura han tenido una frutífera relación de simbiosis mutua.

La composición centrada y equilibrada se deja llevar suavemente por la lágrima como elemento visual que atrae la mirada y que, con su caída, nos conduce a leer los nombres que aparecen en el tercio inferior del cartel. Estos nombres aparecen siguiendo el orden ya clásico en que lo hacen en la cabecera de las películas: primero el productor, que presenta a las estrellas o actores principales en "BONJOUR TRISTESSE". El título principal se ha destacado utilizando letra de trazo grueso en color blanco, frente al resto de letras en color negro. A continuación aparecen los nombres de otros dos actores. Y en la base del cartel, con un tamaño de letra muy reducido respecto a los nombres anteriores, aparecen dos líneas de texto que sólo leerán los cinéfilos y pasarán inadvertidas para el resto. Estas dos líneas hacen referencia a distintos créditos y aspectos técnicos.

Todos los elementos que hemos visto aparecen sobre un cálido fondo ocre amarillento. Mientras que las líneas que forman el rostro femenino aparecen en un violeta frío, y la lágrima y las letras, excepto el título de la película, en negro. El color cálido de fondo puede resultar extraño unido a este sentimiento de tristeza, sin embargo nos habla del sentimiento cálido que es el amor y de la juventud de la protagonista, llena de vida. Y por otro lado es un color que sin duda atraerá la mirada del espectador. Según recoge Mourgues, con este fondo cálido junto a los violetas Bass quería representar los distintos momentos de felicidad y tristeza que se alternan en la película. (Mourgues, 1994, p.60).

Como podemos ver Saul Bass trabaja todas las técnicas en función de los objetivos deseados. En *El hombre del brazo de oro* utilizaba superficies planas bien perfiladas, mientras que aquí utiliza un grafismo propio del trazo manual, creando una superficie con textura. Es un trazo más humano para una historia del corazón. Carácter manual que también aparece en el texto. Los nombres de los actores se destacan gráficamente con el uso de una letra hecha a mano. Ellos son las estrellas y sus nombres se escriben con letras llamativas. Destaca el uso de formas cuadradas para el contorno interior de las letras. Formas cuadradas que como veremos guardan cierta similitud formal con las letras del póster de *Vértigo* (1958). Por otro lado sorprende comprobar cómo para el nombre del productor (que es también el director) se ha utilizado, tal y como se hacía en *El hombre del brazo de*

oro, un tipo de letra diferente a la utilizada para el resto del cartel. El tipo utilizado le da un carácter más serio a este nombre. Y se podría interpretar como el reconocimiento al director como responsable final de la película.

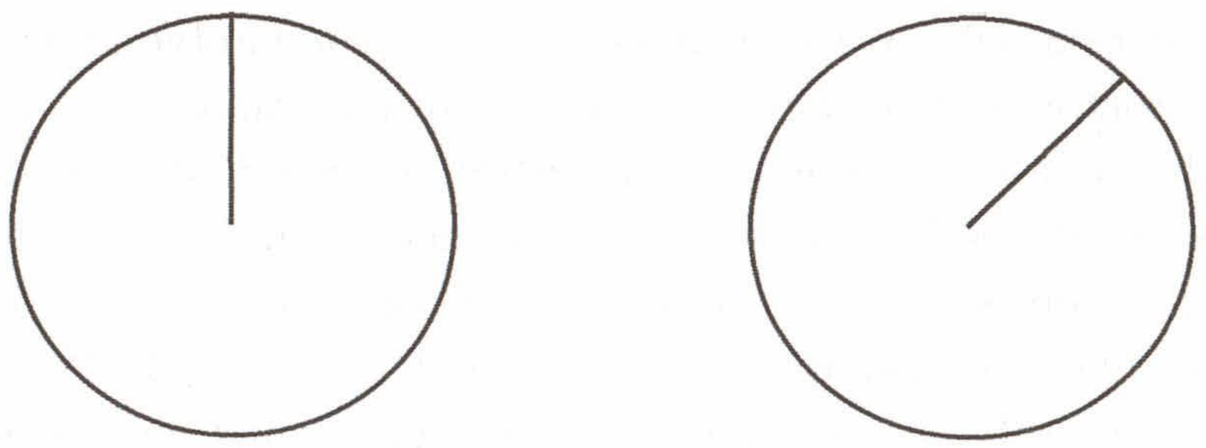
Podemos terminar este análisis con la última frase cantada por Juliette Greco con la que se cierra la película: "*I wake up every morning and say ´Bonjour Tristesse´*." (Me despierto todas las mañanas y digo ´Buenos días Tristeza`). Con ella terminamos el análisis del cartel de esta película, pues recoge la esencia del fim, en torno a la cual se ha desarrollado el propio cartel.

VÉRTIGO/ DE ENTRE LOS MUERTOS

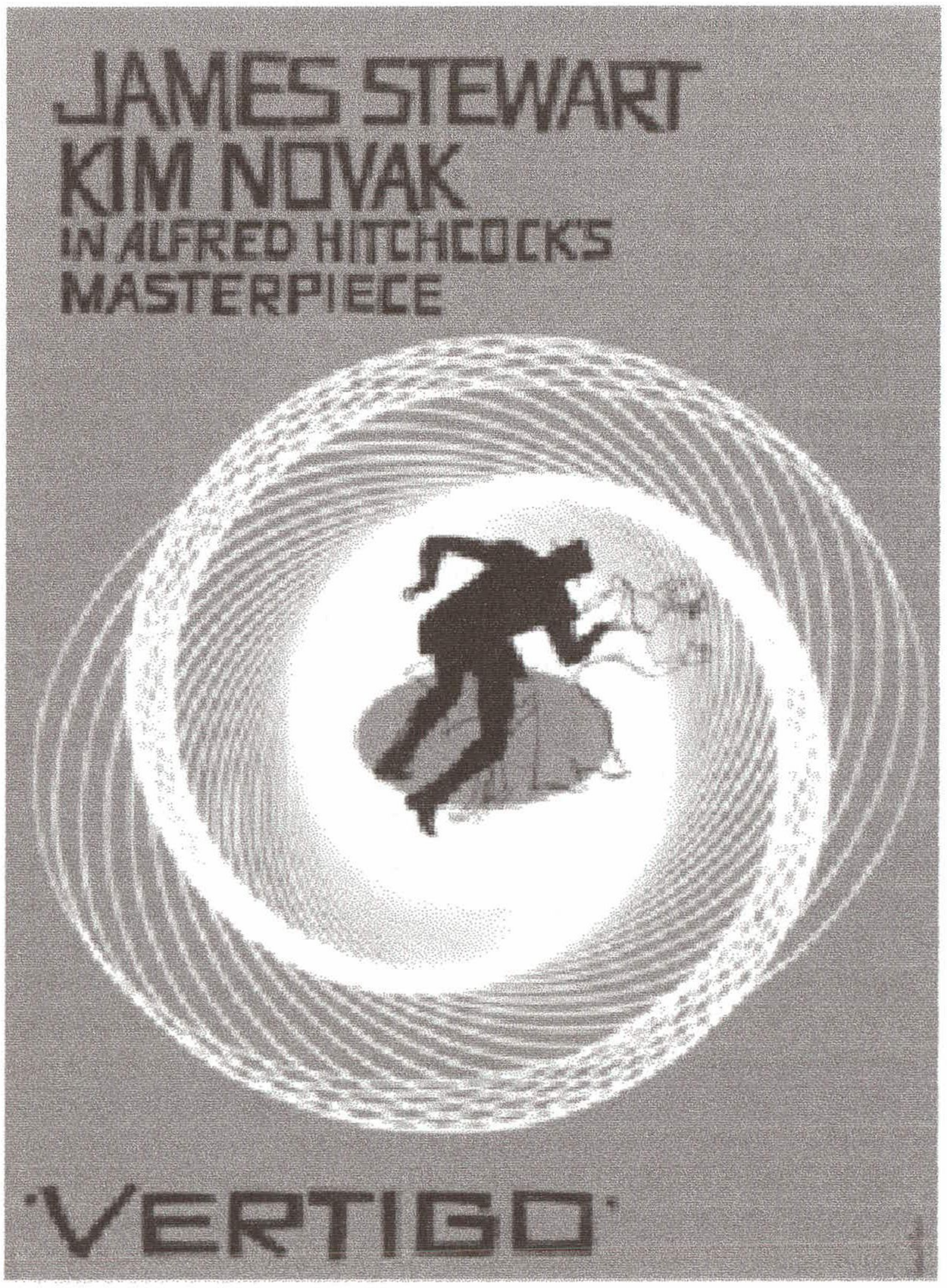
(*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock)

Si en la cabecera de *Vértigo* Bass consigue simbolizar y resumir la película en pocos minutos, en el cartel lo hace en una sola imagen clara, sencilla y eficaz. Dos siluetas, una masculina y otra femenina, representando a los protagonistas, caen en el espacio que gira a través de la forma en espiral (F.108).

El equilibrio es un factor privilegiado en el proceso de la percepción humana. El hombre necesita equilibrio tanto psicológica como físicamente. Si no tenemos equilibrio psíquico se dice que estamos desequilibrados mentalmente. Mientras que el equilibrio físico es el que nos permite estar erguidos, en posición vertical, firmemente asentados sobre el suelo. Si perdemos el equilibrio, simplemente caemos. Eso es lo que le ocurre al personaje masculino de la película y eso es lo que se refleja en el cartel.



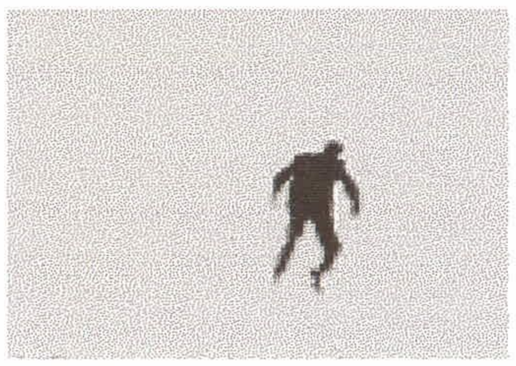
F.107


JAMES STEWART
KIM NOVAK
IN ALFRED HITCHCOCK'S
MASTERPIECE
VERTIGO

F.108

Scottie, interpretado por James Stewart, sufre una enfermedad psicosomática llamada acrofobia, que es miedo a las alturas. Incluso debido a la supuesta muerte de Madeleine (Kim Novak) llegará a estar internado en un hospital psiquiátrico, dudándose de su cordura (desequilibrio mental). En el cartel la figura masculina ha perdido el equilibrio apartándose del eje vertical y colocándose en diagonal, con lo que se potencia la sensación de caída producida por el vértigo. En este cartel es muy importante el factor "tensión" que introduce esta diagonal descrita por la silueta masculina. En F.107 podemos apreciar dos círculos, uno con radio vertical y otro con radio diagonal: en el caso del radio diagonal la tensión es mayor, porque el radio se aleja del eje vertical deshaciendo el equilibrio (Dondis, 1995, p. 36). Este hecho interesa en términos de diseño ya que si ponemos un círculo al lado del otro, la atención de la mayoría de los observadores será atraída por el círculo cuyo radio se aparte más del eje. Saber como atraer la mirada del público hacia determinadas zonas se traduce en economía de tiempo para el observador, pues recibe lo fundamental del mensaje de manera más directa. En el póster de *Vértigo* colocar al personaje sobre el eje vertical habría transmitido estabilidad, colocarlo en diagonal produce tensión e inestabilidad, y por lo tanto transmite mayor sensación de caída, potenciando la idea principal que se quiere transmitir. Introducir estos criterios de Psicología de la Percepción Visual al análisis formal de la obra de Bass no debe sorprender. Hay que tener en cuenta que, como decíamos, uno de los maestros de Bass fue Gyorgy Kepes quien había dado clases en la *New Bauhaus* de Chicago inspirándose en la psicología de la gestalt (Lupton, 1993, p.3).

Por otro lado, se utilizan diversos motivos que establecen una conexión inmediata con la película ya que son motivos recurrentes a lo largo de toda la puesta en escena, tales como el color rojo y la forma en espiral. Así mismo, la silueta masculina está tomada de la pesadilla de Scottie, en la que éste sueña que cae al vacío (F.109). La espiral, como imagen gráfica, recoge aspectos esenciales de la película. Según Gilles Deleuze, François Regnault, estudioso de las películas de Hitchcock, descubría en ellas "un movimiento global o una forma principal, geométrica o dinámica que podía aparecer en estado puro en los títulos: las espirales de Vértigo",



F.109

(Deleuze, 1994, p.40). La espiral en *Vértigo* aparece a lo largo de la película como motivo recurrente: el peinado de Madeleine, la bata con lunares que usa Madeleine en casa de Scottie o la lámpara del Hotel Mckitrick. Bass toma ese movimiento en espiral que domina toda la película y lo plasma tanto en los títulos de crédito como en el póster.

Colores planos, contrastados, dramáticos en su combinación. El uso del negro, con el rojo y el blanco, es uno de los motivos recurrentes en muchas obras de Bass. La utilización de estos tres colores hace que muchos trabajos de Bass sean una unión entre tradición y modernidad. Tradición en cuanto a que, como señala Suzanne West, en la maquetación tradicional de libros, el rojo, el negro y el blanco han sido los colores más utilizados porque introducen suficiente contraste y jerarquía visual (West, 1991). También estos colores señalan modernidad, unidos como están a los trabajos expresionistas y de la *Bauhaus*.

En este cartel, como en los dos anteriores, las letras aparecen libremente dibujadas. Así se refiere Philip B. Meggs a los tipos que caracterizan a Bass: "carecen de la exactitud métrica o de construcción que podría hacerlos rígidos." (Meggs, 1983, p.403). Poseen una fuerte energía que procede de la cualidad casual de sus formas. El negro de las letras sobre fondo rojo potencia el efecto dramático de la escena y crea una imagen de gran impacto visual que sin duda atraerá la atención del público.

Las letras, en color negro y caracterizadas por su juego formal en torno al cuadrado, potencian el motivo central de la composición: la espiral. Como dice Gottschall: "Bass experimentó con la letra como entidad abstracta tempranamente en su carrera (...) La letra llegó a ser en su nuevo enfoque, un soporte, más que algo central, un elemento del diseño global, importante pero raramente el elemento dominante." (Gottschall, 1989, p.215). El único elemento blanco en el cartel es la espiral, que además, por estar centrada, capta nuestra atención haciendo que sigamos su movimiento circular. Si el texto estuviera en blanco, esa atención central y el movimiento circular que predomina se rompería, se dispersaría y debilitaría. Por lo que la elección del negro para el texto frente al blanco de la espiral parece bastante justificada. En cuanto a las formas cuadradas, nos encontramos ante una letra manual, quizá derivada de la Microgramma,

creada en 1952 y caracterizada por su juego de formas en torno al cuadrado. Por contraste entre las marcadas líneas rectas de la tipografía frente a las líneas curvas de la espiral, se potencia el carácter circular de este último elemento, y con ello la idea de vértigo, es decir, de sensación de caída en el espacio que gira. De esta manera se recoge y potencia una de las ideas clave de la película. Como decía Saul Bass: tomar la idea principal, simple, y subordinar a ella las demás.

Últimas consideraciones: la composición centrada.

Estos tres carteles nos sirven para ejemplificar cómo las composiciones de Saul Bass suelen ser centradas. Lo cual no quiere decir que carezcan de movimiento. Tenemos tendencia a pensar que el movimiento y la duración son características únicas de la película. Sin embargo, tal y como explica Bass poniendo como ejemplo los cuadros de Rubens "el espectador, cuando penetra en el cuadro, tiene una experiencia de movimiento y tiempo." (Bass, 1968, p.154). Si bien, como señala Aumont, hablar de movimiento en una imagen fija implica hacerlo en un sentido más metofórico que al hablar de movimiento en el film (Aumont, 1996). Los trabajos de Bass están llenos de vida y movimiento: ritmos establecidos mediante el color y el tamaño, direcciones implícitas, formas irregulares. En el cartel de *El hombre del brazo de oro* las barras de formas irregulares y el brazo quebrado, así como el ritmo creado por los colores, rompían el estatismo al que la composición centrada podría haberlas llevado. En *Buenos días, tristeza* se rompía la simetría mediante el uso de la lágrima que, como decíamos, por su gran tamaño y ubicación en el espacio se convertía en el elemento principal tanto visual como en cuanto al sentido. En el cartel de *Vértigo* el movimiento circular de la espiral se ve reforzado por la colocación en diagonal de la silueta masculina que potencia el sentido de giro y la sensación de caída una vez que la figura humana pierde su referencia vertical básica que es la que le asegura el equilibrio. En este sentido sus carteles siguen más los criterios compositivos del cartel proto-racionalista que dio lugar al "plakatstill", que las composiciones

a 45º de la Bauhaus o el uso de retículas que impuso el estilo internacional suizo en los años cincuenta. "El uso de la forma y el equilibrio asimétrico de Paul Rand durante los años cuarenta fue una importante inspiración para Bass. Pero mientras que las composiciones de Rand usaban complejos contrastes de forma, color y textura, Bass reduce frecuentemente sus diseños a una imagen única dominante, normalmente centrada en el espacio." (Meggs, 1983, pp.402-403).

Lo que se consigue con estas composiciones centradas es que lo fundamental del mensaje llegue al observador como se suele decir "en un solo golpe de vista", es el medio más directo de establecer la comunicación. Si de manera inconsciente la tendencia de la percepción visual humana es a recorrer el espacio visual según un "eje vertical y una base horizontal" (Dondis, 1995), Bass coloca ahí los elementos principales de manera que se asegura de que lleguen al espectador. Y luego, si quiere llamar la atención sobre algún elemento en particular, lo sitúa fuera de dichos ejes de lectura, y si es en la mitad superior derecha del plano aún mejor, pues eso aumenta su peso visual, es decir, su fuerza de atracción para el ojo, dotándola de mayor importancia como en el caso de la lágrima en *Buenos días, tristeza*, donde ésta es la clave del sentido del cartel, el título de la película y la propia historia que se cuenta.

Películas para las que ha creado símbolos gráficos y/o pósters.

1949: EL ÍDOLO DE BARRO (*Champion*), Mark Robson.
1952: DECISION BEFORE DAWN, Anatole Litvak (*).
MY SIX CONVICTS, Hugo Fregonese (*).
1953: THE MOON IS BLUE, Otto Preminger.
1954: RIOT IN CELL BLOCK 11, Don Siegel (*).
CARMEN JONES (*Carmen Jones*), Otto Preminger.
1955: EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO (*The Man with the Golden Arm*), Otto Preminger.
THE NIGHT OF THE HUNTER, Charles Laughton (*).

(*) La referencia a estas cuatro películas está tomada de la lista publicada en: (Aug. 1968) *"Checklist 60-Saul Bass"*, *Monthly Film Bulletin*, vol. 35, nº. 415, p.128.

1956: STORM CENTER, Daniel Taradash.
DONDE LA CIUDAD TERMINA (*The Edge of the City*), Martin Ritt.
1957: SAINT JOAN, Otto Preminger.
ORGULLO Y PASIÓN (*The Pride and the Passion*), Stanley Kramer.
LOVE IN THE AFTERNOON, Billy Wilder.
1958: BUENOS DÍAS, TRISTEZA (*Bonjour Tristesse*), Otto Preminger.
VÉRTIGO/DE ENTRE LOS MUERTOS (*Vertigo*), Alfred Hitchcock.
1959: ANATOMÍA DE UN ASESINATO (*Anatomy of a Murder*), Otto Preminger.
1960: ÉXODO (*Exodus*), Otto Preminger.
ESPARTACO (*Spartacus*), Stanley Kubrick.
LOS SIETE MAGNÍFICOS (*The Magnificent Seven*), John Sturges.
1961: WEST SIDE STORY (*West Side Story*), Robert Wise y Jerome Robbins.
UNO, DOS, TRES (*One, Two, Three*), Billy Wilder.
1962: TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON (*Advise and Consent*), Otto Preminger.
LA GATA NEGRA (*Walk on the Wild Side*), Edward Dmytryk.
1963: EL CARDENAL (*The Cardinal*), Otto Preminger.
1965: PRIMERA VICTORIA (*In Harm´s Way*), Otto Preminger.
EL RAPTO DE BUNNY LAKE (*Bunny Lake is Missing*), Otto Preminger.
1966: PLAN DIABÓLICO (*Seconds*), John Frankenheimer.
GRAND PRIX (*Grand Prix*), John Frankenheimer.
1968: VERY HAPPY ALEXANDER, Yves Robert.
THE TWO OF US, Claude Berri.
1971: EXTRAÑA AMISTAD (*Such Good Friends*), Otto Preminger.
1980: EL FACTOR HUMANO (*The Human Factor*), Otto Preminger.
EL RESPLANDOR (*The Shining*), Stanley Kubrick.
1988: TALK RADIO, Oliver Stone.
1994: LA LISTA DE SCHINDLER (*Schindler´s List*), Steven Spielberg.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

11 LISTA DE LAS PELÍCULAS PARA LAS QUE SAUL BASS DISEÑÓ SECUENCIAS DE TÍTULOS

1954: CARMEN JONES (*Carmen Jones*), Otto Preminger (*).

1955: EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO (*The Man with the Golden Arm*), Otto Preminger.
THE SHRIKE, José Ferrer.
HOMBRES TEMERARIOS (*The Racers*), Henry Hathaway.
THE BIG KNIFE, Robert Aldrich.
LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA (*The Seven Year Itch*), Billy Wilder.

1956: STORM CENTER, Daniel Taradash.
ATAQUE (*Attack*), Robert Aldrich.
DONDE LA CIUDAD TERMINA (*Edge of the City*), Martin Ritt.
JOHNNY EL COBARDE (*Johnny Concho*), Don McGuire.
LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DÍAS (*Around the World in 80 Days*), Michael Anderson.

1957: SAINT JOAN, Otto Preminger.
THE YOUNG STRANGER, John Frankenheimer.
ORGULLO Y PASIÓN (*The Pride and the Passion*), Stanley Kramer.

1958: BUENOS DÍAS, TRISTEZA (*Bonjour Tristesse*), Otto Preminger.
COWBOY (*Cowboy*), Delmer Daves.
HORIZONTES DE GRANDEZA (*The Big Country*), William Wyler.
VÉRTIGO/DE ENTRE LOS MUERTOS (*Vertigo*), Alfred Hitchcock.

1959: ANATOMÍA DE UN ASESINATO (*Anatomy of a Murder*), Otto Preminger.
CON LA MUERTE EN LOS TALONES (*North by Northwest*), Alfred Hitchcock.

1960: ÉXODO (*Exodus*), Otto Preminger.
PSICOSIS (*Psycho*), Alfred Hitchcock.
ESPARTACO (*Spartacus*), Stanley Kubrick.
LA CUADRILLA DE LOS ONCE (*Ocean´s Eleven*), Lewis Milestone.
THE FACTS OF LIFE, Melvin Frank.

(*) Proponemos aquí, por orden cronológico según el año de producción, la lista de las películas para las que Saul Bass diseñó la secuencia de títulos. Entre paréntesis incluimos el título original (en el caso de que el film se haya estrenado en España), seguido del nombre del director.

1961: WEST SIDE STORY (*West Side Story*), Robert Wise and Jerome Robbins.
UNO, DOS, TRES (*One, Two, Three*), Billy Wilder.
SOMETHING WILD, Jack Garfein (*).
1962: TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON (*Advise and Consent*), Otto Preminger.
LA GATA NEGRA (*Walk on the Wild Side*), Edward Dmytryk.
1963: LOS VENCEDORES (*The Victors*), Carl Foreman.
NUEVE HORAS DE TERROR (*Nine Hours to Rama*), Mark Robson.
EL CARDENAL (*The Cardinal*), Otto Preminger.
EL MUNDO ESTÁ LOCO, LOCO, LOCO (*It´s a Mad, Mad, Mad, Mad World*), Stanley Kramer.
1965: PRIMERA VICTORIA (*In Harm´s Way*), Otto Preminger.
EL RAPTO DE BUNNY LAKE (*Bunny Lake is Missing*), Otto Preminger.
1966: PLAN DIABÓLICO (*Seconds*), John Frankenheimer.
BROMAS CON MI MUJER... NO (*Not With My Wife, You Don´t*), Norman Panama.
GRAND PRIX (*Grand Prix*), John Frankenheimer.
1971: EXTRAÑA AMISTAD (*Such Good Friends*), Otto Preminger.
1974: ROSEBUD (*Rosebud*), Otto Preminger.
1976: THAT´S ENTERTAINMENT PART II, Gene Kelly.
1980: EL FACTOR HUMANO (*The Human Factor*), Otto Preminger.
1987: AL FILO DE LA NOTICIA (*Broadcast News*), James L. Brooks.
1988: BIG (*Big*), Penny Marshall.
1989: LA GUERRA DE LOS ROSE (*The War of the Rose*), Danny DeVito.
1990: UNO DE LOS NUESTROS (*GoodFellas*), Martin Scorsese.
1991: EL CABO DEL MIEDO (*Cape Fear*), Martin Scorsese.
DOC HOLLYWOOD (*Doc Hollywood*), Michael Caton-Jones.
1992: Mr SATURDAY NIGTH, Billy Crystal.
1993: LA EDAD DE LA INOCENCIA (*The Age of Innocence*), Martin Scorsese.
1994: HIGHER LEARNING, John Singleton.
1995: CASINO (*Casino*), Martin Scorsese.

(*) A lo largo de la investigación no nos ha sido posible encontrar esta película, por ello es la única que no ha podido ser estudiada en este trabajo.

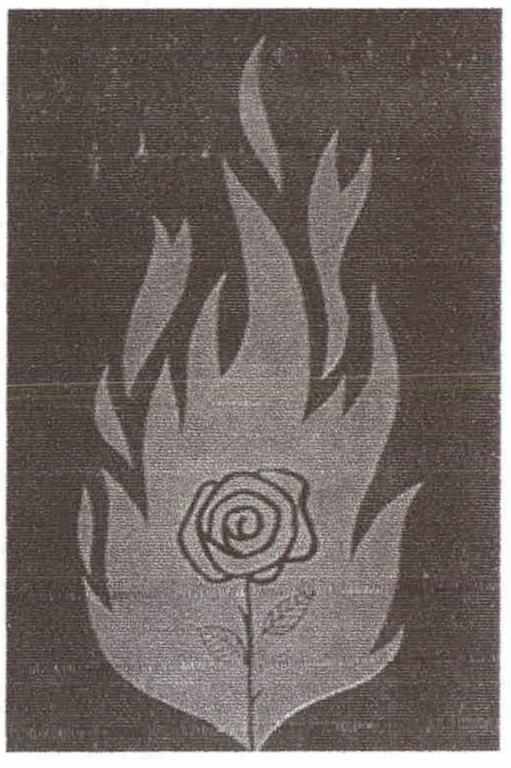
CARMEN JONES

(*Carmen Jones*, 1954, Otto Preminger)

Cabecera
Referencia a Saul Bass: "Titles Designed by SAUL BASS".
Duranción: 1 min. 50 seg. (de los cuales 15 seg. corresponden al logotipo de la *20th Century Fox*.
Nº. de planos de texto: Logotipo *20th Century Fox* + 13.
Color.

Saul Bass enfocó este primer trabajo como un problema gráfico: "lo enfoqué desde donde yo estaba." (*American Cinematographer*, March 1977, p.289). Realizó el diseño y luego lo trasladó al film. Hasta entonces, como él mismo refiere, "nadie había tratado realmente con el film o con el proceso de inicio desde un fuerte punto de vista gráfico. (...) Y nadie que hubiera salido de la disciplina del diseño gráfico había tratado con el film." (op. cit., p.288). Así, las primeras piezas de film que hizo (los títulos de *Carmen Jones* y especialmente los de *El hombre del brazo de oro*), fueron diseños gráficos trasladados al film: diseños gráficos que se movieron.

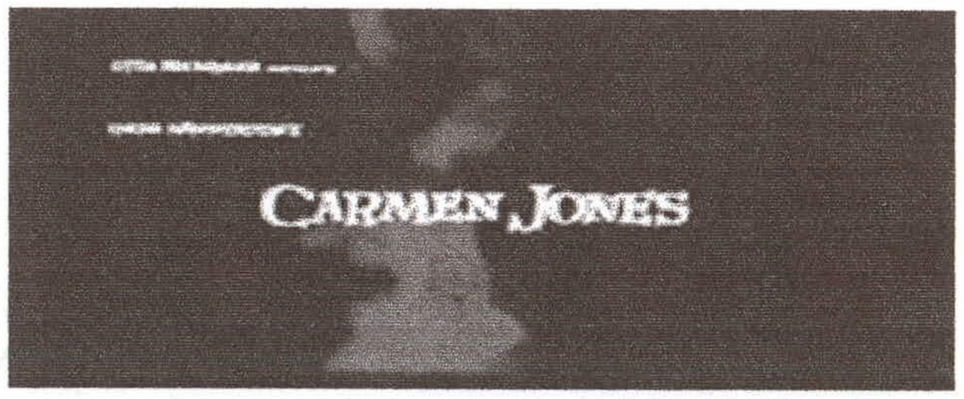
Esta cabecera se apoya plenamente en el símbolo gráfico creado por Saul Bass para la publicidad de la película: una rosa envuelta en llamas, que simboliza a la propia Carmen y su carácter pasional (F.110). Como decíamos en el capítulo anterior, Preminger quedó tan impresionado por el símbolo que Bass había creado para el material promocional, que le propuso realizar la secuencia de títulos. Y así, sobre la imagen de la rosa envuelta en llamas, que en la cabecera incorpora el movimiento (la llama danza en la pantalla todo el tiempo), se desarrolla la secuencia de títulos. La rosa aparece centrada en la mitad inferior del espacio, y permanece

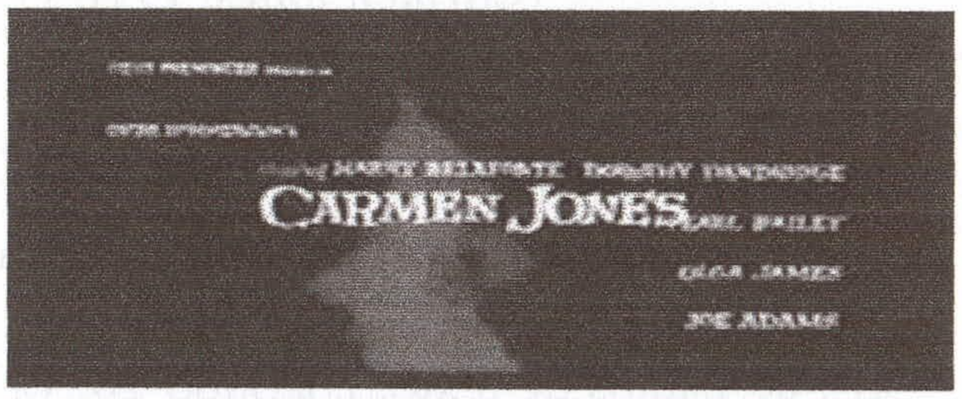


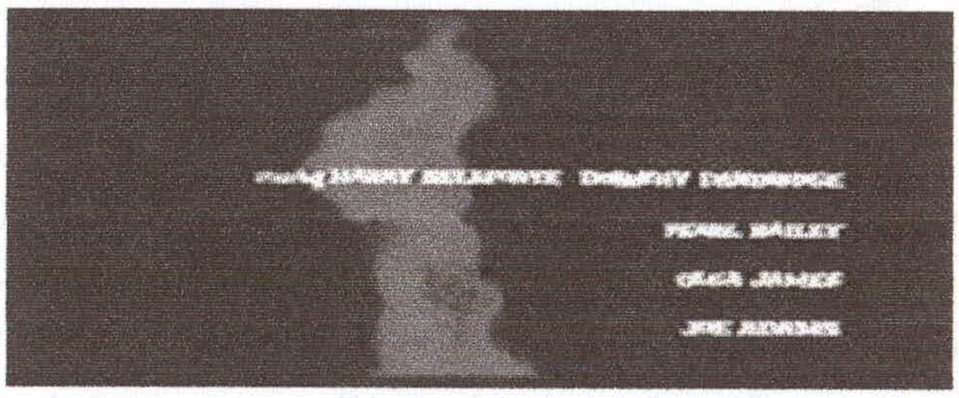
F.110

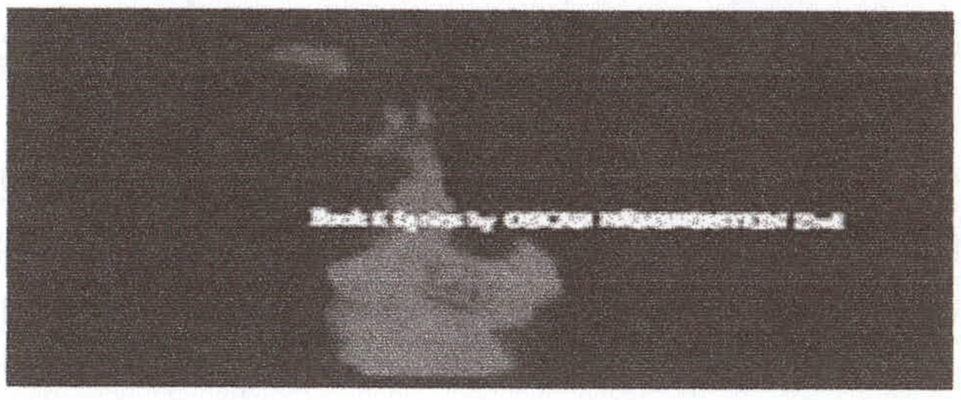
como elemento constante durante 1 min. 35 seg. Destaca, por lo tanto, la composición centrada de la imagen. Y como imagen dibujada fija recuerda a aquellos dibujos fijos que servían como soporte a los títulos de las películas de los años treinta. Unos dibujos que simbolizaban la película, a la vez que la resumían, tomando aspectos esenciales de la misma. Nos referimos a cabeceras como las de *Drácula* (1931, Tod Browning) y *Scarface* (1932, Howard Hawks).

La imagen presenta un mínimo de elementos o unidades visuales: sobre el fondo negro aparecen la rosa y el fuego. Se trata de una representación estilizada, simplificada, de una rosa. Se ha creado sólo con línea de contorno negra, la cual se hace visible en aquellas zonas donde coincide con el fuego (en las que no coincide, la rosa se confunde con el fondo negro). La llama del fuego es completamente roja. Se ha simplificado en cuanto al color, no hay variedad de rojos, anaranjados y amarillos. La variedad y el movimiento los introduce su forma cambiante. Y es este movimiento el que facilita mantener el interés y la atención del espectador el tiempo que dura la secuencia. Gyorgy Kepes, en su libro *El lenguaje de la visión* (1944), se refería así a este tipo de recursos visuales: "La fascinación que ejerce una puesta de sol o el alba, el interés irresistible que despiertan las formas y los colores siempre cambiantes de las









F.111

F.112

llamas o los dibujos y reflejos rítmicos de las ondas en el agua tienen un significado revelador. Nunca nos cansamos de estas transformaciones ópticas que, a pesar de todas las variaciones, conservan su unidad." (Kepes, 1976, p.67).

Por su parte, el color rojo de la llama aparece también como un elemento simbólico, pues hace referencia al aspecto pasional de la historia y su protagonista.

Tres son los colores utilizados en esta cabecera: rojo, blanco y negro. El rojo para la llama, el negro para el fondo y la rosa, y el blanco para el texto. Mínimo de elementos y mínimo de colores. Los suficientes para establecer el contraste visual que permita resaltar cada elemento. El texto en blanco pasa a un primer plano visual, lo que facilita su lectura. Así llegamos al texto, a los títulos propiamente dichos. Éstos se reparten en trece planos de texto más el logotipo de la productora que aparece al principio. La letra es manual, blanca, y se caracteriza por sus robustos remates de formas triangulares. La aplicación de este tipo de letra al título principal, con un tratamiento formal especial, lo convierte en el logotipo de la película, que se utiliza en el resto del material publicitario, tal y como podemos ver en F.112, que muestra un fragmento del *one sheet poster* (104,14 x 68,58 cm). La secuencia de títulos utiliza en general las mayúsculas para los nombres propios y las minúsculas para los cargos (con la inicial en mayúsculas). En cuanto al tamaño de los distintos títulos,

destaca, sobre el resto, el tamaño del título principal. Los demás títulos presentan un tamaño muy parecido entre si, y sólo disminuye considerablemente en el antepenúltimo plano, debido al aumento de la cantidad de información.

En cuanto a la composición del texto, predomina la disposición de los bloques de texto en bandera, alineado a la derecha. Este tipo de composición del texto es característica del estilo moderno, tal y como recoge Suzanne West en su libro *Cuestión de estilo. Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía* (1991). Este tipo de composición lo encontramos en siete de los trece planos con texto. Mientras que encontramos tres planos de texto centrado (entre ellos el título principal), un plano con el texto justificado, y otro con dos bloques de texto, uno alineado a la izquierda y otro a la derecha. Esta variedad en la composición del texto introduce interés visual y evita el aburrimiento. Por último hay que señalar cómo el texto permanece fijo en su sitio, aún no aprovecha la cualidad fílmica del movimiento, y se limita a aparecer y desaparecer por fundido. Así lo podemos ver en la segunda imagen recogida en F.111.

En esta cabecera la imagen sirve de fondo al texto. Un fondo sobre el que aparecen los distintos títulos. Por lo que no se establece una relación más estrecha entre texto e imagen. El único cuidado que parece tenerse es que la rosa, en altura, no llega al eje horizontal del espacio, de manera que no es tapada casi en ningún momento por los títulos.

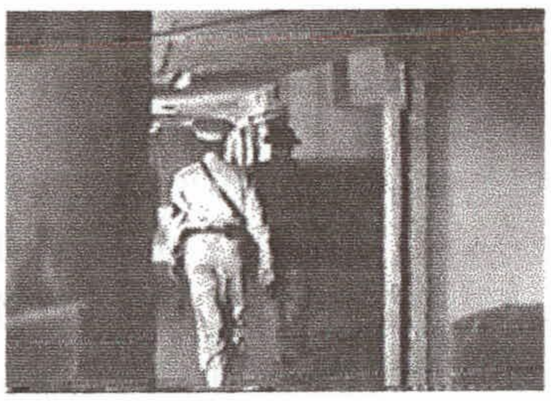
La música, por su parte, subraya lo que estamos viendo, y sirve de acompañamiento a las evoluciones de la llama de fuego. A la vez, nos va introduciendo en la película y creando una atmósfera en torno a ella: se trata de un musical.

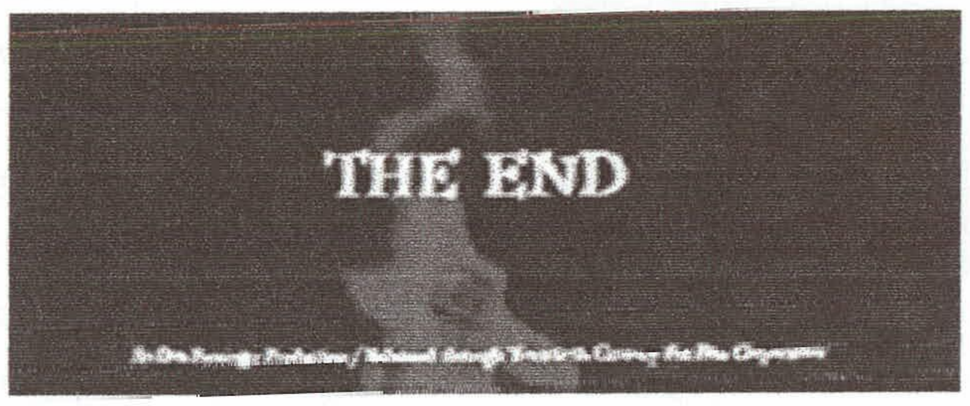
Secuencia de títulos final
Duración: 10 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina con la muerte de Carmen. Su enamorado y un militar salen de la habitación donde ha muerto, y se alejan de espaldas al espectador. Con este movimiento de los personajes (como veíamos en

Tiempos modernos de 1936), se establece una mayor distancia con el espectador y se facilita su salida del mundo de la ficción. Resulta curioso compararlo con el principio de la historia, pues ésta comenzaba con la llegada de un autobús. Un autobús que desde el fondo del campo se acercaba al espectador y en el que venía Carmen. Un movimiento de aproximación servía para comenzar la narración, mientras que ahora un movimiento hacia el fondo del campo sirve para terminar la historia. Sobre este plano de los dos hombres alejándose se produce un fundido a negro, y por fundido aparece el último plano de la película: el rótulo "THE END" en blanco sobre el símbolo de la cabecera (la rosa envuelta en fuego). Este rótulo aparece con un gran tamaño de letra, aproximadamente igual que el título principal, mientras que en la base del cuadro aparece una línea de texto a un tamaño de letra mucho menor: "An Otto Preminger Production/ Realized through Twentieth Century Fox Film Corporation". Por su parte la música ha marcado la continuidad entre la última escena de la historia y el rótulo final. Fundido a negro y fin de la música.

En esta película el símbolo creado por Saul Bass sirve como "marco" para la misma. Ya veíamos en el capítulo de fundamentos teóricos de este trabajo, como una de las funciones de las secuencias de títulos, era la presentación y clausura de la película. Y como su disposición al principio y al final de la misma daban lugar a la consideración de los títulos como "marco". Los casos en los que la misma imagen (símbolo gráfico) aparece en la secuencia de títulos inicial y final hace más evidente esta circunstancia. Y, a la vez, refuerza la función publicitaria de los títulos, pues refuerza la imagen unificada de la película que aparece en todo el material publicitario.





F.113

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO

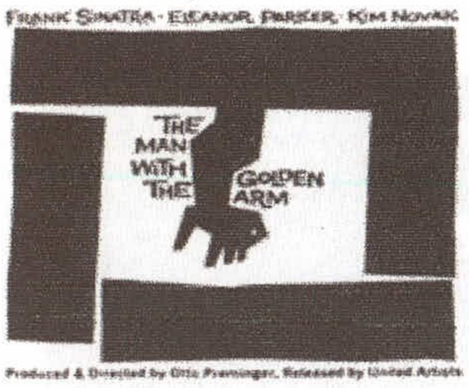
(*The Man with the Golden Arm*, 1955, Otto Preminger)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 1 min. 20 seg.
Nº. de planos de texto: 12.
Blanco y negro.

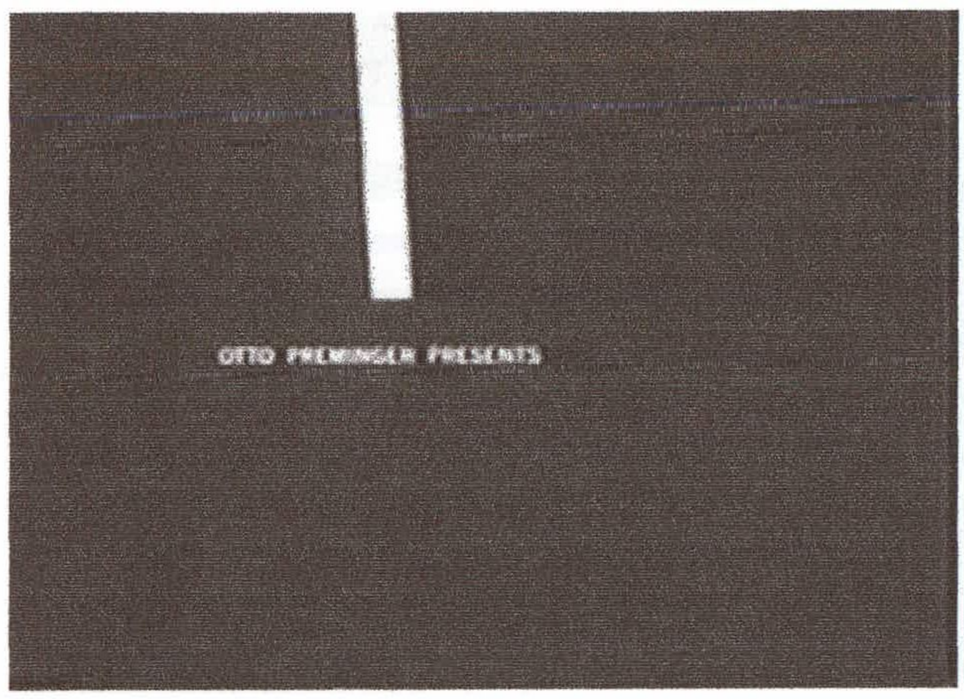
Esta cabecera se basa en la perfecta integración entre imagen y sonido. La imagen, una animación abstracta, consiste en una serie de barras blancas que evolucionan por la pantalla al ritmo de una música de jazz, y que van acompañando la aparición de los títulos (F.115a-c). Al final de la secuencia estos elementos abstractos se funden en una sola barra, la cual adopta finalmente la forma de un brazo quebrado, símbolo de la película. En F.114 podemos ver el símbolo gráfico que apareció en el diverso material publicitario. Esta transformación de las formas abstractas en la imagen figurativa del símbolo del brazo fue, según Bass, "una idea nueva porque nadie había casado exitosamente las dos ideas." (*American Cinematographer*, March 1977, p.288).

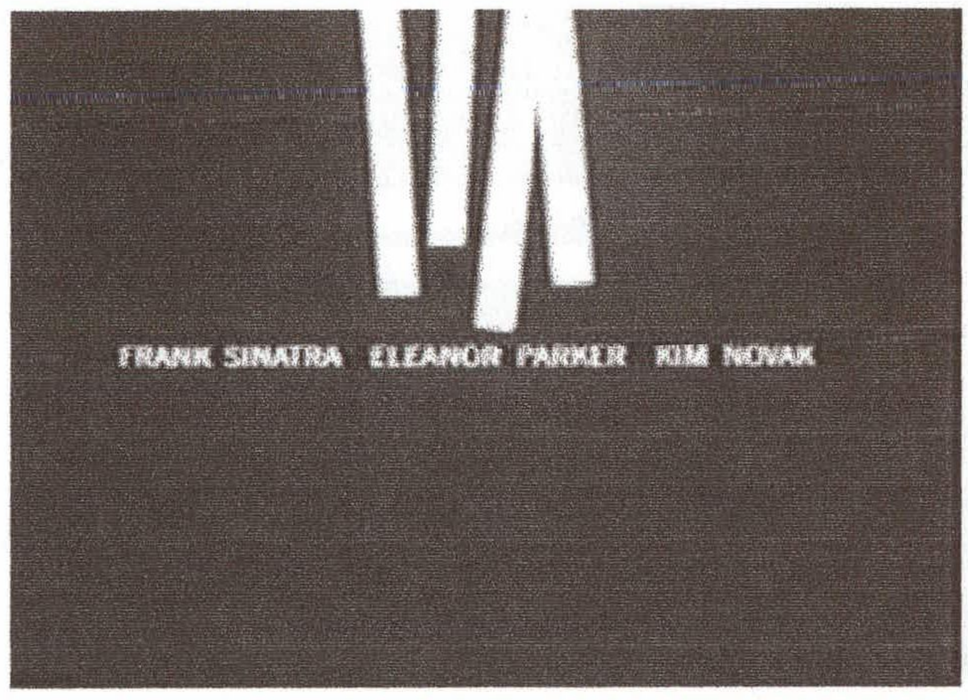
La utilización de animación abstracta para una secuencia de títulos es un paso decisivo en la evolución de este tipo de secuencias. Su precedente más directo no lo encontramos en secuencias de títulos anteriores, pues cuando se ha utilizado la técnica de la animación para la imagen ha sido con formas figurativas y fines narrativos (recuérdese la cabecera de *The Four Poster*, 1952). Su claro precedente lo encontramos en las experiencias abstractas en animación llevadas a cabo durante los años veinte; y más concretamente podemos señalar un film experimental de 1921 realizado por Hans Richter. En este corto de animación abstracta, unas barras blancas evolucionan en la pantalla de manera similar a las barras de la cabecera que nos ocupa. Y llegan incluso a disponerse de manera semejante a las cuatro barras que encuadran el título principal de esta película. Así lo podemos ver si comparamos F.99 y el plano con dicho título en la cabecera.

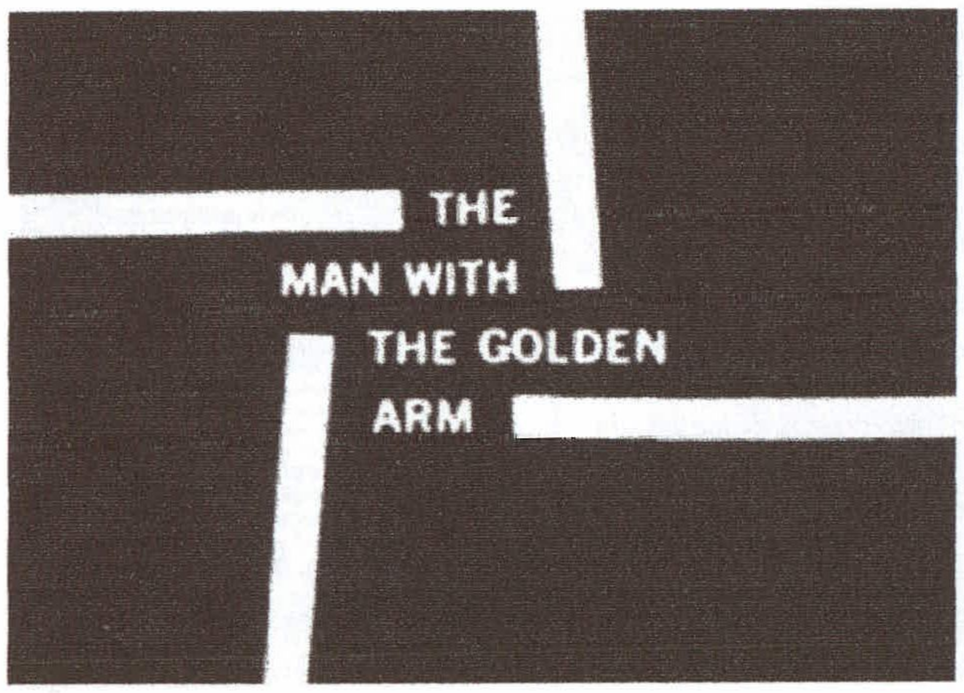


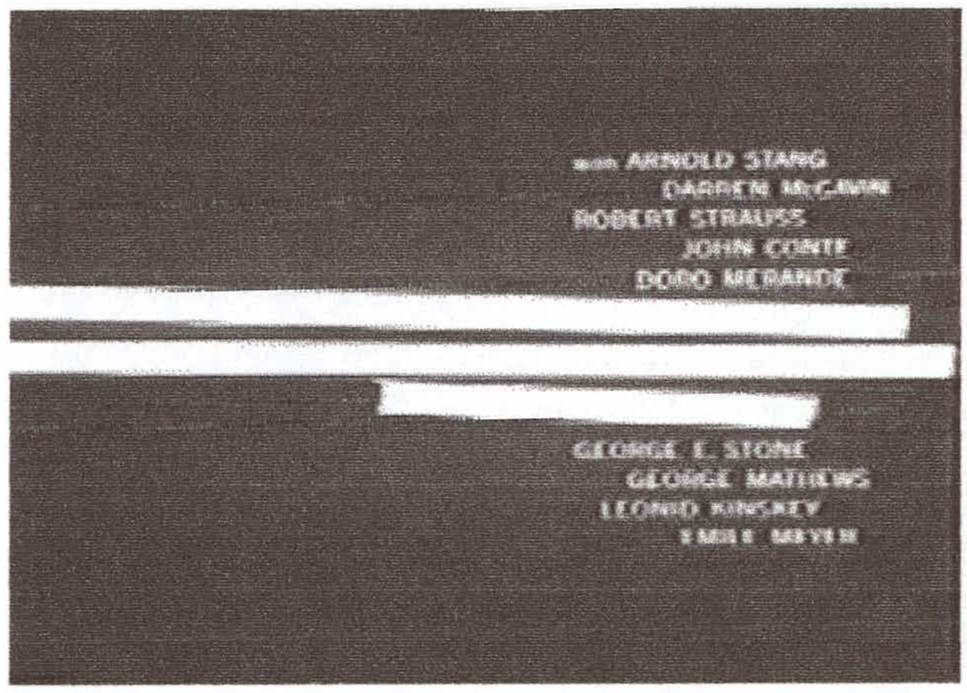
F.114

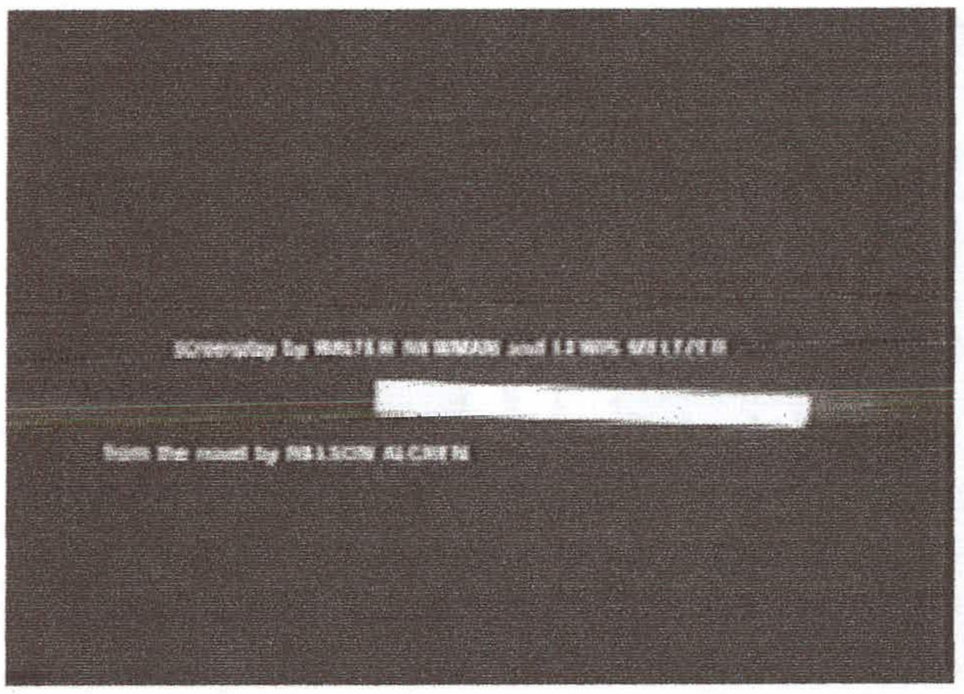
Una característica compositiva de estas barras a lo largo de la secuencia

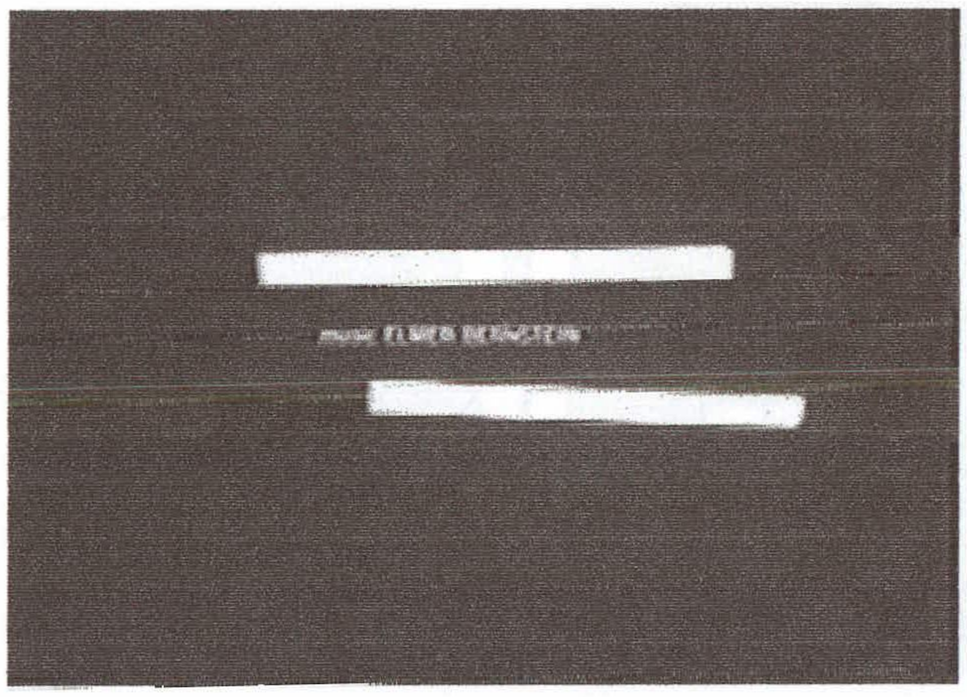

OTTO PREMINGER PRESENTS


FRANK SINATRA ELEANOR PARKER KIM NOVAK

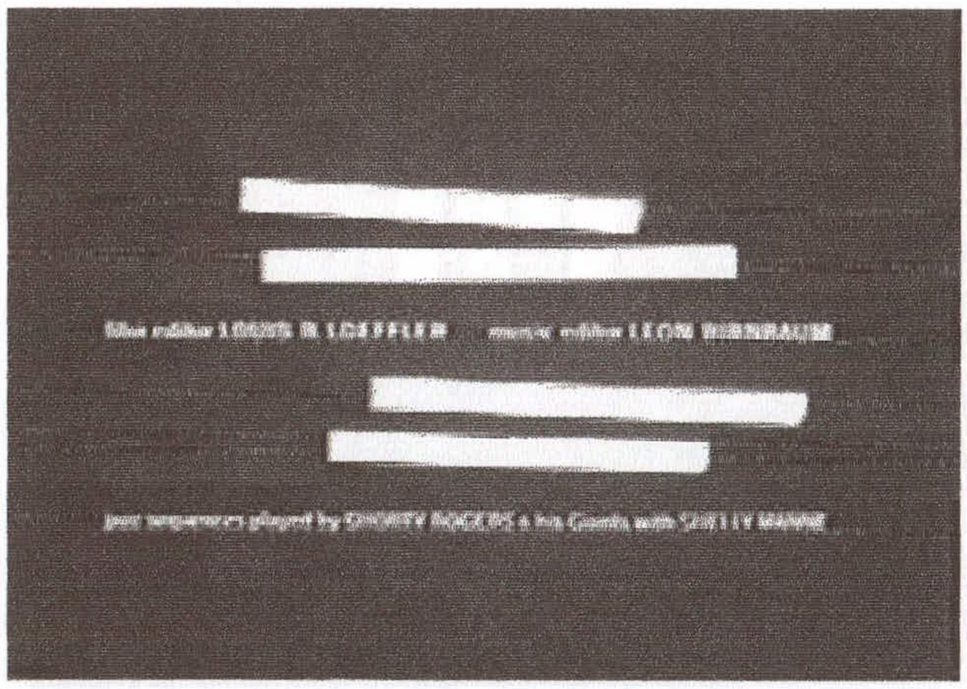

THE
MAN WITH
THE GOLDEN
ARM

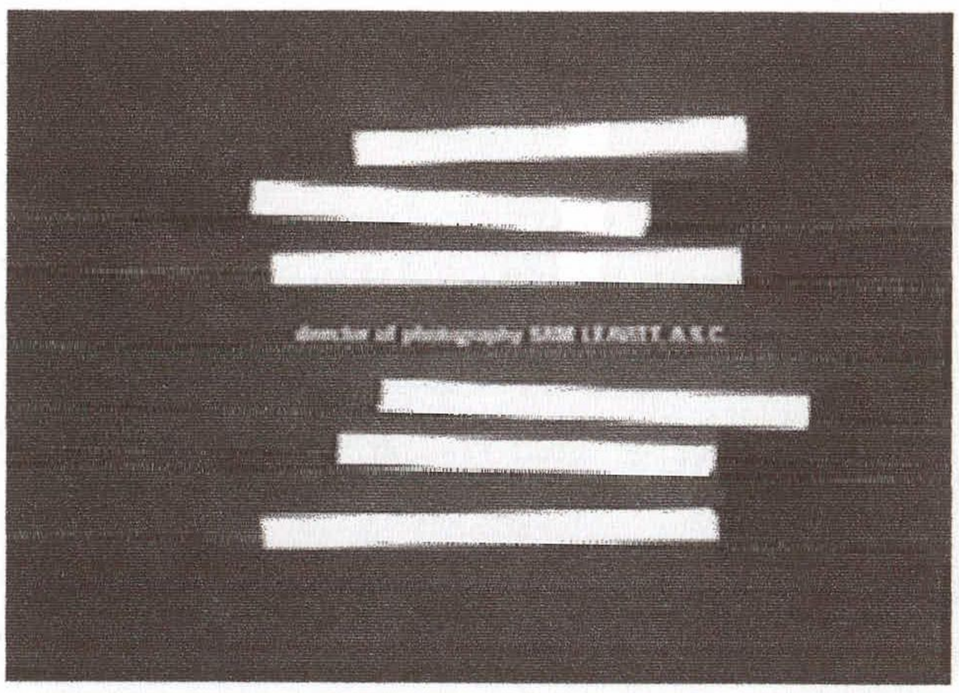

with ARNOLD STANG
DARREN McGAVIN
ROBERT STRAUSS
JOHN CONTE
DORO MERANDE
GEORGE E. STONE
GEORGE MATTHEWS

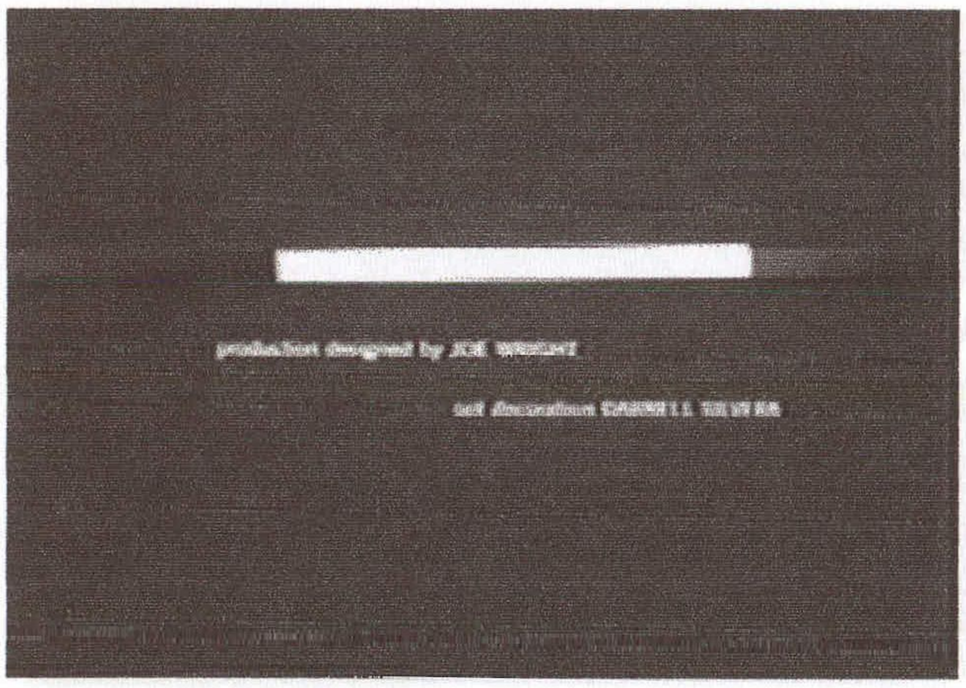


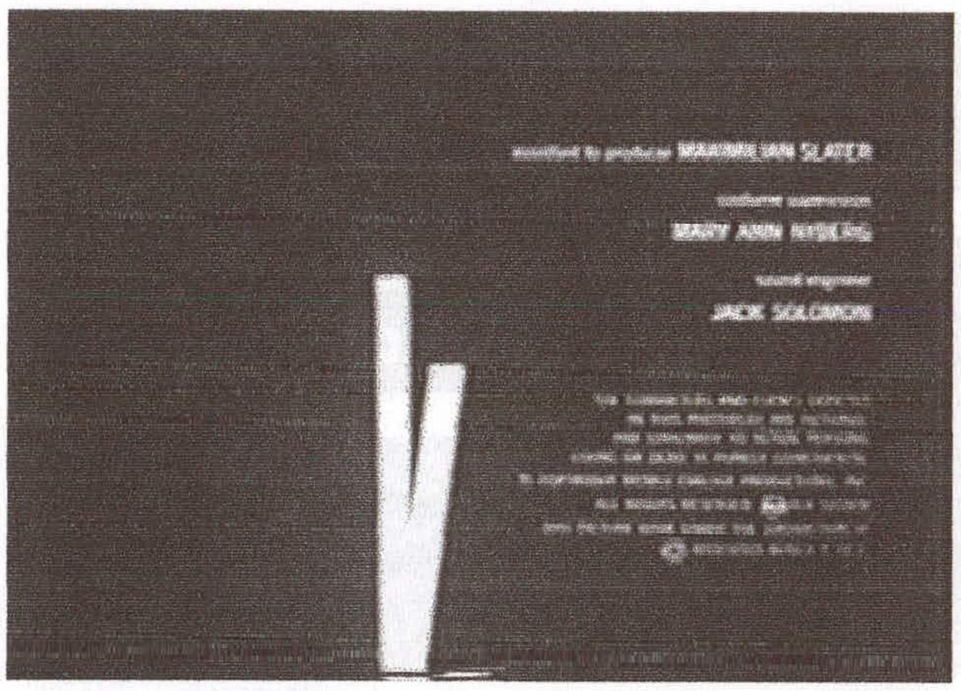


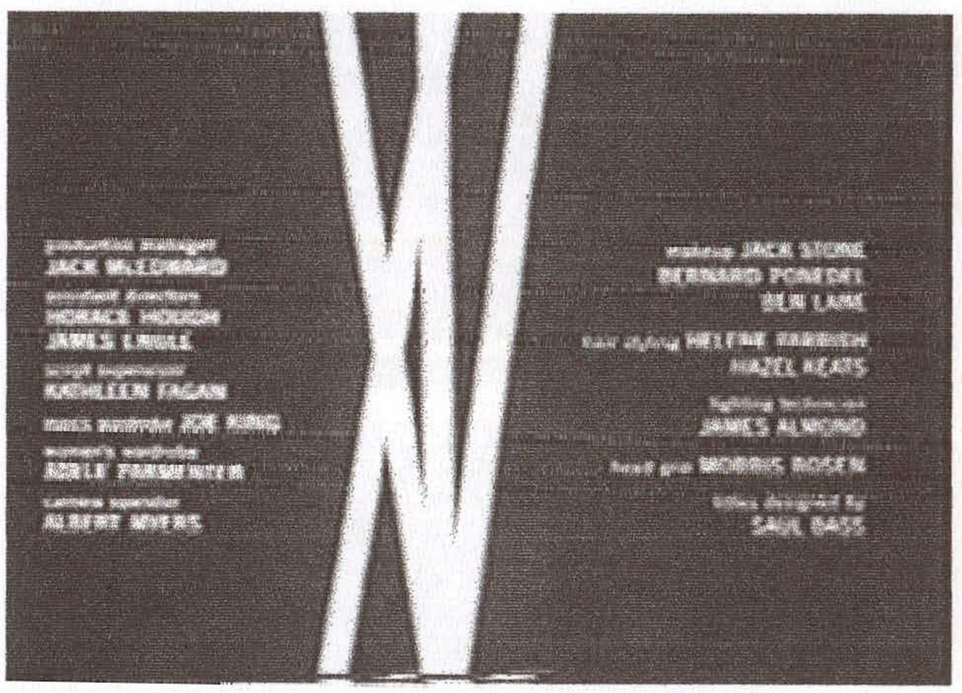
F.115a



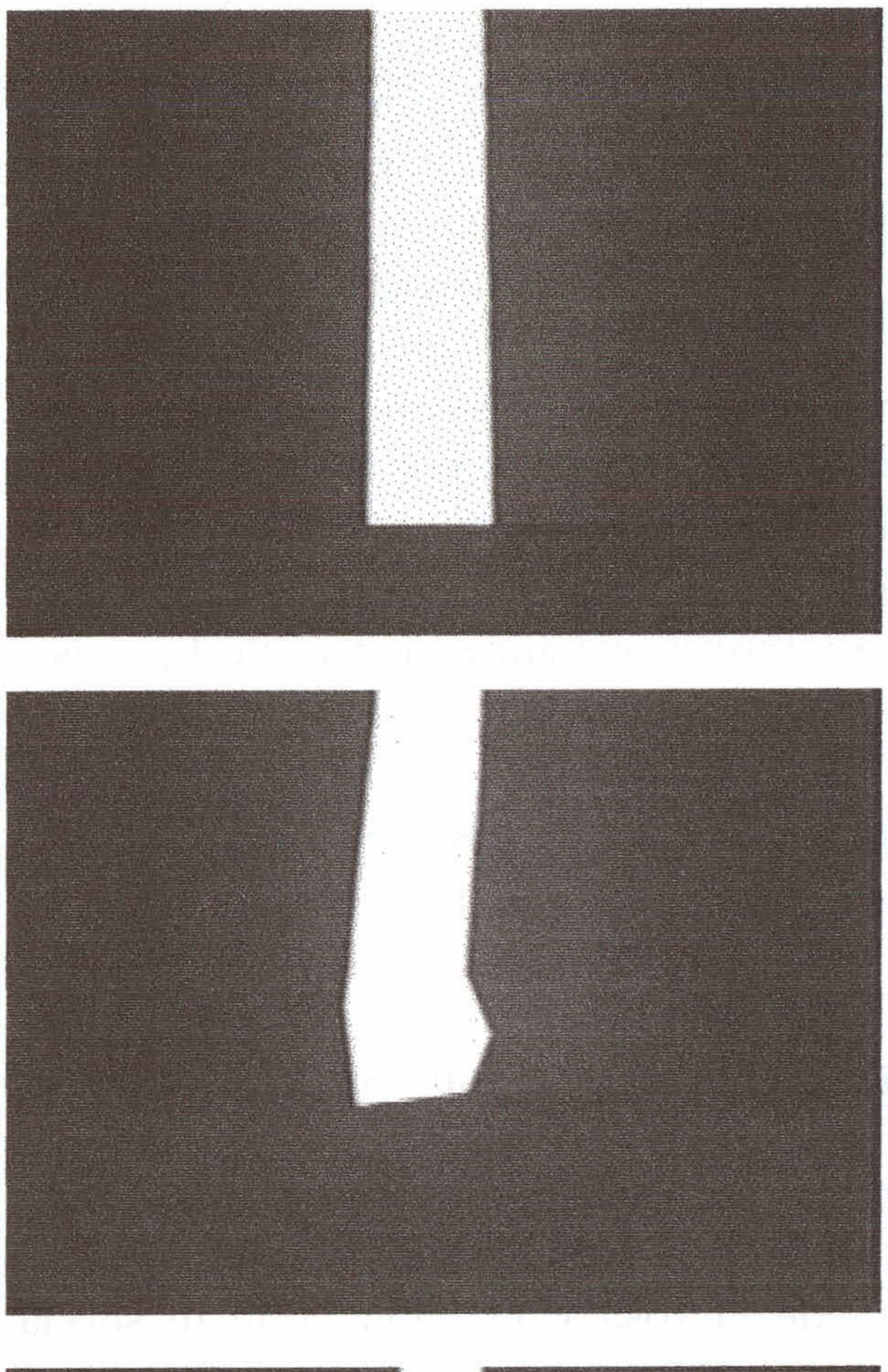


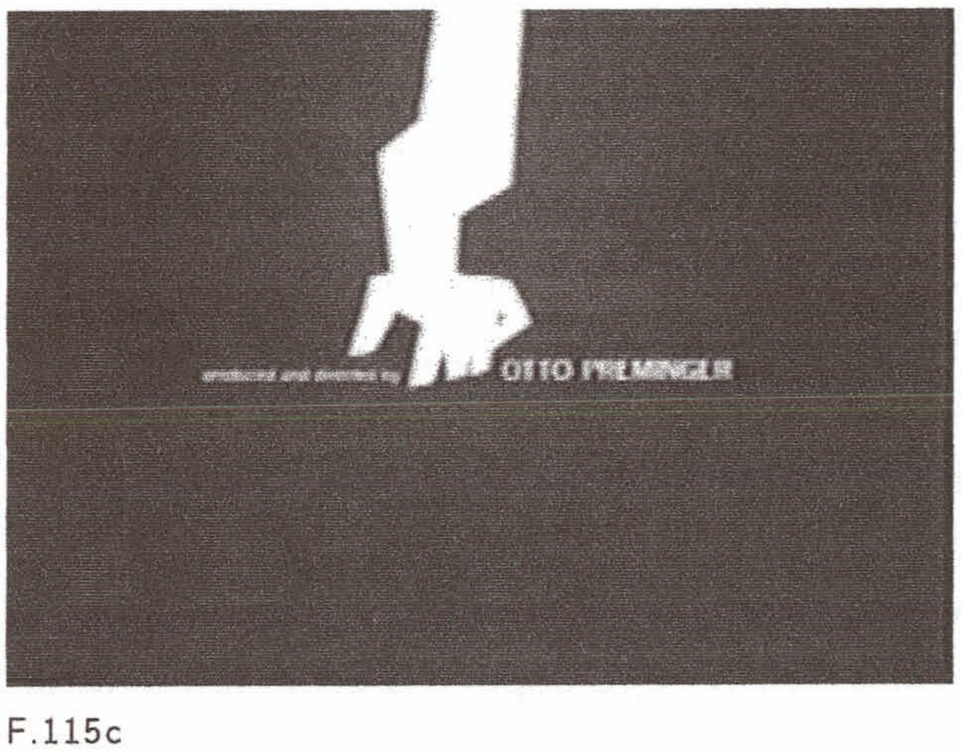






F.115b





F.115c

es su disposición generalizada en diagonal. Siempre apartadas de la referencia vertical-horizontal que produce sensación de equilibrio. Esta inclinación introduce dinamismo visual, pero también nos remite al desequilibrio, a la vida alterada del protagonista adicto a la heroína. Una adicción que termina formulándose en la cabecera a través del símbolo del brazo quebrado. Un brazo que, como decíamos al analizar el cartel de esta película (véase el capítulo 10), cae rendido ante su debilidad, su adicción. Para Bass, el movimiento de las barras "sugería por la sacudida y estridencia del movimiento, y el alto contraste entre las formas, los tipos de distorsión y la estridencia del propio film." (*American Cinematographer*, March 1977, p.288).

Por su parte el texto utiliza un tipo de letra de palo seco y trazo fino. Se trata de una letra funcional, cuya forma no presenta connotaciones o pistas visuales sobre el contenido de la película. Sin embargo su valor en la cabecera no es simplemente informativo: juega compositivamente con las barras blancas. Establece una estrecha relación con la imagen. Y aunque su aparición no se hace mediante animación, sino por rápido fundido, participa del dinamismo de la secuencia por el ritmo con el que aparecen y por su variedad compositiva: texto centrado, en bandera a

la derecha, en bandera a la izquierda, etc., sin norma u orden aparente. En este último caso destacan los planos tercero y cuarto de la secuencia. El tercer plano presenta el título principal. Éste ocupa cuatro líneas y ninguna comienza o termina alineada con las otras. En este caso el texto compone con la imagen, con la barras, las cuales han aparecido mediante animación. Su movimiento, hacia el centro de la pantalla, nos lleva al título. Por otro lado, el título principal, como el resto de los títulos, utiliza el mismo tipo de letra que el cartel de la película, por lo que se refuerza la imagen unificada del film. En el cuarto plano de la secuencia encontramos dos bloques de texto en los que, al igual que el anterior, las líneas se disponen libremente sin buscar una alineación vertical precisa. Así, las líneas blancas sugeridas por el texto hacen juego con las barras blancas de la animación.

Como en la película anterior, se utilizan las mayúsculas para los nombres propios y las minúsculas para los cargos. Pero como novedad, ahora la inicial de los cargos también aparece en minúscula, es decir, si antes "música" se escribía "Music", ahora es "music". Se puede tratar de una posible influencia del diseño procedente de la Bauhaus y su defensa del alfabeto en minúsculas.

La relación que el texto mantiene con la imagen es mucho más estrecha que en la cabecera anterior de *Carmen Jones*. En aquella el texto se desarrollaba sobre la imagen de la rosa y la llama, que le servía principalmente de fondo. Aquí, imagen y texto componen juntos y se refuerzan mutuamente. La imagen ya no es un fondo sobre el que se desarrollan los diversos títulos. Y los títulos tampoco se limitan a aparecer sobre la imagen. Componen con ella.

Por su parte, la música, como decíamos al comenzar este análisis, es un elemento fundamental de la cabecera. Por un lado subraya el movimiento y dinamismo de las imágenes. Y por otro lado crea un ambiente adecuado para que comience la película, y ofrece pistas sobre la historia, pues el protagonista (interpretado por Frank Sinatra), es un intérprete profesional de música jazz, que verá frustrada su carrera por la adicción a la heroína. De manera que la cabecera recoge aspectos esenciales de la película.

Por fundido desde negro surge una calle. Desde el fondo se acerca un autobús, y en él viene Frankie (Frank Sinatra). Y con esta llegada, como en *Carmen Jones*, comienza la narración.

Secuencia de títulos final
Duración: 8 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

Como se puede ver en F. 116, la película termina sobre un Plano General de la calle. Por la parte superior surge una barra blanca hacia abajo. La imagen de fondo se funde a negro. Rápidamente la barra sube y adopta la forma del brazo quebrado en el centro de la pantalla. Aparece el rótulo "THE END", con el mismo tipo de letra que se ha usado en la cabecera. Posteriormente aparece: "AN OTTO PREMINGER FILM RELEASED BY UNITED ARTIST".

Todo desaparece por fundido a negro.

Como ocurría en la película anterior, la utilización del símbolo gráfico al principio y al final de la película, coloca a ésta en un "marco", a la vez que refuerza la imagen unificada ofrecida por su publicidad.

F.116

THE SHRIKE

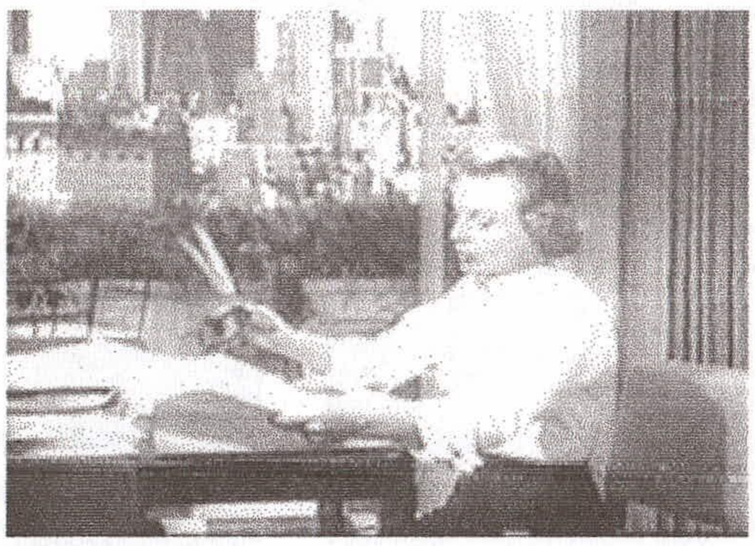
(*The Shrike*, 1955, José Ferrer)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by Saul Bass".
Duración: 2 min. (de los cuales 15 seg. corresponden al logotipo de la *Universal*).
Nº. de planos de texto: Logotipo + 16 bloques de texto (5 tiras de papel. 15 cortes de tijera).
Blanco y negro.

Toda la secuencia de títulos inicial se desarrolla en un único y largo plano que muestra unas tijeras y cómo éstas van cortando el papel que se hace pasar por ellas con los títulos.

La cabecera comienza con el logotipo de la *Universal*, y tras él aparece, por fundido, un Plano Detalle de las tijeras (F.118). Una mano femenina entra en imagen por la esquina inferior izquierda del cuadro, coge las tijeras y las gira 90º. Hay un suave movimiento de cámara hacia delante y hacia la derecha, de manera que ahora no vemos la mano, solamente se ve el extremo de las tijeras. Por el borde superior del cuadro aparece la primera tira de papel. Se introduce, según baja, entre las tijeras, y éstas cortan el primer título: "Universal/ International/ Presents". Y así se hará sucesivamente con las cinco tiras de papel que irán apareciendo por el mismo lugar.

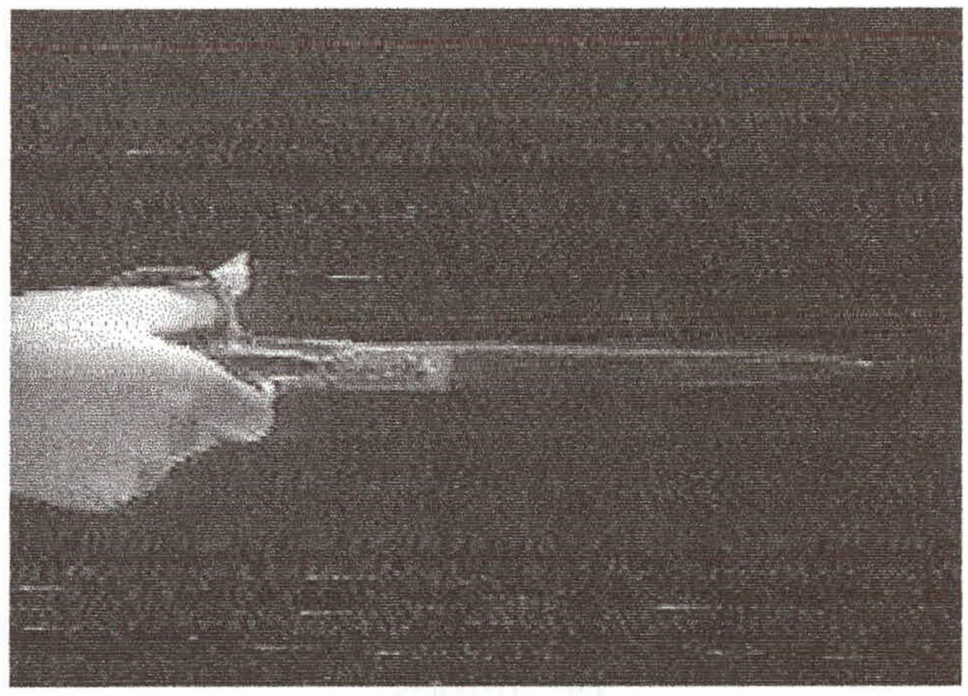


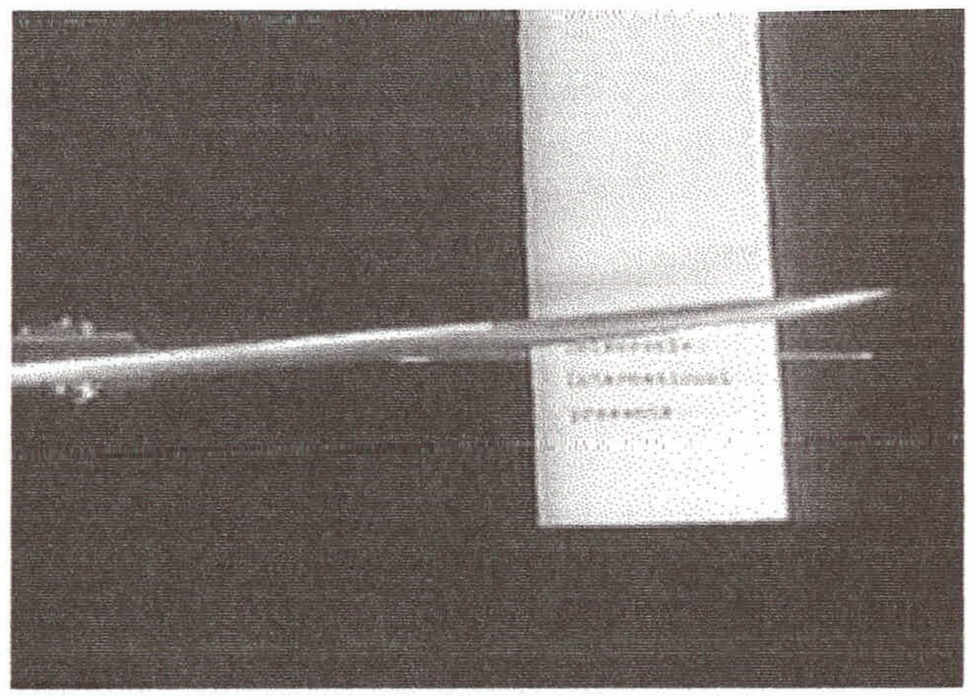
F.117

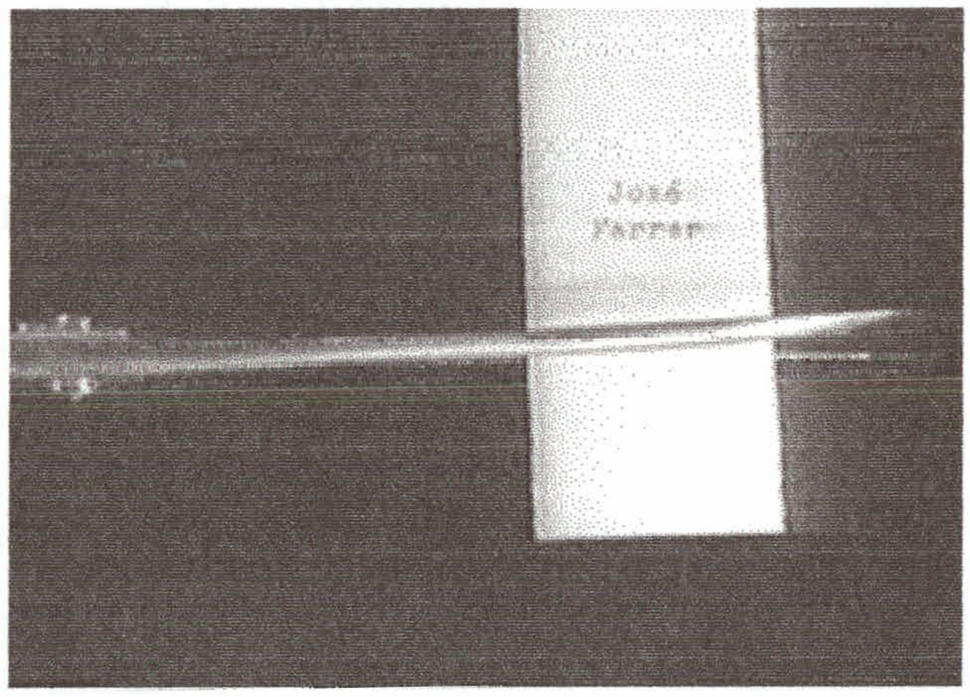
Como vemos, en esta cabecera, aunque se usa imagen real en movimiento, los elementos se han reducido al mínimo: las tijeras, unas manos de mujer y las tiras de papel. Todo ello sobre un fondo negro. Vemos como todo sigue esa "idea simple" defendida por Saul Bass en sus trabajos. Una idea que lleva a

la práctica por medio de formas simples y un mínimo de elementos. Así mismo estos tres elementos están estrechamente relacionados con la historia que se va a contar a continuación. Durante la película son varios los momentos en los que podemos encontrar a la esposa del protagonista recortando el periódico, tal y como podemos ver en F.117. El acto de cortar con las tijeras puede ser tomado como símbolo de una relación matrimonial que se rompe.

Por su parte el texto incorpora el movimiento, aunque no se trata de la evolución de sus formas, sino de un cambio de posición debido a que aparece en las tiras de papel que se desplazan hacia abajo según las van cortando las tijeras. Por otro lado se utiliza una tipografía en color negro que recuerda las letras de la máquina de escribir, y que por lo tanto guarda relación con el mundo periodístico. No hay una gran variedad en el tamaño de las letras (las máquinas de escribir no ofrecen esa posibilidad), y aunque encontramos ligeras variaciones, que sirven para resaltar los tres títulos finales (música, productor y director), la diferencia se marca en este caso por el uso de las mayúsculas. Así, el título principal es el único que aparece completamente en mayúsculas y, además, entre comillas. Es una nueva similitud con las posibilidades que ofrece la maquina de escribir, que solamente







F.118

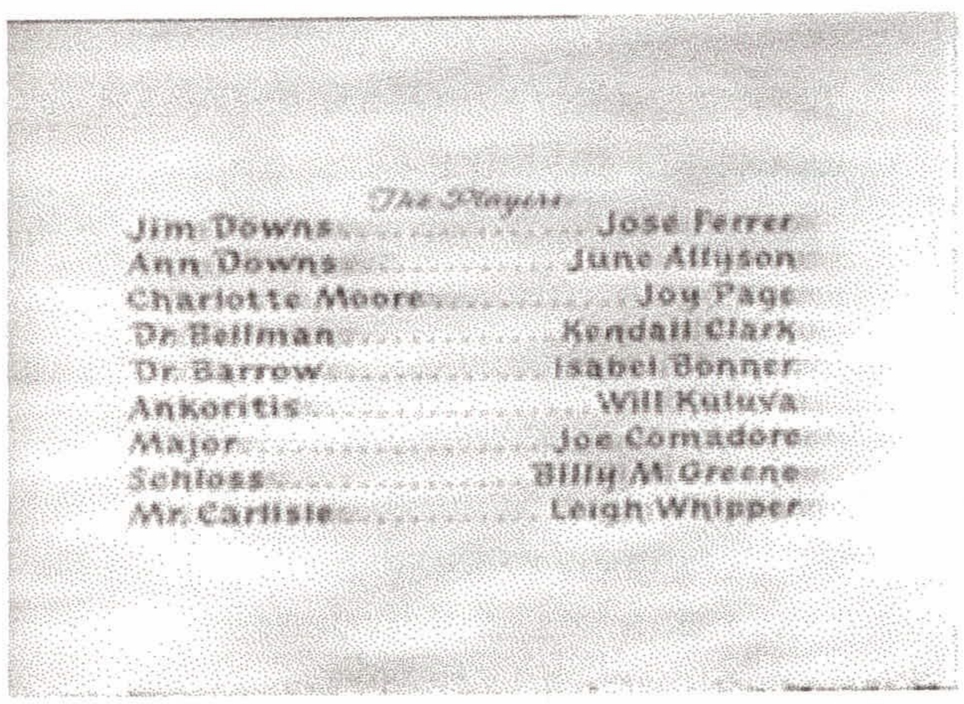
permite distinguir entre mayúsculas y minúsculas. No permite negrita, cursivas, etc. Los cargos se escriben en minúsculas (incluida la inicial), y los nombres propios se escriben en minúsculas con la inicial en mayúscula. Así mismo, este es uno de los pocos casos en los que vamos a encontrar la letra en color negro y no en blanco. Nueva conexión con la letra impresa.

Mientras que la composición de la imagen (las tijeras sobre el fondo negro) es perfectamente centrada, estática sobre la horizontal, la zona de aparición del texto introduce tensión visual y dinamismo en la composición. En esta ocasión la imagen no es un mero fondo sobre el que se desarrollan los títulos, sino que forman una unidad, que funciona gracias a la presencia de ambos.

La música, presente durante todo el tiempo que dura la secuencia, va creando una atmósfera en torno al tono de la película y su carácter dramático. Y a la vez se utiliza para resaltar determinados momentos, como es la aparición del título principal en la pantalla.

Secuencia de títulos final
Duración: 45 seg.
Nº. de planos de texto: 3.

La película termina con la frase del protagonista: "Vamos a intentarlo de nuevo". Entonces la pareja comienza a caminar por la calle, alejándose del espectador. Sobre este Plano General aparecen por fundido en sobreimpresión el rótulo final "The End" y el título: "A/ UNIVERSAL-INTERNATIONAL PICTURE". Se trata de letra blanca con sombra negra, manual y sin *serif*. Nada tiene que ver formalmente con la letra de la cabecera. Fundido a negro y fin de la música. Por fundido desde negro surge un plano con el nombre de los actores: "The Players", y comienza otra música. El tipo de letra es como el que hemos visto en el rótulo "The End", pero aparece en negro sobre un fondo neutro (parecido al utilizado para la cabecera de *Gilda*, 1946, de la *Columbia*). El texto aparece justificado y recoge, separados por puntos suspensivos, el nombre de nueve personajes y los actores que los han encarnado. Por fundido aparece



F.119

el siguiente plano de texto, con otros nueve actores. Fundido a negro y fin de la música.

El rótulo "The End" dura unos diez segundos, y los dos planos con los nombres de los actores han ocupado más de medio minuto (35 seg.). La aparición de estos dos últimos bloques de texto con el reparto mantienen una práctica ya presente en los años treinta y que se reivindicaba a sí misma diciendo: "Un buen reparto es mejor repetirlo", tal y como es posible ver en la secuencia de títulos final de *Frankenstein* (1931, James Whale).

Esta secuencia de títulos final difícilmente es atribuible a Saul Bass. Por eso, a partir de ahora, no analizaremos las secuencias de títulos finales en las que no nos sea posible señalar su contribución.

HOMBRES TEMERARIOS

(*The Racers*, 1955, Henry Hathaway)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: No hay.

Duración: 2 min. (de los cuales 15 seg. corresponden al logotipo de la *20th Century Fox* y a un segundo plano: "TWENTIETH CENTURY-FOX/ PRESENTS/ A/ CINEMASCOPE/ PRODUCTION").

Nº. de planos de texto: 2 + 12.

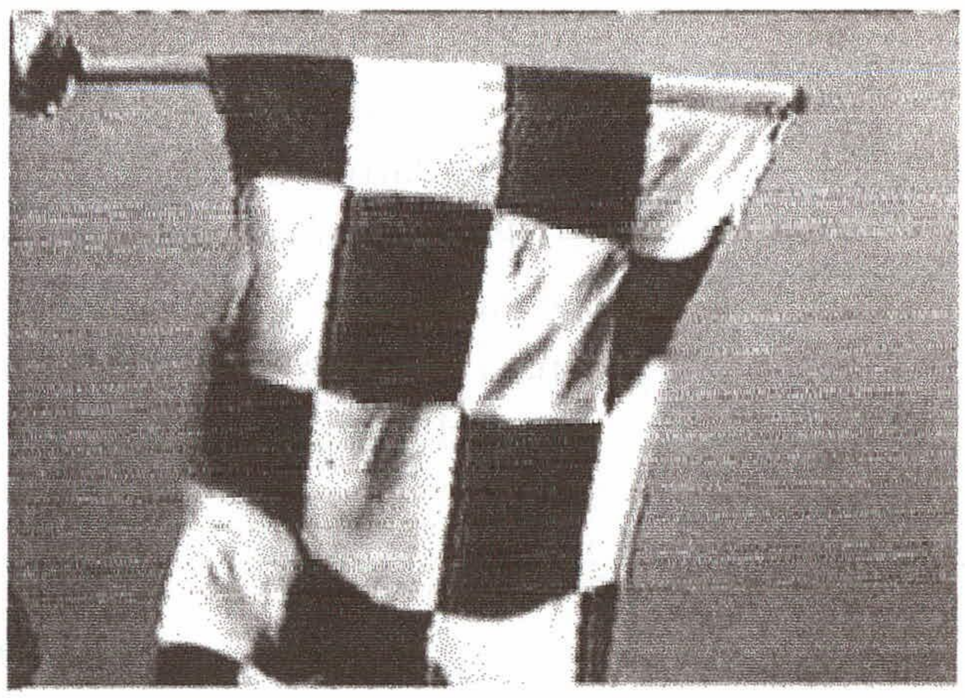
Color.

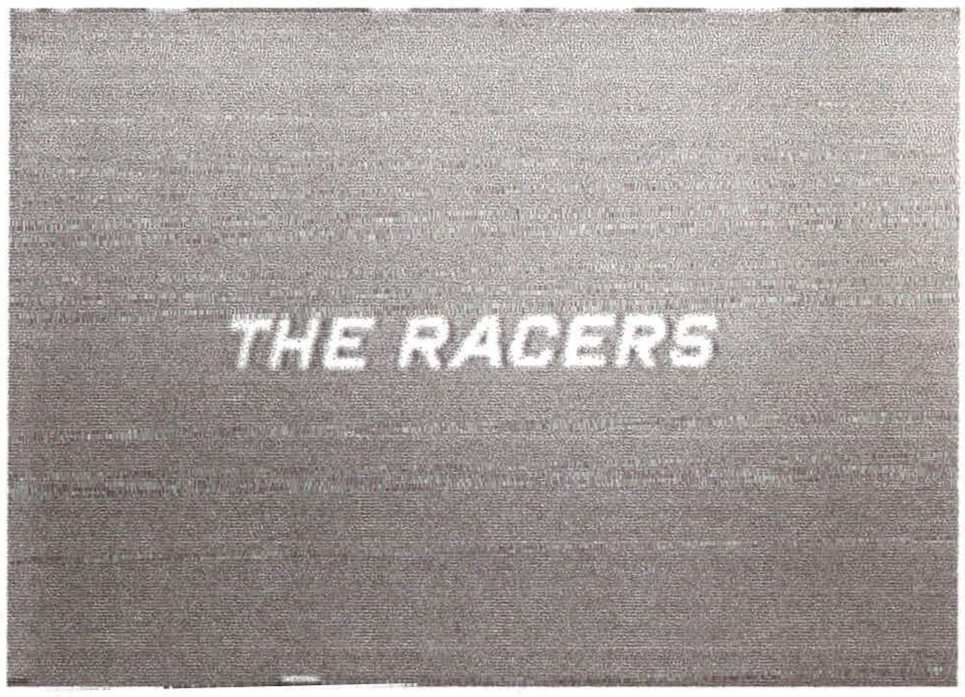
En esta cabecera Saul Bass encomienda la presentación de la película a un único elemento simbólico. Si en *The Shrike* eran las tijeras, en *El hombre con el brazo de oro* era el brazo quebrado y en *Carmen Jones* la rosa envuelta en fuego, aquí es la bandera de cuadros con la que se indica el final de las carreras de coches. La conocida bandera, de cuadros blancos y negros, se despliega sobre un fondo azul sobre el que irán apareciendo los títulos por fundido (F.120).

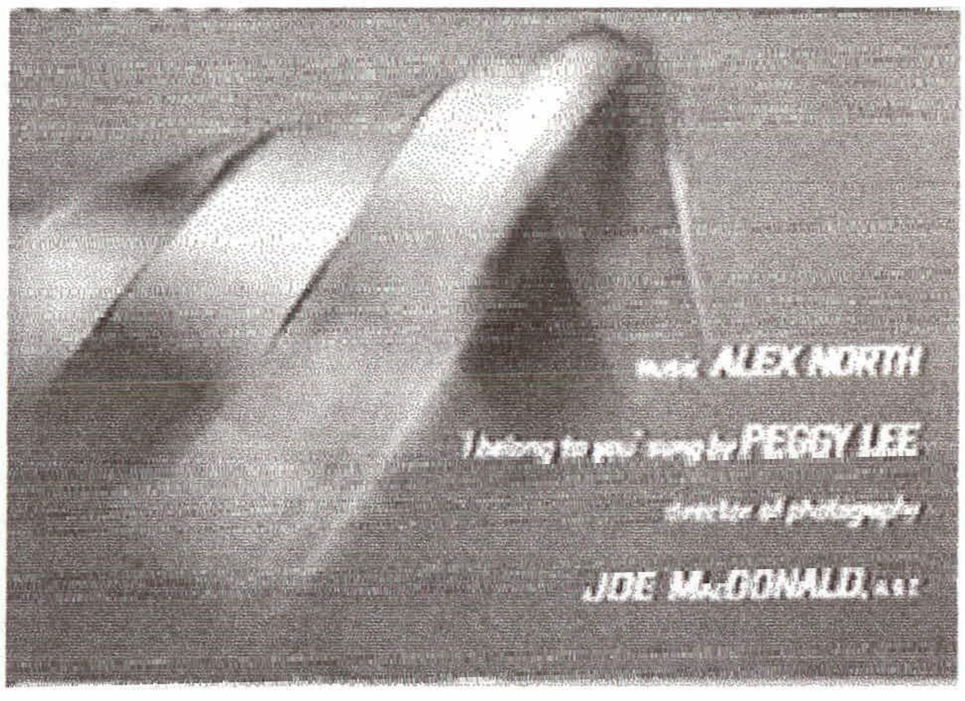
Tras el logotipo de la *20th Century Fox*, que dura quince segundos y va acompañado de su propia música, aparece en pantalla, mediante un fundido de apertura, un Primer Plano de la bandera de cuadros. Entonces se produce un movimiento de cámara hacia atrás, y la bandera se retira por la izquierda del cuadro. Aparecen por fundido, y alineados a la derecha, los nombres de los tres actores principales: "*KIRK DOUGLAS/ BELLA DARVI/ GILBERT ROLAND*". En toda la secuencia la letra va a aparecer en mayúsculas. Y en toda, igualmente, se va a utilizar una tipografía de palo seco, blanca y en cursiva. Esta tipografía se caracteriza por sus formas cuadradas. Y el hecho de que aparezca en cursiva le da sensación de avance y mayor dinamismo visual. Los nombres de los actores desaparecen por fundido y sobre el fondo azul cae nuevamente la bandera de cuadros. Ésta se retira y aparece por fundido el título principal: "*THE RACERS*". Desaparece por fundido. Cae la bandera otra vez. Ruido de los coches al pasar. Se aparta la bandera y aparecen por fundido los nombres de otros

tres protagonistas: "*ALSO STARRING/ CESAR ROMERO/ LEE J. COBB/ KATY JURADO*". Este bloque de texto, como el de los actores principales, aparece alineado a la derecha. De los doce planos de texto de la secuencia, ocho aparecen alineados a la derecha, de manera que se establecen dos espacios: uno a la izquierda, por donde aparece y desaparece la bandera, y otro a la derecha, donde aparecen los títulos.

La relación entre la imagen, el texto y el sonido es muy estrecha. Así, los tres elementos forman un todo bien orquestado que procede, con pequeñas variaciones, de la siguiente manera: para la aparición de los títulos en la pantalla normalmente suena el motor de los coches al pasar, la bandera da el "banderazo" de llegada, se retira, y entonces surgen en la pantalla los títulos, como si fueran los coches que han pasado (cuyo ruido hemos oído). De esta manera, y aunque se introducen a lo largo de la secuencia pequeñas variaciones, se llega a los dos últimos planos de texto, reservados, como ya es costumbre, para el productor y el director: fondo azul, cae la bandera, ruido de coche al pasar, se retira la bandera. Por fundido aparece el crédito: "produced by JULIAN BLAUSTEIN". El título desaparece por fundido. Cae la bandera. Ruido de coche al pasar. Se retira la bandera. Por fundido aparece el crédito: "directed by HENRY HATHAWAY". Fundido a negro. Fin de la







F.120

música. Y fin de la cabecera.

Se puede señalar cómo en estos últimos créditos, se usan las minúsculas para el cargo (incluida la inicial) y las mayúsculas para los nombres propios.

Por su lado la música, que surge una vez que desaparece el logotipo inicial de la *20th Century Fox*, sirve de ambientación. Mientras que el ruido de los coches nos introduce en un ambiente, el mundo de las carreras de coches, a la vez que refuerza la aparición de los títulos en la pantalla.

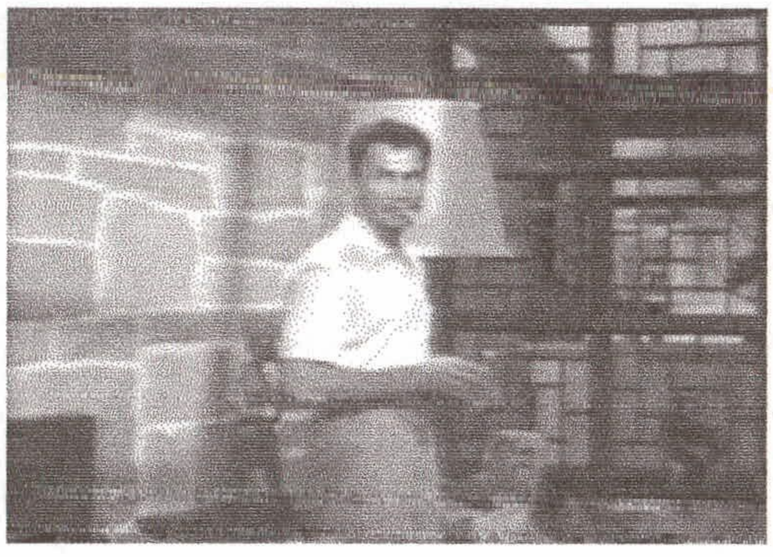
THE BIG KNIFE

(*The Big Knife*, 1955, Robert Aldrich)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 1 min. 25 seg.
Nº. de planos de texto: 16.
Blanco y negro.

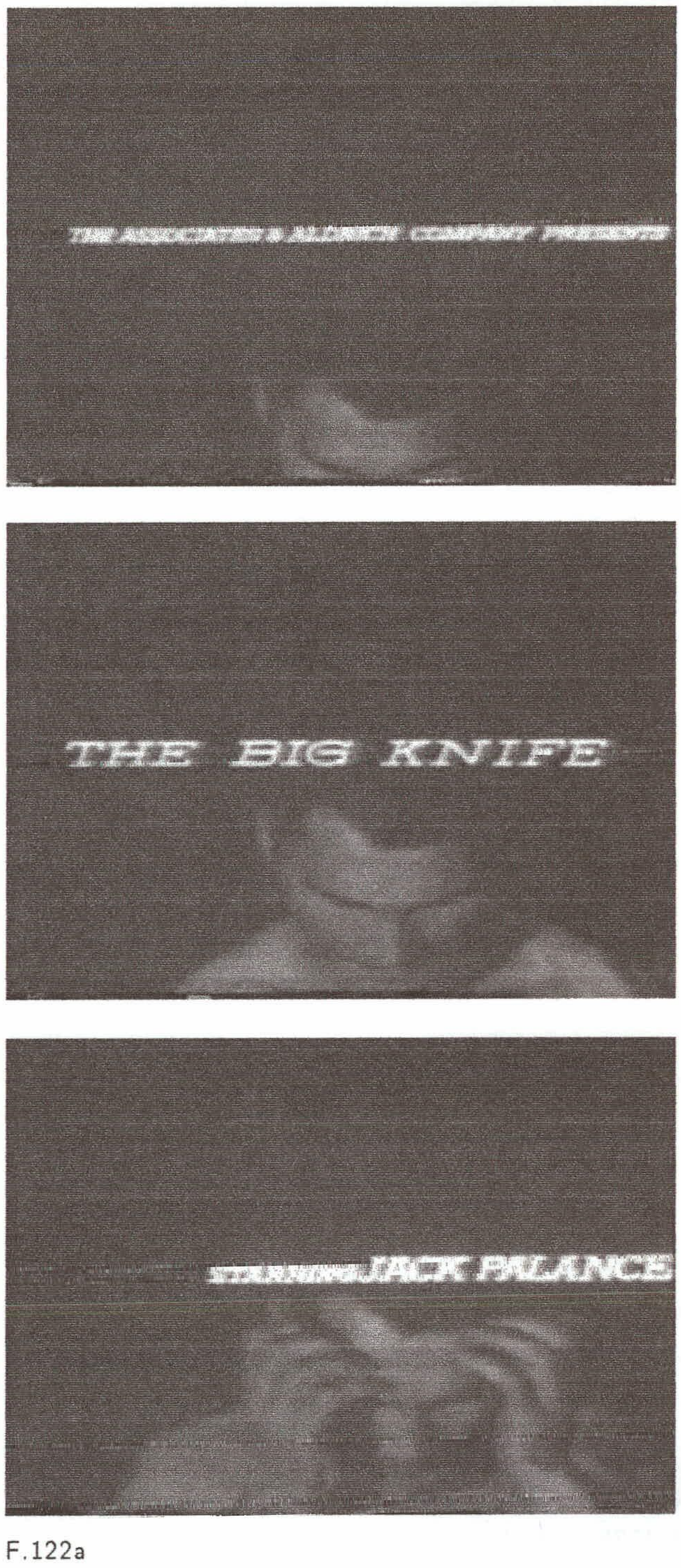
Bass encomienda nuevamente la secuencia de títulos inicial a una única imagen: un Primer Plano del protagonista, mirando hacia el suelo (F.122a). Se lleva las manos a la cabeza en un gesto de profunda angustia (para que no le estalle, para que no se rompa). Es un gesto físico que revela su estado interior. Sobre este Primer Plano del actor Jack Palance sobre fondo negro irán apareciendo y desapareciendo por fundido los títulos. Como ocurría en *Carmen Jones* con la rosa, aquí la cabeza se sitúa básicamente en la mitad inferior del espacio, de manera que sólo se oculta parcialmente cuando la cantidad de títulos así lo exige. Esta imagen permanece como motivo constante a lo largo de toda la secuencia, y recoge la esencia de la película: el conflicto interno que vive el protagonista, que lo llevará



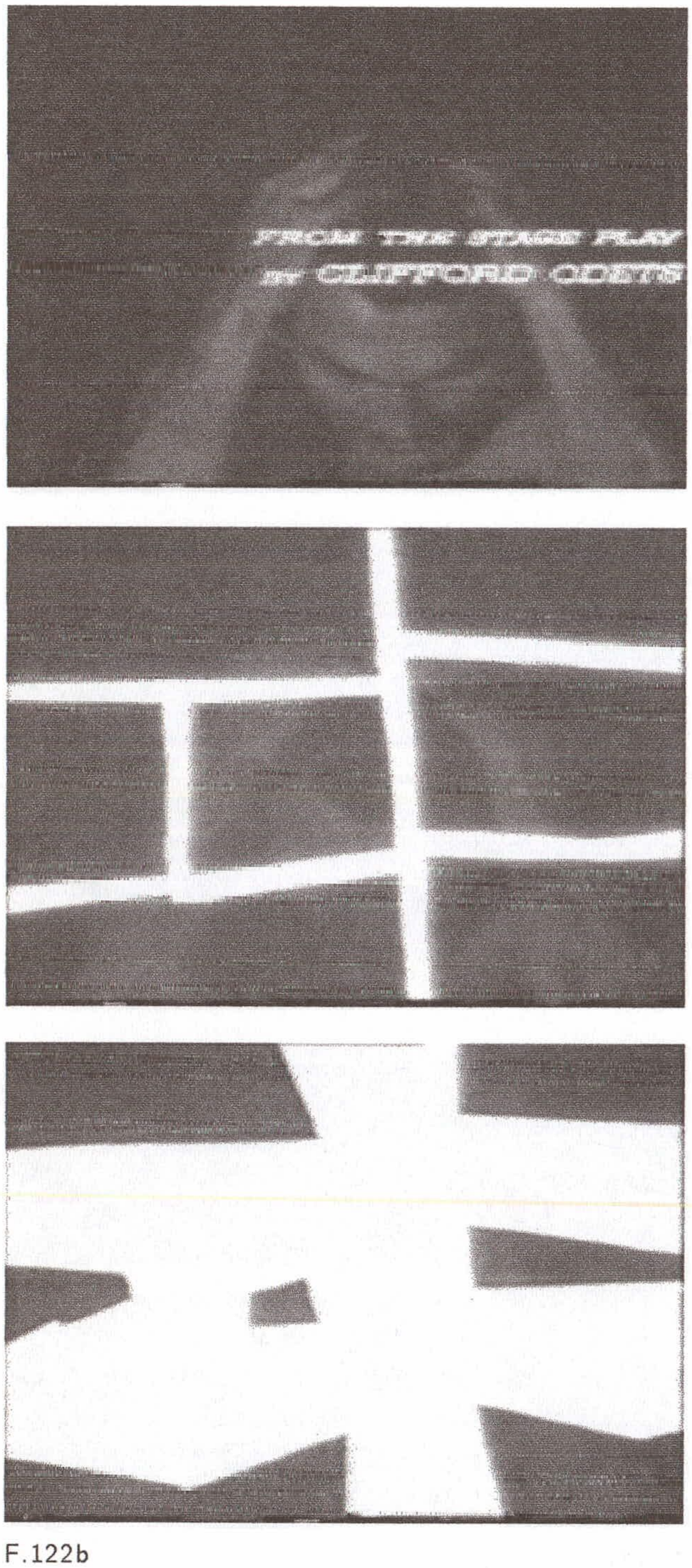
F.121

finalmente al suicidio. Así, en el último momento de la secuencia de títulos, esta imagen del protagonista se quiebra, se rompe y desaparece, anunciando ese final desgarrador y de destrucción. Ni siquiera esas manos que, apretando hacia las sienes, trataban de proteger de esa quiebra, han sido suficientes. El tratamiento gráfico de las grietas que surgen en la pantalla recuerda las barras del cartel de *El hombre del brazo de oro*: formas planas e irregulares. Unas formas que servían para reflejar otra situación de angustia, en la que el protagonista se encontraba igualmente preso en un mundo del que era difícil salir. En *The Big Knife (El gran cuchillo)* esas grietas las encontramos constantemente en la casa del protagonista: en las paredes de piedra (F.121) y en las rejas que articulan los espacios de la casa (y que se convierten simbólicamente en los barrotes de su prisión). Así mismo, a lo largo de la película encontramos también referencia constante a la cabeza como motivo: la pintura de un payaso, una escultura en forma de cabeza... El propio protagonista en diversas ocasiones se lleva las manos a la cabeza con la misma expresión de desesperación que en la cabecera.

En cuanto al texto, se utiliza el mismo tipo de letra para toda la secuencia: letra blanca, con *serif*, en cursiva y siempre en mayúsculas. De manera que para distinguir



F.122a



F.122b

los cargos de los nombres propios se varía el tamaño de letra.

De los dieciséis planos con texto, doce presentan el texto alineado a la derecha (propio del estilo moderno), dos planos presentan el texto centrado, y dos consiguen una composición centrada jugando a alinear el texto a ambos lados (por ejemplo el último plano con el nombre del director en F.122b). Sería posible considerar la composición del texto, en la mayor parte de los planos ubicado en la derecha del espacio, como una tendencia a situar mayor peso visual a un lado, y por lo tanto a crear desequilibrio visual (que podría relacionarse con el desequilibrio emocional que afectará al protagonista). Sin embargo no parece ser esta la causa principal, ya que por un lado tenemos esa cierta preferencia del estilo moderno, que Bass recoge en casi todos sus trabajos, por la composición del texto en bandera y alineado a la derecha. Y por otro

lado tenemos una imagen de gran fuerza durante toda la secuencia que no se quiere ocultar tras el texto. Creemos que, en este caso, ambos factores son más determinantes a la hora de situar el texto, que una posible relación forma-contenido, es decir, desequilibrio visual del texto-desequilibrio psicológico del personaje.

Por su parte la forma de la letra tampoco nos permite establecer relaciones más estrechas con el contenido de la película. Cumple principalmente su función informativa, y encomienda a la imagen la labor de establecer la atmósfera de la película.

La música ayuda a crear la atmósfera y subraya distintos momentos, como la aparición del título principal y la ruptura de la imagen al final de la secuencia. Una vez que la imagen se ha fragmentado, y los fragmentos negros desaparecen dejando un fondo blanco, aparece el último título de la secuencia, el del productor y director: "*PRODUCED AND DIRECTED BY/ ROBERT ALDRICH*". Sobre el fondo blanco la letra aparece en negro, diferenciándose así de los títulos anteriores, y adquiriendo, por su tratamiento especial, una mayor importancia. Fundido a negro. Y por fundido surge la primera imagen de la historia y una voz en *off* que cuenta, como ha hecho la cabecera, la esencia de la película, y que dice así: "Esto es Bel Air, un bello y lujoso retiro para ricos y poderosos. Si usted trabaja en la industria cinematográfica y tiene éxito, probablemente construirá su casa en este bien vigilado barrio de Hollywood. Aquí no se permite el fracaso. Nuestra historia se refiere a un fenómeno del siglo XX. Su nombre: Charlie Castell. Profesión: actor de cine. Problema: supervivencia. Charlie Castell es un hombre que ha traicionado sus sueños pero no puede olvidarlos."

Secuencia de títulos final
Duración: 14 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina tras la muerte de Charlie. El último plano de la historia es un Plano General del salón de su casa, donde ha discurrido

casi toda la película. Marion, su esposa, abraza la chaqueta de Charlie mientras pide "socorro" a Dios. La cámara ha descrito un movimiento hacia atrás y hacia arriba, dejándonos ante unos personajes lejanos que parecen, envueltos por un sobrio escenario, los actores de un teatro vistos desde el palco. Hay un iris de cierre que aísla a Marion en el centro de la pantalla, y fundido a negro. Esta manera de terminar la película, utilizando un plano cada vez más lejano del escenario, lo volveremos a ver al final de *Ataque*, otra película realizada por Aldrich un año después.

Por fundido surge el último plano con títulos: "THE END/ AN ASSOCIATES & ALDRICH PRODUCTION/ RELEASED THROUGH/ UNITED ARTIST". El tipo de letra es el mismo que en la cabecera, y también aparece en cursiva, y en blanco sobre fondo negro. Fundido a negro. Y fin de la película.

LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA

(*The Seven Year Itch*, 1955, Billy Wilder)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 10 seg. (de los cuales 10 seg. corresponden al logotipo de la *20th Century Fox*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *20th Century Fox* + 12.
Color.

Tras el logotipo de la *20th Century Fox* la pantalla queda en negro. Por corte comienzan a aparecer sobre este fondo negro distintos planos rectangulares de colores que van, poco a poco, ocupando toda la pantalla: rosa, amarillo, rosa, anaranjado, rojo, crema... El rectángulo de color crema se desplaza desde el lado izquierdo de la pantalla, donde ha surgido, al centro de la misma. Aparecen más rectángulos. El último, de color amarillo, llega a su sitio también desplazándose por la pantalla. Y una vez en él, se abre como una ventana hacia abajo, dejando ver los primeros títulos, en blanco sobre fondo negro. Se cierra esa ventana, y se van abriendo otras

cuatro que dejan ver el título principal: "THE SEVEN YEAR ITCH" (F.123a). La letra es manual y aparece libremente dibuja. Es rica en trazos curvos y formas exageradas. Gusta de las formas curvas y los adornos. Es movida, alegre, como el color y la música. La "T" de "ITCH" (picor) vibra por dos veces acompañada del sonido de un timbre

Se comprenderá mejor este título y su tratamiento formal si lo relacionamos con su traducción literal y con la historia que vendrá a continuación. Así, su traducción es "el picor de los siete años", una extraña "enfermedad" que afectará al protagonista de la historia, un "Rodríguez" que lleva siete años casado, y que de repente siente deseos de ser infiel a su mujer. El picor es un síntoma de esa enfermedad, y vendrá producido por la tentación de una bella vecina (Marylin Monroe), que se ha instalado en el apartamento de arriba. Así, "la tentación", como dice el título que se le puso a la película en castellano, "vive arriba".

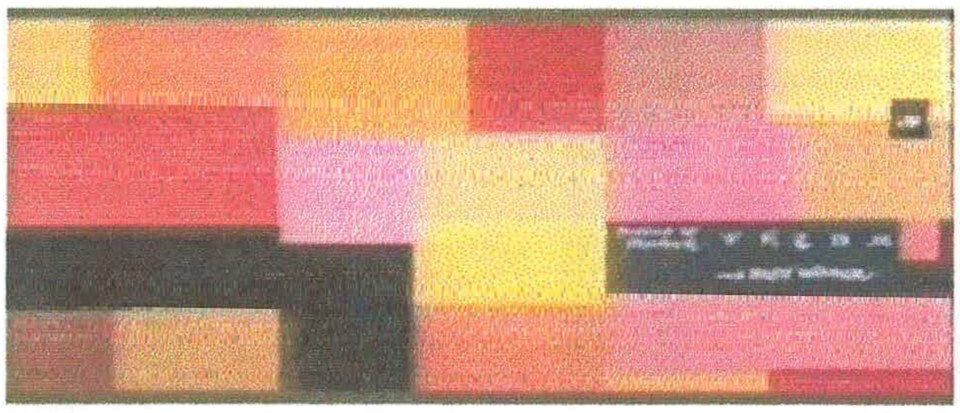
Por todo esto el título principal se dispone, escalonadamente, siguiendo la vertical ascendente. Esta disposición escalonada y hacia arriba de los títulos (que aparecen tras planos de colores que se abren como puertas o ventanas), señala el lugar del que vendrá la tentación, y hace clara referencia a la puerta interior que separa ambos apartamentos, la cual se encuentra al final de unas escaleras.

F.123a

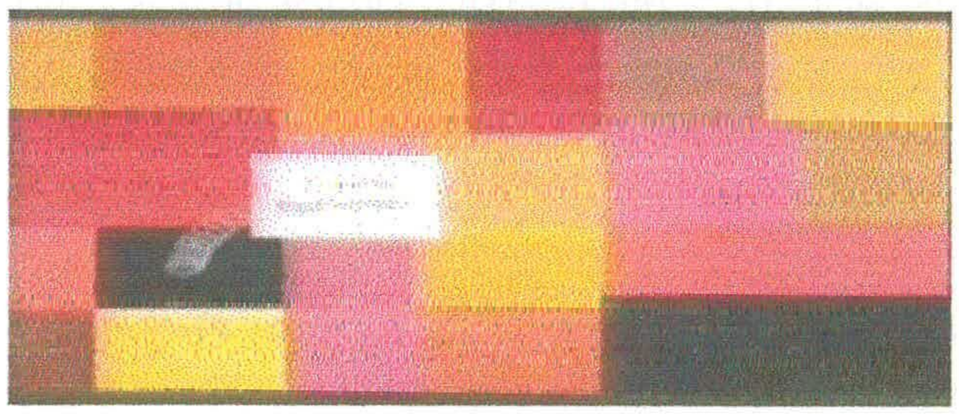
Tras el título principal aparecerán los nombres de los dos actores protagonistas, y tras ellos se abrirán otras tres ventanas que dejarán ver el nombre de más actores. Con esta apertura y cierre de ventanas, irán apareciendo todos los títulos, llegando hasta el penúltimo (F.123b): "produced by/ Charles R. FELDMA/ and BILLY WILDER", donde la "A" de "FELDMA" llega a su sitio mediante animación. Finalmente, el último título surge como los muñecos de las cajas de sorpresa, empujado por un muelle (F.123c). De manera que el nombre del director aparece en letra negra sobre un rectángulo blanco. Como ocurría en *The Big Knife*, se da un tratamiento distinto al nombre del director, concretamente se invierte la relación "fondo negro-letras blancas". A la vez que, en este caso, se incorpora el movimiento al texto. Un movimiento limitado, pues depende del vaivén del muelle, pero movimiento que, al fin y al cabo, se relaciona con el mundo de la broma y, en este caso, de la comedia.

El principal logro de esta cabecera es establecer el tono de la película (comedia) sin dejar lugar a dudas. Para que lo veamos más claro, basta pensar que, viendo esta cabecera, a nadie se le ocurriría pensar que la historia que viene a continuación es de misterio, terror, etc. El carácter lúdico y colorido de la secuencia deja bien claro que se trata de una comedia. Como colores se utilizan únicamente tonos cálidos: amarillos, naranjas, rosas, rojos y marrones. Son colores cálidos, alegres y dinámicos; colores que casi nos pueden hacer pensar en una interpretación naif de los cuadros de Piet Mondrian.

La relación entre texto e imagen es muy estrecha, pues componen juntos. Así mismo, el tratamiento formal de las letras responde al carácter lúdico, jovial y dinámico de la secuencia. Los bloques de texto no aparecen



F.123b

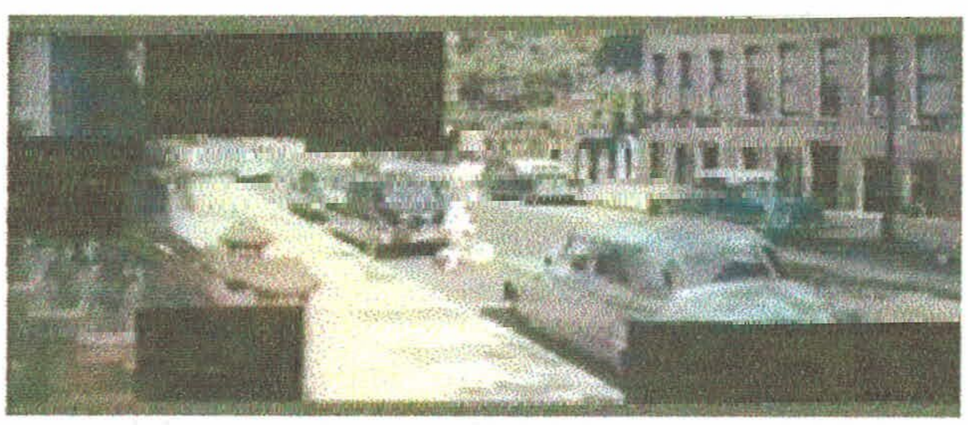


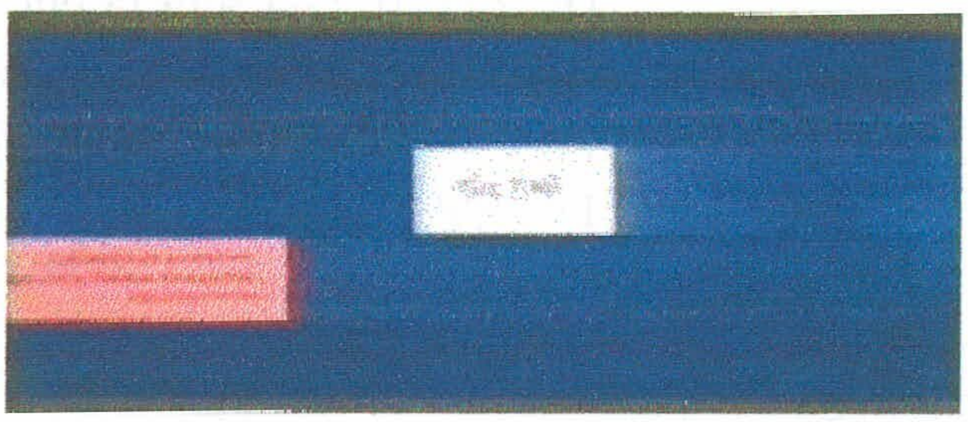
F.123c

ni justificados, ni centrados, ni alineados. Las líneas de texto forman bloques solamente porque se distribuyen en el mismo rectángulo, pero no siguen otra pauta, norma u orden. El ritmo es un aspecto protagonista de la secuencia gracias a los cambios de color y la aparición de los títulos. Finalmente, como decíamos, podemos destacar la introducción del movimiento mediante animación en el texto. La "A" de "FELDMA" revolotea lúdica y juguetonamente hasta colocarse en su sitio. En este caso el movimiento refuerza el carácter lúdico de la secuencia. El cual se confirma con el modo de aparición del crédito del director Billy Wilder: juguete->muelle->broma->comedia. Con este último título termina la secuencia. Fundido a negro y fin de la música. La primera secuencia de la historia juega cromáticamente con la cabecera: el protagonista va a despedir a la estación a su mujer y a su hijo, que se van de veraneo, y la estación está llena de niños que llevan globos de colores cálidos.

Secuencia de títulos final
Duración: 10 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina, como podemos ver en F.124, con un Plano Medio de Marylin que se despide del protagonista agitando la mano asomada a la ventana del apartamento. A continuación vemos un Plano General del protagonista que se despide con la mano y corre por la calle, alejándose del espectador, y recogiendo los papeles que se le van cayendo del





F.124

envoltorio del remo de su hijo. Remo que ha decidido llevarle, para pasar con su mujer e hijo las vacaciones. La pantalla comienza a cubrirse de rectángulos (como en la cabecera), sólo que ahora son negros. La pantalla termina cubriéndose toda de negro. Por corte la imagen pasa de negro a azul y, sobre este fondo azul, aparecen dos rectángulos con títulos. Primero surge por corte, en la mitad inferior izquierda de la pantalla, un rectángulo rosa con las letras en negro: "A CINEMASCOPE PRODUCTION/ by TWENTIETH CENTURY FOX/ FILM CORPORATION". Y rápidamente aparece, también por corte, un rectángulo blanco con letra negra, en el centro de la pantalla: "THE END". Ambos textos utilizan el mismo tipo de letra manual y lúdica de la cabecera. Evidentemente, por su situación en el centro de la pantalla, y por el mayor contraste que establecen el blanco y el negro, frente al rosa y negro, el rótulo final "THE END" predomina visualmente en este último plano. Fundido a negro y fin de la música.

STORM CENTER

(*Storm Center*, 1956, Daniel Taradash)

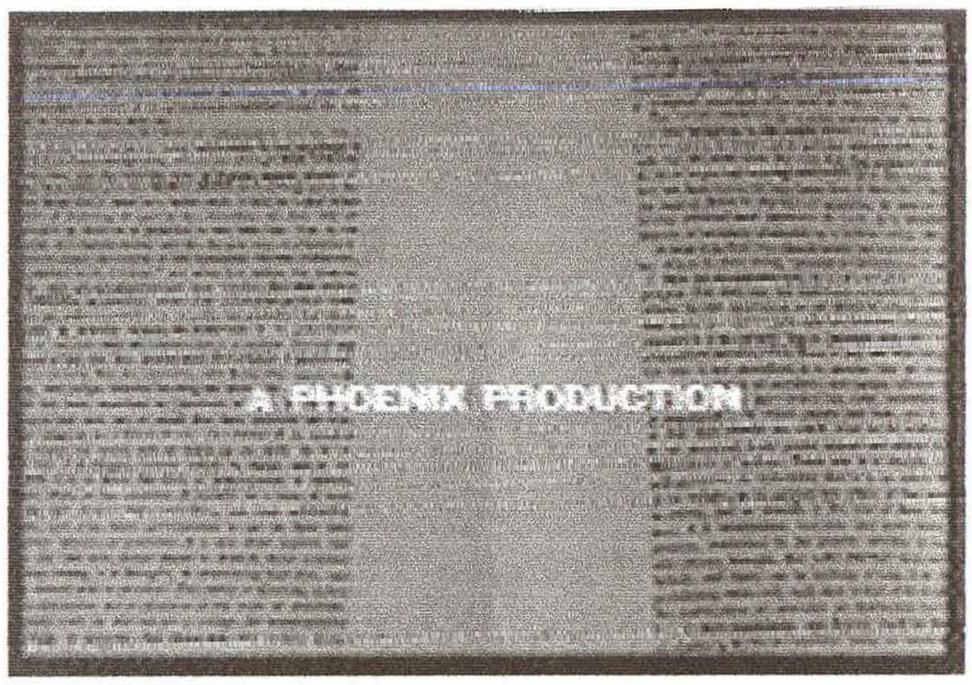
Cabecera

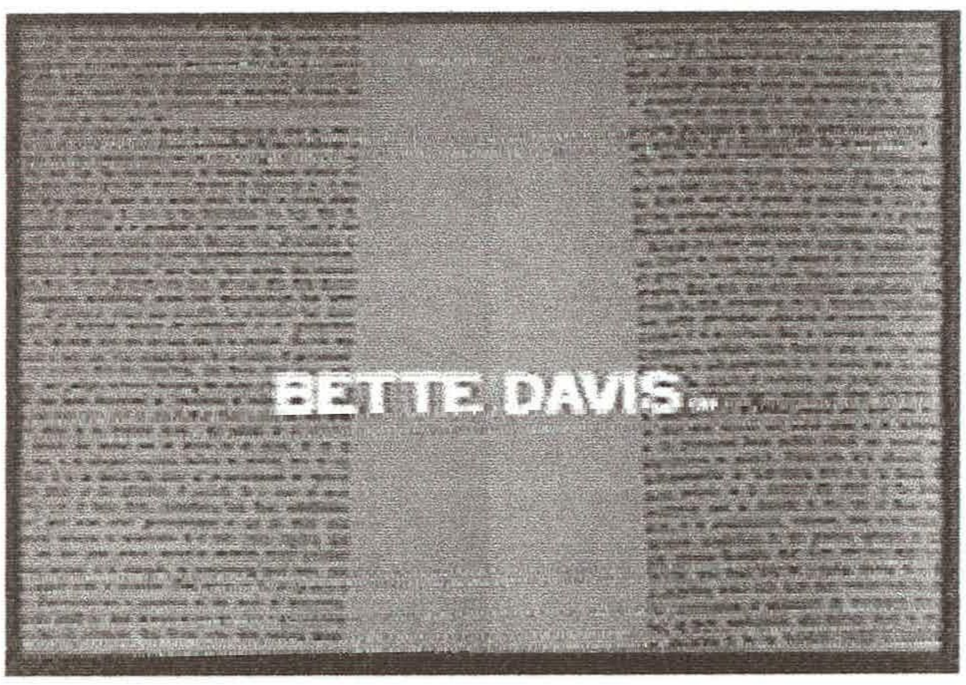
Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 1m. 30 seg. (de los cuales 7 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: logotipo *Columbia* + 11.
Blanco y negro.

Saul Bass vuelve a cargar el peso de la cabecera sobre la imagen (F.125a-b). Ella será la encargada de ofrecernos las claves de la película, mientras que la tipografía, de escasas connotaciones, cumple primordialmente su función informativa (significado lingüístico de las palabras).

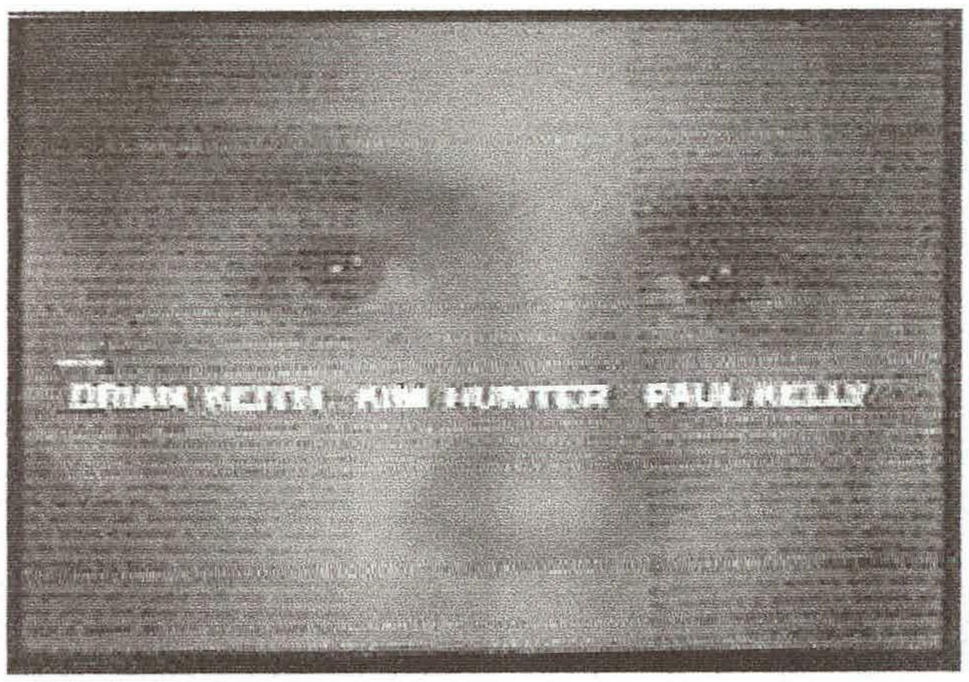
Tras el logotipo de la *Columbia* aparecen en pantalla las páginas de un libro abierto, y sobre él, en sobreimpresión, el primer título: "A PHOENIX PRODUCTION". Desaparece por fundido y aparece, también por fundido, el nombre de la protagonista y estrella: "BETTE DAVIS IN".

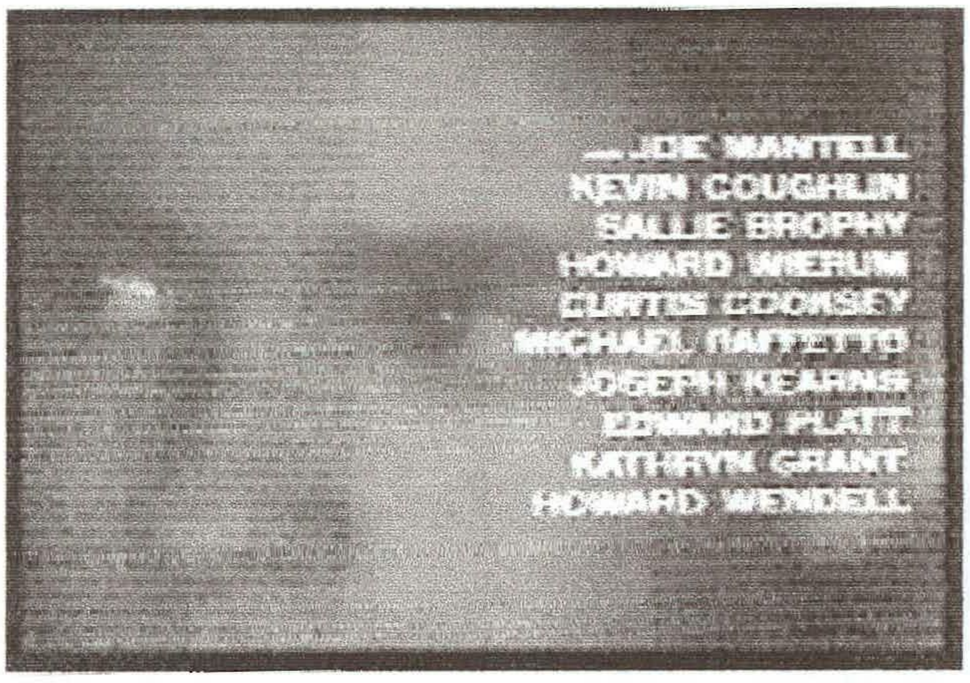
COLUMBIA


A PHOENIX PRODUCTION

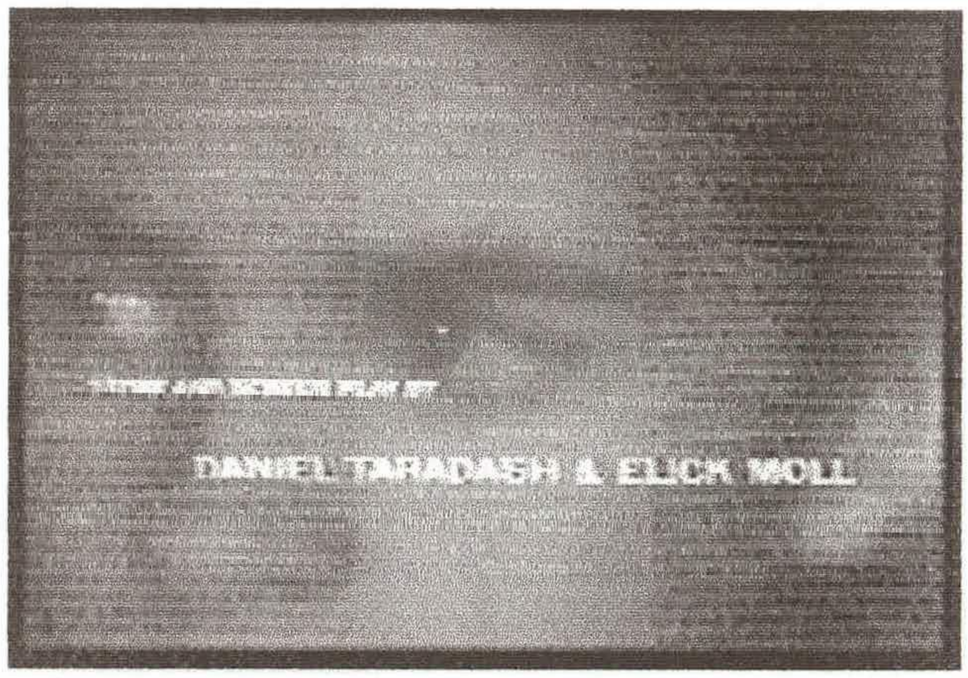

BETTE DAVIS

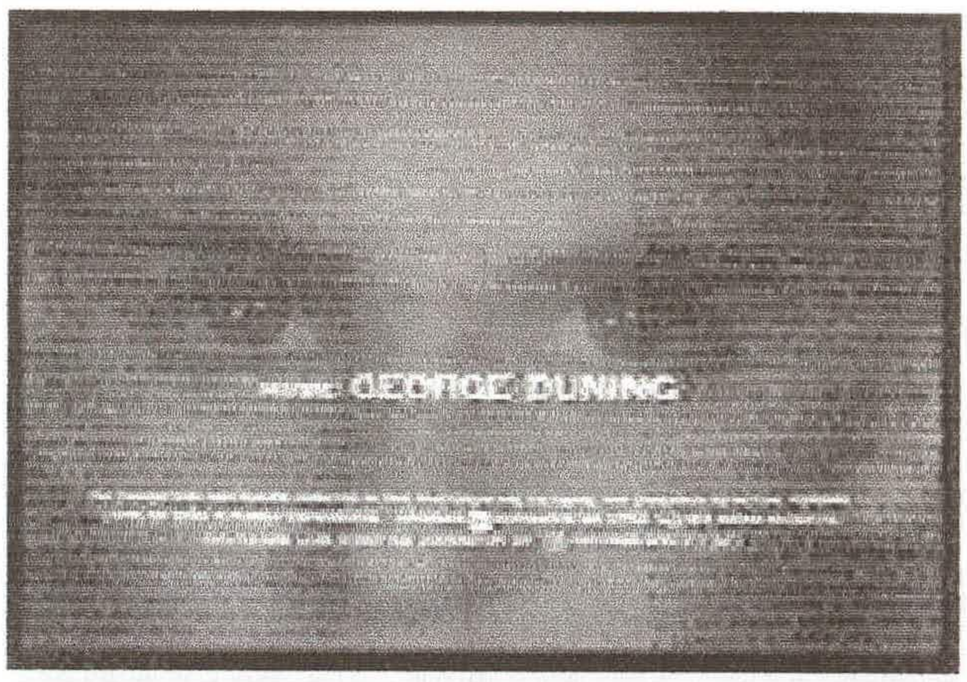
STORM CENTER

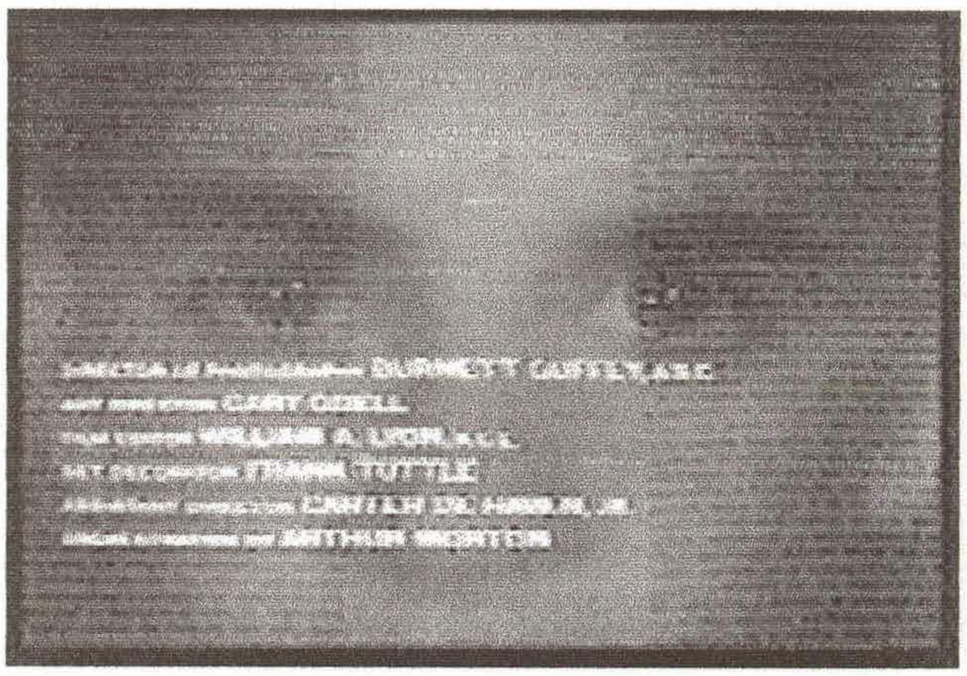

BRIAN KEITH KIM HUNTER PAUL KELLY

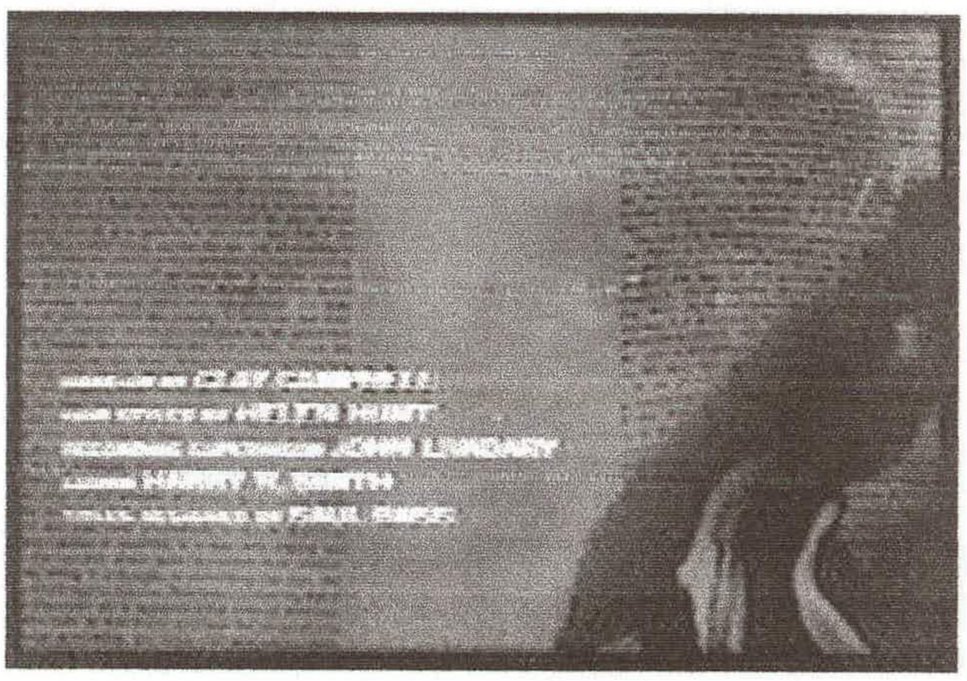

JOE MANTELL
KEVIN COUGHLIN
SALLIE BROPHY
HOWARD WIERUM
CURTISS COOKSEY
MICHAEL NAPPETTO
JOSEPH KEARNS
EDWARD PLATT
KATHRYN GRANT
HOWARD WENDELL

F.125a


DANIEL TARADASH & ELICK MOLL


GEORGE DUNING


BURNETT GUFFEY, A.S.C.
GARY OSELL
WILLIAM A. LYON, A.C.E.
THOMAS TUTTLE
CARLTON DE HUBSCH, JR.
ARTHUR WORTON


HELEN HUNT
JOHN LINDQUIST
HARRY W. TOMPKIN
PAUL PIERCE

SOL KAPLAN

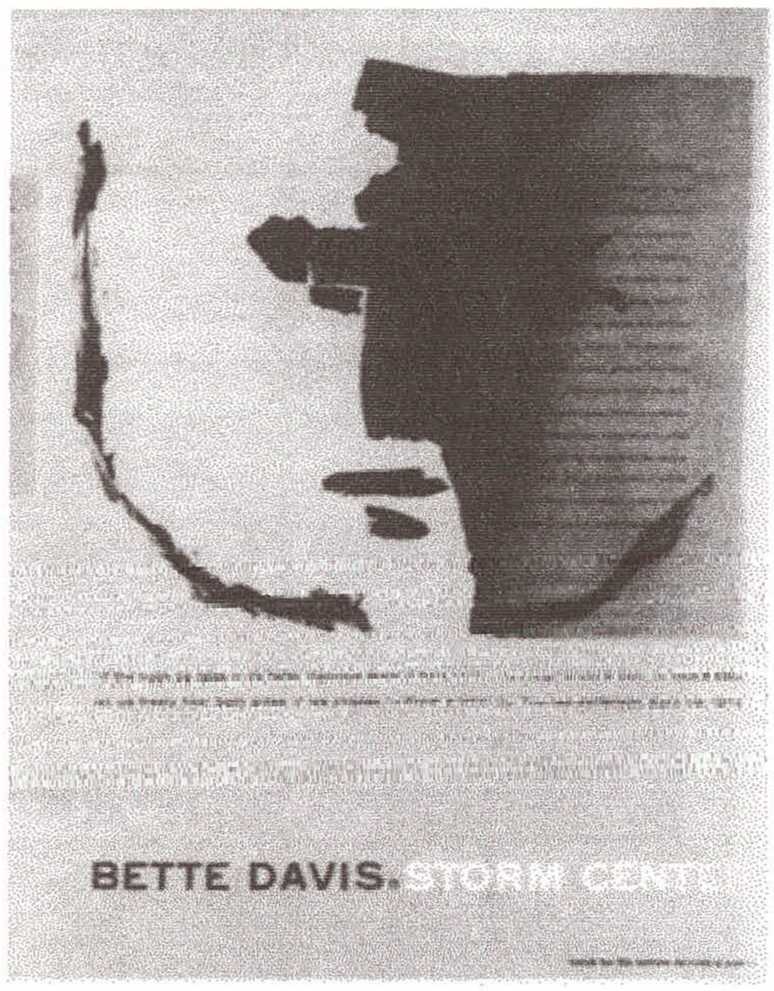
DANIEL TARADASH

F.125b

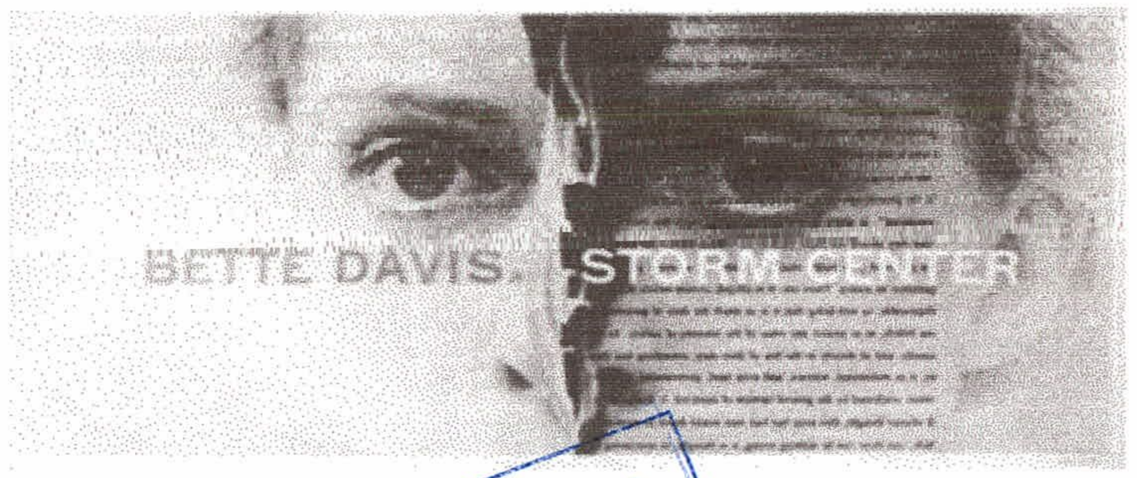
El orden de aparición de este título (el segundo de la secuencia), y su aparición individualizada, así como el tamaño de las letras, la convierte en la estrella indiscutible. Este tratamiento privilegiado del nombre de la actriz nos habla de la importancia del *star system* dentro de la industria cinematográfica. Y también hace referencia al propio papel publicitario que cumple la secuencia de títulos. Como se decía en los primeros años del cine, era preciso hacer conocer al espectador los nombres de los actores y actrices, para convertirlos en estrellas, de manera que los espectadores fueran a ver una película porque salía tal actor o actriz. El título desaparece por fundido y entonces surge, también por fundido, el rostro de un niño en Primer Plano. El rostro del niño queda tras las letras del libro. Esta imagen será la que permanezca durante toda la secuencia, y la que aparecerá, como elemento gráfico, en el diverso material publicitario de la película (F.126a y 126b).

De nuevo nos encontramos una imagen con un mínimo de elementos, pero cargada de significado. La película gira en torno a un niño amante de la lectura, y la responsable de una biblioteca acusada de comunista. Finalmente, la incomprensión e intolerancia de los adultos hace que el niño incendie la biblioteca. Así, la secuencia de títulos también termina con un fuego que, surgiendo del ángulo inferior derecho, va quemando el libro y haciendo desaparecer el rostro del niño.

El texto, por su parte, cumple



F.126a



F.126b

UNIVERSIDAD DE GRANADA
19 OCT. 2001
COMISION DE DOCTORADO

principalmente su función informativa. La tipografía utilizada, en blanco, es de palo seco y presenta el extremo de los trazos redondeado. En este caso no se usan minúsculas, de manera que para diferenciar el cargo del nombre propio se utiliza un tamaño de letra mayor para éste último.

De los once planos de texto, cinco presentan una composición centrada. Cuando esto ocurre el texto aparece ligeramente por debajo de la mitad inferior del espacio, de manera que las letras no se superpongan a los ojos del niño. También encontramos dos planos de texto alineados a la derecha, tres a la izquierda y uno que consigue una composición equilibrada alineando la primera línea a la izquierda y la segunda a la derecha. Esta variedad a la hora de componer los distintos bloques de texto sobre la misma imagen ofrece variedad visual y evita el aburrimiento.

La relación entre el texto y la imagen no es tan estrecha como en *El hombre del brazo de oro* o *La tentación vive arriba*. Aquí la imagen sirve de fondo; sobre ella se desarrollan los distintos títulos.

La música es un elemento fundamental a la hora de establecer la atmósfera de esta secuencia, su carácter dramático. Al final de la secuencia se produce una mayor intensidad musical, que sirve para subrayar la aparición del fuego y su efecto devastador sobre el papel, para terminar de forma rápida con el silencio que da paso a la primera escena de la historia.

Secuencia de títulos final

Duración: 15 seg. (de los cuales 10 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).

Nº. de planos de texto: 1 + logotipo *Columbia*.

La película termina con un Plano General de los bomberos tratando de sofocar, desde el exterior de la biblioteca, el incendio. Sobre este plano aparece en sobreimpresión el rótulo final: "THE END". Este rótulo utiliza el mismo tipo de letra que se ha usado en la cabecera, y dura cinco segundos. Fundido a negro. Por fundido surge el logotipo de la *Columbia*, que dura diez segundos. Fundido a negro y fin de la música.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

ATAQUE

(*Attack*, 1956, Robert Aldrich)

Intertítulos

Referencia a Saul Bass: no hay.

Duración: 15 seg. (logotipo de *United Artist*) + 3 min. (prólogo) + 2 min. 7 seg. (intertítulos).

Nº. de planos de texto: Logotipo *United Artist* + prólogo + 21.

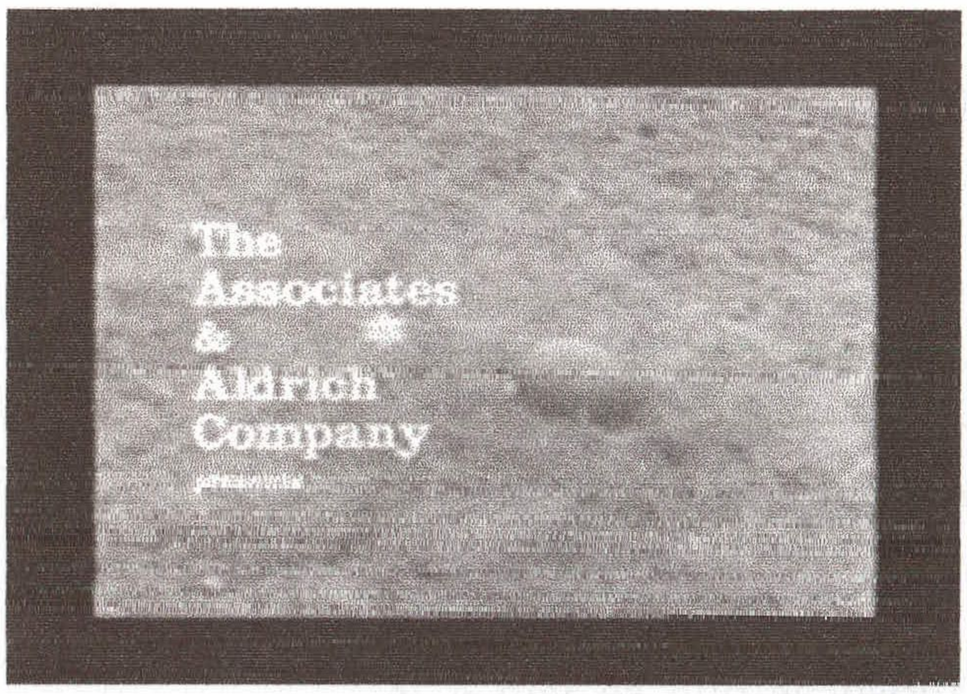
Blaco y negro.

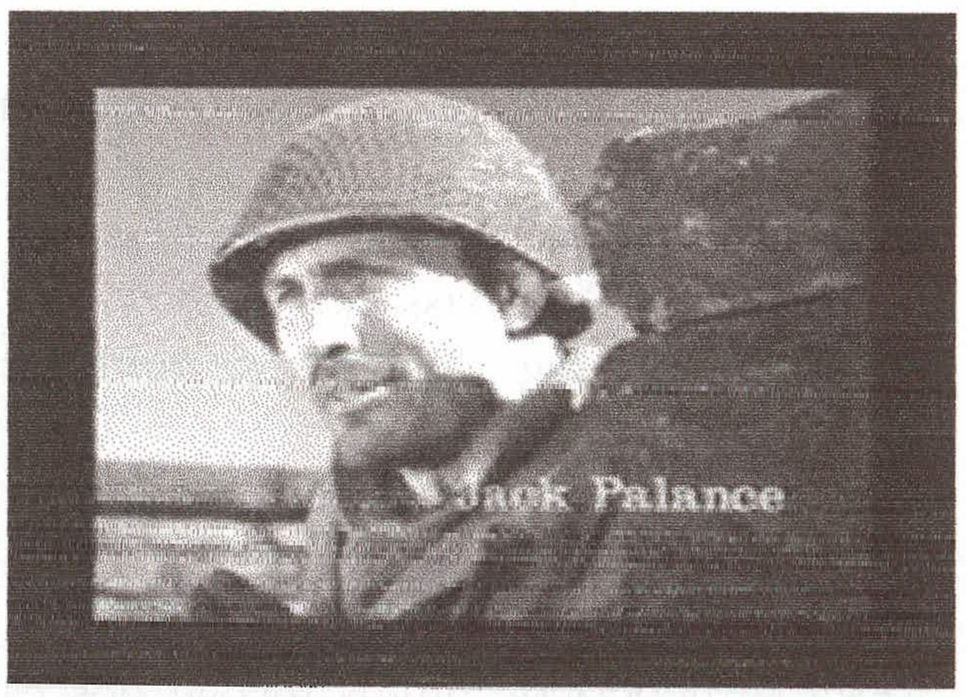
Esta secuencia de títulos recoge dos características que se van a ir introduciendo a partir de los años cincuenta en el diseño general de secuencias de títulos, como una influencia de la televisión: la utilización de intertítulos, y el carácter narrativo de la secuencia de títulos.

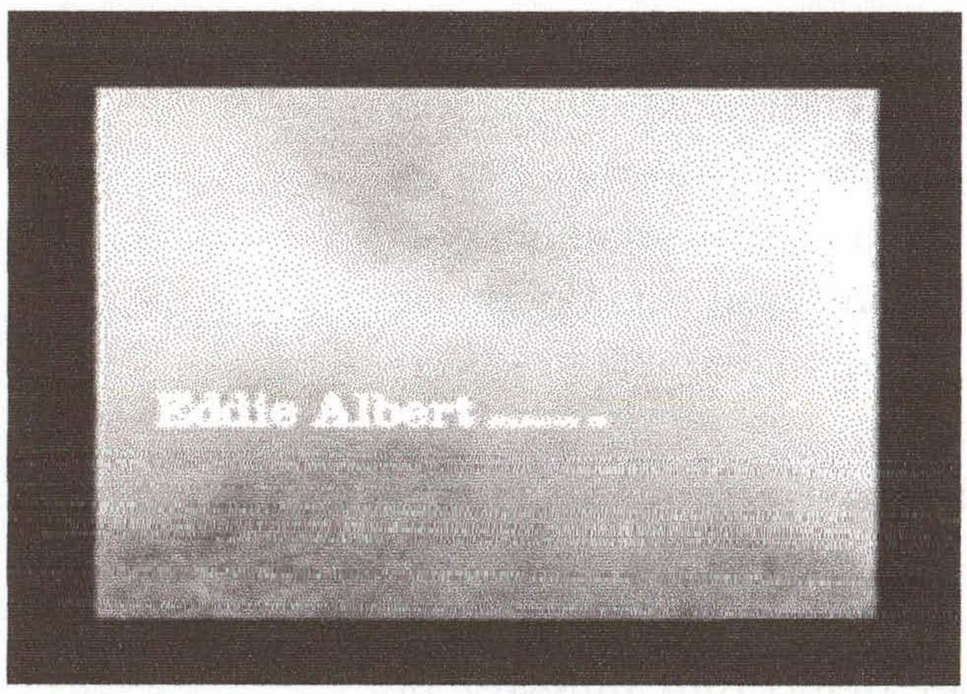
En primer lugar debemos destacar el hecho de que esta secuencia de títulos se encuentra tras la primera secuencia de la historia. Nos podemos referir a ellos, por lo tanto, como intertítulos, tal y como explicábamos en el capítulo de "fundamentos teóricos" de este trabajo.

Por otro lado, la secuencia tiene carácter narrativo. Los primeros títulos se desarrollan sobre imágenes que continúan la acción de la secuencia precedente, y los siguientes (la mayoría), sobre imágenes que inician la siguiente secuencia de la historia (a partir del plano que muestra el megófono). El paso de una secuencia a otra está señalado de varias maneras. Por un lado está la música, que resta parte del sentimiento dramático creado por la primera secuencia. Y por otro lado se pasa del último plano de la primera secuencia al primer plano de la siguiente mediante un lento fundido; mientras que el cambio de unos planos a otros había venido haciéndose mediante corte.

Otra de las principales características de esta secuencia de títulos, desarrollada sobre imagen real en movimiento, es la variedad y cantidad de planos, así como el uso de movimientos de cámara. Hemos pasado de un único plano en la imagen, en las películas anteriores, a un gran número de planos. Esto se puede explicar, en parte, por el carácter narrativo de la

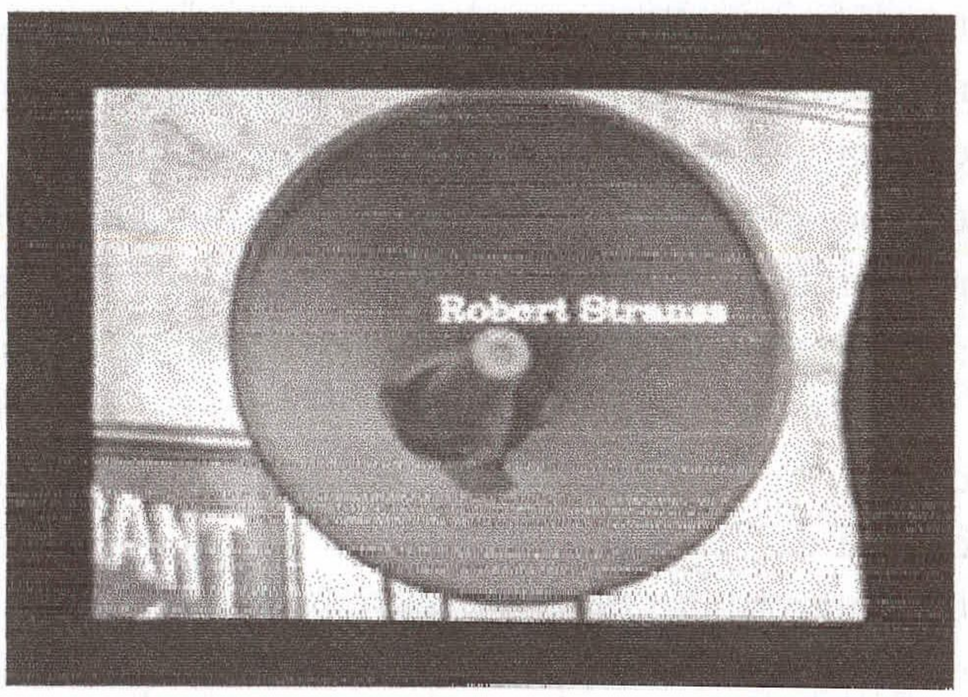

The
Associates
&
Aldrich
Company


Jack Palance

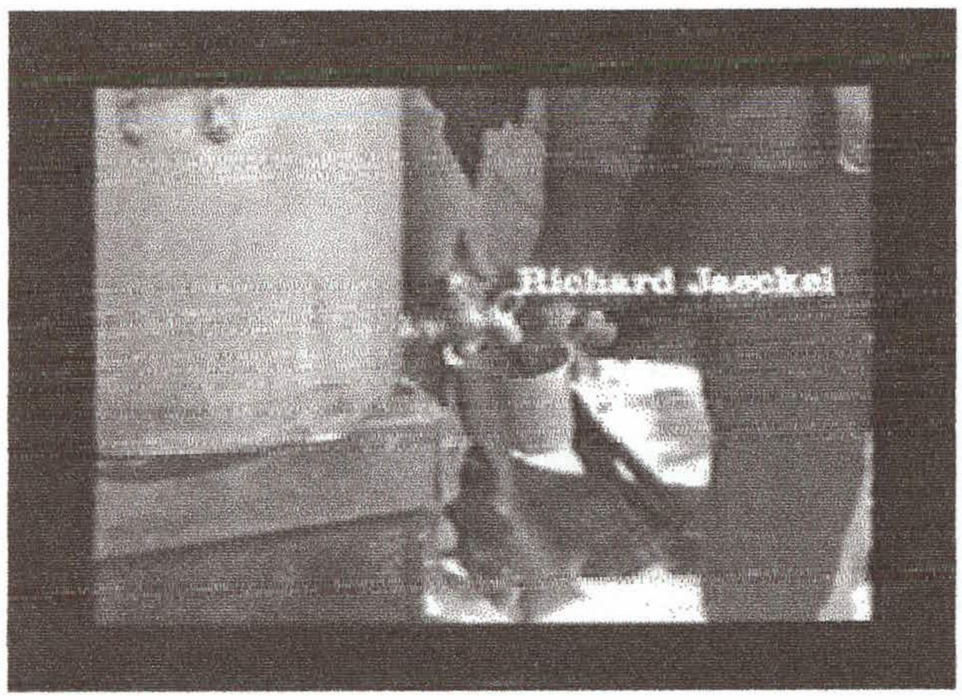

Eddie Albert

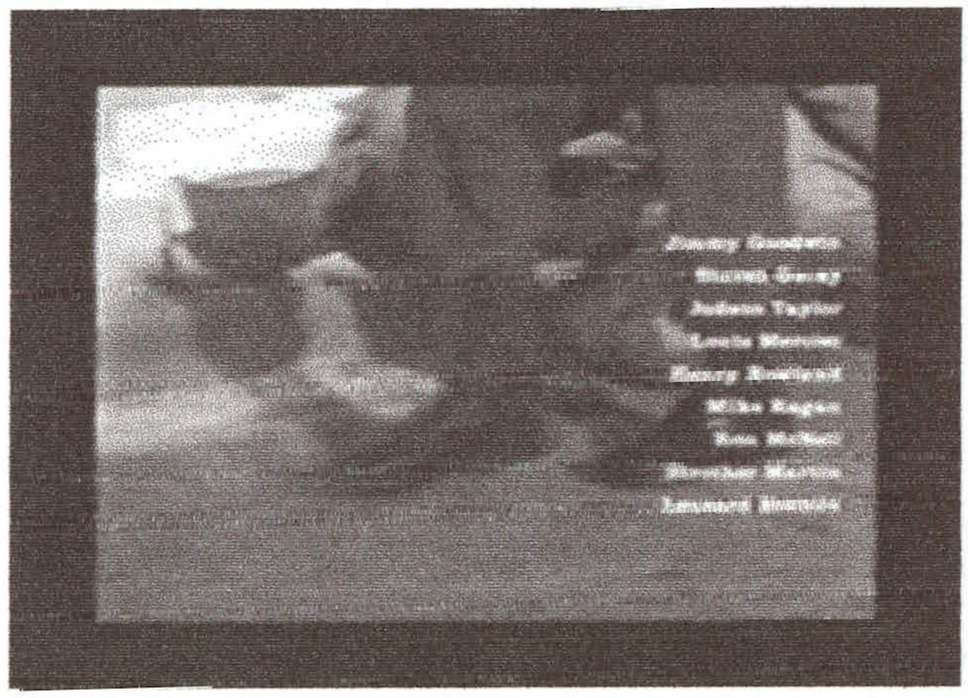
"ATTACK"

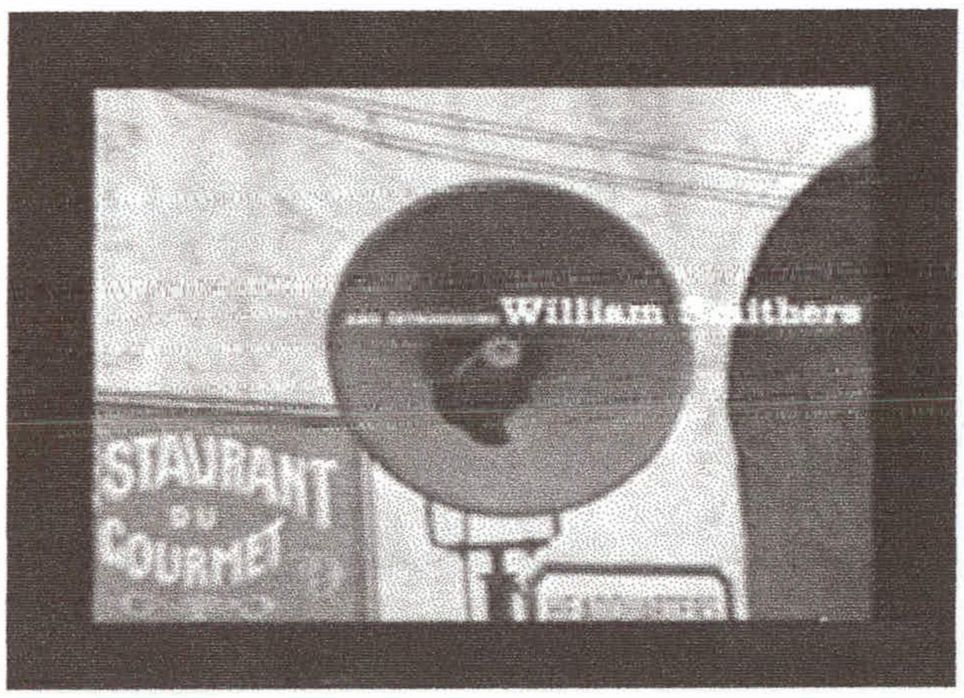
Lee Marvin


Robert Strauss

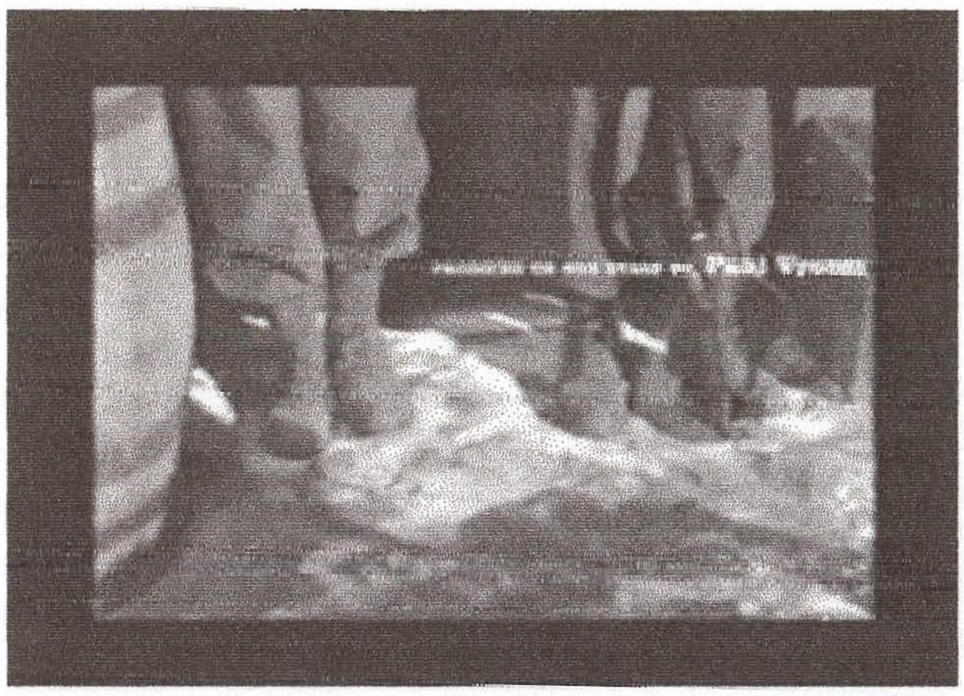
F.127a

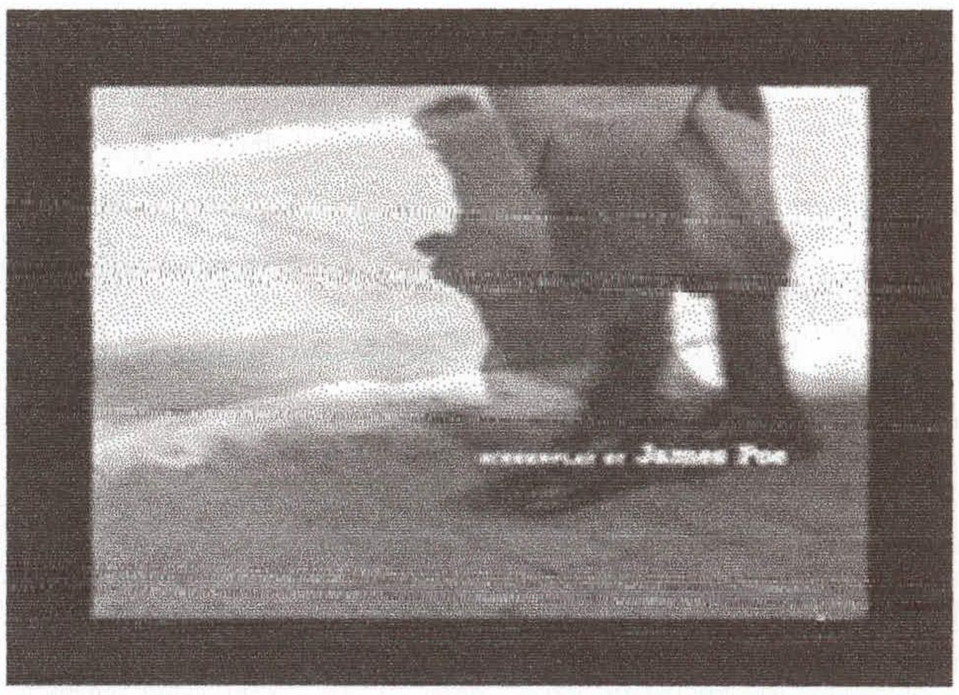


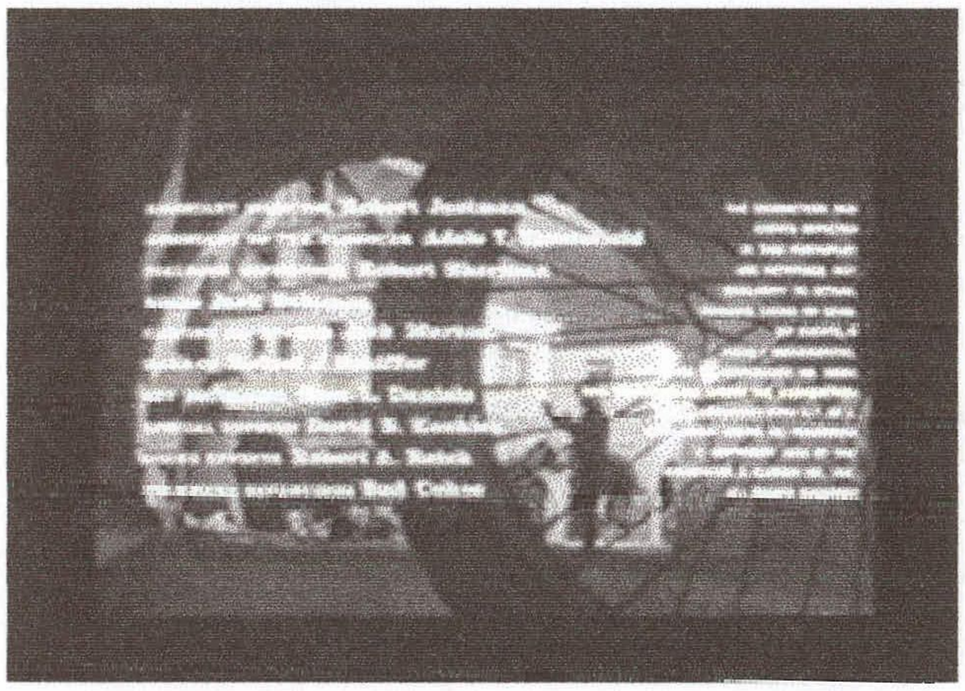


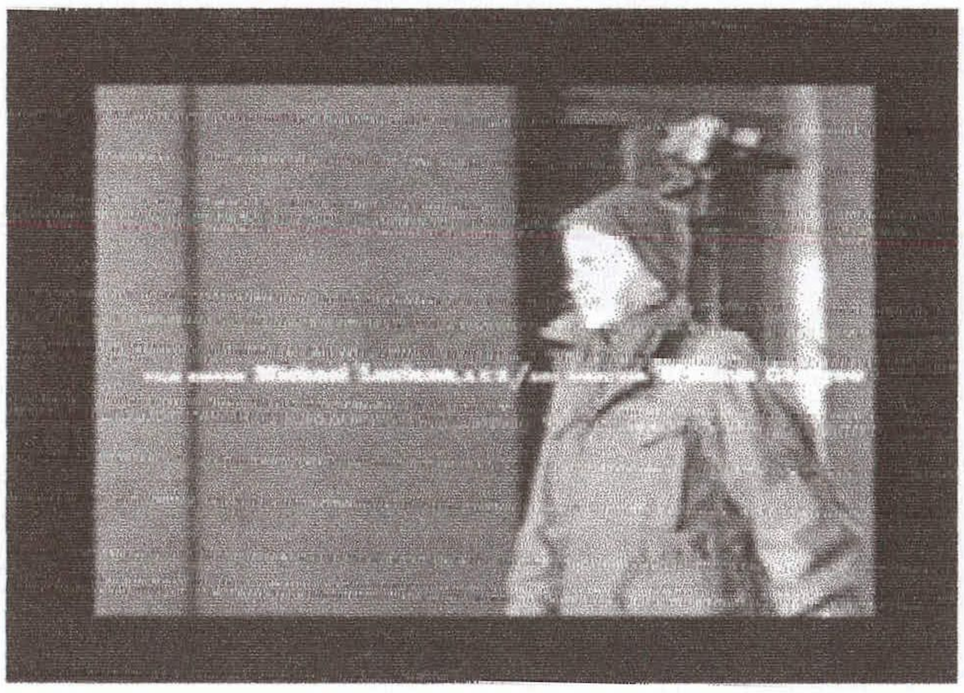


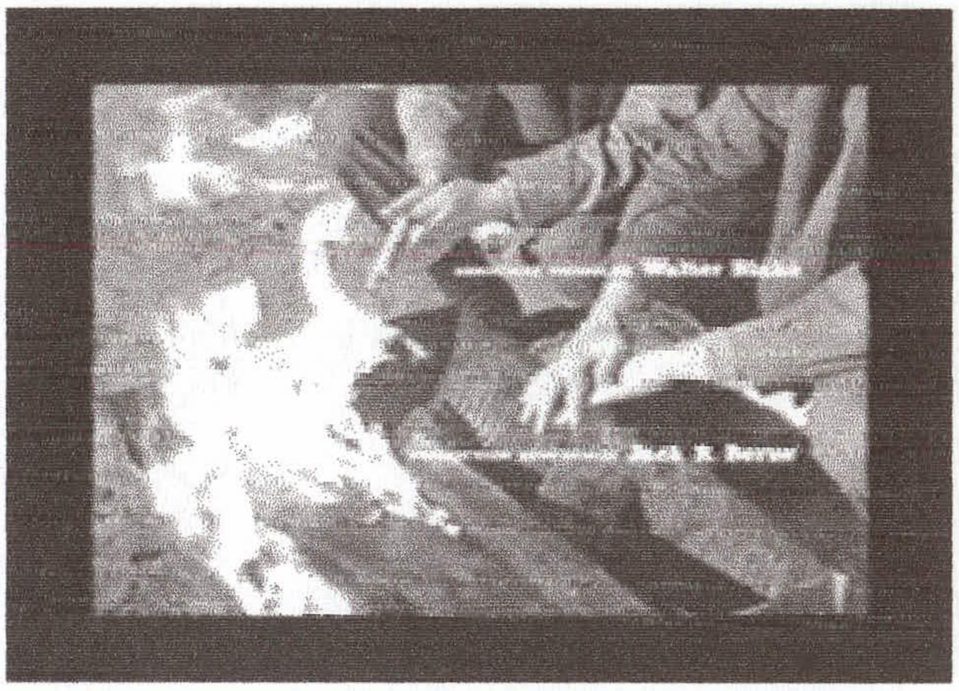
F.127b



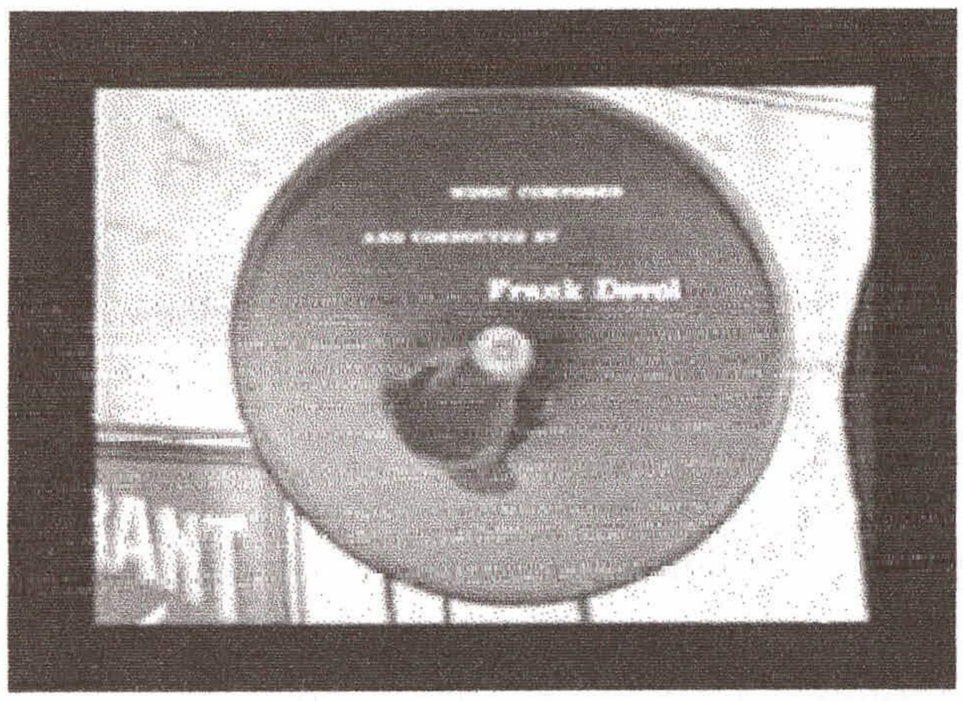


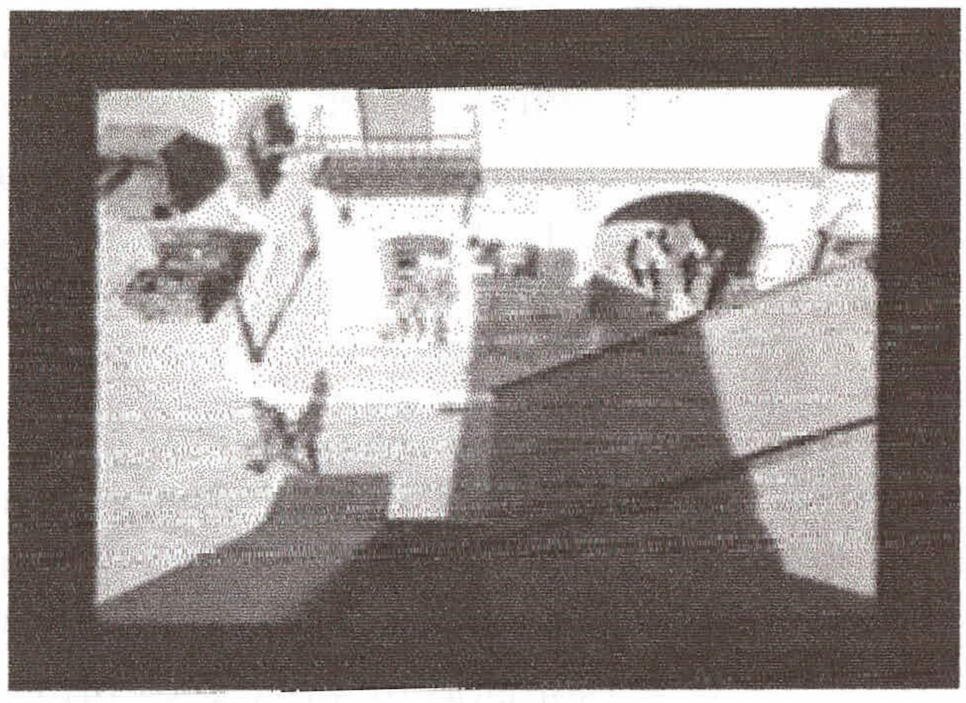






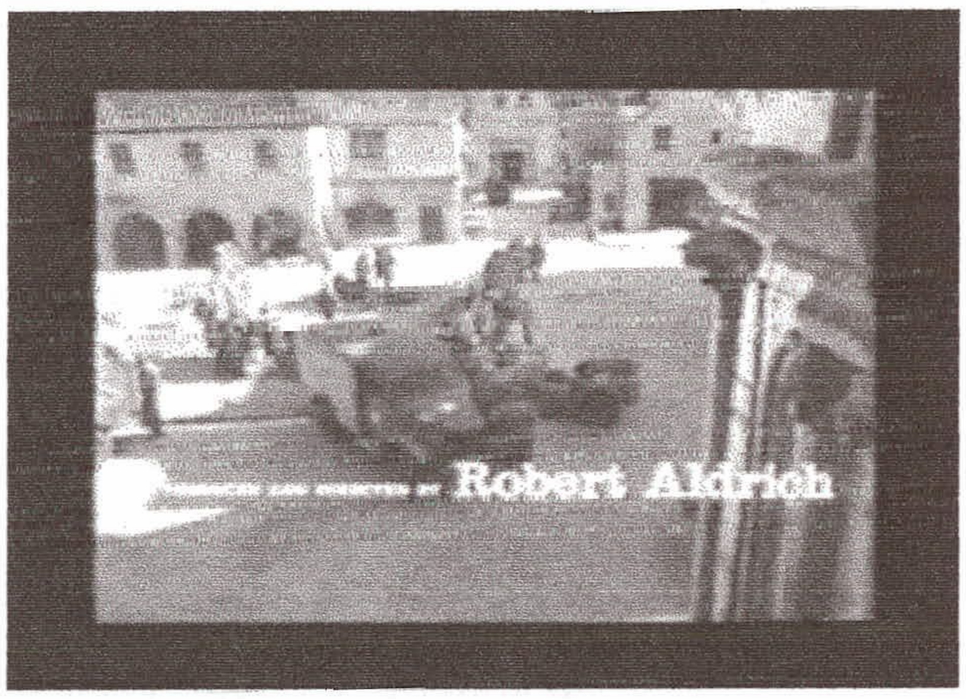
F.127c





secuencia, y también por el deseo evidente de mostrar distintos aspectos de la vida de los soldados y el ambiente en el que se desarrolla la historia.

Cuando una secuencia narrativa sirve de fondo para los títulos, la información sobre la historia que ésta proporciona es sencilla: normalmente describe un viaje, muestra un lugar, su ambiente, etc. Así, en este caso, se muestra a un soldado que va a por café para su superior. Y este paseo es la excusa perfecta para mostrar el ambiente en el que viven los soldados.



F.127d

En general predominan en la secuencia los planos cercanos. De ellos destaca, por su marcado carácter simbólico, el primer plano de la secuencia de títulos, que muestra el casco del soldado caído en la lucha, al lado de una flor blanca. ¿Alegato pacifista? Posiblemente.

Junto a todo esto también destaca la propia duración de la secuencia: 2 min. y 7 seg., y la cantidad de planos con texto: 21 en total.

En cuanto al tipo de letra utilizado, podemos hablar de una letra con *serif*, blanca, que sirve principalmente a su función informativa, presentando escasas connotaciones o pistas visuales sobre la película.

En cuanto a la composición del texto, podemos decir que éste presenta

una gran variedad de ubicaciones en el espacio: en bandera alineado a la izquierda, en bandera alineado a la derecha, una sola línea de texto en la mitad inferior derecha de la pantalla, en la mitad inferior izquierda, arriba a la derecha, a la izquierda, etc. Como estamos viendo, esta variedad en la disposición del texto es característica de los trabajos de Bass. Así, introduce variedad visual y dinamismo, ayudando a mantener la atención.

La relación entre la imagen y el texto no es especialmente estrecha, pues la imagen sirve fundamentalmente de fondo a los títulos.

La música, por su parte, sirve para subrayar el momento dramático que se describe en la primera parte de la secuencia: la caída del casco del soldado muerto; y se utiliza también para marcar el paso de la primera a la segunda secuencia de la película. El fin de la música y la voz que sale de un megáfono están señalando el final de la secuencia de títulos. Y dan paso al diálogo de los personajes.

Secuencia de títulos final
Duración: 7 seg. (15 seg. el plano que lo contiene).
Nº. de planos de títulos: 1.

La película termina con el paso de un Plano Medio Corto del teniente Harry a un Plano General de la habitación en la que se encuentra. Se nos aleja del personaje, y así se los aleja de la historia, facilitando la salida de la ficción. En este Plano General el personaje se gira de espaldas al espectador, lo cual aumenta ese alejamiento. Mientras habla por teléfono surge mediante un rápido fundido el rótulo final: "The End". Lo hace en sobreimpresión, en el centro de la pantalla. Para este rótulo se utiliza el mismo tipo de letra con *serif* que en la cabecera. Y debajo de él, a un tamaño muy inferior: "AN ASSOCIATES & ALDRICH PRODUCTION/ RELEASED THOUGH UNITED ARTIST". Fundido a negro y fin de la música. El Plano General ha durado 15 segundos, y de ellos, los siete últimos corresponden al tiempo que ha permanecido el rótulo final en la pantalla, hasta el fundido de cierre. La música, que venía sonando desde los últimos planos de la última secuencia de la historia, ha servido para marcar la continuidad con el último plano de la película (con el rótulo).

DONDE LA CIUDAD TERMINA

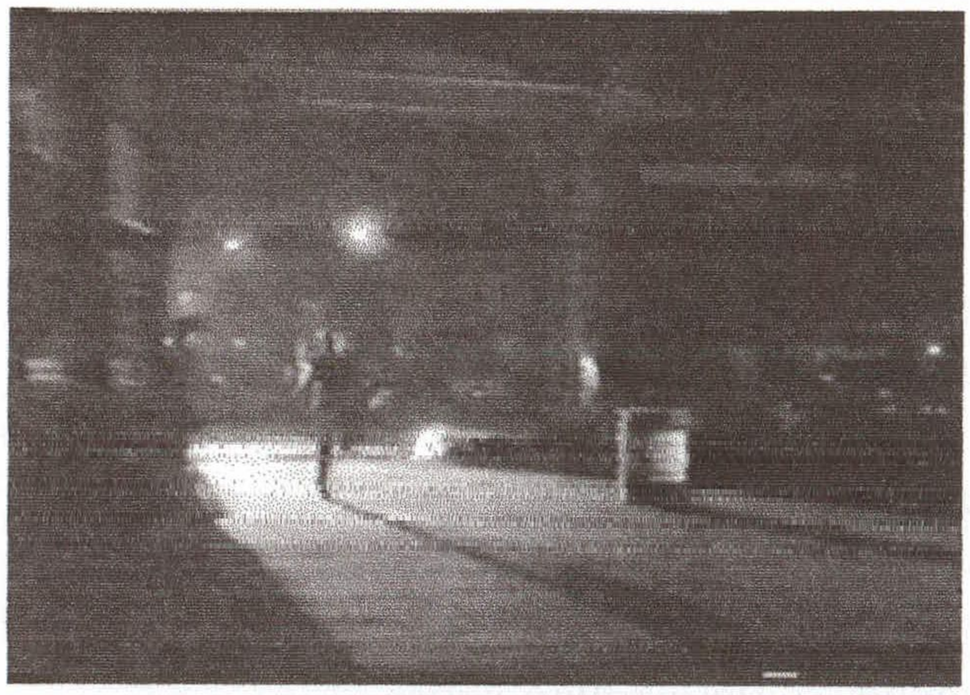
(*Edge of the City*, 1956, Martin Ritt)

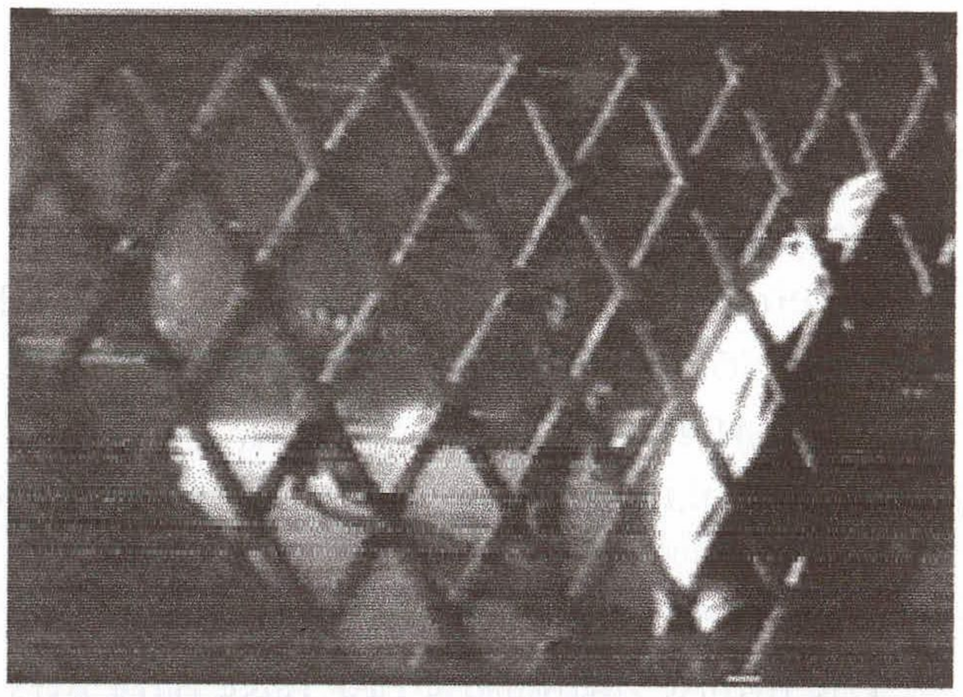
Cabecera

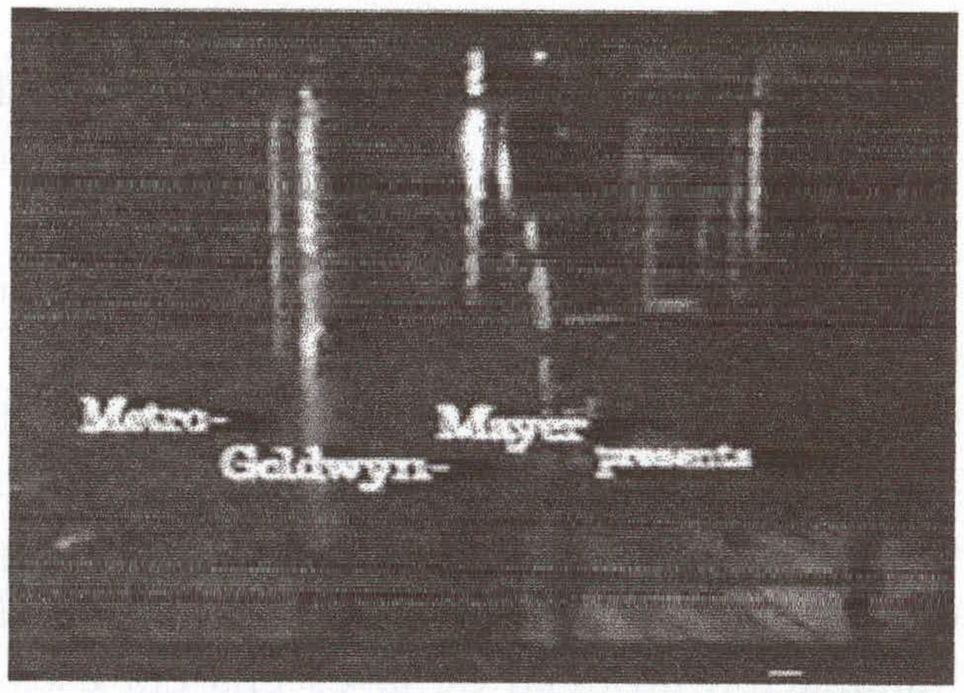
Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 13 seg. (de los cuales 6 seg. corresponden al logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Metro-Goldwyn-Mayer* + 10.
Color.

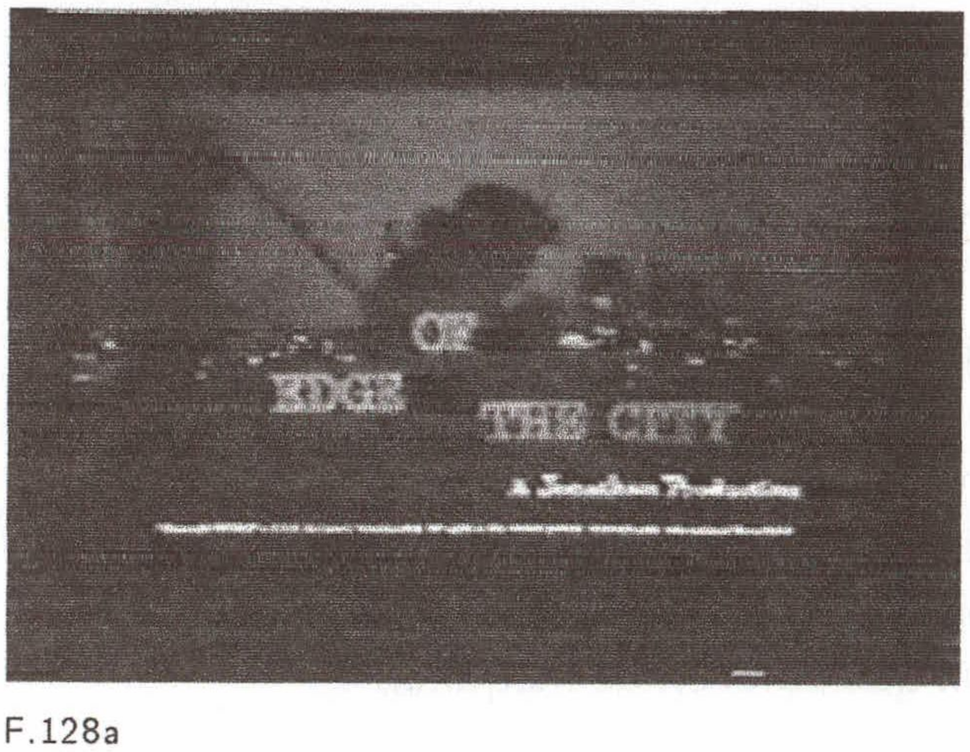
Los títulos diseñados por Bass para esta película se desarrollan sobre la primera secuencia de la historia (F.128a-c). En ella, un hombre corre para tomar un barco que ya está saliendo del puerto. Lo vemos saltar al barco, y luego lo vemos en cubierta. Después, lo encontramos cruzando las vías del tren. Tras pararse y preguntar a un hombre, se dirige hacia la puerta iluminada de lo que parece una oficina. Sobre este plano aparece el último título de la secuencia reservado, como es costumbre, para el director. Durante estos 2 min. 13 seg. se nos ha introducido en el escenario y el ambiente en el que se va a desarrollar la historia. En la noche, y casi como un delincuente, hemos visto correr al protagonista. Más parecía que estuviera huyendo de algo, que corriendo para tomar un barco. La iluminación artificial de la escena era escasa, y procedía de unos focos situados al fondo que iluminaban al hombre por detrás, de manera que casi se nos ocultaban las facciones de su rostro, y se reforzaba más la idea de que lo perseguían. Así mismo, para alcanzar el barco tuvo que cruzar una reja, la valla metálica que ya estaba cerrando el empleado de turno. De esta manera, la presentación del personaje no le era muy favorable.

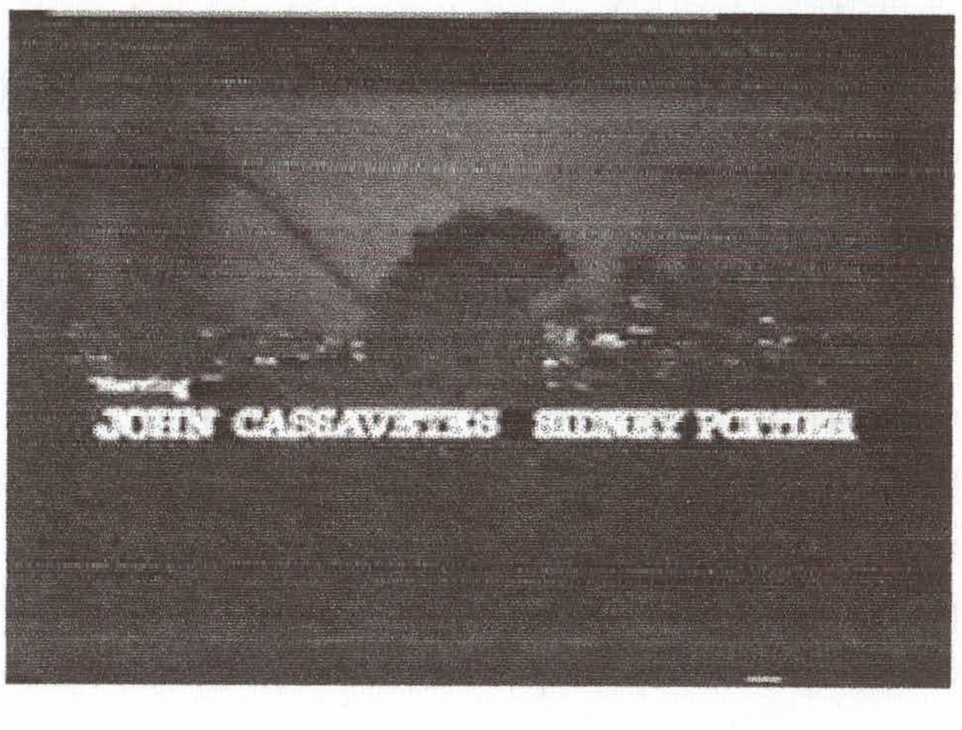
Tras este plano en que lo vemos corriendo, pasamos a un Plano Entero en el que lo vemos saltando al barco. La cámara realiza una panorámica para seguir al personaje, ahora avanzando mucho más tranquilo. Este momento de reposo es aprovechado por el primer título de la secuencia para hacer su aparición. Aparece por corte, palabra a palabra: "Metro-/ Goldwyn-/ Mayer/ presents". Son letras con *serif*, que parecen de máquina






Metro-
Goldwyn-
Mayer
presents


EDGE
THE CITY


JOHN CASSAVETES

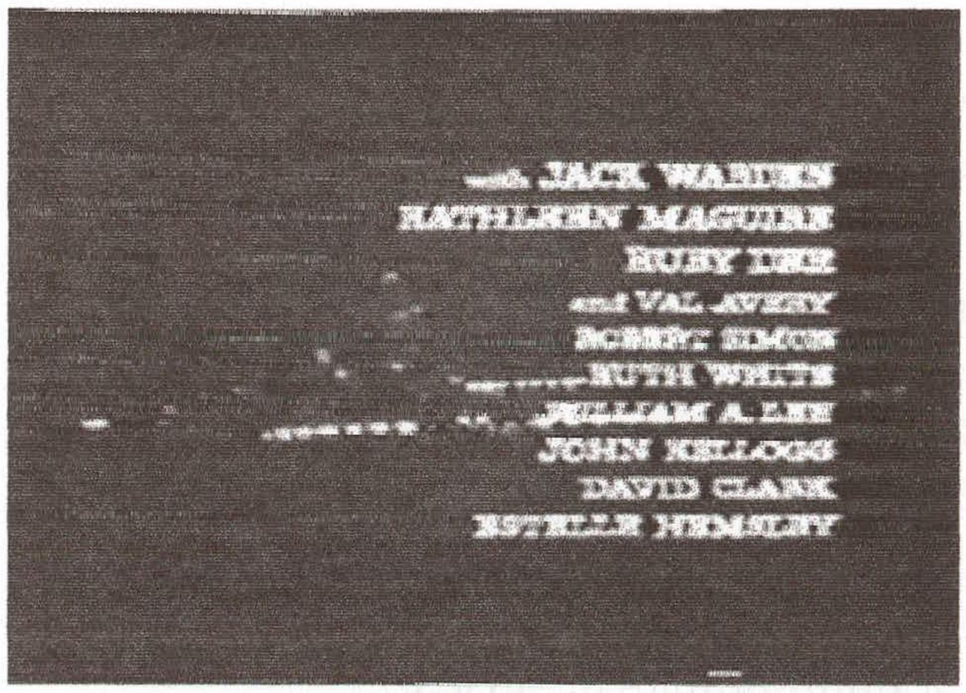
F.128a

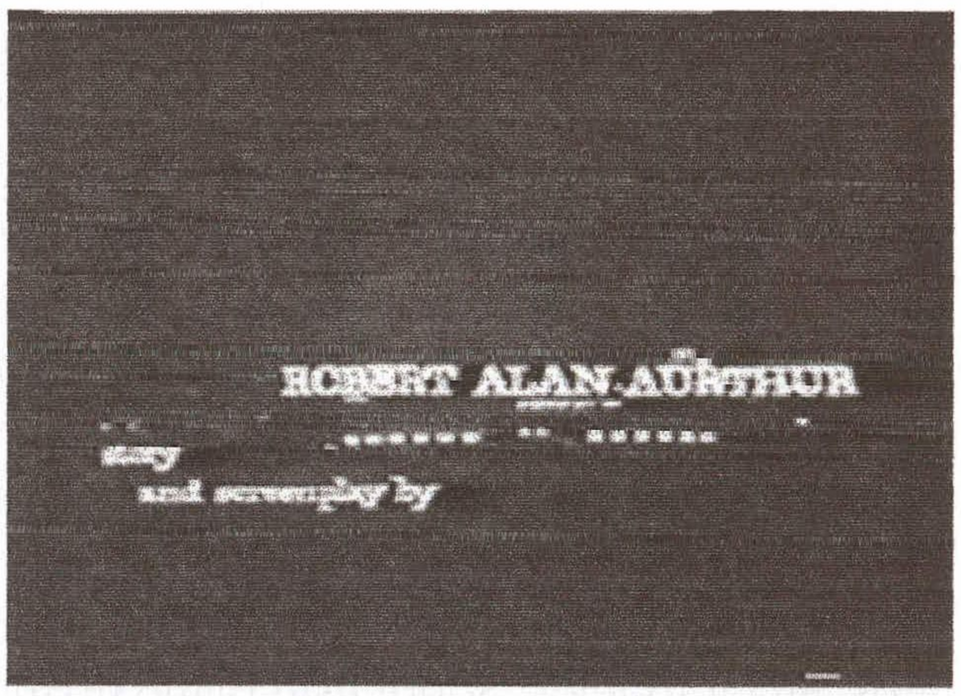
de escribir. El mismo hecho de que aparezcan las palabras por corte, como a golpe de tecla, refuerza su relación con las letras salidas de una máquina de escribir. Aparecen en color blanco sobre esta imagen nocturna. Así mismo, otra de las características más destacables de este primer título es que cada palabra se sitúa a una altura diferente en la pantalla. Este mismo modo de distribución lo veremos en el título de la película.

Las palabras de este primer título desaparecen como aparecieron, es decir, de una en una, salvo que ahora lo hacen en sentido inverso, de derecha a izquierda. Por corte pasamos a un Plano Americano de la silueta del hombre recortada contra el fondo de la ciudad. Una ciudad de edificios altos, allá a lo lejos. Sobre este plano aparece el título principal: "EDGE/ OF/ THE/ CITY". Y debajo aparecen dos líneas de texto en color blanco y letra pequeña. Las letras de "EDGE" aparecen una a una, mientras que las otras palabras del título principal aparecen luego, ya formadas, una tras otra. Todas las letras aparecen en mayúsculas y en color rojo. Se utiliza un tipo de letra con *serif*, básicamente funcional. Solamente su color rojo nos permite relacionarlas con los acontecimientos sangrientos que tendrán lugar en la película. Unos acontecimientos que, como el propio título de la película indica, y la imagen nos muestra, se van a desarrollar en las afueras de la ciudad, en sus límites.

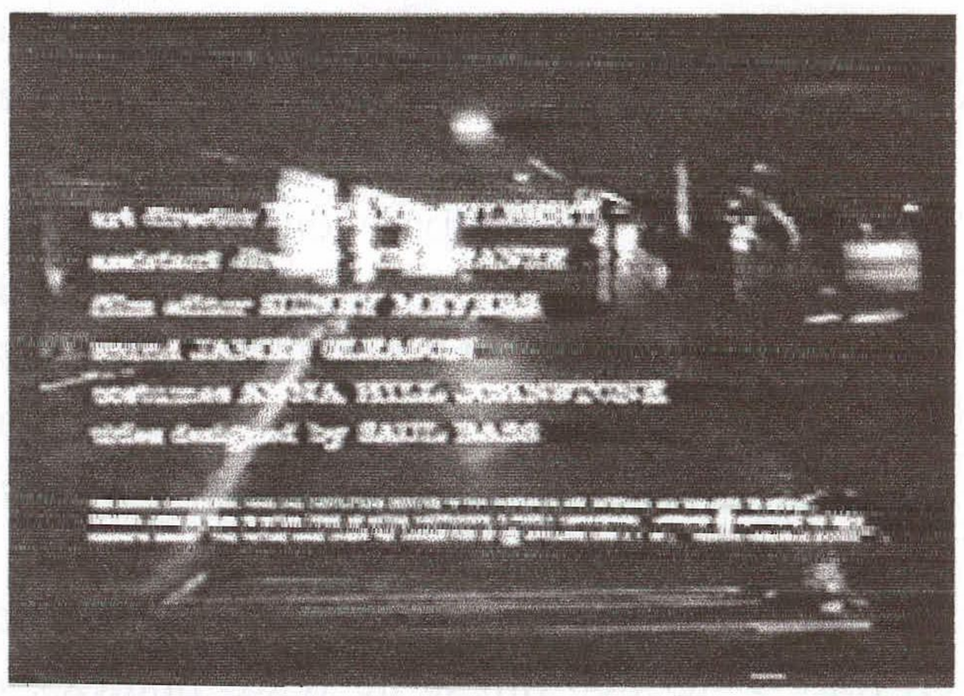
Por otro lado, la imagen nocturna (casi en blanco y negro), este título en rojo, y las dos líneas de texto blancas, nos hacen reparar en los tres colores básicos que se repetirán en muchas secuencias diseñadas por Bass: blanco, rojo y negro. Así mismo, estos tres colores aparecen en el propio cartel publicitario de la película, reforzando la imagen unitaria del film.

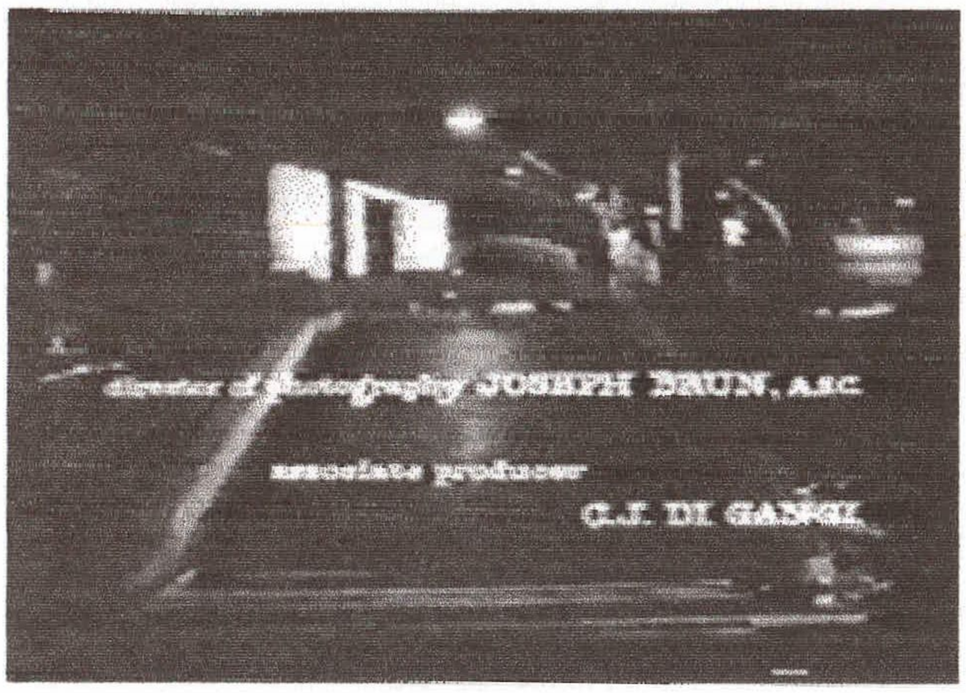
Finalmente las palabras desaparecen por corte, en un orden diferente al de su aparición. Y sobre el mismo plano surge el siguiente título, ya en color blanco: "starring/ JOHN CASSAVETES SIDNEY POTTIER". Las palabras aparecen en orden, de izquierda a derecha, una tras otra. Y como ocurrirá en los siguientes títulos, los nombres propios aparecen en mayúsculas y los cargos en minúsculas (incluidas las iniciales). Después desaparecen las palabras, una tras otra, pero en un orden diferente al de

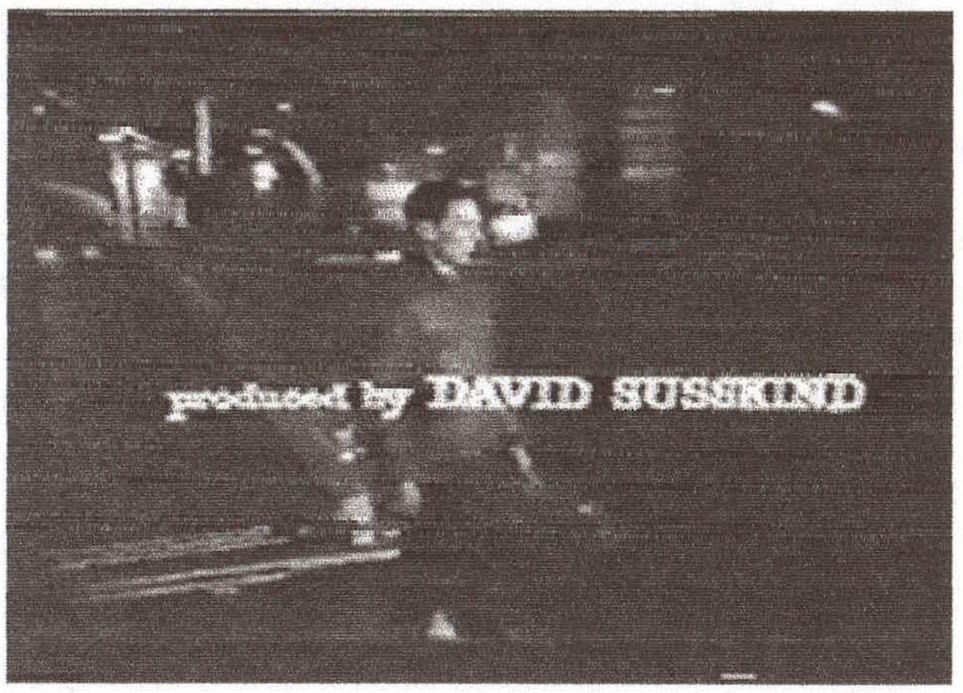

JACK WARDEN
KATHLEEN MAGUIRE
RUBY DEE
and VAL AVERY
BOBBY EMMON
RUTH WHITE
WILLIAM A. LEE
JOHN KELLOGG
DAVID CLARK
ESTELLE HEMSLEY


ROBERT ALAN AURTHUR
story
and screenplay by

LEONARD ROSENMAN
and produced by


SIDNEY MOYER
JASON ROBARDS
ANNA HILL JOHNSTONE
SAUL BASS


JOSEPH BRUN, A.S.C.
C.J. DI GANCI


produced by DAVID SUSSKIND

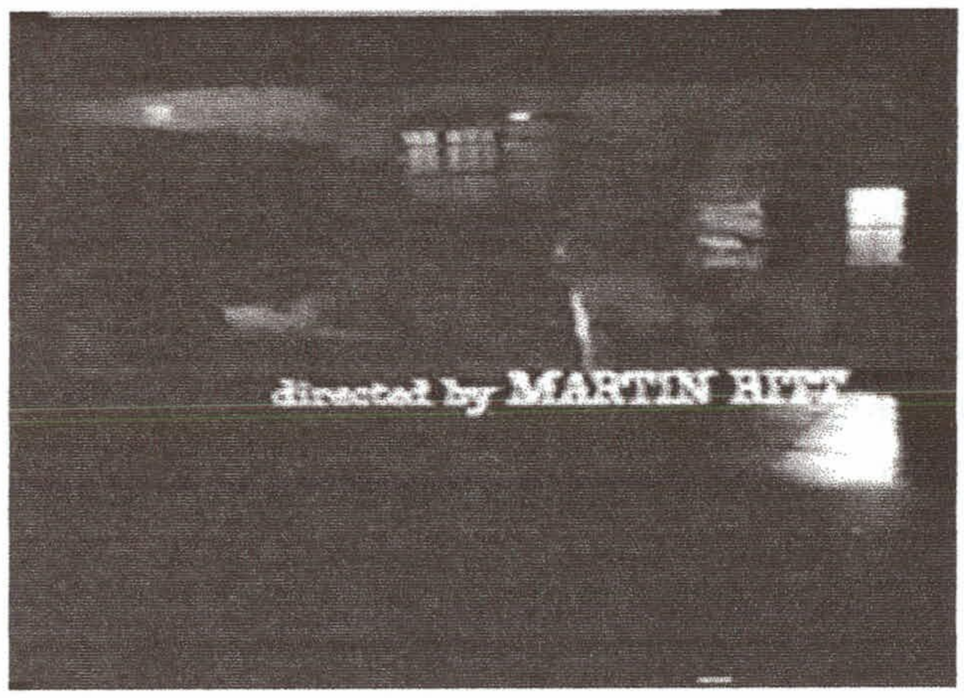
F.128b

su aparición; un orden podríamos decir que aleatorio.

Por corte pasamos a un Gran Plano General de la ciudad, supuestamente vista desde el barco. Por corte, sobre esta imagen, van a ir apareciendo los nombres de diez actores. Aparecen de manera salteada, y una vez que están todos vemos que forman un bloque de texto en bandera alineado a la derecha (propio del estilo moderno). Un barco va entrando en cuadro por la derecha. Cuando están los diez nombres, la imagen de fondo cambia a un plano muy similar, pero en el que el barco marcha en la misma dirección que la cámara. Sobre este nuevo plano, y una vez que desaparecen poco a poco los créditos anteriores, aparece el siguiente título: "story/ and screenplay by/ ROBERT ALAN AURTHUR". Cada línea de texto aparece por corte, una tras otra, siguiendo el orden de lectura de izquierda a derecha. Después, desaparecen alterando este orden a antojo.

Por corte pasamos al último plano de la secuencia. Un plano largo, con movimiento de cámara, sobre el que van a aparecer los cinco planos de texto restantes.

Ahora es cuando vemos al personaje cruzando las vías del tren. La cámara lo sigue con una panorámica mientras se acerca para preguntar a un hombre, y finalmente lo sigue en su caminar hacia una puerta iluminada. El protagonista ha llegado, al final de la secuencia, a este lugar en busca de trabajo. Y finalmente se lo darán, en esta zona de carga y descarga de mercancías. Así que, durante la primera secuencia de la película, se nos ha mostrado el lugar en el que se va a desarrollar la historia. Una zona, a las afueras de la ciudad, donde la ley la marca, por la fuerza y a puñetazos, el jefe de los trabajadores; cometiendo toda una serie de abusos y humillaciones, que acabarán con la muerte de un trabajador, amigo del



F.128c

protagonista. Pero como decíamos, la secuencia termina con el crédito del director: "directed by MARTIN RITT". Las palabras que lo forman aparecen por corte, una tras otra, en el sentido de la lectura. El título aparece centrado respecto al eje horizontal, pero justificado hacia el borde derecho de la pantalla; allá donde se dirige el personaje y allá donde señala el movimiento de cámara. Primero desaparece "MARTIN", después "directed by" y finalmente "RITT".

A lo largo de toda la secuencia, la ubicación y composición de los títulos ha sido muy variada.

Por otro lado, la imagen ha servido de fondo a los títulos, no estableciendo una relación compositiva más estrecha.

Por su parte la música ha servido para reforzar sonoramente lo que estábamos viendo. Ha sido una música nerviosa mientras el personaje corría para alcanzar el barco, y ha sonado más tranquila durante el resto de la secuencia.

Secuencia de títulos final

Duración: 7 seg.

Nº. de planos de texto: 1.

La película ha terminado con una brutal pelea entre el protagonista y su jefe. El protagonista ha ganado y arrastra el maltrecho cuerpo del jefe por la vía del tren. Los compañeros los siguen (F.129). Éstos no han intervenido en la pelea y tampoco lo hace ahora. Permanecen como meros espectadores. La cámara inicia un movimiento hacia arriba, de manera que el protagonista sale de cuadro por el borde inferior. Ahora vemos a los compañeros que lo van siguiendo, andando lentamente. La cámara continúa alejándose, de manera que se nos aleja del lugar y eso facilita la salida de la ficción. Sobre esta imagen aparece el título final "THE/ END". Utiliza el mismo tipo de letra de la cabecera. Fundido a negro y fin de la música.

F.129

JOHNNY EL COBARDE

(*Johnny Concho*, 1956, Don McGuire)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: No hay.

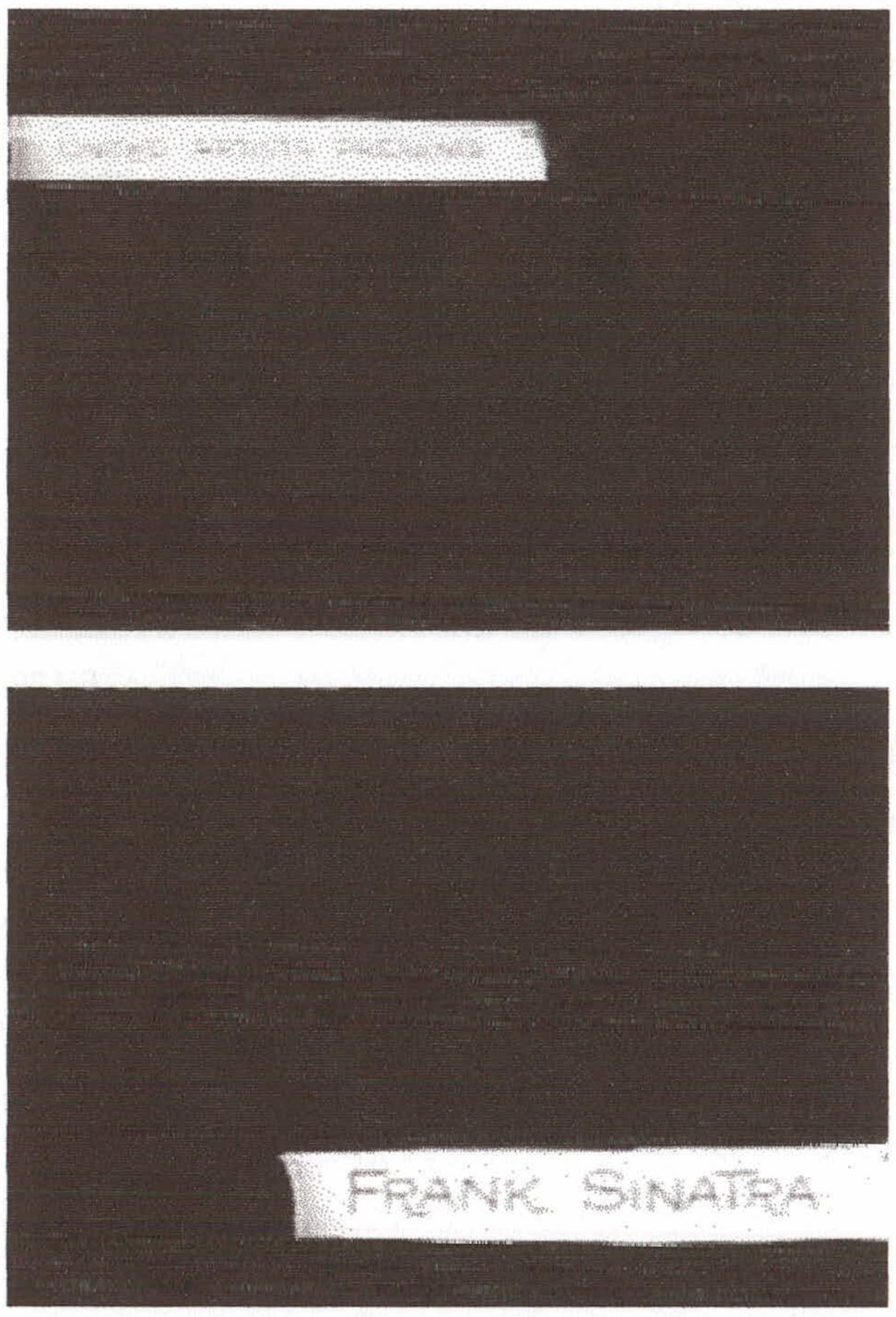
Duración: 1 min. 7 seg.

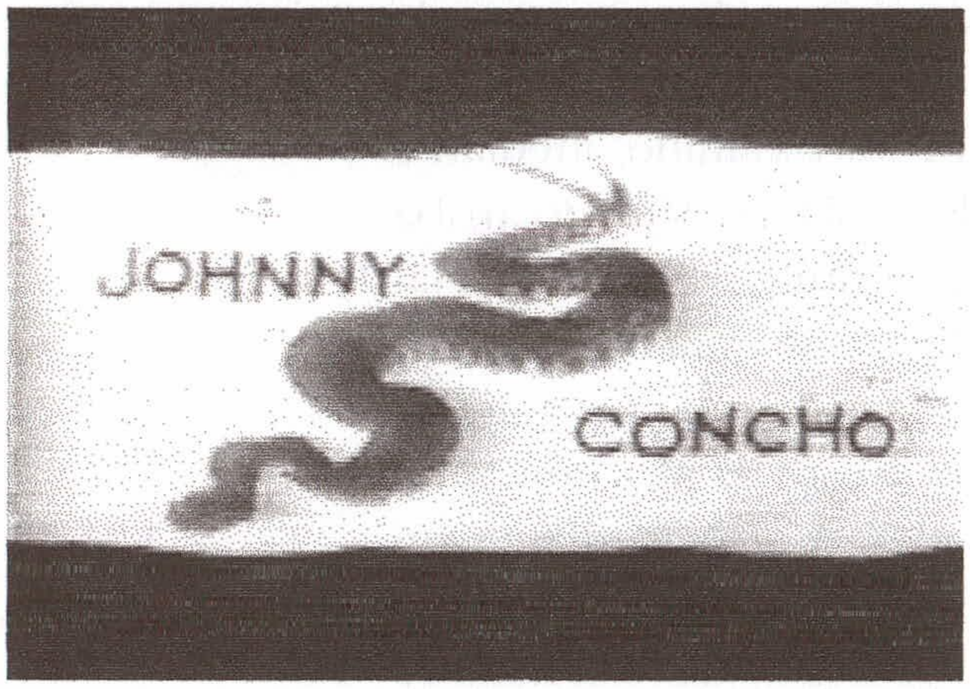
Nº. de planos de texto: 14.

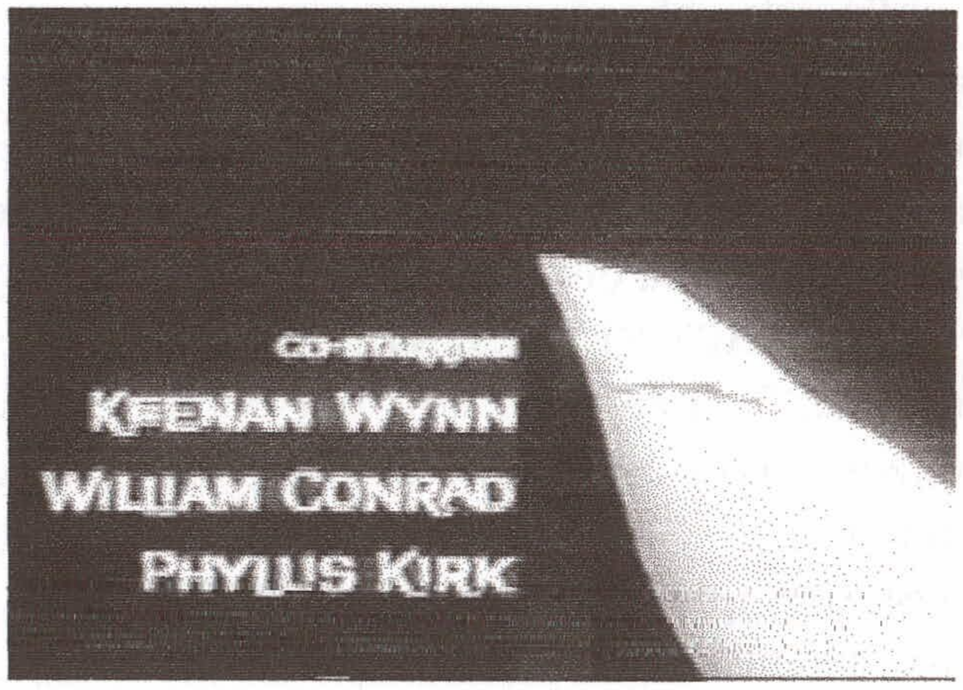
Blanco y negro.

Animación e imagen de acción real.

En esta cabecera encontramos una mezcla de animación e imagen de acción real. En primer lugar, sobre un fondo negro surge un plano rectangular blanco, de contorno irregular, que se abre camino, mediante animación, sobre ese fondo negro. Sobre este plano blanco, situado arriba y a la izquierda del espacio, podemos leer el primer título de la secuencia: "UNITED ARTIST PRESENTS", en letra negra (F.130a). Se trata de una letra manual, flexible, y sin *serif*, que contrasta sus trazos rectos con sus amplios trazos curvos. El tamaño de las letras es irregular, y esto da movimiento y dinamismo a la línea. El plano con las letras desaparece mediante un rápido fundido, y por animación surge otro plano blanco, esta vez en la mitad inferior derecha del espacio. Sobre el plano blanco aparece el nombre







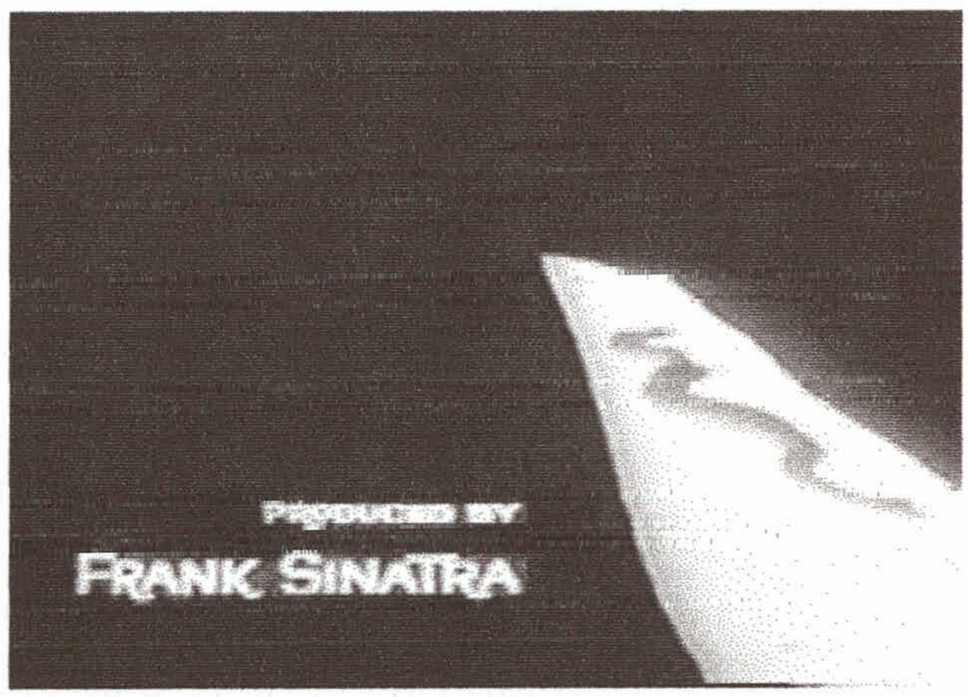
F.130a

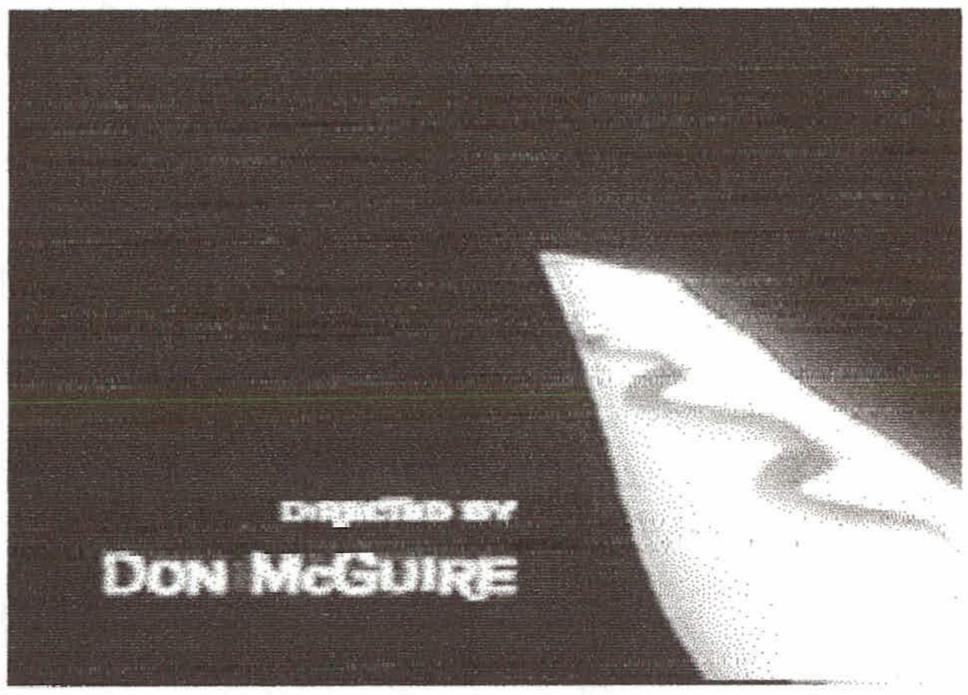
del protagonista, una estrella consagrada: "FRANK SINATRA", que, además, es productor en esta película. Se utiliza el mismo tipo de letra que en el título anterior, aunque aquí el nombre aparece con un tamaño mayor. El plano blanco desaparece por fundido.

Antes de continuar queremos señalar como estos dos primeros planos de texto nos recuerdan a aquellas otras barras blancas que, también mediante la técnica de la animación, introdujeron el movimiento en la cabecera de *El hombre del brazo de oro.*

La imagen queda en negro, y entonces se abre una especie de ventana que barre la pantalla desde el centro hacia arriba y hacia abajo, dejando ver la imagen de una serpiente oscura sobre fondo claro. La serpiente saca la lengua una vez y aparece el título principal por rápido fundido. Se utiliza el mismo tipo de letra que hemos visto en los dos planos precedentes, salvo

que a un tamaño ligeramente mayor. La serpiente se mueve y hay un ligero movimiento de cámara hacia abajo para que ésta no salga de campo. Serpiente y texto componen juntos formando una X que crea una composición equilibrada y dinámica. Así mismo, en la parte superior e inferior del espacio han quedado unas bandas negras, de contorno irregular, que centran la atención sobre lo que se encuentra en el centro de la pantalla: la serpiente y el título de la película. Esta serpiente, así como el suelo arenoso y seco sobre el que aparece tiene un fuerte poder evocador de género. Nos lleva irremisiblemente al *western*, con sus paisajes desérticos y sus habitantes. De manera que la imagen elegida para abrir la película nos está situando en un lugar y ambiente determinado. Un lugar, el oeste americano, y un ambiente hostil para el protagonista, Johnny Concho (interpretado por Frank Sinatra). Las bandas negras se cierran desplazándose hacia el centro de la imagen y queda de nuevo el fondo negro. Sobre él surge, mediante animación, un plano irregular que, en diagonal, recorre la pantalla de derecha a izquierda, hasta parar ligeramente por encima del centro geométrico del espacio (los estudios sobre la forma demostraron que el centro visual del espacio plástico está ligeramente por encima de su centro geométrico). Por fundido aparece la serpiente sobre este plano blanco, con su movimiento sinuoso. Un movimiento que nos hace recordar las continuas variaciones de forma que producía el fuego en *Carmen Jones*. A la vez que aparece la serpiente, surge, también por fundido, el siguiente plano de texto. A partir de ahora se va a utilizar el mismo tipo de letra que hemos visto en los títulos





F.130b

precedentes, sólo que en blanco sobre negro. Así mismo, todos los bloques de texto se van a componer siguiendo el mismo criterio: en bandera, alineados a la derecha, y colocado haciendo coincidir la alineación derecha con el eje vertical central del espacio. Los planos de texto van a aparecer y desaparecer por fundido, mientras que la serpiente se acerca lentamente hacia el espectador. Un movimiento de aproximación que lo implica directamente en la historia. Para potenciar ese efecto de aproximación hay un casi imperceptible movimiento de cámara que aumenta considerablemente el tamaño de la serpiente en la pantalla.

De la manera descrita continúan apareciendo los siguientes títulos en la pantalla: 11 planos de texto, siendo los dos últimos los correspondientes al productor, "PRODUCED BY FRANK SINATRA", y el director, "DIRECTED BY DON McGUIRE". Para distinguir el cargo del nombre propio se utiliza un tamaño de letra mayor para éste último. Y es el mismo recurso que se utiliza cuando se quiere resaltar un título sobre otros. Por ejemplo, el nombre del compositor de la música, "NELSON RIDDLE", aparece con un tamaño mayor en el mismo plano de texto que "ARTHUR MORTON", responsable de "ORCHESTRATIONS". Así mismo, la inicial de los nombres propios aparece con un tamaño de letra ligeramente mayor al resto.

La relación entre texto e imagen es estrecha, pues componen juntos. Así lo hemos visto en el título principal y en el resto de títulos, donde la composición de la imagen y el texto da lugar a un equilibrio dinámico.

La música ha servido para reforzar el clima inquietante y hostil marcado por la tierra desértica y la serpiente, y ha servido para establecer el tono de la película.

Secuencia de títulos final

Duración: 23 seg.

Nº. de planos de texto: 1 + lista de los actores desplazándose hacia arriba.

La película termina con un Gran Plano General de la calle tomado en picado. Johnny y la chica caminan desde el fondo hacia el espectador.

Este ángulo en picado establece, en este caso, una mayor distancia entre la historia y el espectador. Los planos inmediatamente anteriores habían sido planos cercanos y tomados a la altura de los personajes, situando al espectador entre ellos, plenamente inmerso en la historia. Este último plano, aleja al espectador, le permite tomar distancia emocional y le facilita la salida de la ficción. Sobre este plano surge mediante fundido el rótulo final: "THE END". Aparece en sobreimpresión, y la letra utilizada es manual, como la de la cabecera. El rótulo comienza a desplazarse hacia arriba y van apareciendo los nombres de los personajes y los actores que los han encarnado. Se utiliza la fórmula: "Personaje...Actor". El texto aparece justificado, gracias al uso de los puntos suspensivos. Y el interlineado es amplio. Al final de la lista: "A UNITED ARTISTS RELEASE" e información del *copyright*. Fundido a negro y fin de la música.

LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DÍAS

(*Around the World in 80 Days*, 1956, Michael Anderson)

Secuencia de títulos final

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 6 min. 7 seg.
Nº. de planos de texto: 56.
Color.
Animación.

La vuelta al mundo en 80 días no tiene una secuencia de títulos inicial. Comienza con una presentación, realizada por un señor, que nos cuenta qué es lo que vamos a ver a continuación. En contraste, la película presenta una larga secuencia de títulos final, con 54 planos de texto.

Para nuestro estudio destaca especialmente la utilización de la técnica de la animación, que hace que el movimiento sea su principal característica. Dicha técnica está, en este caso, aplicada a imágenes figurativas con carácter narrativo. Así, la secuencia es un resumen de la historia que acabamos de ver. Como la misma secuencia indica al comenzar: "WHO

WAS SEEN IN WHAT SCENE AND WHO DID WHAT" ("A quien vimos en cada escena y quien hizo que"), de manera que se da especial importancia a los actores. Ellos son presentados en general de uno en uno, de ahí la gran cantidad de planos con texto.

Debido a la duración y complejidad de la secuencia, la vamos a ir desmenuzando poco a poco, recorriéndola desde el principio, y señalando, en cada momento, aquellos aspectos más destacables.

En primer lugar vamos a presentar una lista de los distintos momentos que en ella se describen, y que recorren ordenadamente los distintos momentos de la película:

1. Una bicicleta: simboliza al propio Picaporte (Cantinflas).

2. Cartas: representa el momento en el que Fillias Fogg, durante una partida de cartas en el Club Reformista, realiza la apuesta de dar la vuelta al mundo en 80 días.

3. Comienza el viaje: los símbolos gráficos que representan a Fogg (un reloj con piernas) y a Picaporte (bicicleta), inician el viaje.

4. Globo aerostático: el primer recorrido está previsto en tren hasta Marsella, pero un alud de nieve ha bloqueado las vías, y consiguen un globo aerostático como medio de transporte.

5. Corrida de toros: el globo se ha desviado y aterrizan en España. Allí Picaporte toreará en una corrida para conseguir su siguiente medio de transporte: un yate que los llevará a Marsella.

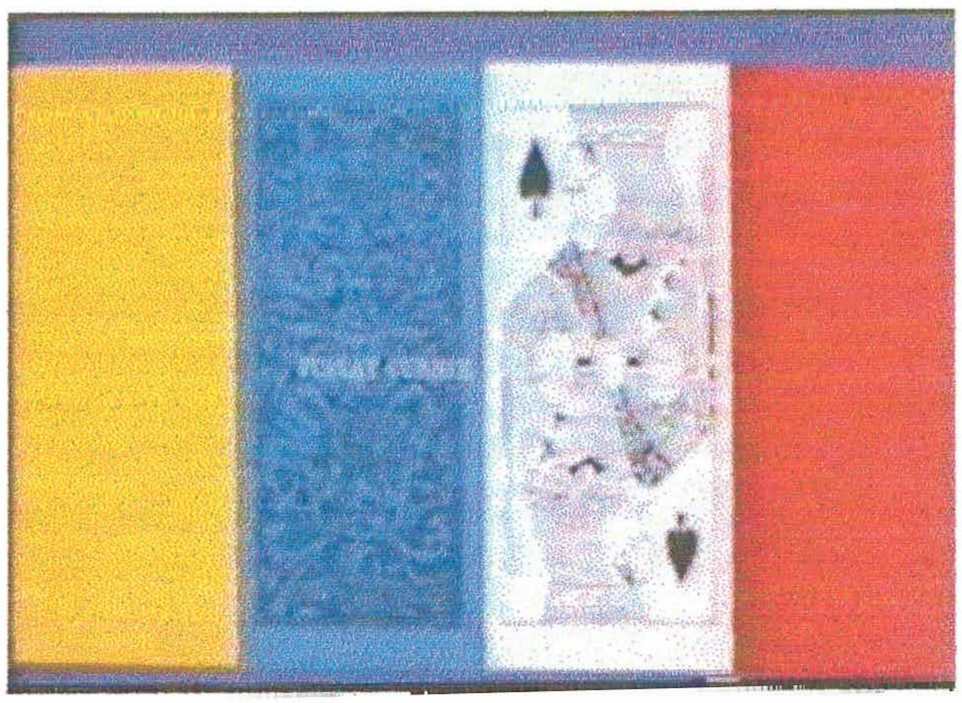
6. Continúa el viaje: las pirámides de Egipto. En la secuencia de títulos vemos, camuflado como estatua, al detective Fix, que los seguirá durante todo el viaje.

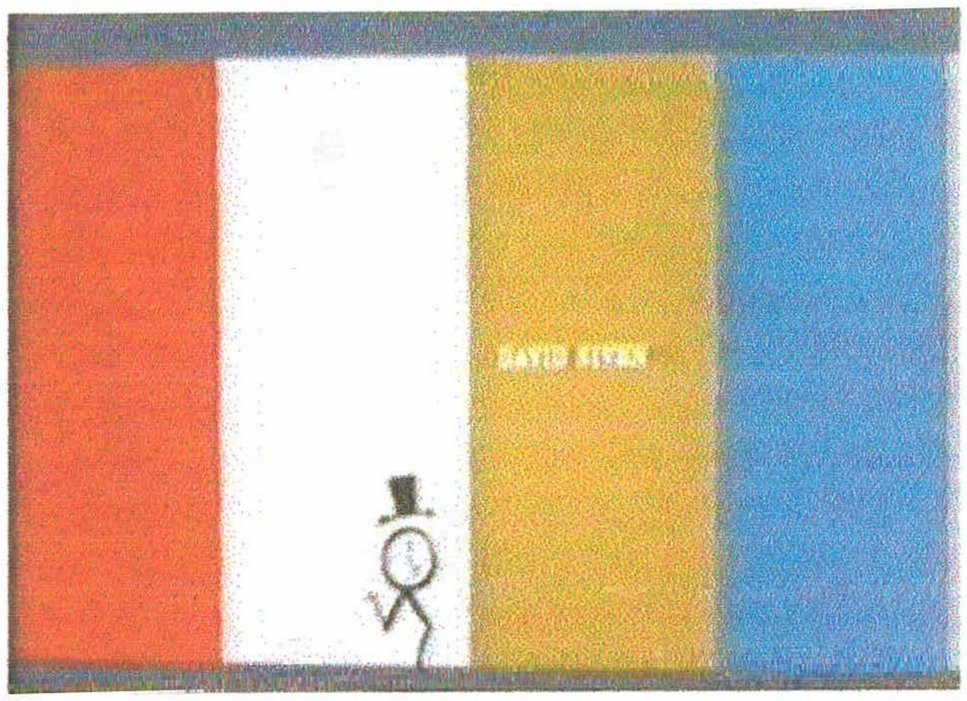
7. Elefantes: de Bombay a Calcuta, cruzando toda la India, el recorrido es en tren. A mitad de camino la vía no está terminada y deben tomar un medio de transporte alternativo: los elefantes.

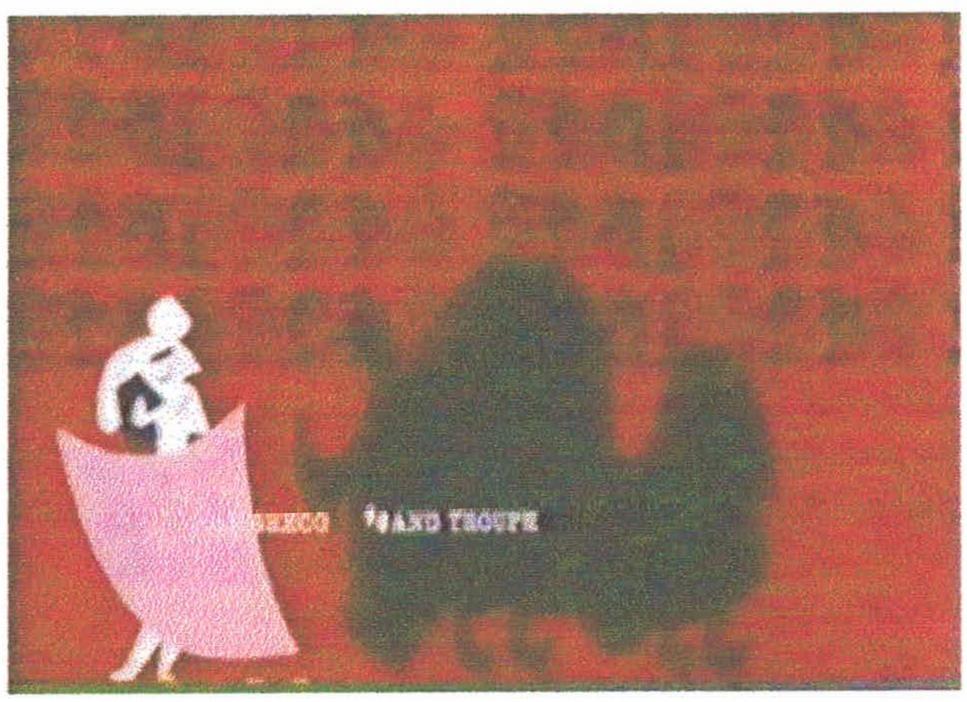
8. La princesa india: en su viaje en elefante por la India rescatan a una princesa que iba a ser quemada viva con su difunto marido.

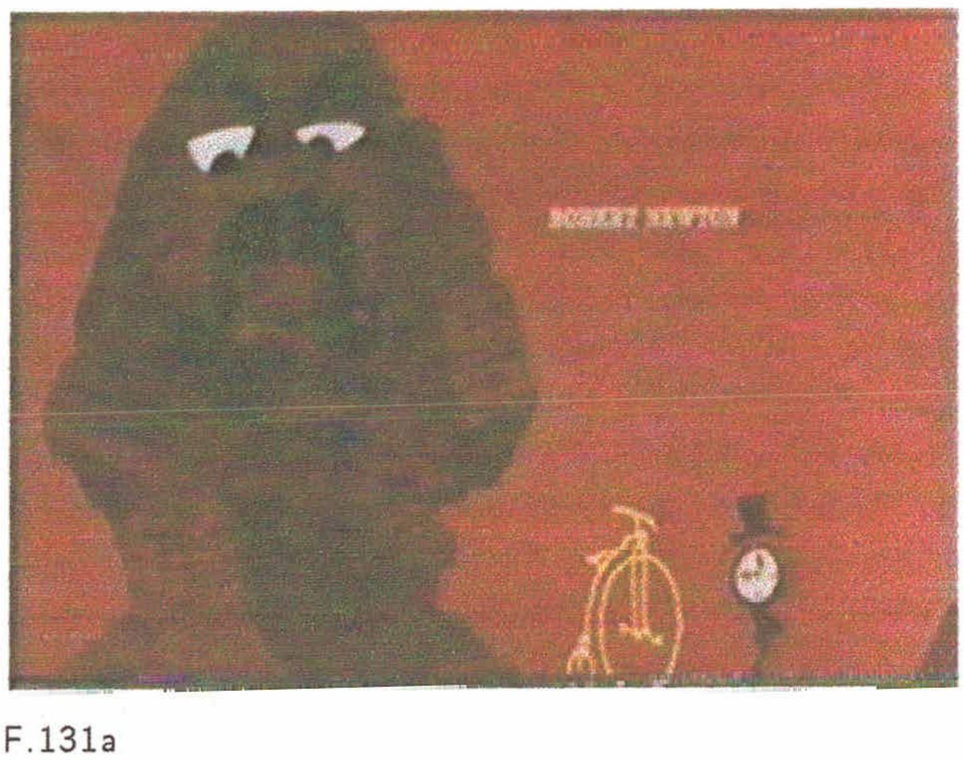
9. Barca china: una vez en Calcuta, toman un barco hasta Hong Kong, donde ven dicha barca.

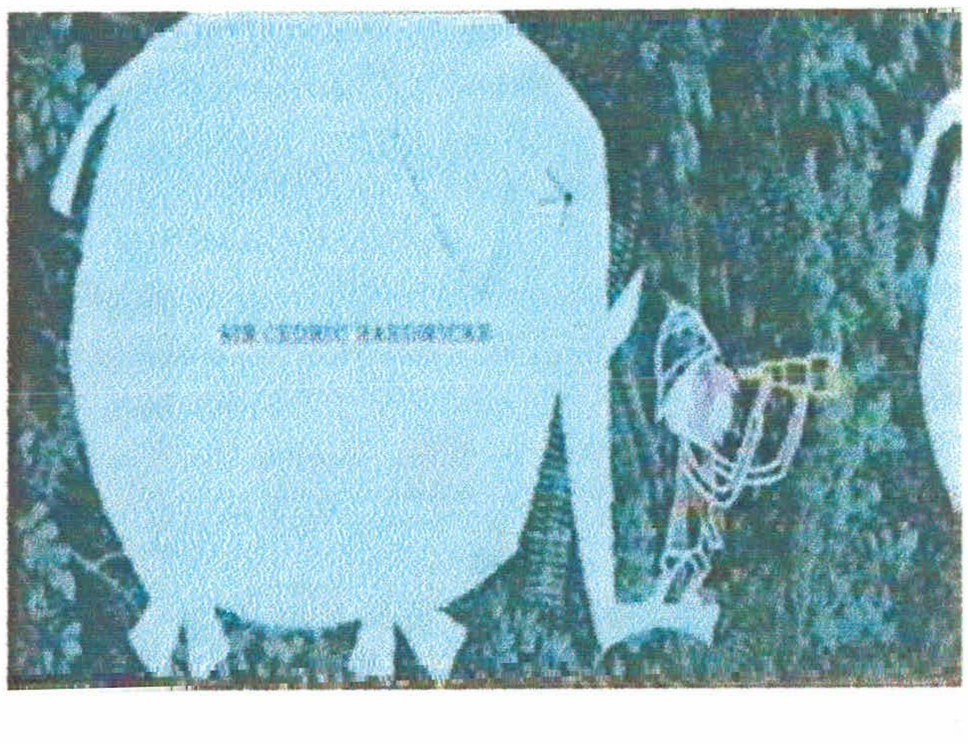
10. Personaje del circo chino: para ir desde Hong Kong a Shanghai



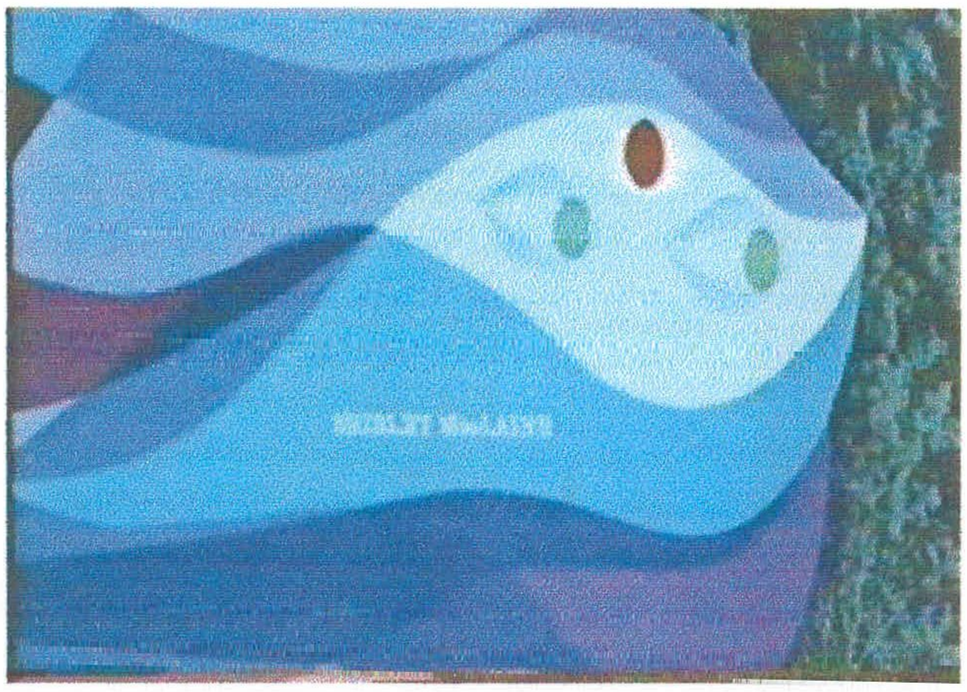


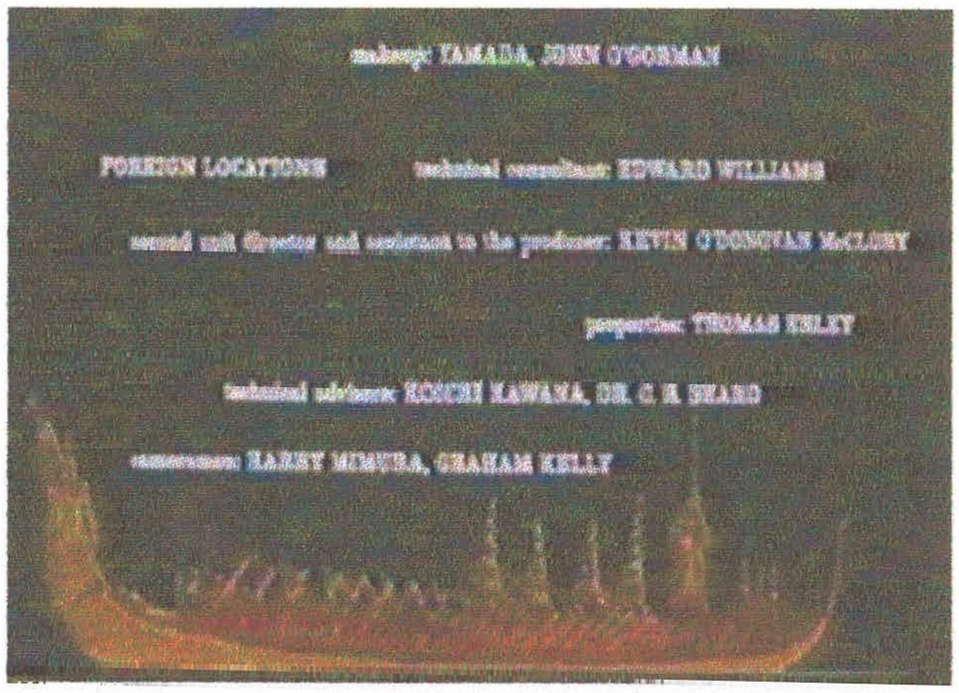


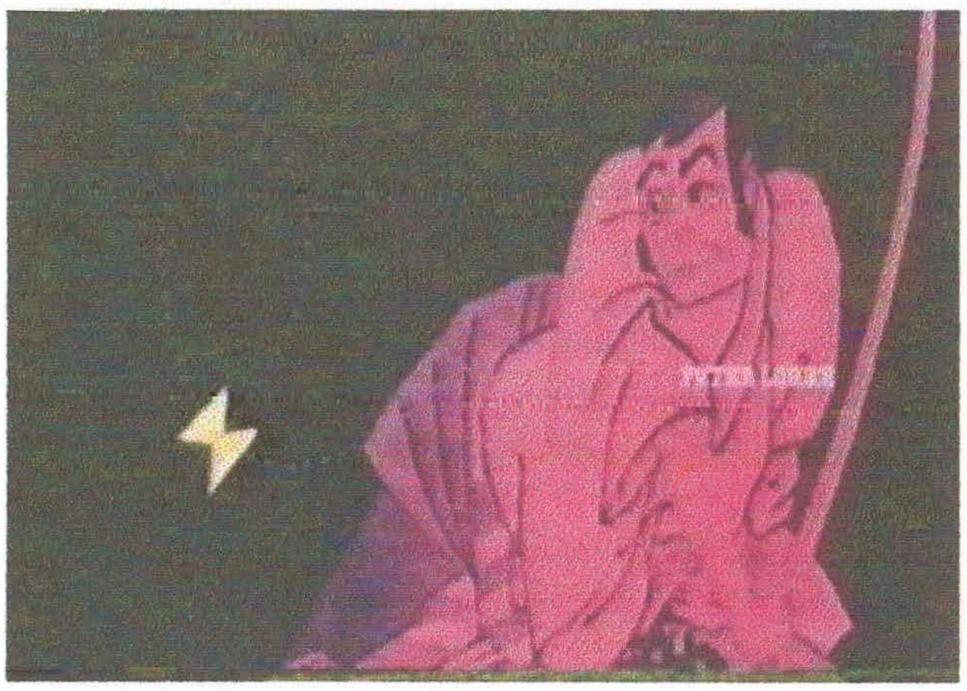


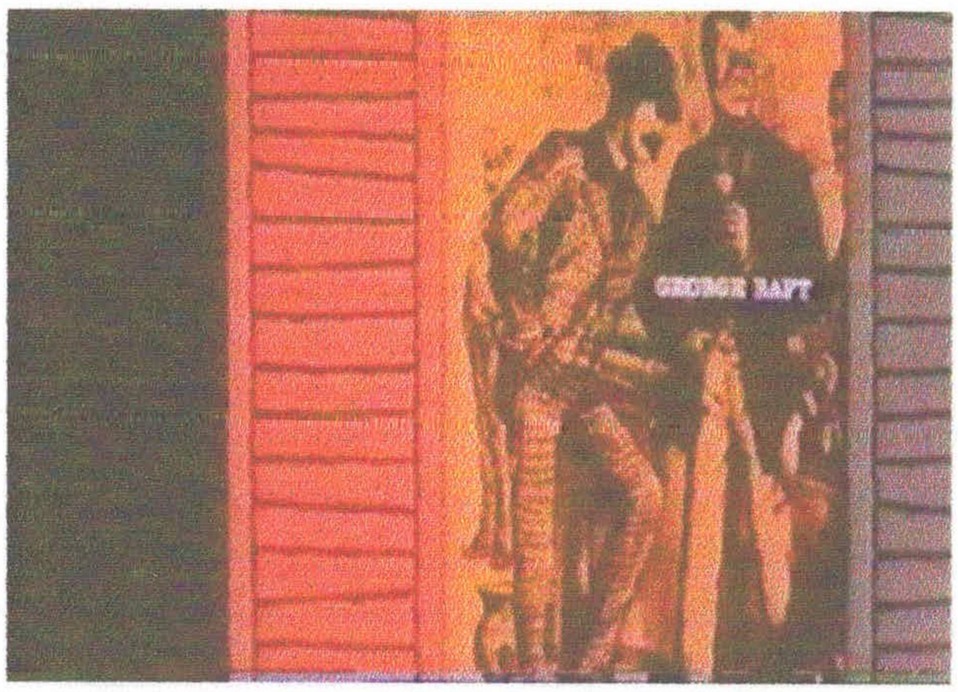


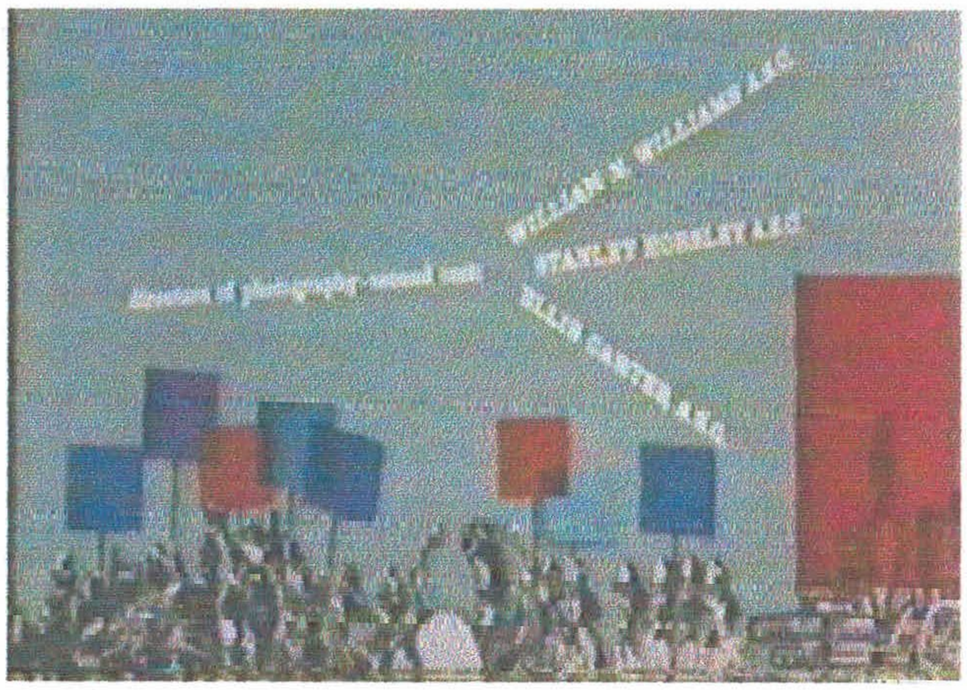
F.131a



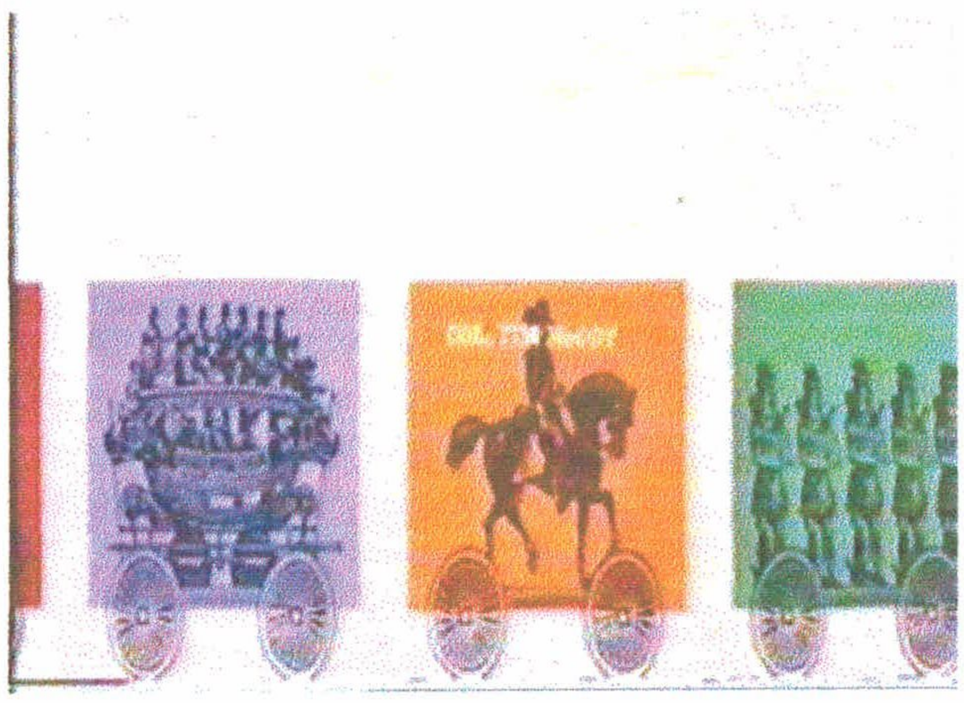

makeup: YAMADA, JOHN O'GORMAN
FOREIGN LOCATIONS
technical consultant: EDWARD WILLIAMS
sound unit director and assistant to the producer: KEVIN O'DONOVAN McCLORY
properties: THOMAS RILEY
technical advisors: KOICHI KAWANA, DR. G. H. SHARD
assistants: HARRY MIMURA, GRAHAM KELLY

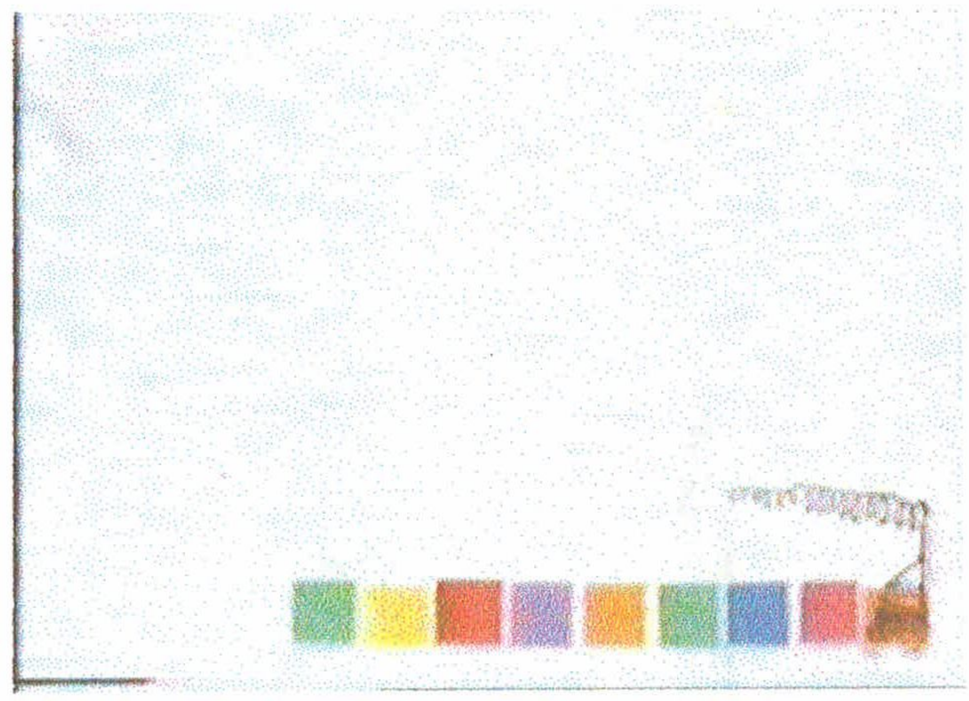


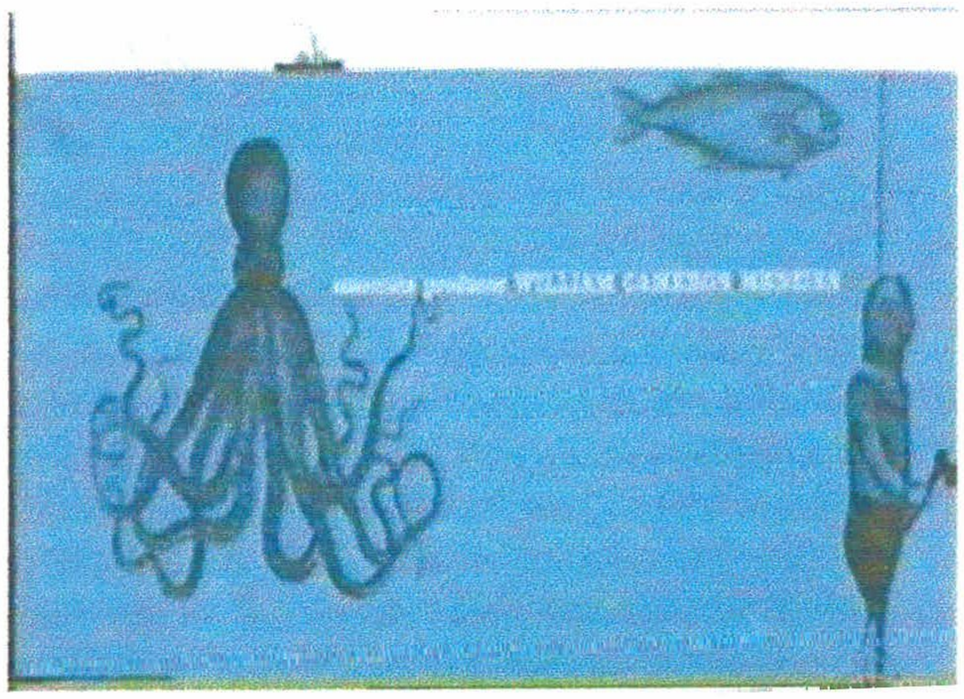


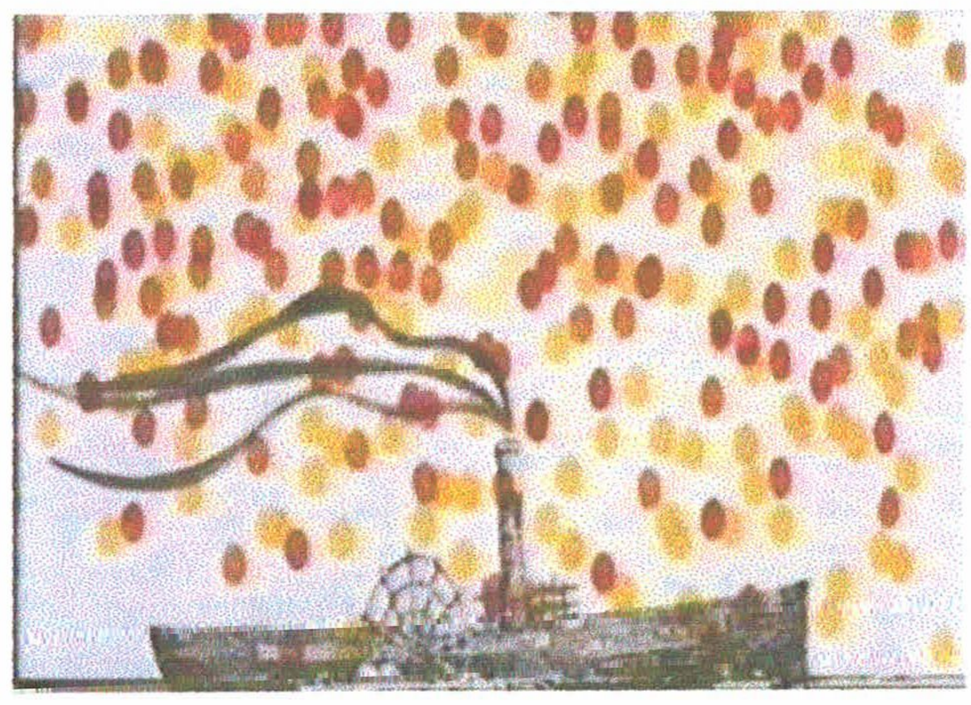


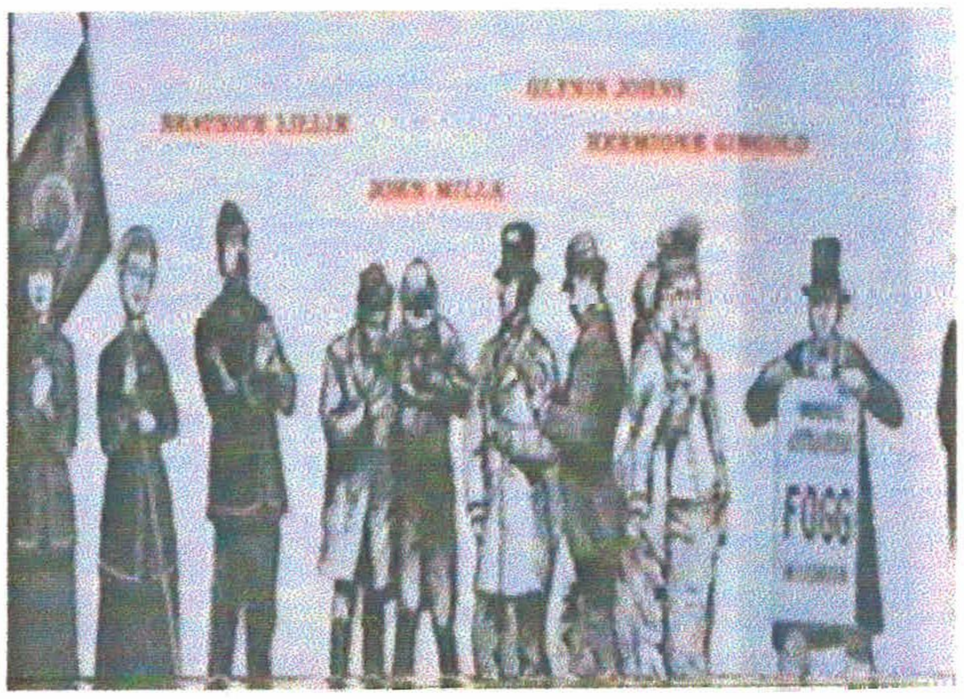
F.131b

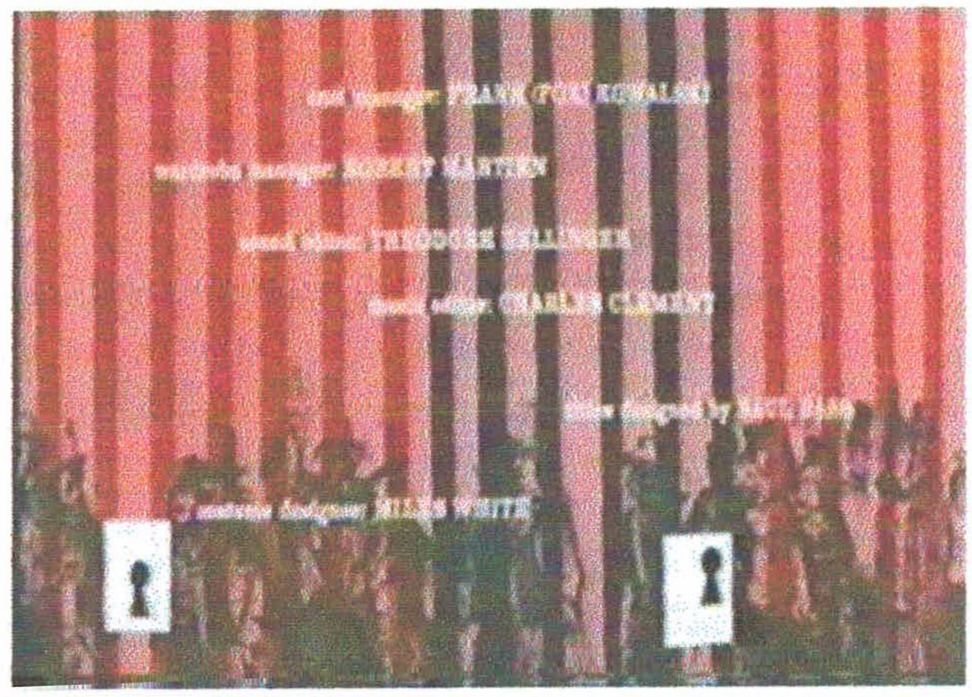




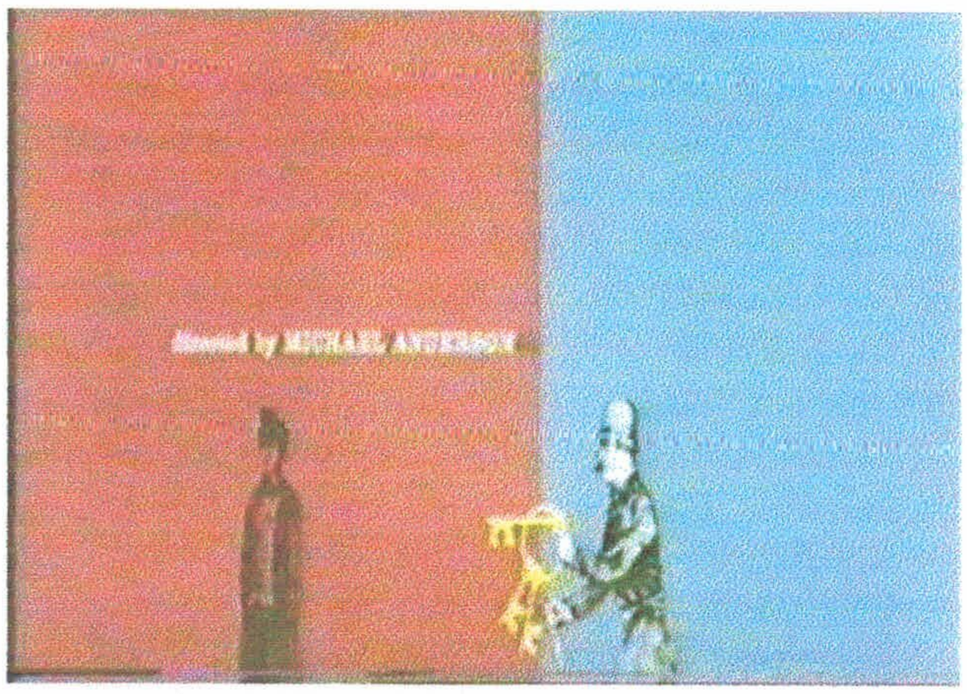


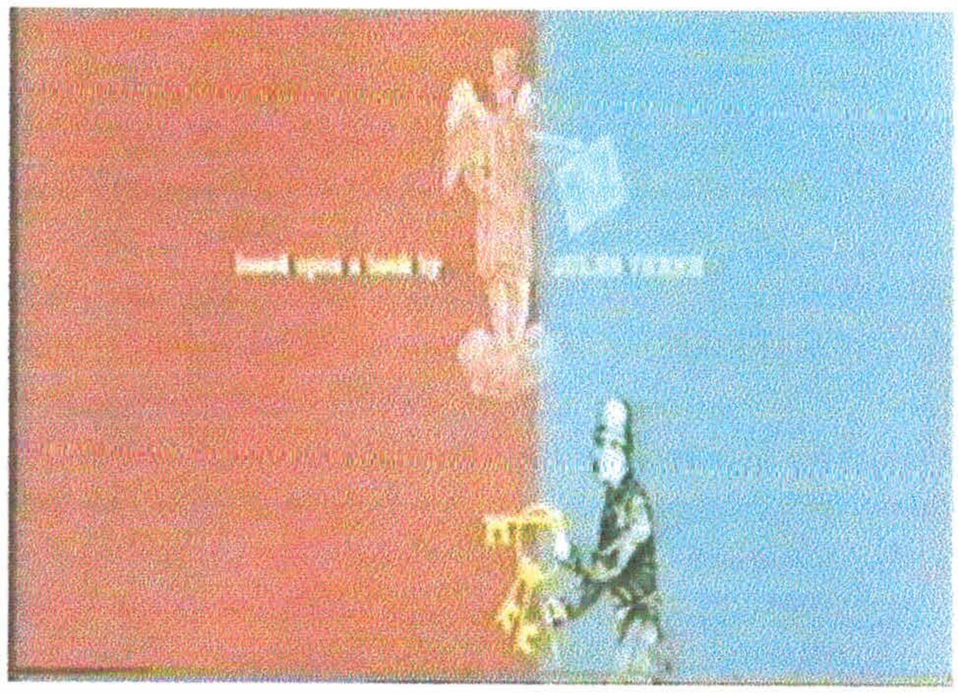


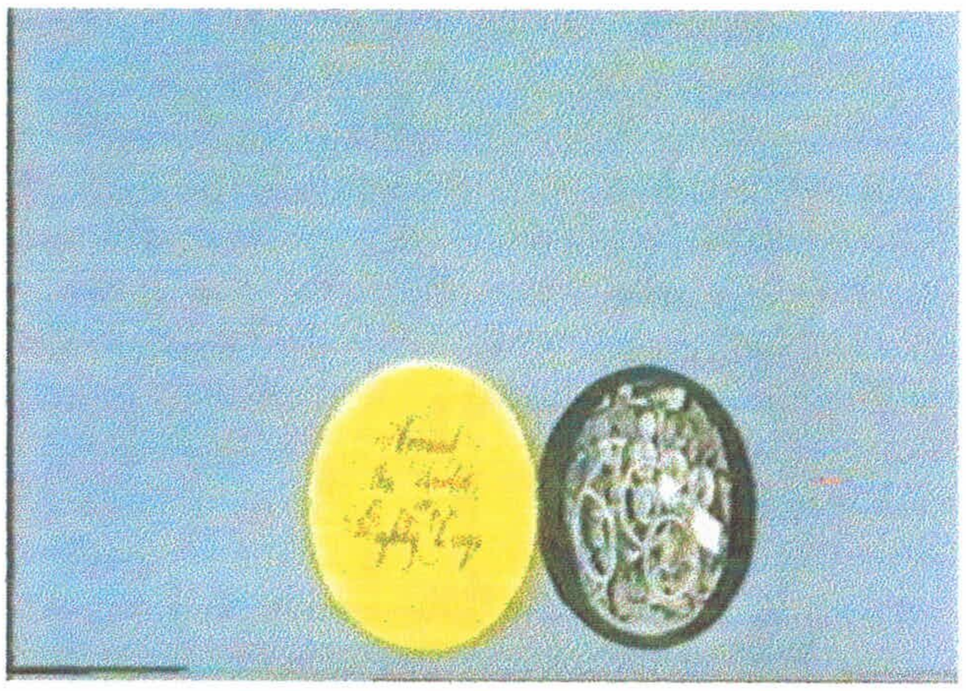


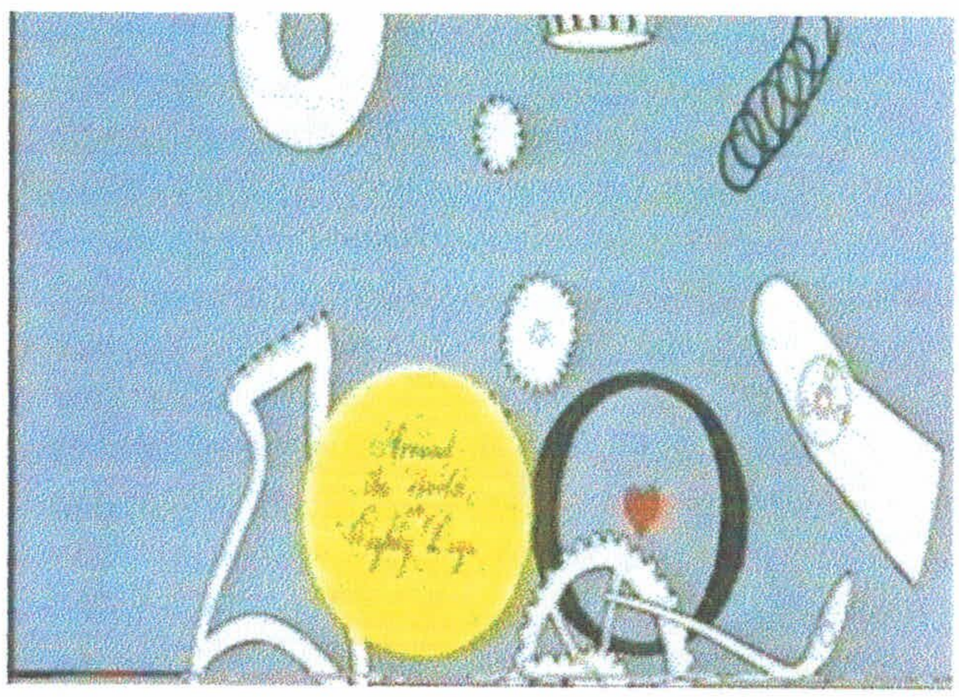


F.131c









F.131d

tomarán el barco Carnatis. Pero dicho barco sólo lo toma Picaporte. Y una vez en Shanghai, trabaja en el circo chino para ganarse la vida. Cuando Fogg y la princesa llegan a Shanghai, lo encuentran allí.

11. Continúa el viaje. La mariposa que en la secuencia de títulos ha marcado el recorrido por China entra en una taberna del oeste americano: han llegado a América. Están en San Francisco. Allí Picaporte entra en un salón americano.

12. Fuegos artificiales y desfile: se están celebrado elecciones, y las calles de San Francisco están ocupadas por un desfile y los fuegos artificiales.

13. Tren: van a cruzar los E.E.U.U. en tren hasta Nueva York. El tren se

detiene primero por una manada de búfalos que está cruzando la vía, y después es atacado por los indios, que cogen prisionero a Picaporte. La caballería lo rescata. Búfalo y caballería aparecen en el tren de la secuencia de títulos. Debido al rescate, pierden el tren. Y mientras esperan se fabrican otro medio de transporte impulsado por el viento. Es el carro que adelanta al tren en la secuencia de títulos.

14. Viaje por el océano Atlántico: queda representado por los grandes animales que lo habitan y la cantidad de agua que ocupa la pantalla.

15. Liverpool, Inglaterra, gente siguiendo las noticias sobre Fillias Fogg. Fogg es encarcelado: al llegar a la estación de Liverpool Fogg es encarcelado, acusado de robar 55.000 libras del banco de Inglaterra. El verdadero ladrón es capturado y Fogg queda en libertad. En la secuencia de títulos un "ángel" tira un libro sobre la cabeza del policía que ha abierto la celda.

16. Siguen el viaje: vuelven a casa. Tristes porque no les queda tiempo para ganar la apuesta.

17. El reloj que simboliza a Fogg choca de frente con el dibujo que representa a la princesa, surge un reloj de bolsillo abierto, al lado izquierdo se lee el título de la película, con carácter de inscripción manual, al otro lado, tras el mecanismo del reloj, que estalla, surge un corazón símbolo del amor: una vez en casa la princesa ofrece su amor a Fogg, y deciden casarse. Picaporte va en busca del reverendo y descubre que es un día antes de lo que pensaban, luego tienen tiempo de ganar la apuesta. Advertido Fogg corre hacia el Club Reformista, llegando a tiempo.

18. Fundido a negro y fin de la secuencia de títulos: una mujer, la princesa, ha entrado en el Club Reformista. "Ello significaría el fin del imperio británico", explica Fogg. "¡Este es el fin!", exclama uno de los miembros del club. Fin de la película. Con esta ruptura de las normas y con esta explosión del reloj terminan la historia y la secuencia de títulos respectivamente.

El tratamiento de la imagen sigue la simplificación formal que caracteriza los trabajos de Bass vistos hasta ahora. Así mismo también recoge la influencia del estilo gráfico de los dibujos animados

norteamericanos del momento, concretamente las películas salidas de la U.P.A., con un tratamiento gráfico menos tradicional. Como ejemplo de este estilo de formas más estilizadas, aplicado a una secuencia de títulos anterior, pensemos, por ejemplo, en la cabecera realizada por el dibujante de la U.P.A. Paul Julian para *The Four Poster* (1952, Irving Reis).

Junto a la utilización de formas simplificadas, destaca el uso del color. Por un lado sirve para mantener la referencia a los colores que han aparecido en la película. Así, en el primer encuentro con la princesa, ésta viste en azul y blanco. Y con esos colores aparece representada en la secuencia de títulos. Durante toda la secuencia se utilizan los colores planos, y normalmente con fuerte contraste. Así por ejemplo, en la parte que se refiere a la corrida de toros en España, el color rojo domina la imagen ocupando todo el fondo, y sobre él aparecen, en negro, el público y el toro, y en blanco los títulos.

La animación sigue, por un lado, lo que es animación *frame* a *frame*, por ejemplo la bicicleta del principio; y por otro lado, utiliza efectos de animación menos laboriosos, realizados mediante movimiento de cámara o desplazamiento del dibujo delante de la cámara fija, es el caso, por ejemplo, de los elefantes, o del viaje cruzando el océano Atlántico.

En cuanto al texto, se utiliza para toda la secuencia (excepto el título principal al final) un tipo de letra con *serif*, que cumple principalmente su función informativa, pues ofrece escasas o nulas pistas visuales sobre la historia contada. Pero mientras que la forma de la letra no ofrece relación con la historia contada, la composición del texto guarda, en muchas ocasiones, estrecha relación con las imágenes a las que acompaña. Así por ejemplo, nos encontramos con texto que "explota" en forma de fuegos artificiales en el desfile de San Francisco. Este hecho es de gran relevancia, pues si bien el texto no se mueve (su aparición es por corte, como una explosión, y permanece fijo), la disposición de las palabras en diagonal, representando los cohetes al estallar, le da al texto carácter narrativo, es parte integrante de lo que se está contando. Y se convierte en un claro precedente del carácter narrativo de los títulos de *Uno de los nuestros* (1990, Martín Scorsese), también diseñados por Saul Bass.

Como ya viene siendo habitual, el cargo aparece en minúsculas (incluida

la inicial), y el nombre propio aparece en mayúsculas. La letra es blanca en casi toda la secuencia, pero aparece en negro cuando el color de fondo así lo requiere. Este es el caso de algunos títulos aparecidos sobre los elefantes blancos, o el título principal, que aparece al final de la secuencia, adaptado a la tapa del reloj de bolsillo, como si fuera una inscripción con carácter manual en negro sobre fondo claro.

Por su parte la música que va surgiendo a lo largo de la secuencia de títulos sirve también a modo de resumen de la música que hemos escuchado a lo largo de la película. Así, la música que acompaña en la secuencia de títulos la primera aparición de la bicicleta (que representa a Picaporte), es la misma que se escucha en la película cuando hace su primera aparición en la historia Picaporte, montado en este vehículo. Esto mismo ocurre con la música que acompaña durante el viaje en globo, el desfile electoral en San Francisco, etc.

Podemos terminar este análisis haciendo referencia al movimiento, característica principal de la secuencia, y esencia de la historia. Esta novela de Julio Verne, como cuenta el presentador al principio de la película, cuenta la posibilidad de dar la vuelta al mundo en 80 días gracias a todos los avances tecnológicos característicos del siglo XIX. Apuntando la posibilidad de que cuando el hombre conquiste el cielo, se podrá hacer en 80 horas. El movimiento, la velocidad, las máquinas, el tren, el barco de vapor, etc., son todos ellos el punto de mira de una nueva sociedad que requiere una nueva visión del mundo en virtud de las nuevas posibilidades de exploración de éste. Así, el movimiento y dinamismo que reclama para sí el arte del siglo XX, originado en esta nueva visión del mundo ofrecida por el desarrollo tecnológico, es recogido en esta secuencia de títulos: se caracteriza por el desplazamiento de personajes y objetos de izquierda a derecha, en sentido de avance. Aunque en ocasiones ese movimiento de avance se ve interrumpido por los distintos acontecimientos de la historia (el globo que va y viene porque ha perdido su rumbo, la corrida de toros en España, etcétera). Son los distintos acontecimientos que durante la película han dificultado el avance y por ello, en la secuencia de títulos, también lo detienen momentaneamente.

SAINT JOAN

(*Saint Joan*, 1957, Otto Preminger)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES SAUL BASS".
Duración: 1 min. 30 seg.
Nº. de planos de texto: 15.
Blanco y negro.

En esta cabecera los títulos surgen y desaparecen por lento fundido. Todos ellos aparecen en blanco sobre un fondo de imagen dibujada en movimiento: unas formas circulares, como péndulos de reloj, se balancean suavemente y van creciendo lentamente en la pantalla, aproximándose cada vez más al espectador, hasta que desaparecen lentamente por fundido, mientras surgen otras que proceden de igual manera. Esta especie de péndulos, de fuerte textura, aparecen en negro y gris oscuro sobre un fondo gris medio-claro. No se sujetan a ninguna parte, y eso hace que parezcan estar flotando, suspendidos en el aire, como en un sueño. Esta imagen nos remite a numerosos aspectos: suavidad en el movimiento de vaivén, sensación de flotar en el espacio, el tiempo suspendido, otro mundo, donde no rigen las leyes de la gravedad, sencillez, armonía... En conjunto es una cabecera que produce una sensación espiritual, pues lo material flota en el espacio. Así mismo es como un sueño. Y un sueño es la película: el sueño del rey de Francia.

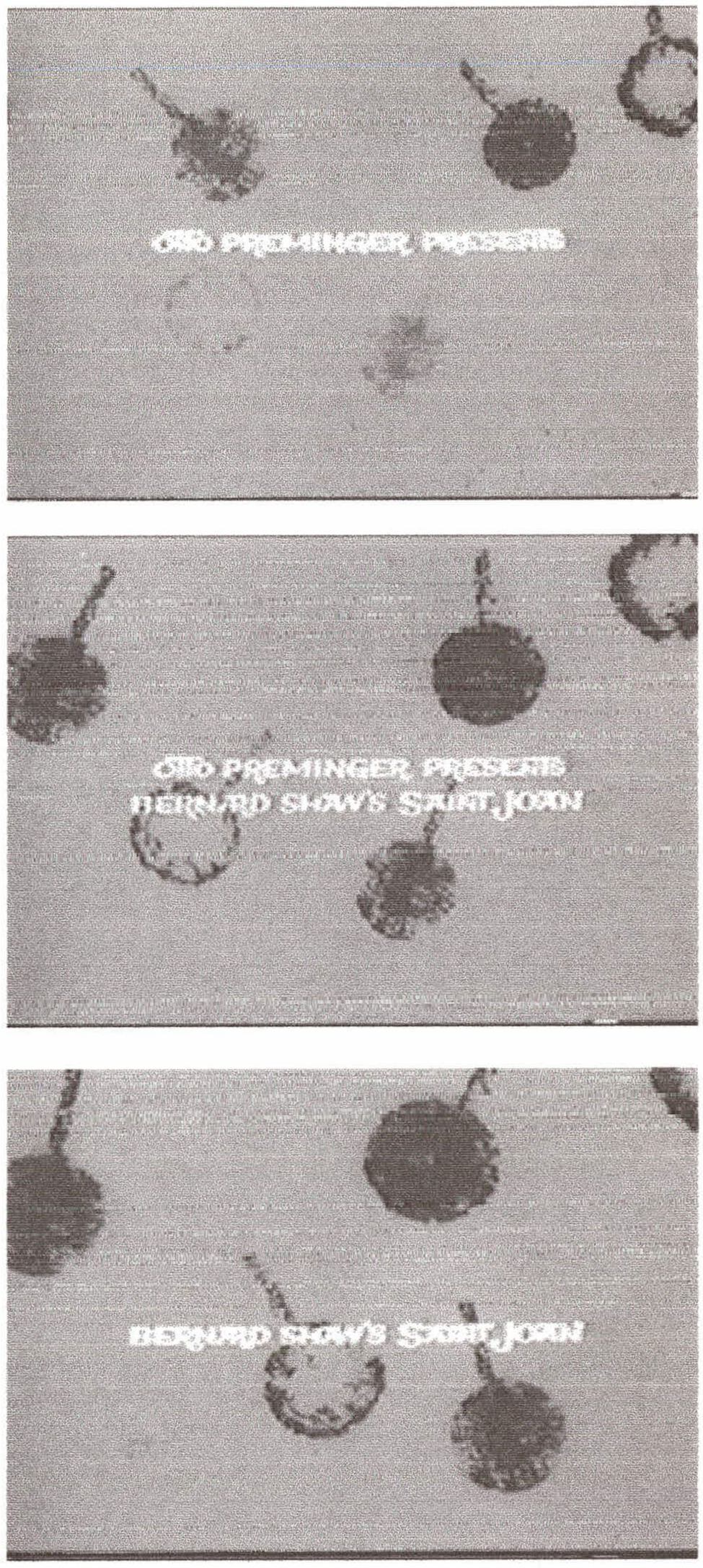
Al final de la secuencia surge por fundido un "péndulo" blanco, que con su suave vaivén va aumentando de tamaño. Sobre él, rodeado de otros péndulos negros, surge el penúltimo bloque de texto que, en bandera y alineado a la izquierda, presenta los créditos de diversos cargos. El texto desaparece por fundido, el péndulo blanco continúa creciendo, y aparece por fundido una silueta negra en el centro del espacio y del péndulo. Los otros péndulos van desapareciendo por fundido y queda solamente el blanco con la silueta negra. Esta silueta es el símbolo gráfico que sirve para presentar la película y que se ha utilizado en el resto del

UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

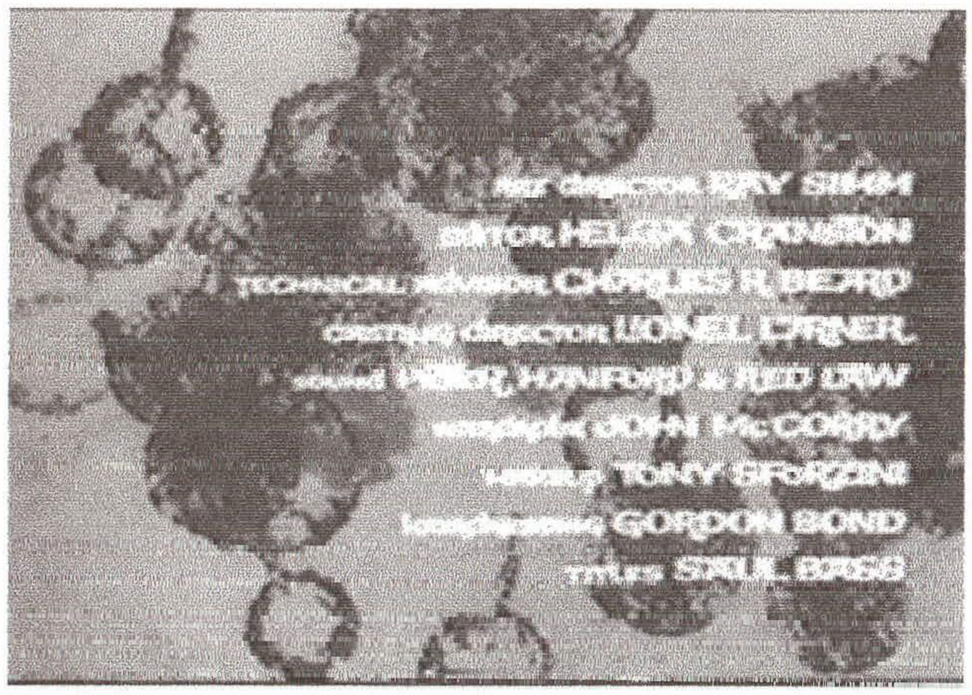
material publicitario, tal y como podemos ver en el cartel (F.133). Se trata de un cuerpo humano roto, fragmentado, en cuya mano derecha porta una espada igualmente fragmentada. Hace así alusión al destino de la protagonista y su lucha perdida.

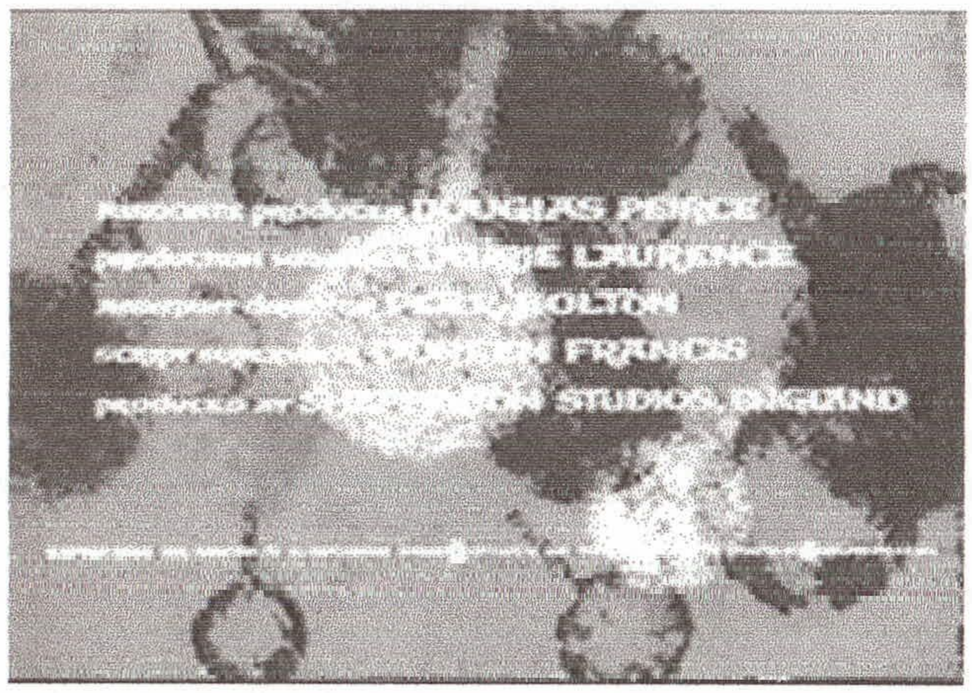
El péndulo blanco sigue creciendo y aparece el último título: "PRODUCED AND DIRECTED BY OTTO PREMINGER". El péndulo crece hasta tapar todo el fondo. Se oye la última campanada. Fundido a negro y fin de la cabecera. La música marcará la continuidad con la siguiente escena de la película, un momento en el que el rey de Francia despierta gritando de una pesadilla.

Por su parte el texto utiliza siempre una letra manual y sin *serif*, que establece un marcado contraste entre sus trazos rectos y sus amplios trazos curvos. Son características de estas letras la pronunciada y curvilínea caída del trazo descendente de la R, el remate superior de la A, la terminación en espiral de la J, así como las uniones entre pares de letras que comparten algún trazo (AR, AW, TT). Por otro lado, tanto los cargos como los nombres propios aparecen en mayúsculas. Se diferencian básicamente por el tamaño, que en los cargos es menor, y por el uso de determinadas letras en minúsculas en los cargos (b, d, p) . Así por ejemplo, encontramos "WARdRObE" (vestuario). Esta utilización de mayúsculas y minúsculas intercaladas crea dinamismo



F.132a

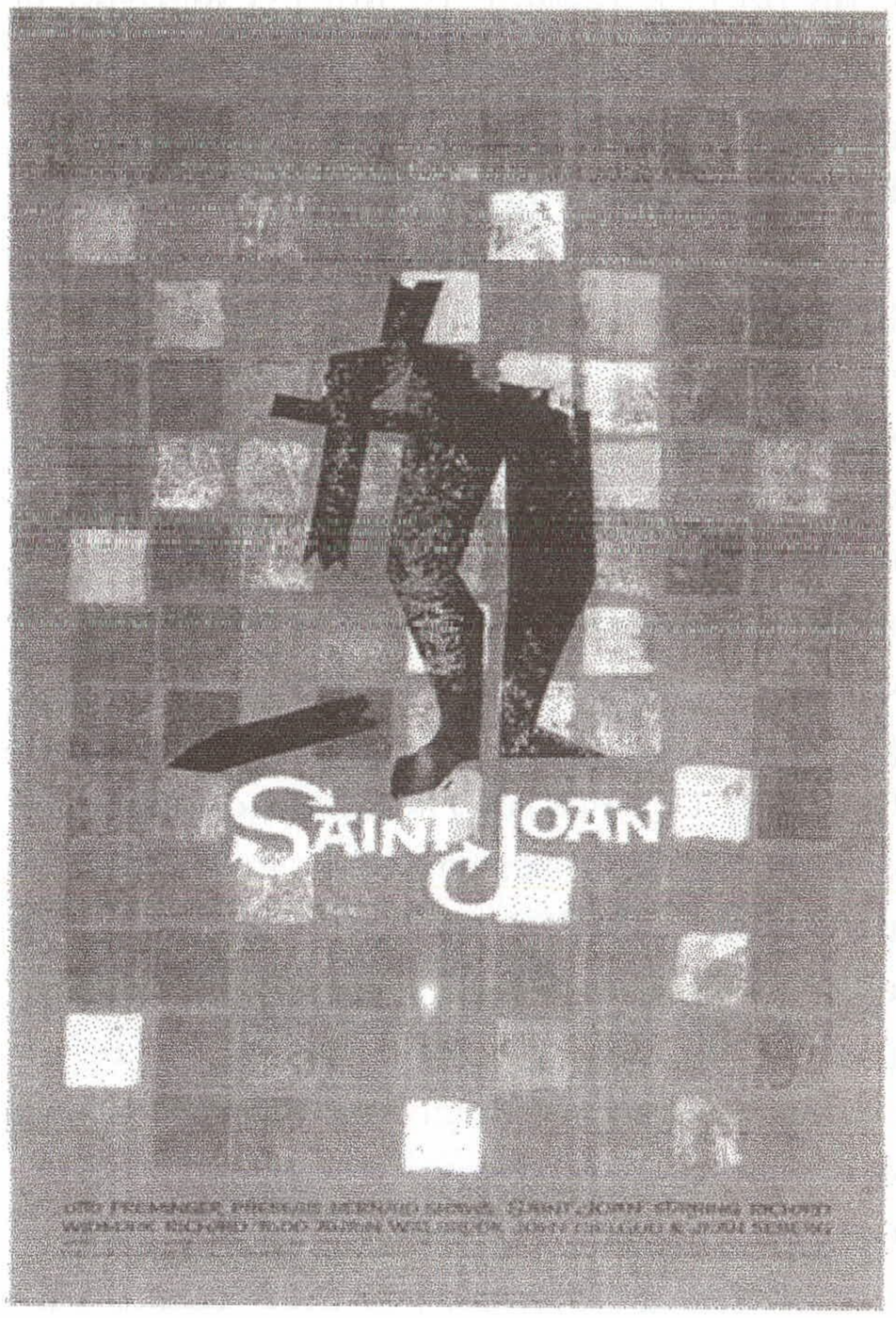




F.132b

visual en las líneas de texto, a la vez que le dan un aspecto peculiar y distintivo.

Pero en cuanto al tratamiento formal de las letras hay que destacar en especial el segundo título de la secuencia, donde aparece incluido el título de la película: "BERNARD SHAW´S SAINT JOAN". El título principal, debido a su especial tratamiento formal, aparece como el logotipo que sirve para anunciar la película en el cartel cinematográfico y demás material



F.133

publicitario (F.133). Los trazos de la "J" y la "N" se han rematado con puntas de flecha que responden a la iconografía del diablo. Recordemos que la protagonista morirá en la hoguera, acusada de brujería.

En cuanto a la composición de los textos, los tres primeros títulos aparecen centrados en el espacio, y van apareciendo uno debajo de otro. La composición del texto centrada es mayoritaria en la secuencia, lo cual potencia esa sensación de armonía que también decíamos que transmite la imagen (junto a la música). Pero también aparecen títulos alineados a la derecha y a la izquierda. Tres en cada caso, con lo que se equilibran, a la vez que favorecen la variedad visual, que mantiene la atención de la mirada.

Imagen y texto no establecen una relación especialmente estrecha. La imagen funciona básicamente como fondo sobre el que aparecen los títulos. Sin embargo ambos sirven para crear esa sensación de espiritualidad y armonía que transmite toda la secuencia.

La música refuerza sonoramente lo que estamos viendo: suavidad, espiritualidad. Y ayuda a crear una atmósfera adecuada para que comience la historia.

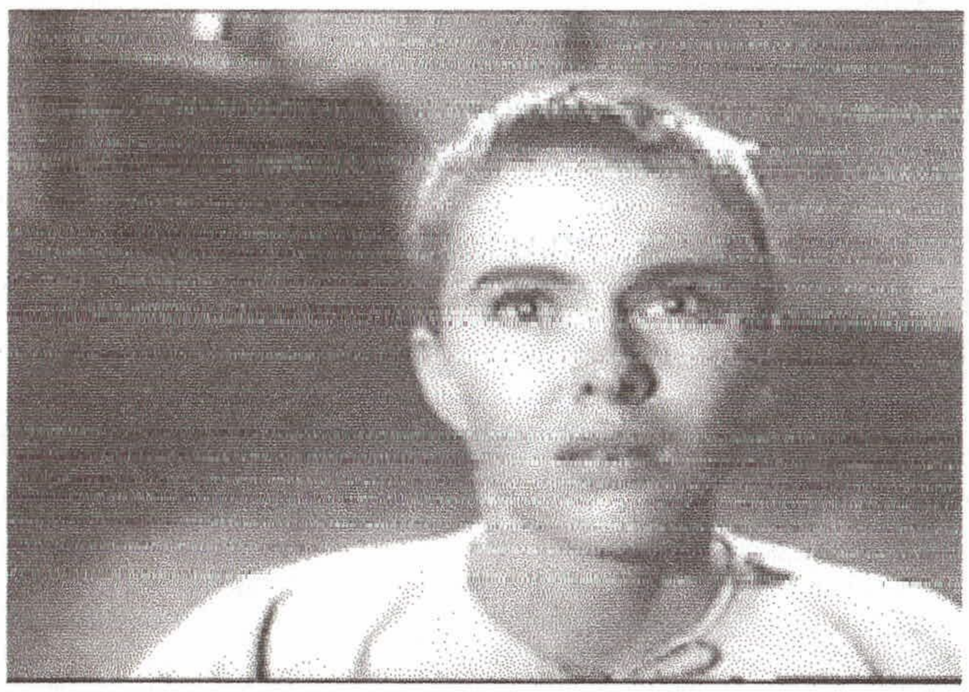
Secuencia de títulos final

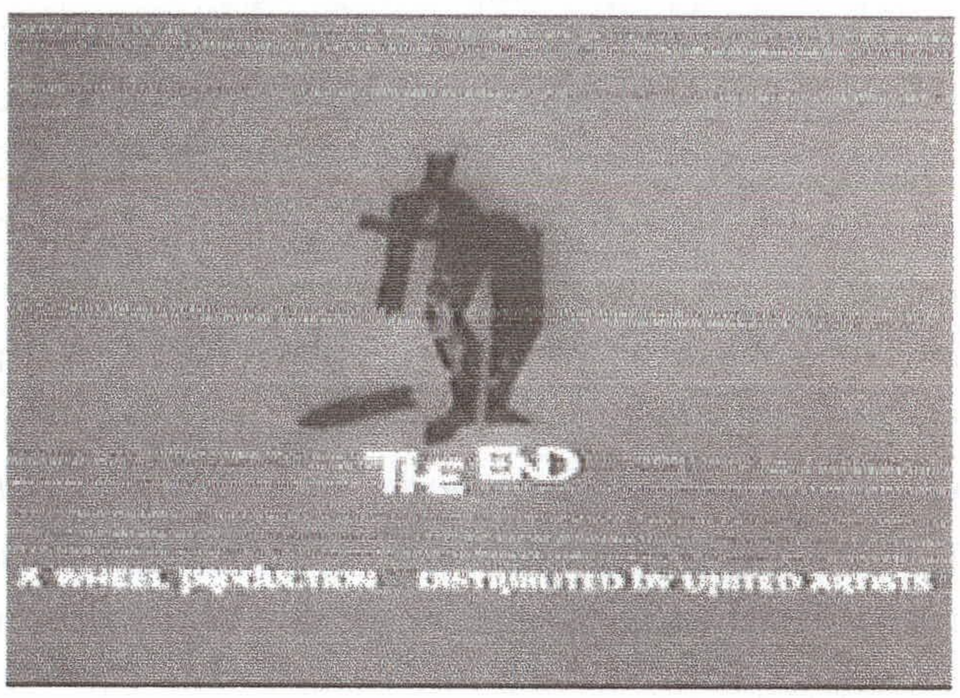
Duración: 7 seg.

Nº. de planos de texto: 1.

La película termina situándonos de nuevo en el dormitorio del rey de Francia, que se va a dormir. Allí están los personajes que han poblado su sueño. Todos van desapareciendo por fundido, y sólo queda Saint Joan. Vemos un Plano Entero que muestra a la protagonista en el centro del espacio, rodeada de un círculo blanco de luz. Esta imagen permite establecer un paralelismo formal con la última imagen de la cabecera (la silueta en mitad del círculo blanco). Ella mira hacia arriba, hacia el cielo (F.134), avanza hasta quedar en un Primer Plano, y termina desapareciendo por fundido, dejando tras de si el círculo de luz. Entonces se realiza un movimiento de cámara a la izquierda, para conseguir un plano del rey

acostado. Éste cambia de postura y se tapa la cabeza. Sólo vemos la sábana, la cual crea un fondo gris medio-claro muy semejante en tono al de la cabecera, y por fundido comienzan a aparecer "péndulos" blancos y negros. Suenan campanas y la misma música del principio. Surge un péndulo blanco más grande en el centro del espacio. Los demás van desapareciendo, de manera que el fondo queda gris medio-claro. Aparece el símbolo gráfico del cuerpo y la espada fragmentados. Aparece por fundido el rótulo final "THE END", y "A WHEEL PRODUCTION DISTRIBUTED BY UNITED ARTISTS". Todo aparece con el mismo tipo de letra manual y sin *serif* de la cabecera. Fin de la película.





F.134

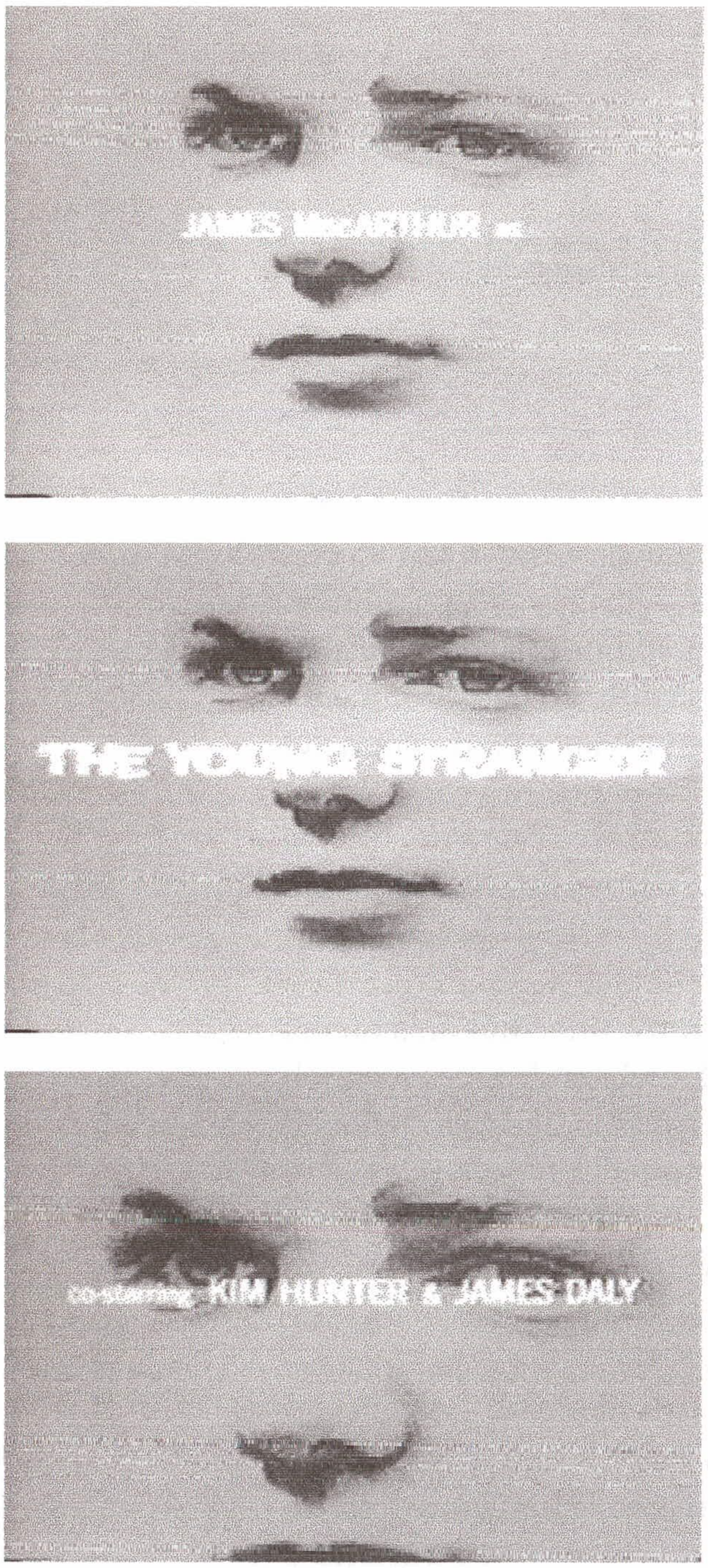
THE YOUNG STRANGER

(*The Young Stranger*, 1957, John Frankenheimer)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: no hay.
Duración: 1 min. 28 seg. (de los cuales 6 seg. corresponden al logotipo de la *R.K.O.*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *R.K.O.* + 10.
Blanco y negro.
Imagen dibujada e imagen de acción real.

Podemos distinguir en esta cabecera una primera y breve parte, con imagen dibujada, y una segunda y larga parte con imagen de acción real. La primera parte de la secuencia se desarrolla sobre una imagen dibujada: el rostro del protagonista, representado, mediante un alto contraste, solamente por sus ojos, nariz y boca. Se trata de un Primer Plano donde el dibujo aparece en negro sobre un fondo gris medio-claro (como el de *Saint Joan*). Esta imagen permanece fija durante los tres primeros títulos, los cuales aparecen en el centro de la pantalla, uno tras otro: "RKO Radio Pictures Presents", "JAMES MacARTHUR as", "THE YOUNG STRANGER". Los dos primeros títulos aparecen con la tipografía que se va a utilizar en el resto de la secuencia: blanca, de palo seco y trazo fino. Mientras que el tipo de letra del tercer título, el título principal, es bien distinta: manual, de palo seco, trazo grueso, irregular, movida. El dibujo del rostro (donde lo que no se ve es más que lo que se ve), junto con el título principal, cuya traducción sería "el joven desconocido", recoge la esencia de la película, su tema: el drama de un chico joven a quien su padre no comprende, ni conoce, como si fuera una persona extraña y "desconocida". Se trata de una película que profundiza en la psicología de sus personajes, en especial de su joven protagonista, reflejando los motivos que lo llevan a actuar como lo hace. Ya sabemos que el Primer Plano se usa normalmente como plano para que los personajes muestren sus sentimientos, es un plano más psicológico que los planos lejanos (de carácter más externo y



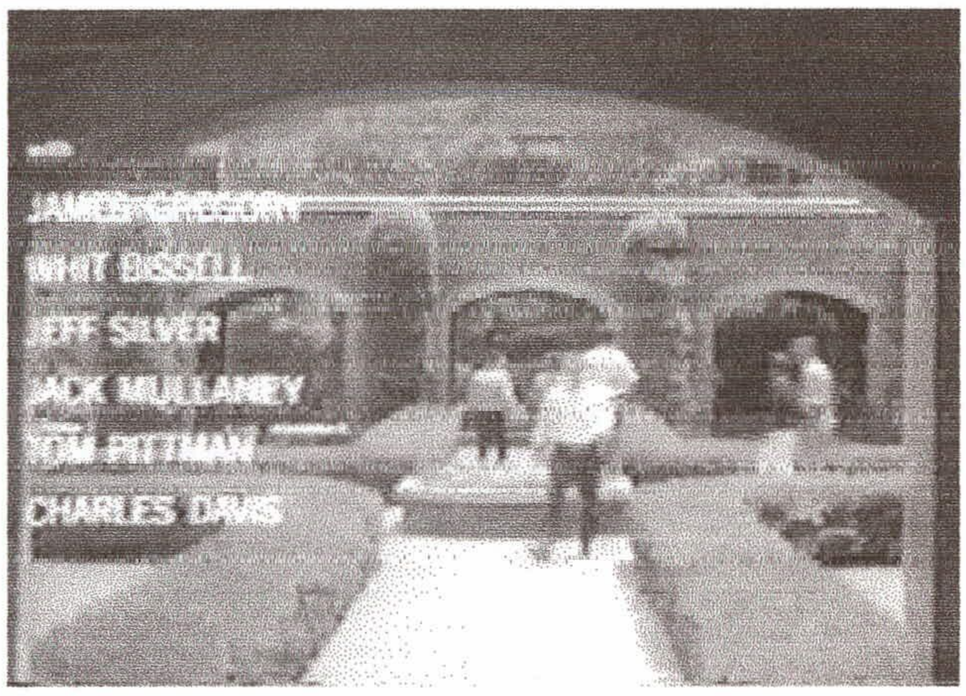
F.135a

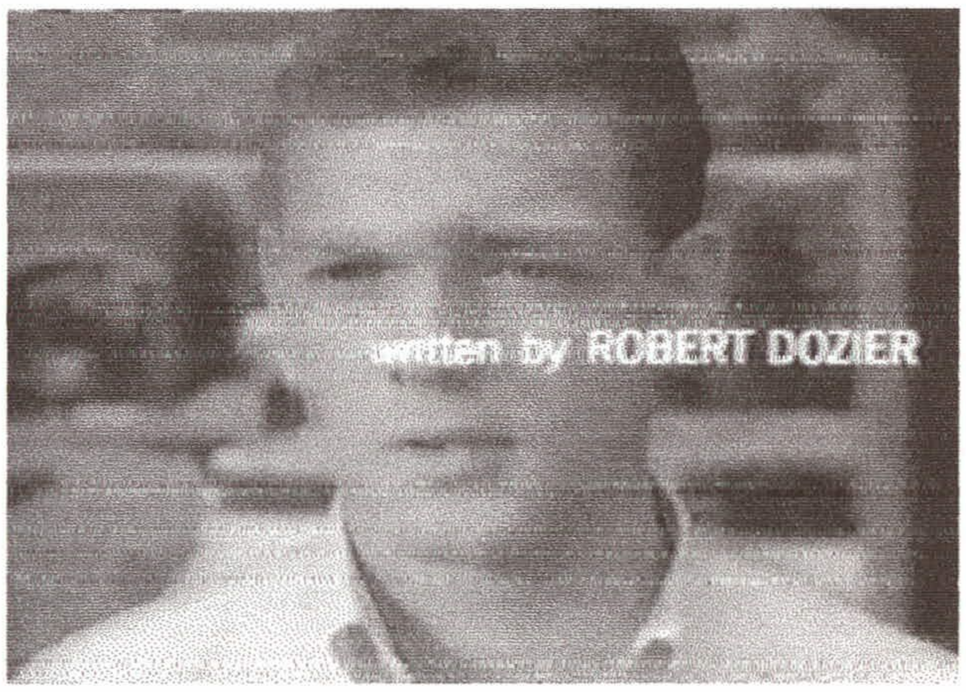
descriptivo). Así, tras la desaparición del título principal por fundido, se inicia un movimiento dc cámara de aproximación a los ojos. Con este movimiento de aproximación, que es un movimiento hacia el conocimiento, se nos muestra un Plano Detalle de los ojos, "espejo del alma", en ese viaje por la mente del chico que será la película. Durante el movimiento de aproximación ha surgido por fundido otro título con el nombre de dos actores: "co-starring KIM HUNTER & JAMES DALY". Este título tapa en parte los ojos. Por un momento no podemos ver sus ojos, como el padre no podrá "ver" a su hijo.

Esta imagen desaparece mediante un lento fundido con la siguiente, ahora de acción real. El resto de la secuencia se va a desarrollar sobre dos largos planos. El primero, un Plano General del exterior de la escuela donde estudia el protagonista. Desde el fondo de la imagen avanza Harold (James MacArthur). A la izquierda tenemos un bloque de texto en bandera con el nombre de seis actores (F.135b). Se utiliza la misma tipografía blanca y de palo seco de los dos primeros títulos. Hay un ligero movimiento de cámara hacia abajo, y Harold se detiene en un Primer Plano. Entonces aparece el siguiente título, correspondiente al escritor: "written by ROBERT DOZIER". Como ocurría en *Saint Joan,* mientras un texto está en la pantalla aparece el siguiente,

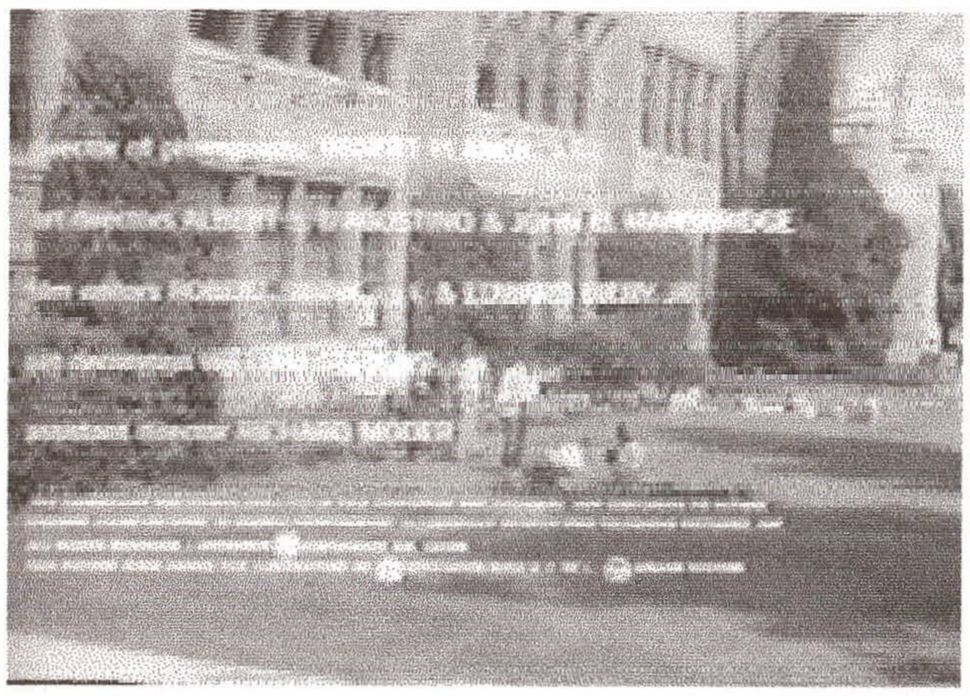
durante un breve momento se solapan, y luego desaparece el anterior. Esto crea unas transiciones suaves de uno a otro. Cuando aparece el crédito del escritor, la cámara inicia un *travelling* hacia atrás y hacia la derecha, que va a acompañar el desplazamiento del muchacho en esta dirección. Entonces aparecen los créditos de la música: "music composed and conducted by/ LEONARD ROSENMAN". Una vez leído el texto, éste desaparece por fundido. Y el plano termina cuando Harold saluda por la espalda a dos chicas (Plano Medio Medio). Ellas se giran, hablan y ríen.

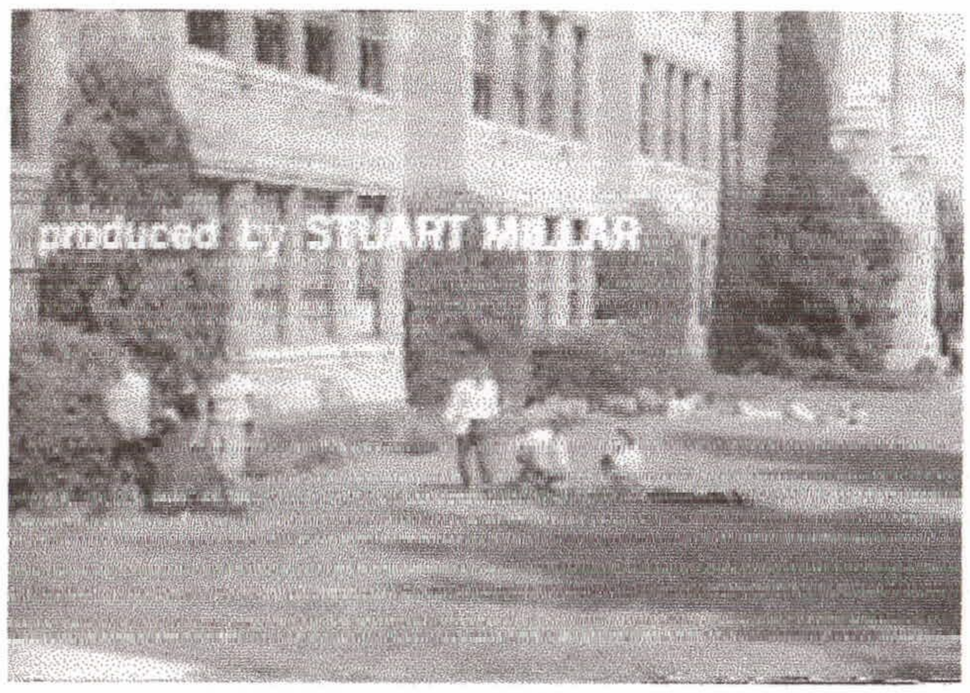
Pasamos por fundido a un Plano General de otra zona exterior de la escuela. Harold se aproxima a la cámara por el centro del cuadro, y luego se dirige a la derecha, en lo que la cámara lo acompaña. Con la aparición de este plano ha aparecido también el siguiente bloque de texto: cinco cargos y sus responsables. Así como cuatro líneas de texto a un tamaño muy inferior. Harold se detiene para hablar con un grupo de chicos que están sentados en la hierba. Uno de ellos se levanta, y entonces desaparece el texto anterior y queda el título del productor: "produced by STUART MILLAR". Ambos chicos avanzan hacia la cámara, la cual realiza un *travelling* hacia atrás. Surge el último título: "directed by JOHN FRANKENHEIMER". Las dos chicas de antes entran en cuadro por la izquierda y

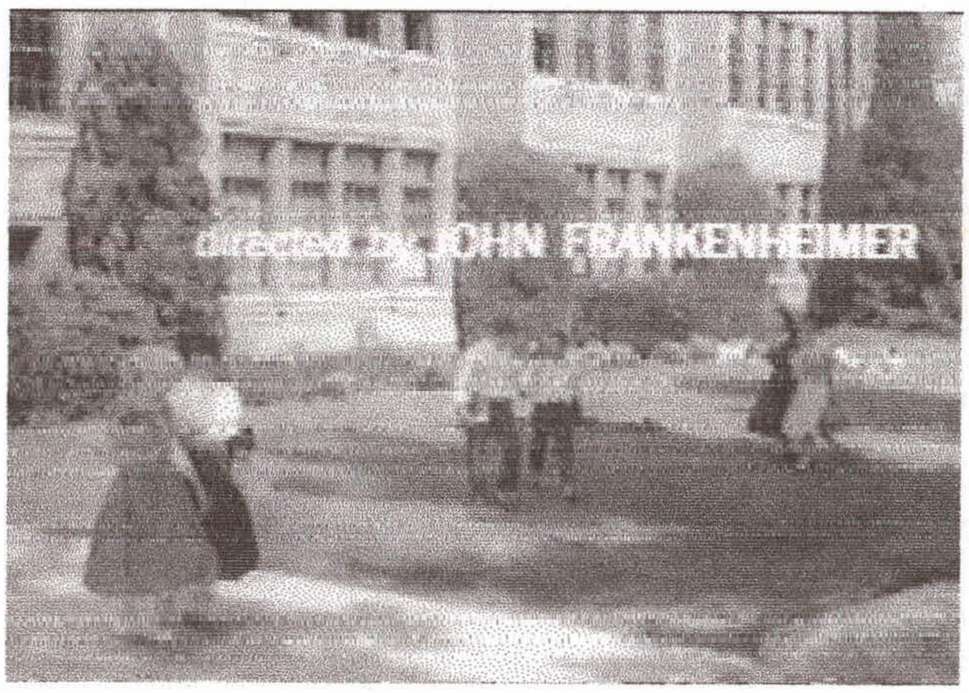




F.135b







F.135c

se cruzan por delante de los chicos. Desaparece el último título y fin de la música. Comienza el diálogo.

En esta ocasión nos encontramos que parte de la cabecera tiene carácter narrativo, y forma ya parte de la historia que se va a contar. Normalmente las secuencias de títulos que se desarrollan sobre imágenes ya pertenecientes a la historia presentan una información mínima sobre la misma, de manera que pueda ser seguida por el espectador a la vez que lee los títulos. En este caso la secuencia sirve para situarnos en un lugar y ambiente determinados.

Por su parte la composición del texto es variada: centrado, en bandera alineado a la derecha, a la izquierda, mixta. Esto, como ya hemos señalado en otras ocasiones, da a la secuencia mayor dinamismo visual.

Hay una mayor relación entre el texto y la imagen en la primera parte de la secuencia (la que se desarrolla sobre imagen dibujada), que en la parte de imagen real. En esta última, la imagen sirve más como fondo al texto.

La música no presenta en ningún momento carácter dramático, al contrario, subraya el carácter diáfano de las imágenes diurnas de la escuela, un día soleado, agradable, la juventud, etc.

Secuencia de títulos final

Duración: 20 seg. (de los cuales 10 seg. corresponden al logotipo de la *R.K.O.*).

Nº. de planos de texto: 1 + logotipo *R.K.O.*

La película termina cuando padre e hijo salen de comisaría y se reconcilian. Pasamos de un Primer Plano de Harold a un Plano Medio Medio de padre e hijo. Comienzan a caminar hacia la derecha y la cámara realiza un movimiento hacia atrás y hacia la izquierda para dejarlos pasar. Y luego los sigue con una panorámica hacia la derecha, mientras ellos se alejan del espectador. Sobre ellos surge el rótulo final "THE END", con la misma tipografía de la cabecera. Hay un lento fundido con el logotipo de la productora, la "RKO RADIO PICTURES", que aparece en blanco y gris claro sobre un fondo gris medio. Fundido a negro y fin de la música.

ORGULLO Y PASIÓN

(*The Pride and the Passion*, 1957, Stanley Kramer)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".

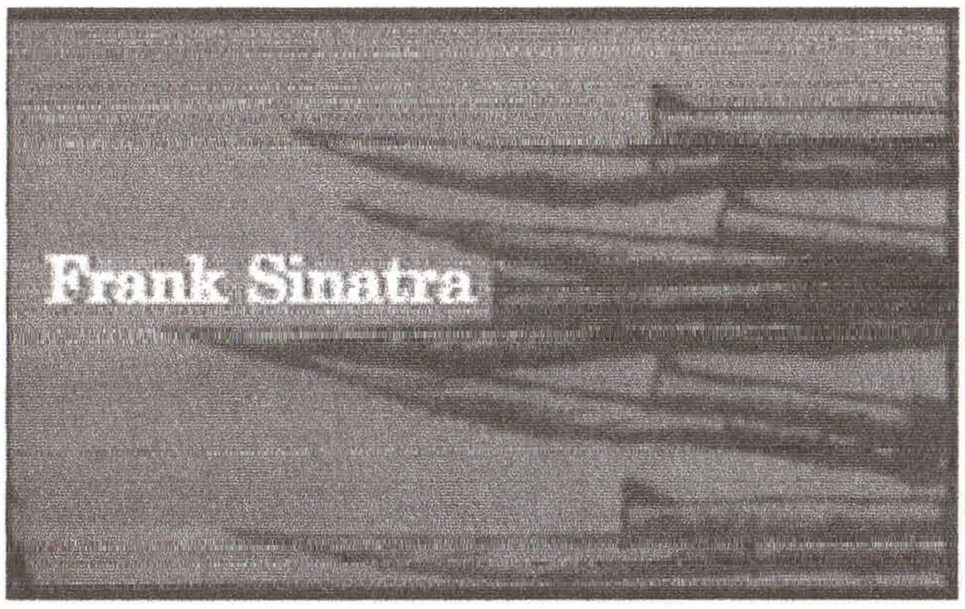
Duración: 2 min. 12 seg. (incluidos los tres últimos títulos narrativos).

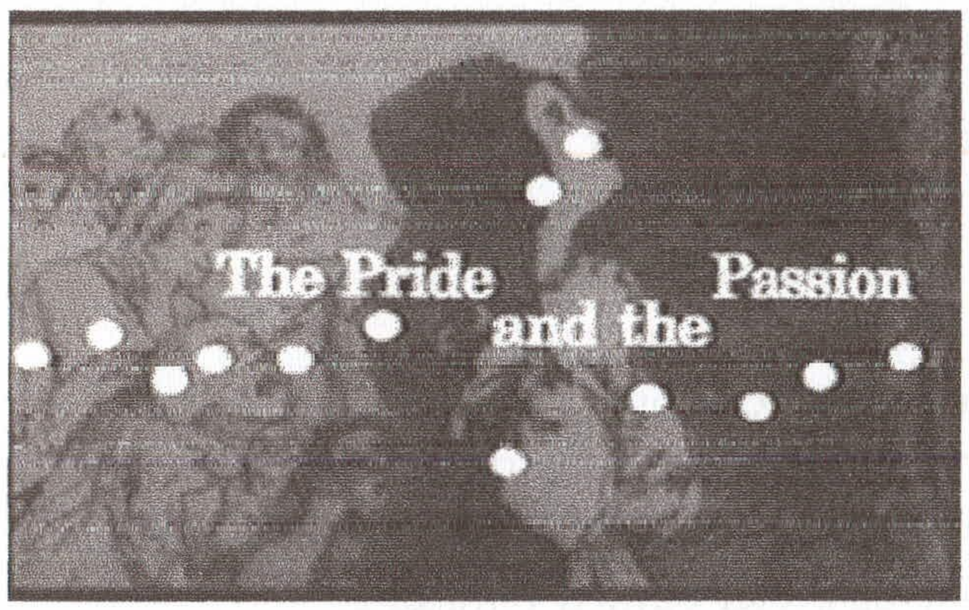
Nº. de planos de texto: 17 + 3 títulos narrativos.

Color.

Animación.

Esta cabecera está realizada con imagen dibujada, y la mayor parte de los efectos de animación se consiguen mediante movimientos de cámara sobre estos dibujos. Así mismo tres son los colores que se utilizan: rojo, negro y blanco. El rojo, utilizado como soporte para el dibujo en negro, es el color que predomina en todo momento (recordemos como también el rojo predominaba en la parte de la secuencia de títulos final de *La vuelta al mundo en 80 días*, que representaba la corrida de toros en España). El negro se utiliza para las figuras dibujadas, y el blanco para el





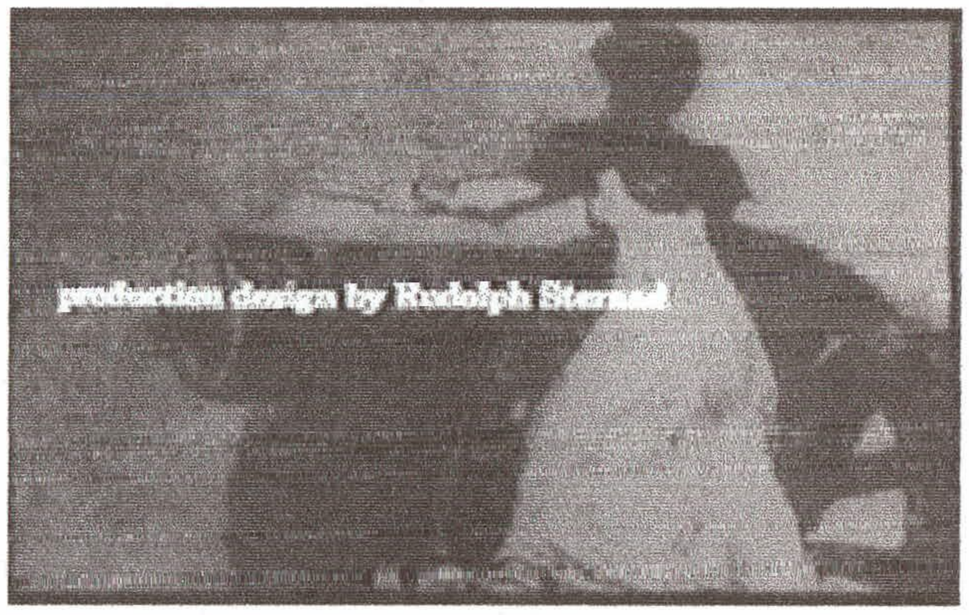
F.136a

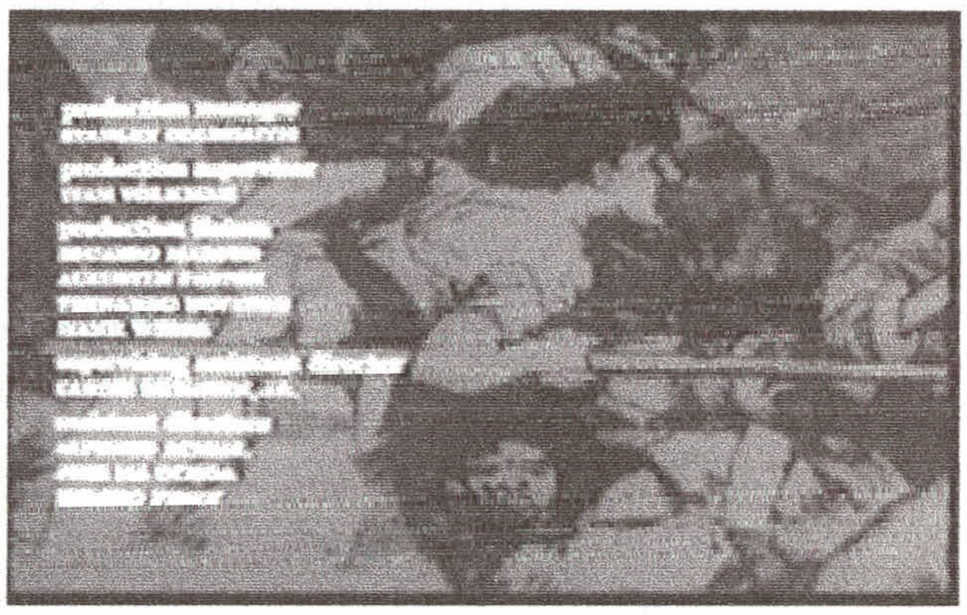
texto y algunos elementos gráficos que aparecerán a lo largo de la secuencia.

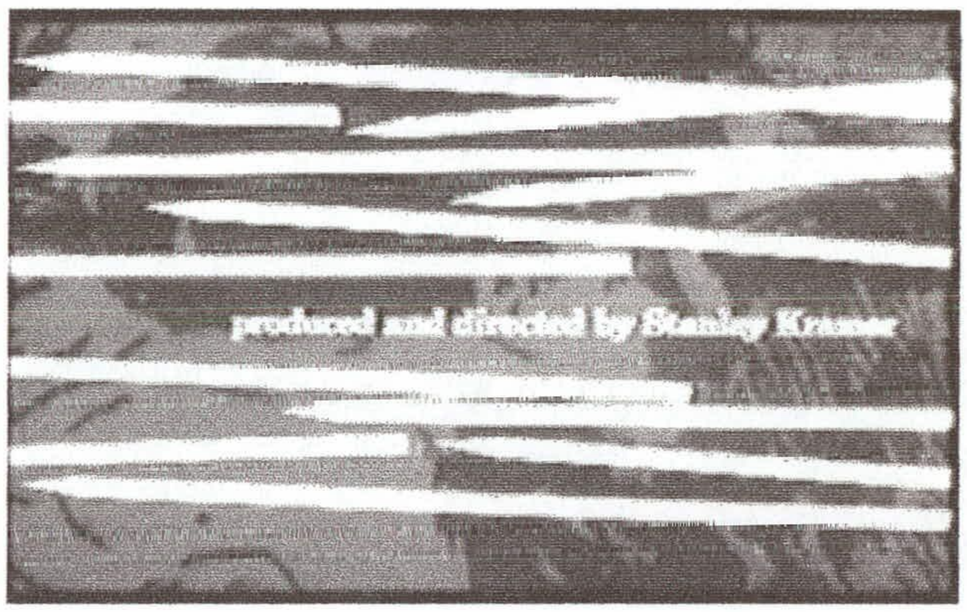
Así, la secuencia de títulos se desarrolla sobre cinco dibujos diferentes. La transición de uno a otro se hace siempre mediante fundido. Son imágenes que muestran distintos momentos de la guerra, tal y como iremos viendo a continuación. Y que formaron también parte del resto del material publicitario (F.138).

La secuencia comienza con un título sobre fondo rojo: "STANLEY KRAMER PICTURES PRESENTS". La letra es blanca, con *serif*, y todo aparece en mayúsculas. Así mismo el texto está alineado a la izquierda del espacio, lugar por el que se inicia la lectura en el sistema occidental, y forma en la que se inicia la película. Mediante fundido aparece el primer fondo dibujado y el siguiente título: "Cary Grant". La imagen muestra a un grupo de hombres y mujeres abrazándose, posiblemente despidiéndose para la guerra. La cámara realiza conjuntamente un movimiento de aproximación hacia la derecha del dibujo. Esto nos lleva a un Plano Detalle de las armas afiladas que apuntan al grupo de personas, de las cuales, la más cercana es una mujer de espaldas a las armas. Sobre este fondo aparece el nombre de "Frank Sinatra" (F.136a). Lo hace a la izquierda del de Cary Grant, cuyo nombre desaparece entonces por fundido.

La imagen se funde con el siguiente dibujo, que muestra, en Plano Medio Medio, a una mujer en actitud de rezo con la cabeza mirando al cielo y las manos cogidas. Al fondo otras personas mantienen una actitud semejante. La figura femenina descrita destaca por su gran masa de pelo negro, por su mayor tamaño respecto a las otras figuras y por estar situada en el centro del espacio. A la vez que ha aparecido esta imagen ha surgido el nombre de la actriz "Sophia Loren in", y ha desaparecido el título anterior. El nombre de ella desaparece por fundido y entonces comienzan a surgir unos círculos blancos que "agujerean" sucesivamente la imagen, como las balas agujerearán a los personajes en la guerra. Entonces, y también por corte, como si fueran disparos, surgen una tras otra las palabras del título principal: "The Pride and the Passion". La letra aparece en color amarillo (posible referencia a la bandera española). Es un tipo de letra con *serif* que por su forma no presenta connotaciones o pistas visuales sobre la historia que vendrá a continuación. No así su modo de aparición y distribución en el espacio, que juega con los agujeros blancos. Estos puntos blancos, de los que tal vez ahora no intuimos su verdadero valor, han desempeñado un importante papel en el material publicitario sobre la película. Así lo podemos ver en F.138. Por lo que son una parte importante de los elementos gráficos creados para establecer y mantener la imagen







F.136b

unificada del film. Poseen una gran fuerza como elementos visuales, y a la vez está plenamente relacionados con el contenido de la historia.

Por fundido pasamos al siguiente dibujo, que aparece con un bloque de texto que recoge el nombre de siete actores más. Ahora podemos ver parte de un cañón que apunta a la derecha. Este cañón es el elemento en torno al cual gira la película. Toda ella se desarrolla en torno a su reparación y traslado a Ávila, para recuperar la ciudad que está tomada por las tropas francesas. La cámara inicia un lento movimiento hacia la izquierda, que nos deja ver una figura femenina de espaldas encendiendo la mecha del cañón. Aparece el siguiente crédito, repartido en dos líneas de texto. La línea inferior recorre toda la longitud del cañón, reforzando el dominio del eje horizontal del espacio, y reforzando con ello la figura del cañón ahí colocado. Aparece el siguiente crédito en la mitad inferior del espacio, y desaparece el anterior. En la mitad superior derecha surge el siguiente título. Ya podemos ver a la mujer encendiendo la mecha, y podemos comparar esta imagen con otra que apareció para ilustrar un artículo que hablaba de esta película en *Holiday May* (F.137). Esta comparación nos permite observar posibles fuentes de inspiración de las que pudo surgir esta cabecera.

Aparece el siguiente título, y luego otro en el centro del espacio. Desaparece por fundido. La cámara se ha detenido. La imagen es fragmentada por líneas blancas quebradas que, como rayos, surcan la imagen.

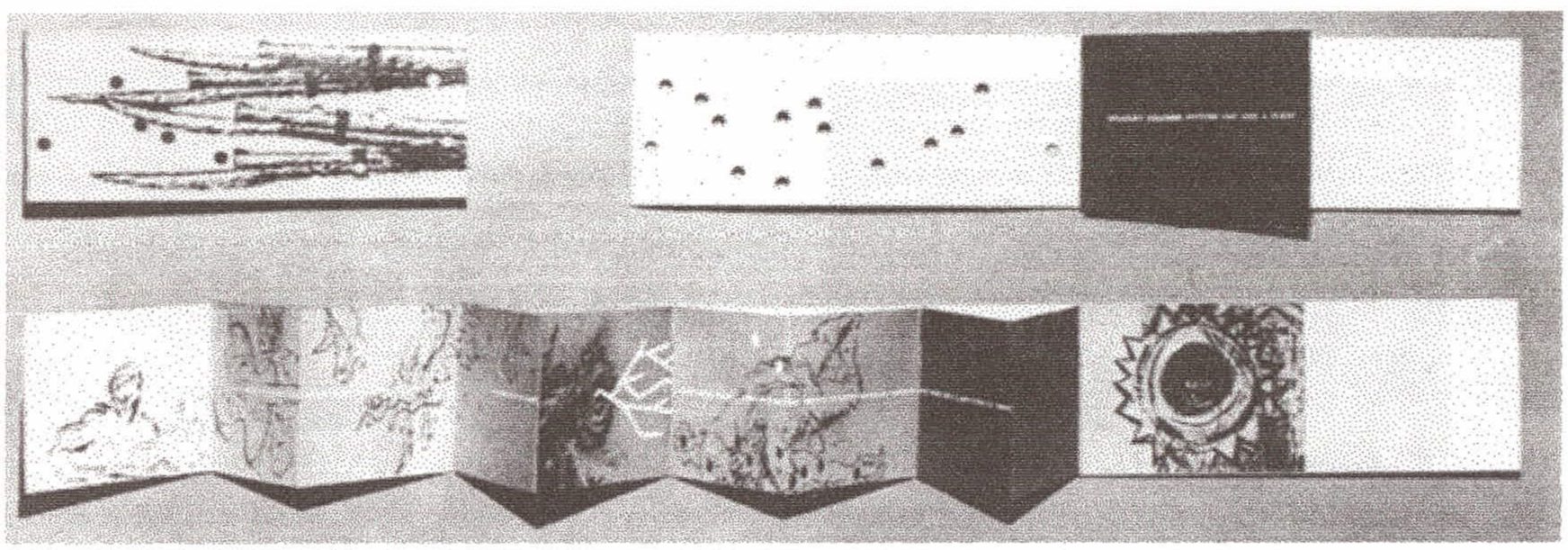
F.137

Aparece por fundido la siguiente imagen. Ahora vemos a una mujer en Plano Medio Largo que en su brazo izquierdo sujeta a un niño pequeño y en el derecho lleva un arma alargada. Su cuerpo se dispone en diagonal, en sentido de avance, mientras protege al niño con su cuerpo. La cámara inicia un movimiento opuesto al que había seguido en el plano anterior. Ahora recorre la imagen hacia la derecha. Surge un título centrado

respecto al eje vertical del campo y que se dispone sobre la lanza que sujeta la mujer. Por su ubicación, refuerza la dirección del arma y le concede a ésta mayor importancia. Lo mismo que hace el movimiento de cámara.

Aparece el siguiente bloque de texto, en bandera y alineado a la izquierda. Son seis cargos y sus nueve responsables (F.136b). Los cargos aparecen a lo largo de la secuencia, en general, en minúsculas (incluidas las iniciales) y los nombres propios en mayúsculas. Sin embargo, ya vimos cómo los nombres de los tres actores principales aparecían en minúsculas (con la inicial mayúscula), distinguiéndose del resto de créditos utilizando un tamaño de letra considerablemente superior.

El siguiente bloque de texto aparece en bandera alineado a la derecha. Presenta ocho cargos y nueve responsables. El movimiento de cámara se detiene. Aparece el siguiente bloque de texto (libremente centrado en el espacio), desaparece el anterior, y la cámara inicia un movimiento de aproximación hacia el rostro femenino. Durante este movimiento de aproximación aparece el siguiente plano de texto, también libremente centrado en la pantalla. Una vez leídos desaparecen los títulos y la cámara se detiene en un Primer Plano del rostro de perfil. Surge, mediante animación, una serie de flechas-lanzas blancas que, de derecha a izquierda, cruzan la imagen en horizontal y diagonal, fragmentando nuevamente la imagen. En mitad de la pantalla, y alineado a la derecha, surge el último crédito: "produced and directed by Stanley Kramer" (F.136b).



F.138

La imagen de fondo se funde con otro dibujo. Los elementos gráficos (lanzas) y el texto se mantienen durante unos segundos más y desaparecen por fundido. La nueva imagen representa unos pies sujetos con cadenas. La cámara va describiendo un movimiento vertical ascendente. Todas las imágenes vistas presentar carácter expresionista. Muestran las proporciones y direcciones de los cuerpos exageradas, expresando el drama que las sacude. En esta última imagen este hecho queda aún más patente. Sobre este dibujo van a ir apareciendo tres títulos narrativos que nos introducen directamente en la historia, mientras que la música se torna más triste, anunciándonos los desastres de la guerra: "it is 1810", "the French legion of Napoleon smasch across Spain", "Crushed and bleeding.../ the Spanish army retreats/ into the darkest page/ of a nation´s history...".

La cámara se detiene cuando llega a la altura de las manos entrelazadas en actitud de plegaria. Desde arriba y desde abajo surgen unos planos rojos a modo de cortinillas que van tapando la imagen hacia el centro. Toda la pantalla queda en rojo. Y por fundido aparece la primera imagen de la historia: un Gran Plano General de las tropas en marcha. Van heridos, cansados... incluso un herido es transportado sobre un cañón.

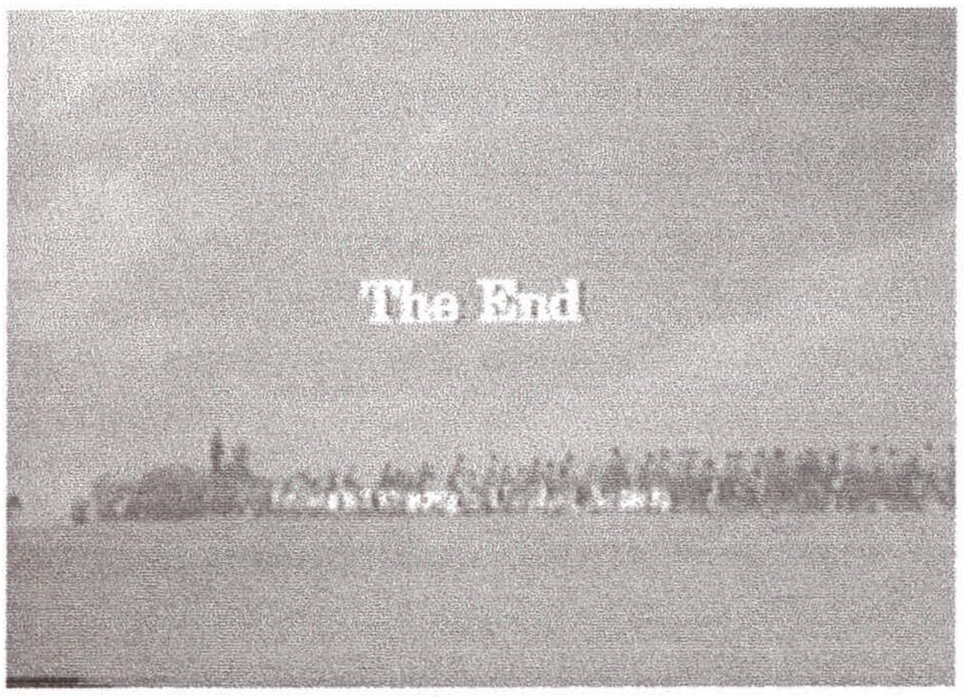
A lo largo de la secuencia la relación entre la imagen y el texto es variada. Algunos títulos componen con la imagen y refuerzan sus características, mientras que otros la utilizan simplemente como fondo. De ellos cabe destacar, como hicimos a lo largo del análisis, el modo de aparición del título principal. Las palabras aparecen en la pantalla como disparos de bala, y "rompen" la imagen como harán las armas con los personajes de la historia.

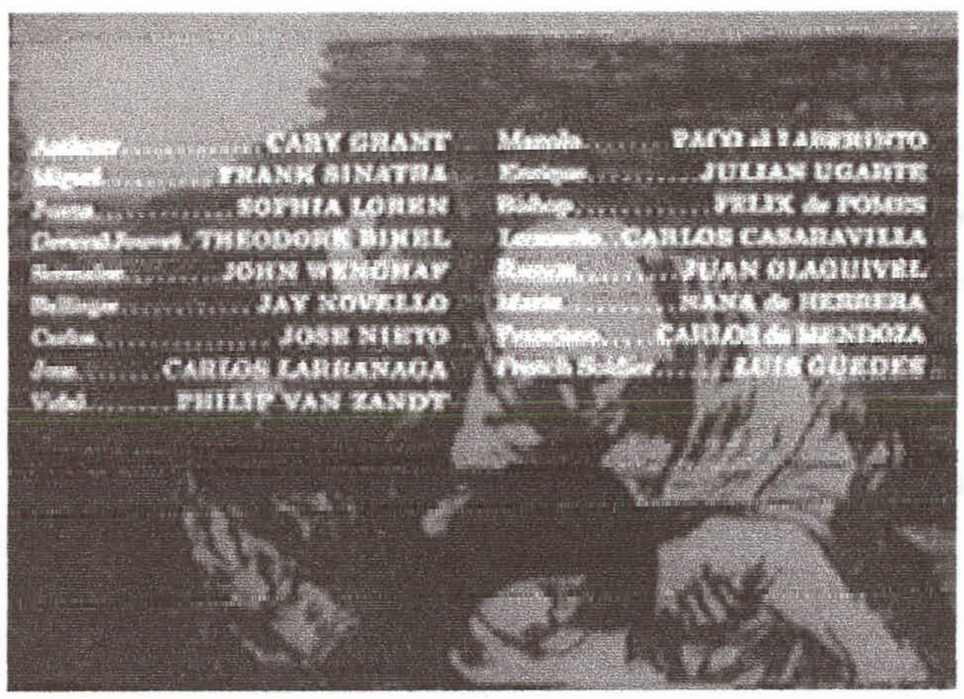
La música, por su parte, tiene "sabor" español, y sirve para crear atmósfera y ubicar la acción que seguirá en un determinado contexto. Así mismo refuerza especialmente la aparición del título principal y el nombre del director. Se suaviza con los títulos narrativos, y sirve para marcar la continuidad con la primera secuencia de la historia.

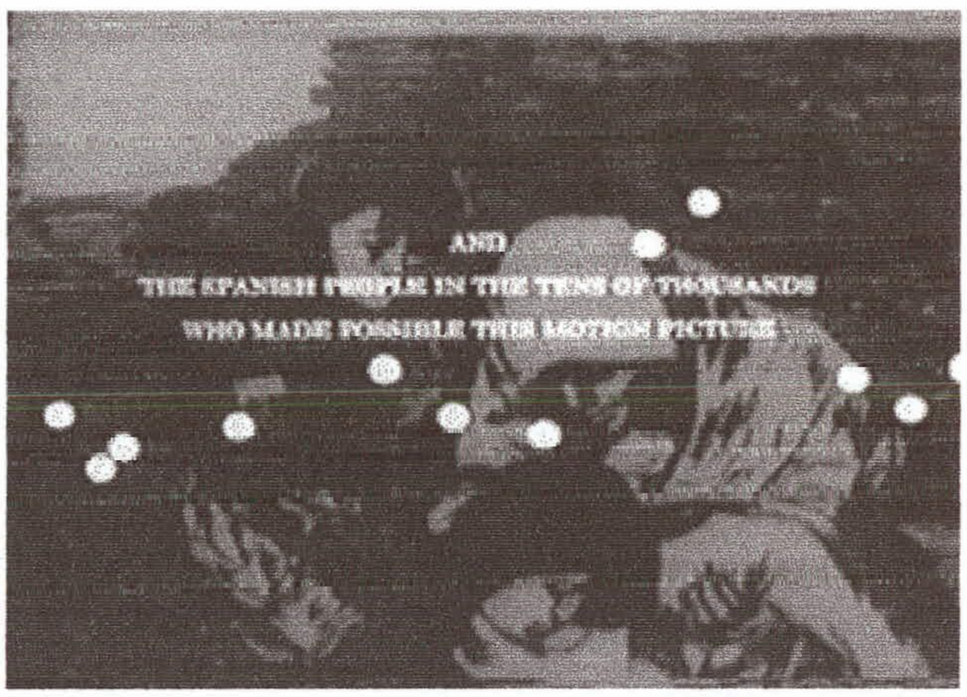
Secuencia de títulos final

Duración: 45 seg.

Nº. de planos de texto: 3.







F.139

La película termina con la toma de Ávila por parte de los españoles. Miguel (Frank Sinatra) y Juana (Sofía Loren) han muerto. Cabe destacar, en la muerte de ella, el pañuelo rojo que rodea su cintura, en contraste con el blanco de su vestido. Ya veíamos que el color rojo se había utilizado como color predominante en la cabecera, y de igual manera se va a utilizar en los títulos finales. Este color hace una clara referencia en esta película a la pasión de los personajes, a su orgullo español, al amor, a la muerte.

La narración termina con un Plano Medio Medio de Anthony (Cary Grant), que subido a una colina mira de lejos la ciudad ya recuperada por los españoles. Hace un gesto con el brazo para que la tropa avance. En Gran Plano General vemos a Cary Grant avanzando hacia la derecha (F.139). Y tras él, en fila, van las tropas españolas, con el cañón. Sobre el cielo, que ocupa dos tercios de la imagen, aparece por fundido el rótulo

final "The End". Utiliza el mismo tipo de letra que la cabecera. Mientras este rótulo aparece la imagen se va tornando rojiza, y por detrás de los hombres va surgiendo otra línea de texto: "released through United Artists". La pantalla queda con el texto sobre fondo rojo. Las letras desaparecen por fundido y termina la música. Rápidamente comienza otra música y por fundido aparece un dibujo como los de la cabecera: dibujo en negro sobre fondo rojo. En él se muestra a tres personas sosteniendo lo que parece el cuerpo sin vida de una mujer. La cámara inicia un lento movimiento de aproximación, y surge un bloque de texto con el nombre de nueve personajes y los actores que los han encarnado. Sigue la fórmula: "Personaje...ACTOR" que, como hemos dicho en otras ocasiones, favorece la salida de la ficción: "Ficción -> REALIDAD".

El bloque de texto aparece justificado y, a su derecha, aparece otro bloque de texto con ocho líneas que, igualmente, muestran los nombres de personajes y actores. La cámara se detiene en un Plano Medio de la escena. Quedan ambos bloques de texto hasta que por fundido surge otro que hace referencia a los más de diez mil españoles que hicieron posible la película. Este último bloque de texto aparece centrado en la pantalla según su eje vertical. A continuación la imagen es agujereada por la franja central, tal y como sucedía en la aparición del título principal en la cabecera. La cámara inicia un nuevo movimiento de aproximación a la imagen. El texto y los puntos blancos desaparecen por fundido. La imagen, que ha quedado en Plano Medio Corto también se funde a negro. Fin de la música.

BUENOS, DÍAS TRISTEZA

(*Bonjour Tristesse*, 1958, Otto Preminger)

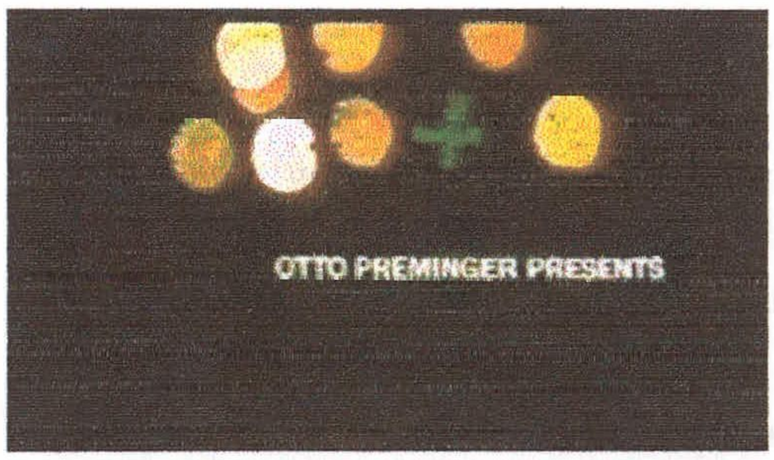
Cabecera

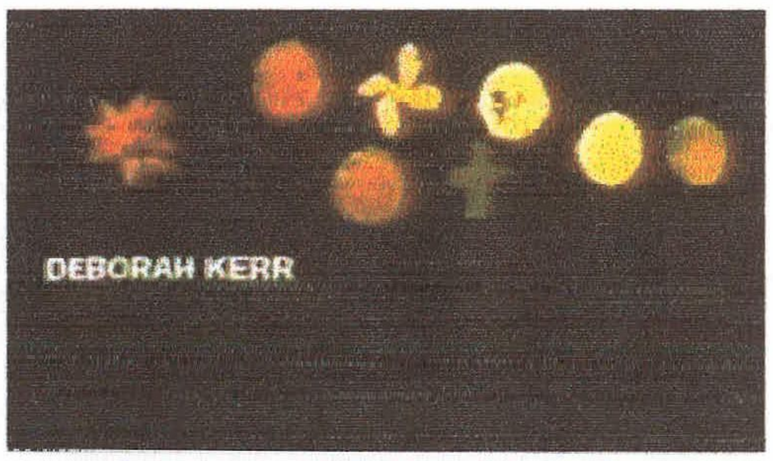
Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 1 min. 35 seg.
Nº. de planos de texto: 18 seg.
Color.
Animación.

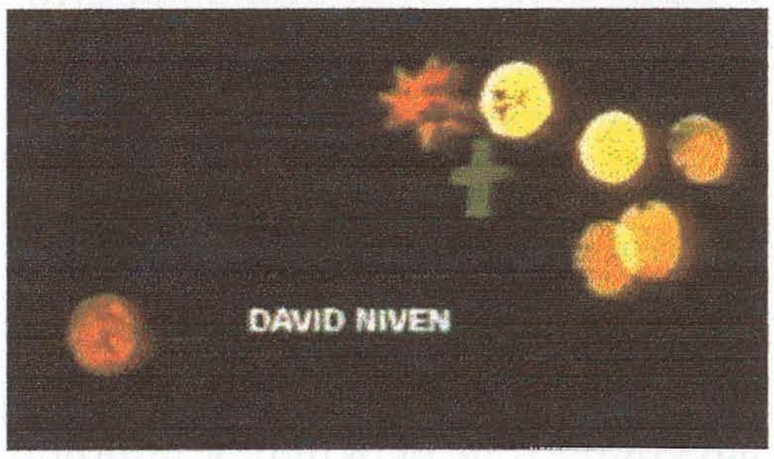
Cuando analizamos el cartel de esta película, en el capítulo 10, avanzamos la importancia del símbolo gráfico creado para la misma, y las conexiones que éste establecía con el contenido de la película. Entre ellas queremos nuevamente destacar el uso de colores cálidos y fríos que, como el mismo Bass explicaba, quieren representar los distintos momentos de alegría y tristeza que se suceden en la película. También decíamos que la lágrima era un elemento visualmente privilegiado en el cartel por su gran tamaño respecto al rostro y por su disposición en la mitad superior derecha del espacio. En la cabecera, como veremos, la lágrima o, mejor dicho, las lágrimas, se convierten también en un elemento fundamental. A continuación vamos a ver cómo el núcleo temático de la historia, recogido por Bass en el símbolo gráfico, se llevó a la pantalla de cine en la cabecera, donde se le incorporó el movimiento.

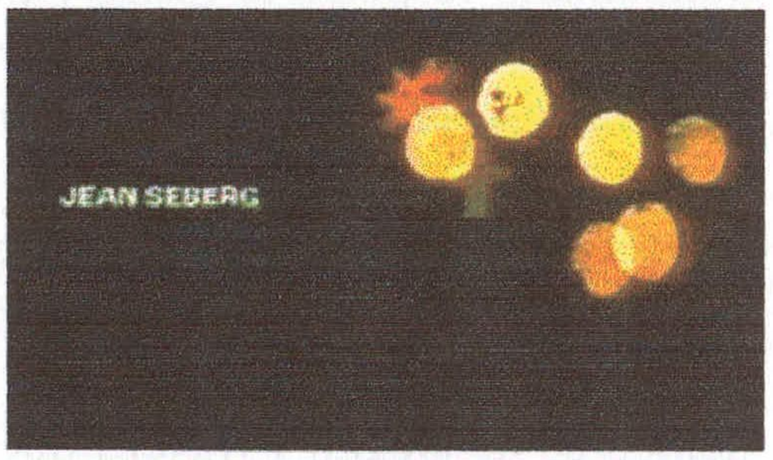
La secuencia de títulos recoge, gracias a los cambios de color, los momentos de alegría y tristeza que se suceden en la película. Y también mantiene la importancia de la lágrima como elemento simbólico de esa tristeza a la que hace referencia el propio título principal. Así mismo, la aparición de formas sencillas (círculos, estrellas, cruces...) le confiere a la primera parte de la secuencia un carácter lúdico que hace referencia al estilo de vida que llevan los protagonistas, padre e hija. Estos elementos gráficos de formas sencillas aparecen y desaparecen, en general, por corte, si bien también hay algunos que lo hacen más suavemente mediante fundido. Por ello en esta primera parte aún no podemos hablar propiamente de animación.

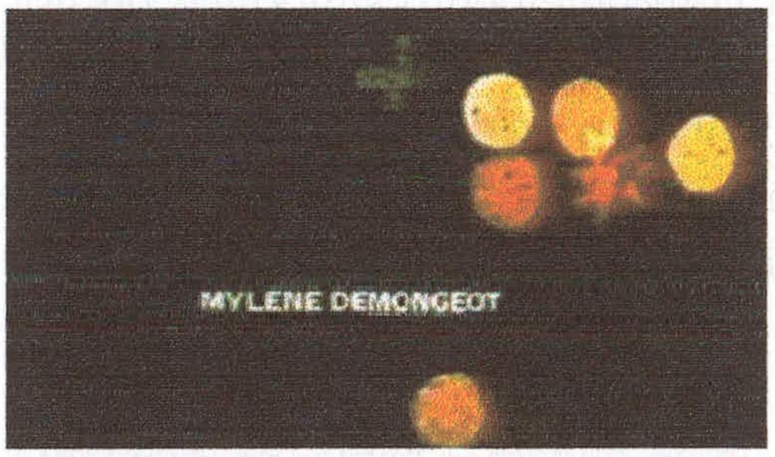
Podemos considerar dos momentos principales en la secuencia de títulos. Una primera parte, de carácter lúdico. Y una segunda parte de tristeza. En la primera parte es donde aparecen fundamentalmente los nombres de los actores, uno tras otro, sobre un fondo negro. Sobre este fondo negro también van apareciendo y desapareciendo esas formas sencillas de círculos, estrellas, cruces, etc., casi todos en colores cálidos. La segunda parte, donde se pone de manifiesto el sentimiento de tristeza, se viene anunciando desde el noveno plano de texto, con el predominio de los colores azules, pero no se establece definitivamente hasta el doceavo

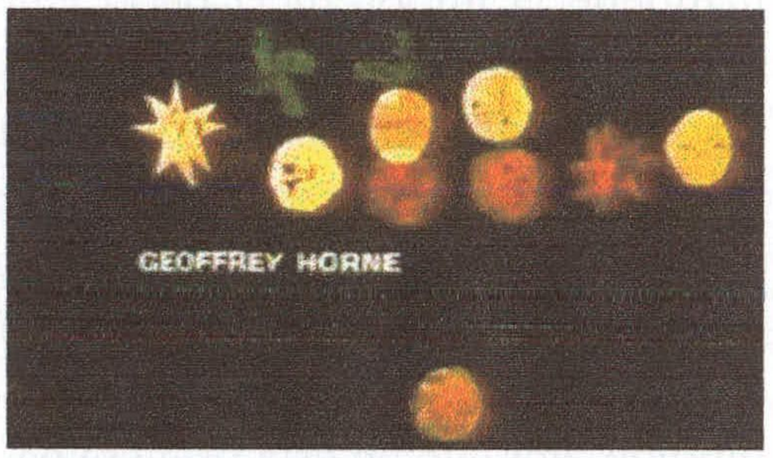

OTTO PREMINGER PRESENTS


DEBORAH KERR

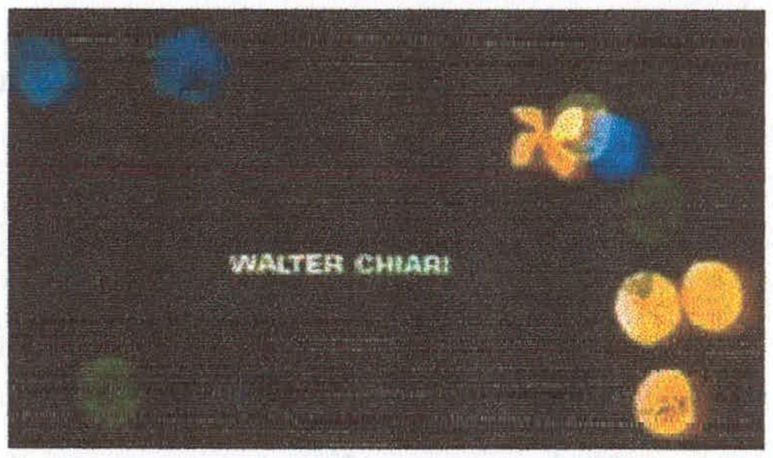

DAVID NIVEN

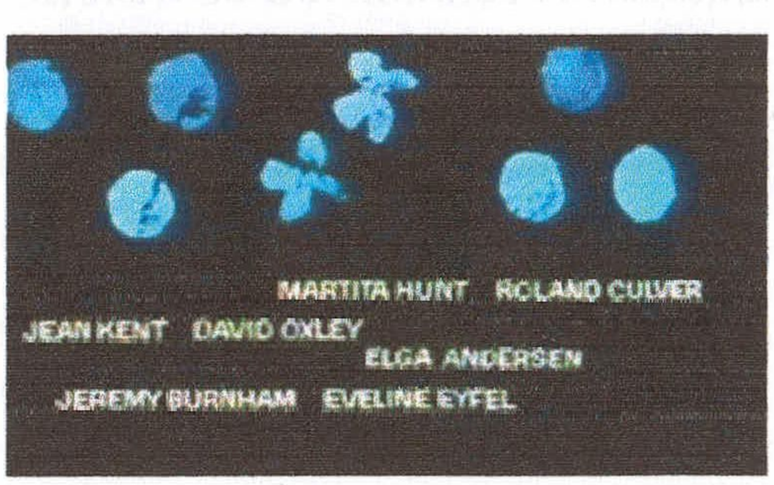

JEAN SEBERG


MYLENE DEMONGEOT


GEOFFREY HORNE

JULIETTE GRECO


WALTER CHIARI


MARTITA HUNT ROLAND CULVER
JEAN KENT DAVID OXLEY
ELGA ANDERSEN
JEREMY BURNHAM EVELINE EYFEL

... BONJOUR TRISTESSE

F.140a

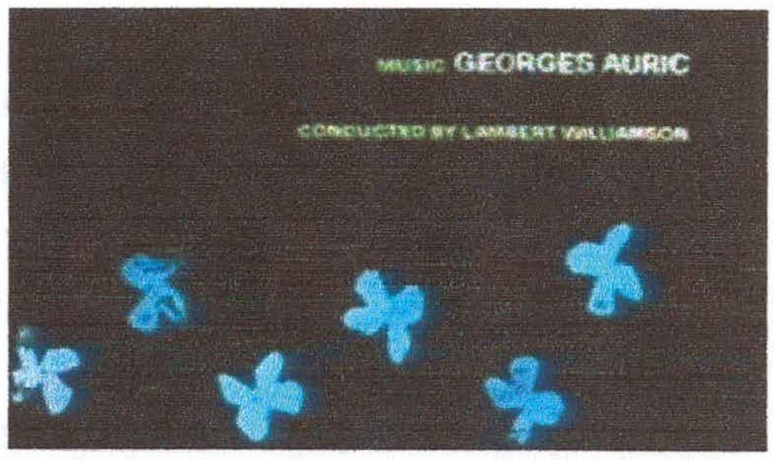
plano de texto, en el que aparecen unas flores en azul, que darán lugar a las lágrimas que ocuparán la pantalla el resto de la secuencia. Y así van cayendo las lágrimas hasta que al final, para la aparición del último título y como cierre de la cabecera (tal y como ocurría también en *Saint Joan*) aparece el símbolo gráfico creado por Bass para la película.

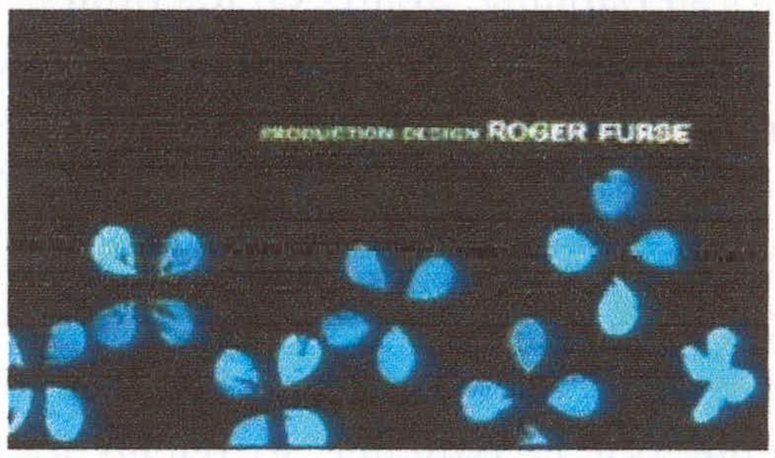
En cuanto al texto hemos de señalar, durante la primera parte, la relación que mantiene con la imagen. Como una más de esas figuras de formas sencillas que van apareciendo por la pantalla, aparecen los títulos. En primer lugar aparece el nombre del productor: "OTTO PREMINGER PRESENTS". La letra es blanca y presenta aspecto manual. Es de palo seco y trazo grueso. De ella destaca, como ya veíamos al hablar del cartel, el contorno interior de las letras, de formas cuadradas. A continuación aparecerán uno tras otro siete planos de texto, mediante suaves fundidos (mientras aparece el siguiente título desaparece el anterior). Lo mismo que las figuras se distribuyen libremente por la pantalla, lo hacen los títulos. Aparecen a la derecha, a la izquierda, abajo al centro, arriba... En ocasiones no parece conseguirse una composición equilibrada (texto e imagen), en otras lo consiguen perfectamente (véase, por ejemplo, el séptimo plano, con el nombre de "JULIETTE GRECO"). Tras estos siete títulos de actores aparece un plano de texto con el nombre de otros siete. Es en este momento cuando el color azul entra a predominar en la imagen frente a los colores cálidos de antes. Y con este cambio de color se nos ha preparado para la aparición del título principal de la película. Todos esos actores "IN BONJOUR TRISTESSE". Y debajo, alineada a la derecha, aparece una línea de texto, a un tamaño muy inferior, con la información del *copyright*.

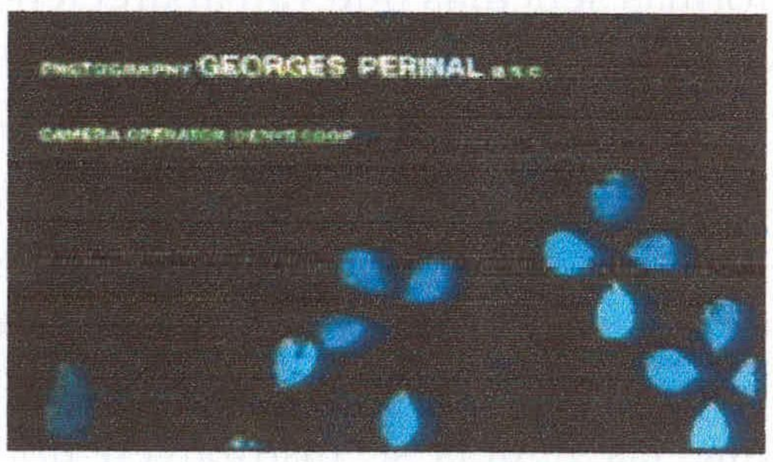
A continuación aparece el crédito de "screenplay" y la novela en la que se ha basado (F.140b). Son tres líneas de texto que se distribuyen aún libremente, es decir, no se encuentran alineadas. Después aparece el título de la música, y con él aparecen las flores azules a las que nos referíamos anteriormente. Los pétalos comienzan a separarse por corte, como si la flor se rompiera, como si la vida se rompiera. Aparece el siguiente título de crédito, correspondiente al diseño de producción. Y los pétalos

UNIVERSIDAD DE GRANADA
19 OCT. 2001
COMISION DE DOCTORADO

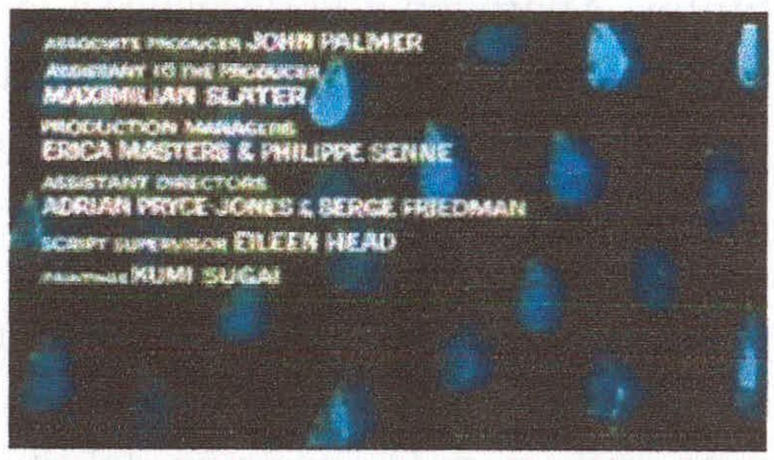
SCREENPLAY ARTHUR LAURENTS
BASED ON THE NOVEL BY
FRANCOISE SAGAN

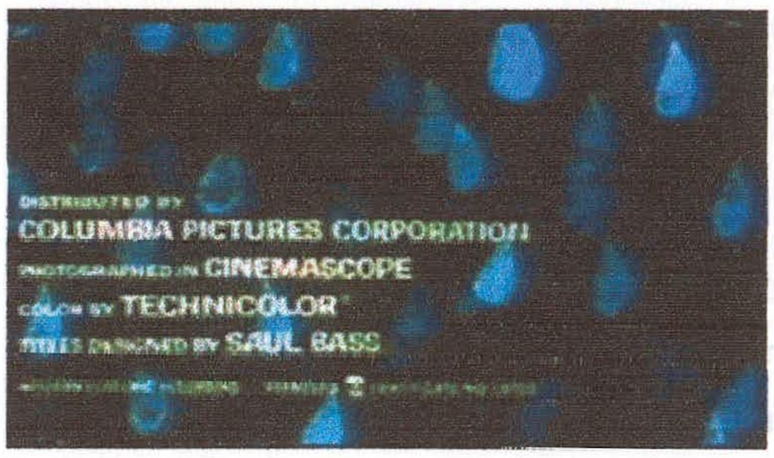

MUSIC GEORGES AURIC
CONDUCTED BY LAMBERT WILLIAMSON

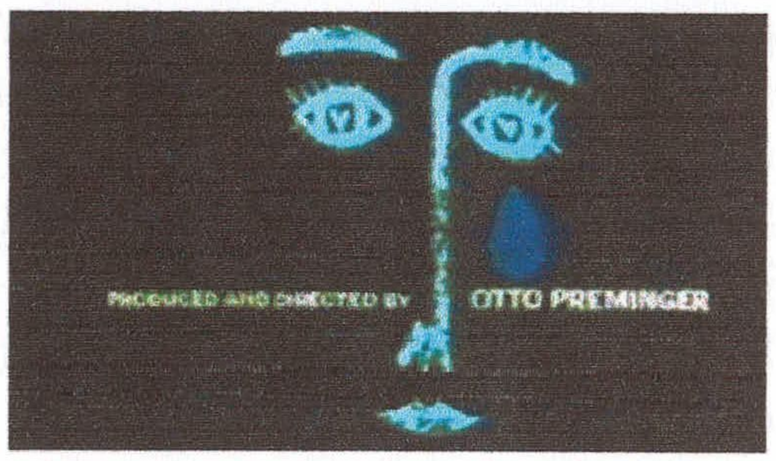

PRODUCTION DESIGN ROGER FURSE


PHOTOGRAPHY GEORGES PERINAL B.S.C.
CAMERA OPERATOR DENYS COOP

ART DIRECTOR RAYMOND SIMM
EDITOR HELGA CRANSTON
SOUND EDITOR DAVID HAWKINS
SOUND DAVID HILDYARD & RED LAW
DANCES TUTTE LEMKOW
COSTUME CO-ORDINATOR HOPE BRYCE
GOWNS BY GIVENCHY
JEWELRY CARTIER'S
ACCESSORIES HERMES
WARDROBE MAY WALDING
MAKE-UP GEORGE FROST
HAIRDRESSING GORDON BOND & JANOU POTTIER


ASSOCIATE PRODUCER JOHN PALMER
ASSISTANT TO THE PRODUCER
MAXIMILIAN SLATER
PRODUCTION MANAGERS
ERICA MASTERS & PHILIPPE SENNE
ASSISTANT DIRECTORS
ADRIAN PRYCE-JONES & SERGE FRIEDMAN
SCRIPT SUPERVISOR EILEEN HEAD
PRODUCTION ASSISTANT KUMI SUGAI


DISTRIBUTED BY
COLUMBIA PICTURES CORPORATION
PHOTOGRAPHED IN CINEMASCOPE
COLOR BY TECHNICOLOR
TITLES DESIGNED BY SAUL BASS


PRODUCED AND DIRECTED BY
OTTO PREMINGER

F.140b

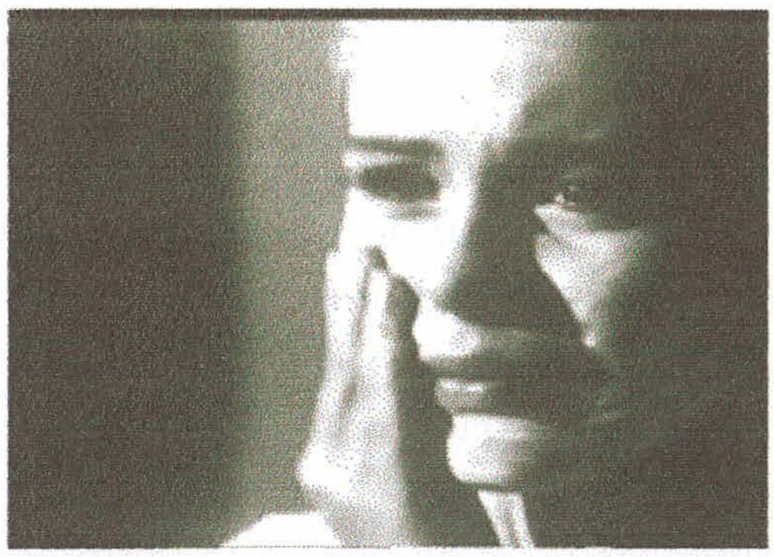
comienzan, mediante animación, a girar y caerse, como gotas de agua o lágrimas. Mientras esto ocurre aún aparece un título más, correspondiente a la fotografía y al cámara. Por fundido aparece una imagen que es como una lluvia de lágrimas. Sobre ella aparece un bloque de texto con doce líneas. A él le sigue otro bloque de texto con nueve líneas. Ambos en bandera y alineados a la izquierda. Luego aparece otro, igualmente en bandera alineado a la izquierda, pero colocado hacia la mitad inferior del espacio. El penúltimo título de este plano corresponde a Saul Bass. El texto desaparece. Y sólo queda una lágrima, las otras desaparecen también por fundido. Partiendo de esta lágrima se va a formar el símbolo gráfico de la película. Primero aparecen por fundido el ojo y la ceja. Después la nariz, que se construye mediante animación. Por fundido surge la boca. Y finalmente por fundido surgen el otro ojo y la ceja. Una vez construido el símbolo aparece por fundido el último título: "PRODUCED AND DIRECTED BY OTTO PREMINGER".

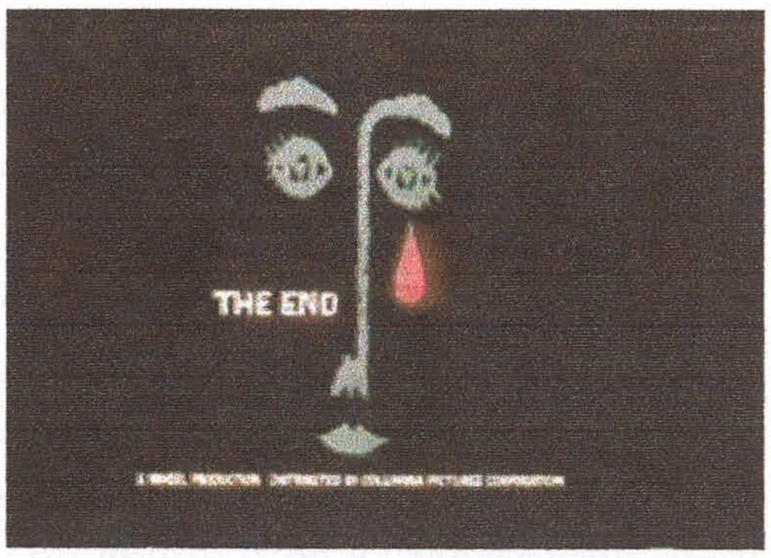
Como hemos podido ver, todas las palabras aparecen en mayúsculas. Posiblemente debido a la utilización de ese tipo de letra tan peculiar con los contornos interiores cuadrados. De manera que para diferenciar el cargo del nombre propio se utiliza un tamaño mayor para el segundo.

La música, con violines, sirve para señalar y reforzar la tristeza y melancolía como núcleo de la historia, reforzando con ello las imágenes vistas.

Secuencia de títulos final
Duración: 10 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina con un Primer Plano de la protagonista (F.141). Mientras se embadurna la cara de crema, como un acto mecánico, oímos su pensamiento: "Y me quedo sola con toda la desesperación de mi pasado. Trato de borrar mis recuerdos, pero no puedo. Muchas veces me pregunto si, cuando esté solo, también él recordará. Espero que no." Comienza la música y su letra dice: "my kiss has no caress. I´m faithful to my lover, my





F.141

bittersweet tristesse" (mi beso no tiene cuidado/ Soy fiel a mi amante, mi agridulce tristeza). Hay un fundido a negro y por fundido surge el último plano de la película: muestra el símbolo gráfico creado por Bass y el rótulo final "THE END". Y debajo, a un tamaño mucho menor, vemos información sobre la producción y la distribuidora. Las líneas que forman el rostro aparecen en color blanco, y la lágrima en intenso color rojo (nuevamente es el centro de atracción visual). Fin de la música y fundido a negro.

COWBOY

(*Cowboy*, 1958, Delmer Daves)

Cabecera
Referencia a Saul Bass: "Titles Designed by SAUL BASS".
Duración: 1 min. 35 seg. (de los cuales 8 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Columbia* + 12.
Color.
Animación.

Mediante esta cabecera se nos introduce en la idea principal alrededor de la cual gira la película: la vida de un "*cowboy*" ("chico de las vacas") del oeste americano. Para conseguirlo se utiliza iconografía propia de los *western*, tales como el atuendo de los personajes (sombreros, botas con

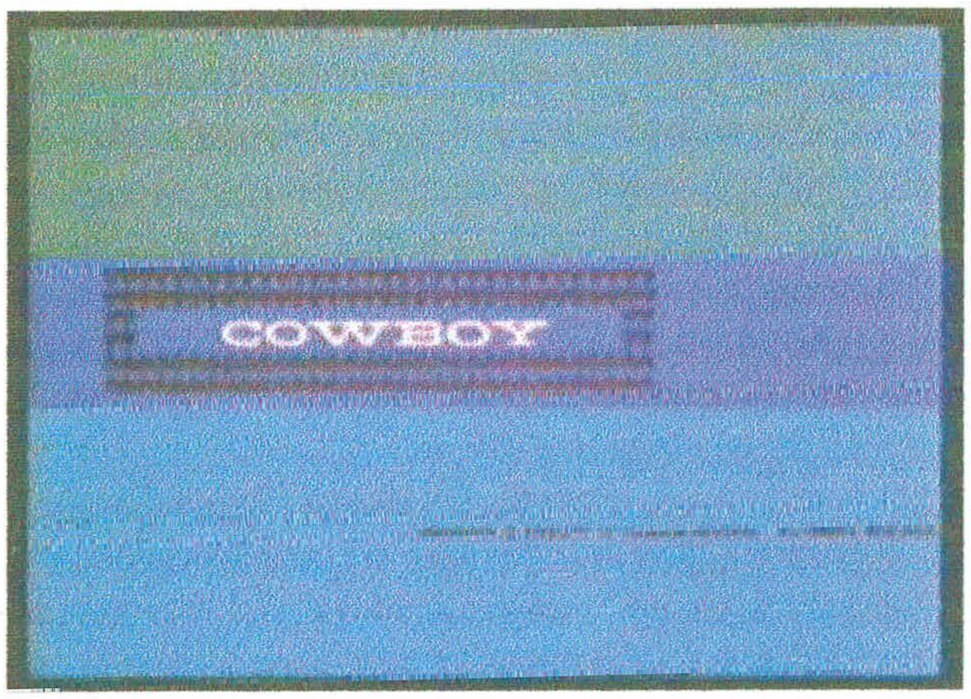
espuelas, etc.), y elementos propios de esta historia, como las vacas, el lazo y las marcas de origen del ganado. Todo gira en torno a este tema y su ambiente. Incluido el periódico. Pues éste, aparte de mostrar publicidad de botas y sombreros, utiliza orlas y elementos gráficos típicos de la época y el lugar en que se ambienta la acción.

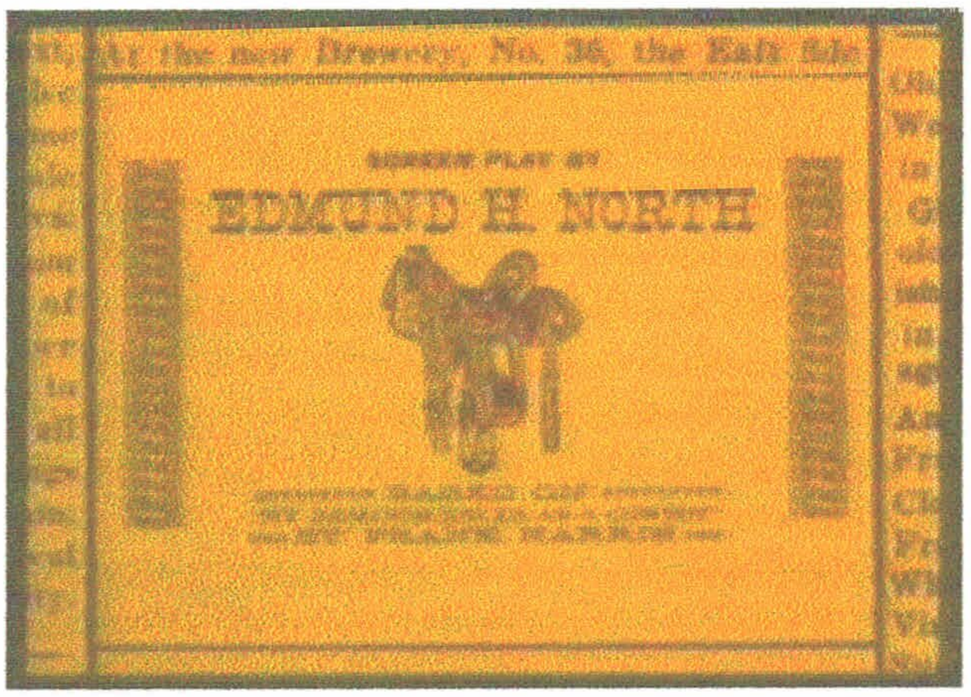
Así, los elementos gráficos más destacables de la imagen que aparecen a lo largo de la secuencia son.

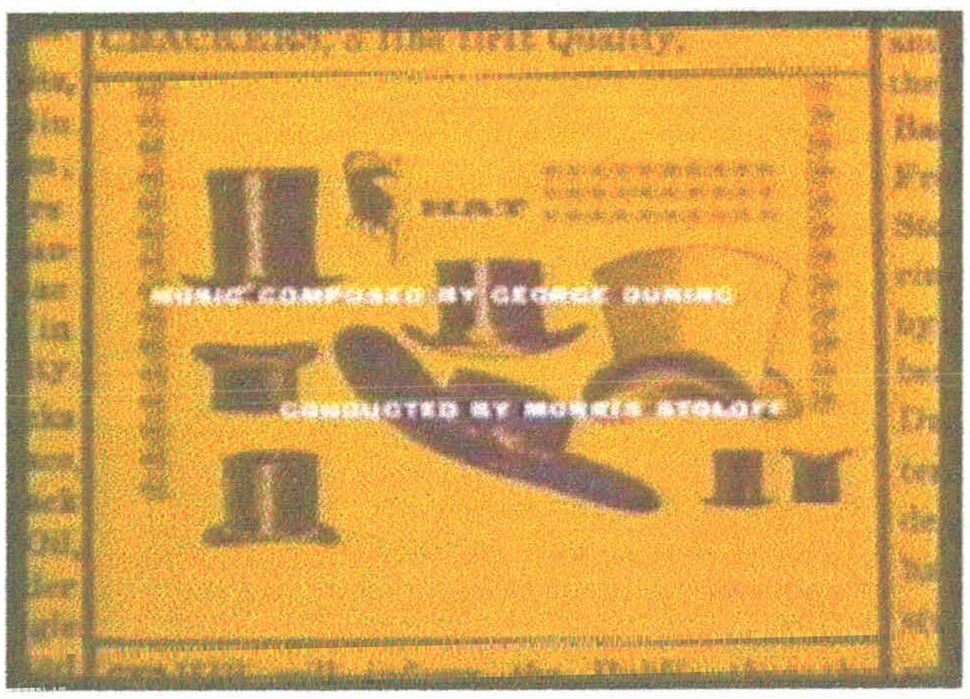
- Formas geométricas simples.
- Adornos: filetes y orlas.
- Marcas de origen y propiedad del ganado.
- Formas figurativas: dibujos (personas, sombreros, botas, vacas, periódico...).

Como procedimiento para que estos elementos vayan surgiendo a lo largo de la secuencia, se utiliza el fundido, el corte, o la animación tradicional. Así mismo se crean efectos de animación mediante movimientos de cámara. Todos estos recursos imponen un rápido ritmo a las imágenes, apoyadas por la música. Lo cual nos lleva a esa visión de la vida "salvaje" del lejano oeste, donde todo está por hacer, en manos de unos intrépidos y activos vaqueros.

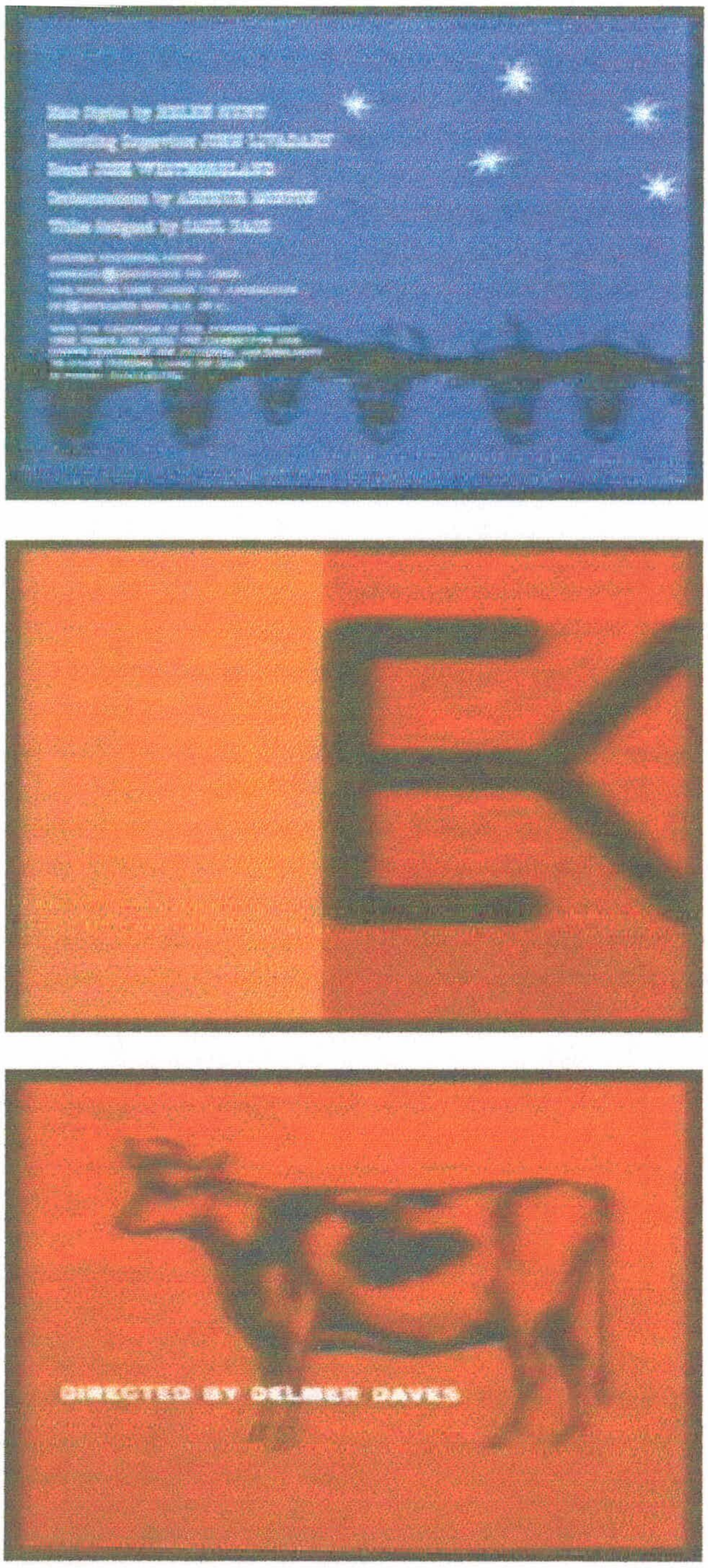
La mayor parte de las figuras dibujadas están tratadas con una gran estilización formal, tal y como corresponde a ese estilo de formas simplificadas que caracteriza los







F.142a



F.142b

trabajos de Bass. Y apoyando esa simplificación formal está el uso de colores planos. En los primeros planos de la secuencia se utilizan colores menos intensos (azul claro, grises...), pero según avanza ésta los colores utilizados son más intensos y se recurre principalmente a los colores básicos (amarillo, azul y rojo).

En cuanto a la letra, nos vamos a encontrar dos tipos de letra a lo largo de la secuencia. Una con potentes remates cuadrados, que se relaciona con la ambientación de la historia. Y otra de palo seco que sirve como contrapunto a la anterior. Así, el primer título de la secuencia "Columbia Pictures presents" aparece en color blanco y presenta los remates cuadrados. El siguiente plano corresponde al título principal: "COWBOY" (F.142a). Utiliza el mismo tipo de letra con remates, pero se ha aumentado considerablemente el ancho de letra. El siguiente plano corresponde a los protagonistas: "STARRING", "GLENN FORD" y "JACK LEMMON". Para el nombre del primero se utiliza la letra de palo seco, y para el nombre del segundo la letra con *serif*. Ambos nombres aparecen en el mismo plano por lo que, como decíamos, se establece mayor contraste visual.

Otro hecho a destacar en cuanto al texto es la utilización de títulos perfectamente integrados en la imagen, por ejemplo, el

sexto plano de texto, que corresponde a: "SCREEN PLAY BY/ EDMUND H. NORTH", "BASED ON/ "MY REMINISCENCES AS A COWBOY"/ BY FRANK HARRIS". Este texto aparece no por sobreimpresión, sino escrito en la propia imagen, en este caso un supuesto anuncio del periódico *The Chronicle*.

Así mismo a lo largo de la secuencia encontramos planos donde texto e imagen componen juntos (los cuatro primeros planos), donde son inseparables (el caso de "screen play by"), y aquellos otros donde el texto utiliza la imagen básicamente como fondo, sin establecer una mayor relación con ella (el quinto plano de texto, el séptimo, etc.).

Secuencia de títulos final
Duración: 15 seg.
Nº. de planos de texto: 1 + Logotipo *Columbia*.

La película termina con un Plano General de los dos protagonistas en la bañera del hotel. Sobre esta imagen de acción real aparece en sobreimpresión y en color blanco el rótulo final: "THE END", rodeado por una orla. Con la utilización de esta orla y el tipo de letra se establece relación formal con la cabecera. Fundido a negro. Y por fundido aparece el logotipo de la *Columbia*, a todo color. La música marca la continuidad entre la última imagen de la historia y el logotipo de la productora. Fundido a negro y fin de la música.

HORIZONTES DE GRANDEZA

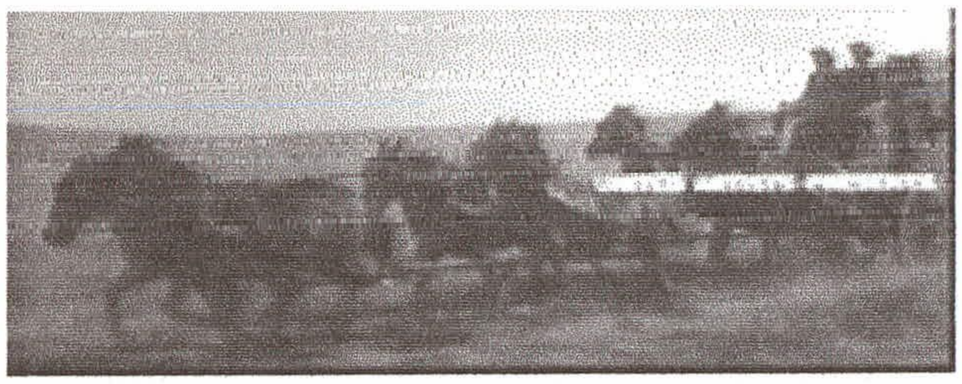
(*The Big Country*, 1958, William Wyler)

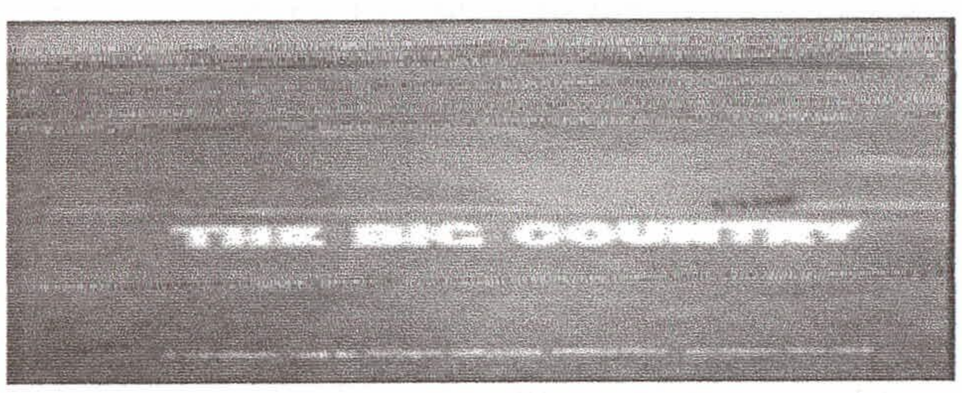
Cabecera
Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 2 min. 24 seg.
Nº. de planos de texto: 20.
Color.

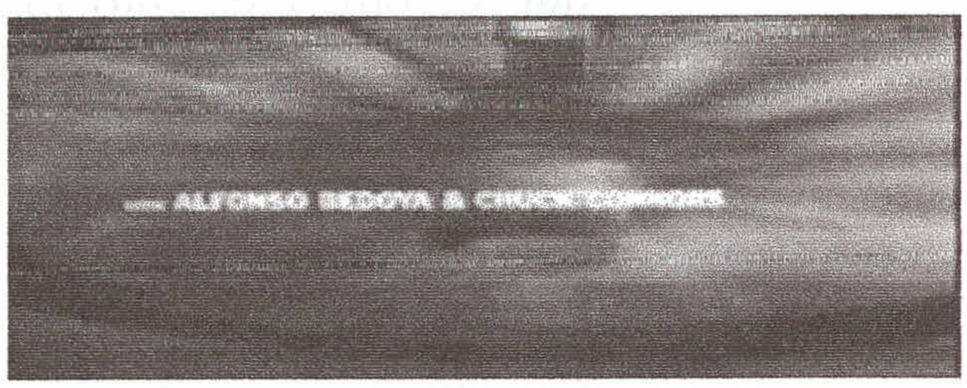
Como recoge Ed Rosser en su entrevista a Saul Bass (Rosser, January 1977), a Bass le gustaba disponer del guión de la película antes incluso de que comenzara su producción. De esa manera disponía de tiempo suficiente no sólo para desarrollar sus ideas, sino también para explorar los medios técnicos con los que expresarlas. Disponiendo de esta información Bass opta con frecuencia por una secuencia de títulos en forma de prólogo. Así lo hace en *Horizontes de grandeza*, donde los títulos vienen a establer el contexto de la película y manifiestan el tema de fondo.

La película comienza con la llegada de una diligencia en la que viaja Gregory Peck a un pueblo del oeste americano. Lo que Bass hizo fue inventar un pequeño prólogo en el que establecía la inmensidad del país y lo minúsculo del pequeño pueblo al que llega el protagonista: "es ese mar de arena, y la cantidad de tiempo que toma en cruzarlo." (*American Cinematographer*, March 1977, p.326).

La cabecera, realizada con imagen de acción real, muestra una diligencia recorriendo al galope las inmensas y desérticas llanuras del oeste americano. La idea que se trata de potenciar en todo momento es la inmensidad de ese territorio. Como el mismo título recoge, ese "Big Country" ("gran país o territorio") del que trata la película. Para presentar esta idea se utiliza una mezcla de Grandes Planos Generales y Primeros Planos o Planos Detalle (las patas de los caballos, la rueda de la diligencia, el eje, etc.). El contraste entre unos y otros, la figura y su fondo, incrementa la sensación de inmensidad del territorio por el que cruza la diligencia. Como explicaba Bass: "del contraste entre los planos cercanos y los tremendos largos, largos, largos planos, consigues que con toda esa acción furiosa, el punto -se refiere a la diligencia- solamente se haya movido un octavo de pulgada a lo largo de la pantalla. (...) Eso ofrece la idea de GRAN país, y ayudó a establecer el sentimiento interno de esa gente que estaba viviendo realmente en una isla en el oceano social de américa." (ibidem). Así mismo, la nada despreciable horizontalidad del formato panorámico en el que está realizada la película, favorece que se pueda mostrar ese extenso territorio. En los grandes planos generales vemos reflejada la inmesidad de un territorio, que resulta inabarcable por la

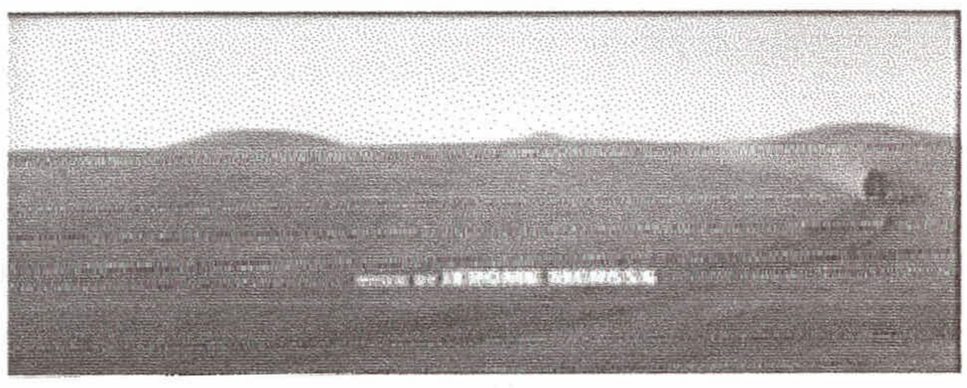


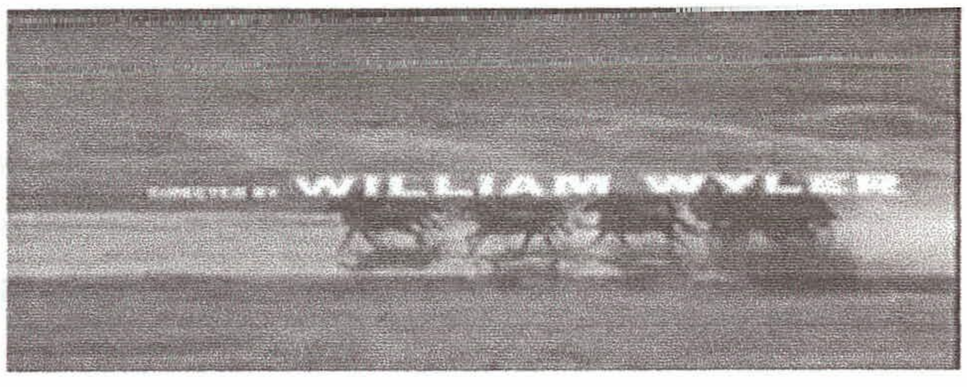




cámara (sabemos que se extiende más allá de los límites del cuadro), y la pequeñez de la diligencia en dicho entorno. Incluso se nos muestran las reducidas dimensiones del pueblo al que ésta llega al final de la secuencia. Un pueblo con una sola calle. Totalmente aislado en la inmensidad del territorio desértico. En ese espacio parece haber sólo una cosa: lo que los hombres construyen. Y en esa construcción tienen que establecer sus leyes de convivencia, como dejará claro la película.

Otra de las características de la secuencia, y que afecta a la imagen, son los largos fundidos encadenados con los que se pasa de un plano al siguiente. En muchos casos se considera que los fundidos largos responden a elipsis temporales. En este caso se aprovecha este recurso para crear la sensación de elipsis temporales, para alargar





con ello el tiempo de la historia. Así, en los casi dos minutos y medio que dura la secuencia de títulos, se nos muestra parte de un viaje que ha podido durar horas, días, o incluso meses. De manera que se vuelve a insistir en la misma idea: el gran territorio, con sus grandes distancias.

Por otro lado, el uso de grandes planos generales y primeros planos conlleva otra consideración. En este caso es en cuanto al movimiento, que es otro elemento fundamental de la secuencia, pues se nos está mostrando un desplazamiento, un viaje. Los grandes planos generales muestran el movimiento ralentizado, es decir, cuanto más se aumenta la distancia entre el observador y el objeto que se desplaza, éste último parece moverse más despacio. Es el mismo fenómeno que se produce cuando observamos un avión en el cielo. Sabemos que estos aparatos pueden alcanzar una velocidad que ronda los 1.000 Km./h., sin embargo los vemos desplazarse suave y lentamente. Por el contrario, en los planos cercanos (rueda de la diligencia y patas de los caballos) el movimiento se vuelve vertiginoso, máximo. La imagen es incluso confusa y sólo somos conscientes de ese movimiento acelerado. Como vemos, se vuelve a insistir en una idea central: los esfuerzos del hombre por abarcar dicho territorio, cuya inmensidad lo frena y ralentiza.

Para terminar con el estudio de la imagen, queremos destacar finalmente como este es un bello y magnífico ejemplo de uso de una cabecera de imagen real con carácter narrativo. Se narra una llegada, la de la diligencia a un pueblo. Se nos muestra un ambiente y una llegada. Y con esa diligencia nosotros, como espectadores, también entramos en el pueblo y en la historia.

En cuanto a la letra, a lo largo de la secuencia se utilizan dos tipos distintos de letra: uno de palo seco y trazo fino, que aparece por ejemplo en el primer título: "UNITED ARTISTS PRESENTS". Y otro, también de palo seco, pero con trazo grueso y línea de contorno. Este último se usa para destacar el título principal y los nombres de los actores principales. Así lo encontramos en el segundo título de la secuencia, que recoge el nombre de "GREGORY PECK", y en los siete siguientes títulos. Y se introduce al final de la secuencia para resaltar el nombre del director. El

resto de actores y títulos aparecen con el otro tipo de letra, de trazo más fino y sin línea de contorno. En ellos encontramos tanto el cargo como el nombre propio escrito en mayúsculas. Para distinguirlos se utiliza un tamaño distinto de letra, siendo mayor, como siempre, el del nombre propio.

En cuanto a la composición del texto encontramos variedad de ubicaciones. Predomina la composición del texto centrado. De manera que las largas líneas del texto refuerzan la línea del horizonte presente en los grandes planos generales. Así, la disposición del texto refuerza la sensación de longitud-amplitud del espacio presentado en la imagen. Por ello, y aunque en un principio pudiera parecer que la imagen actúa simplemente como fondo para los títulos, lo cierto es que, gracias a este juego con la horizontal, ambos se refuerzan mutuamente y establecen una relación compositiva estrecha. No obstante también hay una considerable cantidad de bloques de texto que se alinean a derecha o izquierda del espacio. Esta variedad favorece el interés visual de la secuencia, y también refuerza la idea de longitud pues muchos de ellos van apareciendo a derecha o izquierda del eje horizontal del campo. Se nos obliga en cierta manera a recorrer toda la longitud del formato panorámico, reforzando así la idea principal de amplitud.

Secuencia de títulos final

Duración: 9 seg. (30 seg. el plano que lo contiene).

Nº. de planos de texto: 1.

La película termina con un Gran Plano General de esa tierra desértica y los protagonistas alejándose a caballo. Sobre esta imagen aparece por fundido y en sobreimpresión el título de la película "THE BIG COUNTRY". Y después, bajo él, el título final "THE END". El tipo de letra es el mismo que el utilizado para el título principal en la cabecera. Podemos destacar cómo las letras del título aparecen precisamente sobre ese gran país, que se extiende más allá de la línea del horizonte, más allá de lo que ven nuestros ojos. Fundido a negro y fin de la música.

VÉRTIGO

(*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 2 min. 50 seg. (de los cuales 15 seg. corresponden al logotipo de la *Universal*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Universal* + 14.
Color.
Imagen de acción real y animación.

Hitchcock llamó a Saul Bass cuando iba a rodar *Vértigo* porque quería hacer algo "diferente" en la presentación de la película (Echevarrieta, 1988). Y así lo hizo.

En el periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial, los títulos aparecían normalmente sobre un fondo estático, y en caso de que se usaran imágenes en movimiento, éstas eran realistas. Bass aportó un estilo más abstracto y minimalista, plenamente relacionado con su concepto de "idea simple". (Kirkham, 1994).

La secuencia de títulos de *Vértigo*, acompañada desde el principio por la música de Bernard Herrmann, comienza con la aparición del logotipo de la *Universal*. Lo que interesa resaltar de esta parte es que, si bien el logotipo de la *Universal* existía previamente a la realización de esta película -aparece igual, por ejemplo, en *La ventana indiscreta,* 1954, también de Hitchcock-, ha sido perfectamente integrado en la secuencia de títulos, ganando con ello mayor densidad dramática y expresiva. La lograda integración con el resto de los títulos (y por ello con el resto de la película) se consigue fundamentalmente a través de la música. Esto es posible gracias a la lentitud del movimiento de giro de la Tierra y de los puntitos luminosos de las nebulosas. Movimiento lento que se corresponde perfectamente con el ritmo y movimiento del resto de la secuencia de títulos.

La música es un elemento fundamental para conseguir esta integración, pero no el único. Otra serie de elementos la enriquecen y refuerzan.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
19 Oct. 2001
COMISION DE D

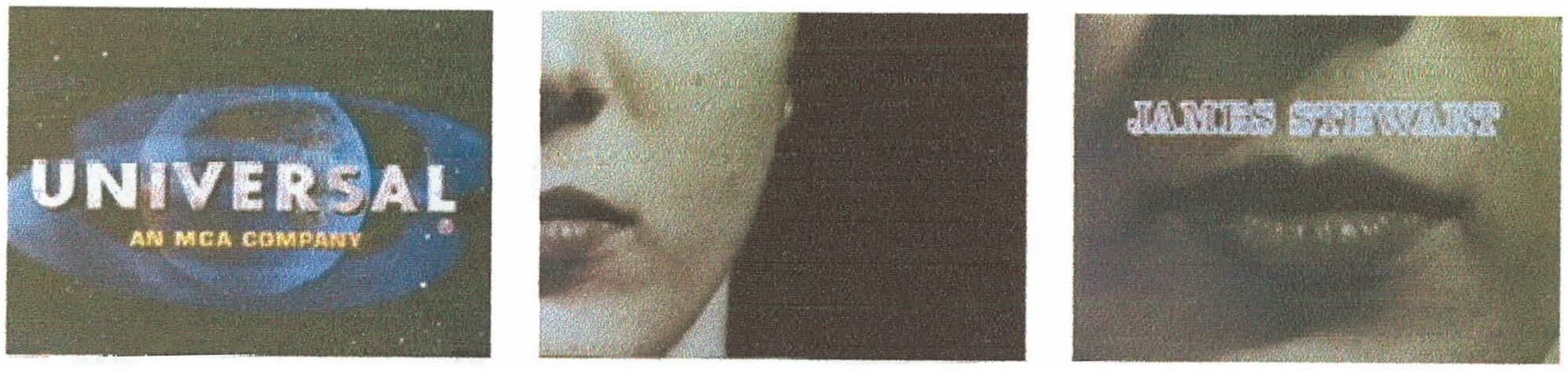
Entre ellos destacan, en primer lugar, los colores utilizados (negro, azul y rojo), presentes de forma reiterada en las imágenes siguientes. Y en segundo lugar, la forma de aparición de las letras, ya que lo hacen de una manera similar a como aparecerán los títulos de crédito principales, es decir, por corte y saliéndose de la pantalla por los márgenes laterales.

Así mismo, se puede señalar también como elemento de integración, la similitud formal que se puede establecer entre el símbolo de la productora y algunas de las figuras en espiral que aparecerán a lo largo de la secuencia.

El logotipo de la *Universal* desaparece por fundido a negro y, con carácter de continuidad, marcado por la música que no cesa (aunque varía ligeramente para señalar este cambio), aparece por fundido de apertura y en Plano Detalle la mitad inferior izquierda del rostro de una mujer. Nótese la similitud del encuadre de este plano con el utilizado en un plano de la película (F.145). Este es uno de los muchos paralelismos que se pueden establecer entre la secuencia de títulos y el resto de la película. Al analizar esta secuencia de títulos se vuelve especialmente evidente la manera que tiene Saul Bass de concebir la secuencia de títulos como una parte más del "todo" que es la película; lo cual se manifiesta, entre otras cosas, por la utilización de los mismos motivos, atmósfera, etc. Estas conexiones tanto formales como de estructura que se pueden establecer, y que iremos viendo, entre la secuencia de títulos y el resto del film, son resultado consciente del modo que tiene Bass de entender las secuencias de títulos: "la creación de un título debe ser abordada muy conscientemente y con un sentido de responsabilidad hacia la estructura total del film. El título debe ser eflejo, responsable y relacionado con la entidad del film (...) lo que es realmente importante para la situación es que la introducción a la película sea fiel a sus contenidos y a su intención. Por tanto, se debe crear algo que sea expresión de eso, y la relación entre los dos debe ir más allá de un parecido estilístico superficial." (Rosser, January 1977, p.238). La secuencia de títulos de *Vértigo* es, en este sentido, ejemplar. Y su análisis nos permitirá ir mostrando las múltiples relaciones que mantiene con el resto de la película.

Así, comenzamos con el parelelismo existente entre este Plano Detalle del rostro de la mujer y F.145. En ambos planos aparece el mismo motivo, un rostro de mujer, y una composición acusadamente similar: la mitad izquierda del cuadro está ocupada por la figura femenina, mientras que en la mitad derecha se impone el fondo negro. Luis Martín Arias, en el análisis de *Vértigo* que realiza en su libro *El cine como experiencia estética*, hace una interpretación de esta imagen que merece la pena señalar aquí: establece una cadena significante para cada uno de los dos motivos visuales destacados, el rostro y el fondo negro. La primera de ellas, y recojemos literalmente, es: rostro -> mujer -> belleza oculta (parte del rostro que no se ve) -> máscara, representación, engaño -> señuelo del deseo -> objeto de mirada que no devuelve esa mirada (el rostro no tiene ojos). Y para el fondo negro: abismo -> vértigo -> muerte, locura -> ausencia de sentido." (Martín, 1997, p.104).

Y así, en torno a los temas de estas dos cadenas, gira el relato. La mujer delante del abismo. El objeto del deseo como aquello que tapa (imaginariamente) el vacío. Si el objeto del deseo desapareciera se impondría el fondo, el desorden, la locura. Eso es lo que le ocurrirá a Scottie cuando la supuesta Madeleine se suicide. Si la imagen lo llena todo, el fondo imaginariamente se oculta, se disipa, y quedamos fascinados por esa imagen. Esto es lo que ocurre en la primera parte de la película, cuando Scottie (y nosotros espectadores) quedamos prendidos de la belleza de Madeleine. Y es también lo que ocurre en la primera mitad de la secuencia de títulos, la cual, de esta manera, presenta la misma estructura que el relato: en la primera mitad el rostro, la figura, se va a imponer en la pantalla con un recorrido por los labios, la nariz y los ojos, hasta quedar prendidos en uno de ellos, para luego, de forma dramática (virado a rojo), perder la figura. Del todo, del reconocimiento pleno (ojo frente a ojo), se pasa a la nada, al abismo surgido por la pérdida de la figura (suicidio de Madeleine), al vértigo sugerido por las espirales. La secuencia de títulos recoge la estructura del relato, la cual, de forma muy simplificada, podríamos decir que está caracterizada por esos dos momentos: presencia de la mujer/pérdida, vacío, abismo.



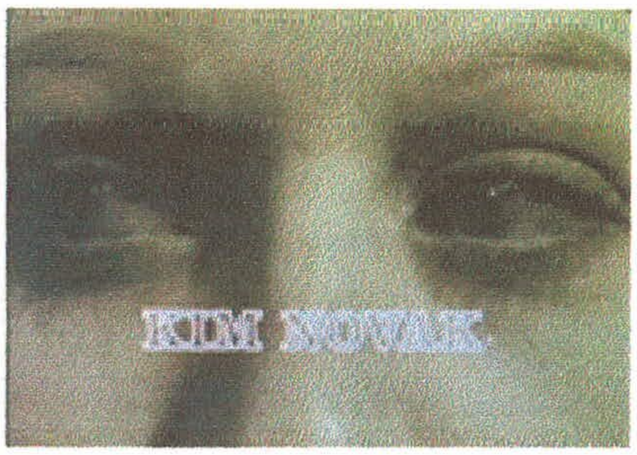
F.144a

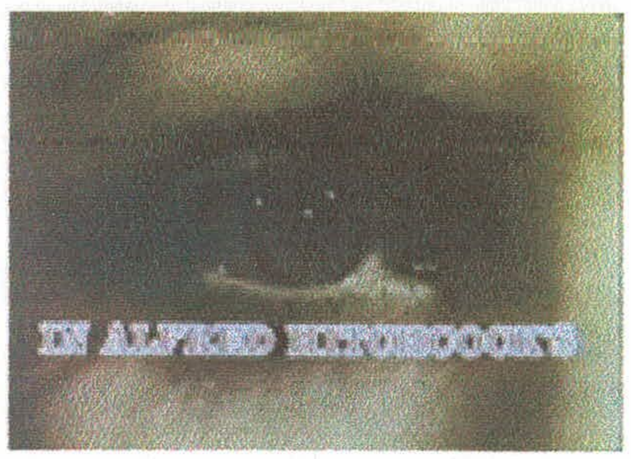
Por otro lado, retomando la comparación entre esta primera imagen femenina de la secuencia de títulos y F.145, podemos indicar cómo la cadena significante establecida por Luís Martín Arias nos llevaba inivitablemente a la idea de "máscara", de "representación". F.145 lo corrobora explícitamente: es un fragmento del retrato de Carlotta Valdés, y ¿qué es un retrato si no una "representación"? Por lo tanto se puede decir que se está anunciando el carácter fraudulento de Madeleine, personaje que está suplantando a la verdadera esposa de Gavin Elster.

Así, durante esta primera parte de la secuencia los títulos van a ir aparececiendo sobre imagen real: un largo Plano Detalle que mediante movimientos de cámara va a ir mostrando distintas partes de un rostro femenino: labios, nariz, ojos... No se trata del rostro de la actriz protagonista, Kim Novak, sino de una "actriz anónima cuyas facciones eran a la vez específicas y universales" (Auiler, 1998, p.155). Sobre esta imagen femenina Bass explicaba: "Aquí está una mujer convertida en lo que un hombre quiere que sea. Ella es unida pieza a pieza y traté de insinuar algo de esto como la fragmentación de la mente de Judy" (ibidem).

Tras el plano que encuadra la mitad izquierda del rostro femenino hay un movimiento de cámara hacia la izquierda hasta centrar los labios, y posteriormente de aproximación. Ahora es más patente el uso de una iluminación lateral y de tono bajo que produce importantes zonas de sombra. “La iluminación de tono bajo - tal y como explican Brodwell y Thompson (1995, p.156) - se ha aplicado por lo general a escenas sombrías o de misterio”. Así pues nos encontramos con una iluminación de tono bajo frente a lo que podría haber sido una iluminación de tono alto, un

F.145





F.144b

rostro claro, diáfano, sin sombras, sin dobleces, y por lo tanto, sin nada que ver con el personaje femenino de *Vértigo*. Este misterio al que hace referencia la iluminación viene ya dado desde el principio de la secuencia por la música, y visualmente está potenciado por esa fragmentación tan rotunda de lo que se nos muestra (sólo una parte del rostro), que crea misterio en torno a lo que no vemos.

Cuando termina la aproximación a los labios aparecen las letras con el nombre del protagonista masculino James Stewart. Su aparición coincide con una mayor intensidad sonora de la música que hace que la imagen se vuelva más dramática y aumente la tensión. La coincidencia de ambos elementos (imagen y sonido), hace que funcionen realzándose mutuamente. Detengámonos en la imagen que aparece asociada al nombre de James Stewart, unos labios de mujer. Añadamos a esto, en primer lugar, que Hitchcock utilizaba comúnmente el beso para representar la relación sexual. Y en segundo lugar que *Vértigo* es la historia del amor apasionado y enfermizo de Scottie por una mujer, y es más, por una imagen de mujer. Así pues en este plano coinciden los aspectos más significativos del filme: misterio (iluminación, fragmentación de la imagen), tensión (esa intensidad sonora que marca el choque, el encuentro, y que puede hacer referencia a la tensión que se produce cuando Scottie conoce a Madeleine), y amor-pasión (simbolizado por los labios, el beso).

Una vez que desaparece el nombre de James Stewart, la cámara se desplaza hacia arriba, a la altura de los ojos, que quedan en la mitad superior de la imagen. Éstos miran a derecha e izquierda, como si buscaran algo o, más bien, a alguien, como si se sintieran observados. Este acto,

aparte de aumentar el misterio que ya habían creado las imágenes precedentes, nos remite directamente a la historia: Madeleine será perseguida y espiada por Scottie.

Mientras los ojos miran hacia la izquierda aparece el nombre de la protagonista femenina, Kim Novak. Por lo que la podemos relacionar no sólo con un personaje que mira, sino, sobre todo, que es observado y, podríamos añadir, que se sabe observado.

Hay un desplazamiento lateral de la cámara y un movimiento de aproximación que se centra en el ojo derecho. Este movimiento de la cámara hacia delante es de lo más significativo, y nos permite relacionar estas imágenes con la mirada del protagonista masculino del filme. José Luis Castro de Paz, en su análisis crítico de *Vértigo*, pone de manifiesto la "recurrente utilización (...) de travellings (o zooms, según los casos) de acercamiento para vehicular la mirada de Scottie" (Castro de Paz, 1999, p.56). Pero además hay otro movimiento de cámara que permite asociar esta visión a la mirada de Scottie: para ello debemos reparar en el movimiento que se ha descrito hasta ahora, en el que la cámara ha ido subiendo desde los labios, por la nariz, hasta los ojos, describiendo un movimiento vertical ascendente. Este es en esencia el mismo tipo de movimiento que J. L. Castro de Paz en otro estudio describe, presente por dos veces, en la secuencia de la primera visita de Madeleine al Palacio de la Legión de Honor, siendo considerados planos subjetivos Scottie (Castro de Paz, 1995, p.261). El movimiento de aproximación al rostro femenino en los créditos no hace sino subrayarlo como la figura en la que quedará prendido el protagonista masculino, fascinado por ella, acaparando toda su atención. Un movimiento de aproximación es eso básicamente: centrar la atención en algo determinado, perdiendo de cuadro lo que lo rodea. En el proceso de enamorarse ocurre algo semejante. Ortega y Gasset señaló que el enamoramiento no es más que la atención anómalamente detenida en otra persona, mientras que "los demás seres y cosas serán poco a poco desalojados de la conciencia." (*). Incluso estableció relaciones entre el enamoramiento y el estado hipnótico, por la similitud con la que trabaja la atención en ambos casos: en el enamoramiento, como hemos señalado

---

(*) ORTEGA Y GASSET, José: *Estudios sobre el amor*, Salvat, 1985, p.57.

ya, la atención queda detenida en un solo objeto, quedando desatendido el resto de cosas que nos rodean, las cuales pasan a un segundo plano o, como ocurre aquí, desaparecen de campo. La técnica hipnótica consiste básicamente en eso: "el retraimiento del atender sobre un objeto: un espejo, una punta de diamante, una luz, etc." (Ortega y Gasset, 1985, p.74). Esto nos lleva directamente a las espirales de la cabecera que aparecerán a continuación, y que recuerdan y actúan en cierta medida como esa técnica hipnótica. Esto nos permite enlazar también con el carácter de "sueño" que Hitchcock quiso dar a la primera mitad de la película, resaltando que todo ocurría en la mente de protagonista masculino, hecho del que luego hablaremos al analizar las espirales.

Pero volvamos a centrarnos en lo que es el Plano Detalle no sólo del ojo, sino de todo lo que hemos visto hasta ahora. Como ya hemos planteado es perfectamente razonable vincular estos planos a la mirada de un personaje, Scottie. Veamos cómo analiza Jesús González Requena en una secuencia de *El manantial* un plano de semejantes características (en lo que a proporción se refiere), si bien en este caso se trata de un Plano Detalle del personaje masculino visto desde el punto de vista de la mujer: "Detalle de la taladradora y del brazo de Howard, desde el punto de vista de Dominique, pues sin duda responde a su mirada –angulación coherente con el raccord de mirada. Sólo la magnitud de su escala impide catalogarlo como "plano subjetivo", pues muestra el objeto de la mirada de la mujer con una dimensión que no puede corresponder a la imagen real que ésta puede obtener a la distancia en la que se encuentra. Nos gustaría, por ello, denominar este tipo de plano como "hipersubjetivo", pues la magnitud de su escala traduce la intensidad de la mirada de quien lo ve, su concentración en un elemento determinado de su campo visual." (González, 1995, p.29). Investigar profundamente la mente de sus personajes es una de las características más notables del cine manierista de Hitchcock: "no será ya el narrador sino el héroe el que percibirá de manera extraña," (Castro de Paz, 1999, p.20). Así nos encontramos en *Vértigo*, ya desde los créditos "el resultado de un trabajo significante empeñado en transmitir la relación mental que un sujeto establece entre su mirada y lo que ve (el

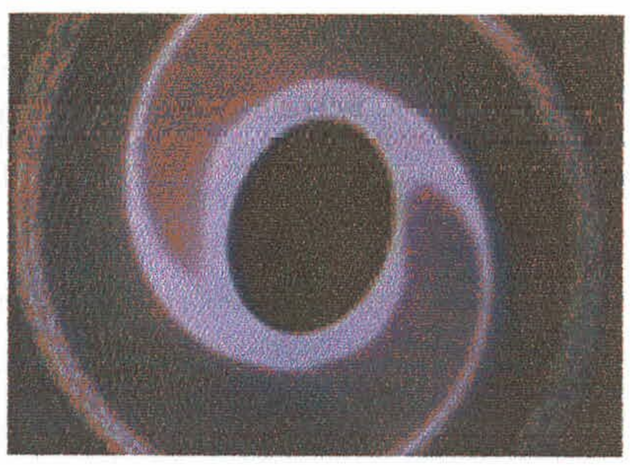
deseo, en definitiva)." (op. cit., p.84).

Tras el movimiento de aproximación que, como decíamos, se centra en el ojo derecho, aparecen las letras "in Alfred Hitchcock´s". Cuando desaparecen, hay un nuevo movimiento de aproximación y un virado a rojo. Este cambio radical de color en la pantalla parece estar marcando el paso de un lugar a otro. Como apunta Antonio Castro: "el genérico supone una clara advertencia de que vamos a sumergirnos dentro de la mente humana, vamos a seguir la mirada humana hasta lo más recóndito de su ser." (Luengos, 1989, p.295). Si antes decíamos que la cabecera se estructura en dos partes, al igual que la película, es este virado a rojo el que marca el paso de una a otra. Así mismo, el color rojo está claramente presente en el inicio del delirio de Scottie: en la secuencia de la cena de Madeleine y su "marido" en el restaurante Ernie´s, a donde Scottie acude para conocer a la supuesta mujer de su amigo, J. L. Castro de Paz hace notar el predominio de este color: "El rojo de los tapices impregna con fuerza la composición cromática." (1999, p.78).

Coincidiendo con una subida en la intensidad de la música el ojo se abre mucho, asustado, y de su pupila surgen lentamente, aumentando de tamaño, las letras del título de la película, "VERTIGO", que desaparecen por el margen superior. Desaparecer por esta zona nos remite directamente a las alturas y al vértigo que éstas producen. Nos encontramos pues cómo en la secuencia de títulos se señala claramente al ojo y la mirada como puntos de partida. "La primera secuencia (...) confirmará que ese ojo aterrorizado y deseante será el eje temático de la película." (Castro de Paz, 1999, p.37).

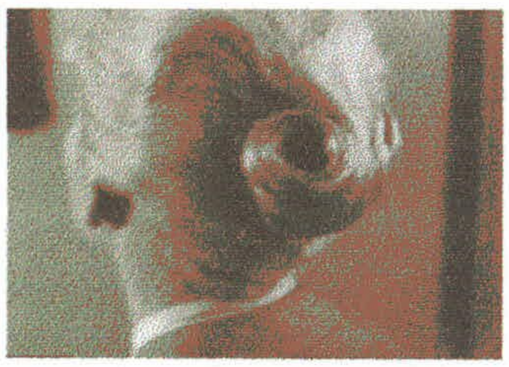
Tras el título de la película se pasa a la representación de ese vértigo anunciado. Por fundido surge una espiral en la pupila del ojo, que va girando y creciendo hasta que ocupa toda la pantalla. En el momento en el que la figura femenina desaparece por completo, es la espiral, el giro, el vértigo lo que se impone. Y el color rojo que dominaba la imagen se ha ido transformando sutilmente hacia tonos azules, el mismo color de las nebulosas del símbolo de la *Universal*, haciendo juego formal con ellas.

¿Cuál es el sentido de esta espiral que gira y gira? El propio título de la



F.144c

película nos da la clave: vértigo. La historia comienza con la retirada del servicio como policía de Scottie porque sufre acrofobia. La acrofobia es una enfermedad psicosomática que se manifiesta a través del vértigo, produciendo mareos y una sensación de caída en el espacio que gira.

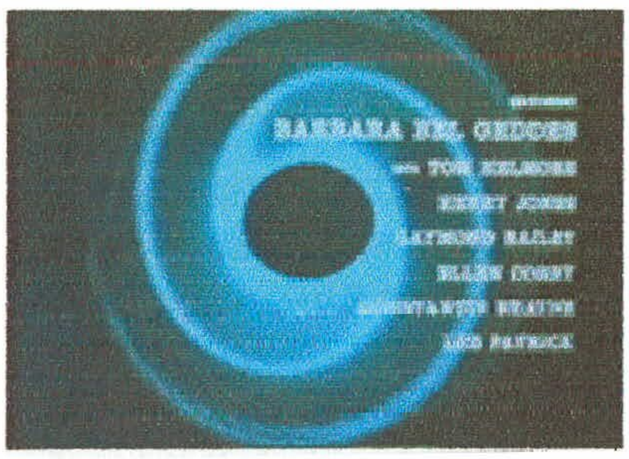


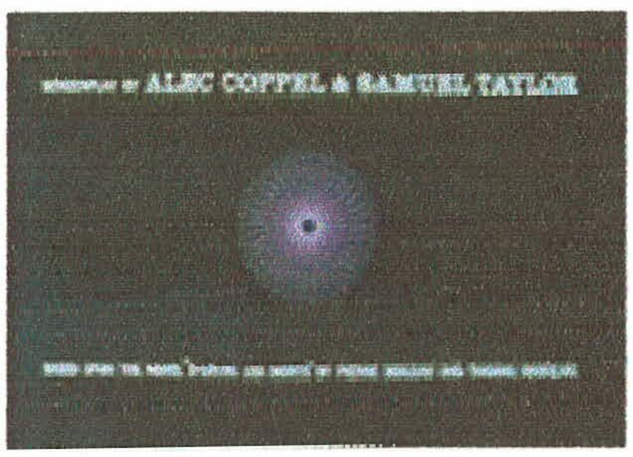
F.146

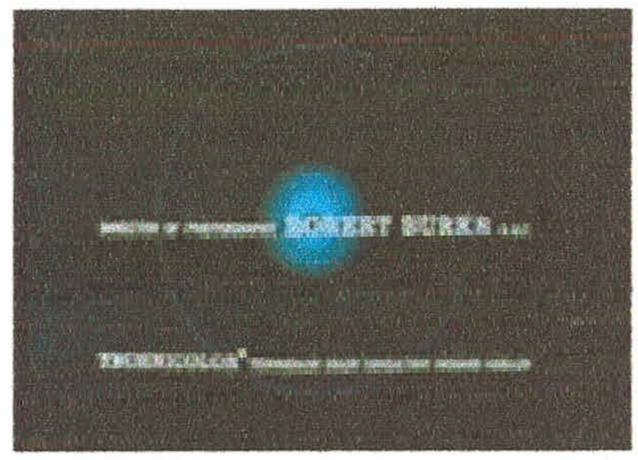
La espiral, como imagen gráfica, recoge aspectos esenciales de la película. Según Gilles Deleuze, François Regnault, estudioso de las películas de Hitchcock, descubría en ellas "un movimiento global o una <<forma principal, geométrica o dinámica>> que podía aparecer en estado puro en los títulos: las espirales de *Vértigo*, las líneas quebradas y la estructura contrapuesta en negro y blanco de *Psicosis*, las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones*." (Deleuze, 1994, p.40). En *Vértigo* el juego con la espiral no se limita al hecho de utilizar esta figura geométrica en sí misma, sino que también tiene que ver con el sentido en el que se hace girar, como muy acertadamente recoge Juan Antonio Porto en su artículo *Vértigo: Movimiento de rotación* (1997). Porto nos hace reparar en lo que culturalmente significa el giro cuando es en el mismo sentido de las agujas del reloj - es positivo y creador-, mientras que cuando gira al contrario es negativo y destructor (y así es como giran aquí). Esto nos lleva directamente a la autoaniquilación del relato que se opera en *Vértigo* y que es puesta de manifiesto así por L. Martín Arias: "Se trata de una progresión, desde la ficción a lo real, que resume a la perfección la sistemática autodestrucción que opera <<Vértigo>>, sobre sí mismo, como relato; proceso autodestructivo que conduce a esa especie de punto negro, de abismo total, que es su brusco final: ausencia de clausura narrativa, falta, por tanto de sentido;". (Martín, 1997, p.77).

F.147

F.148

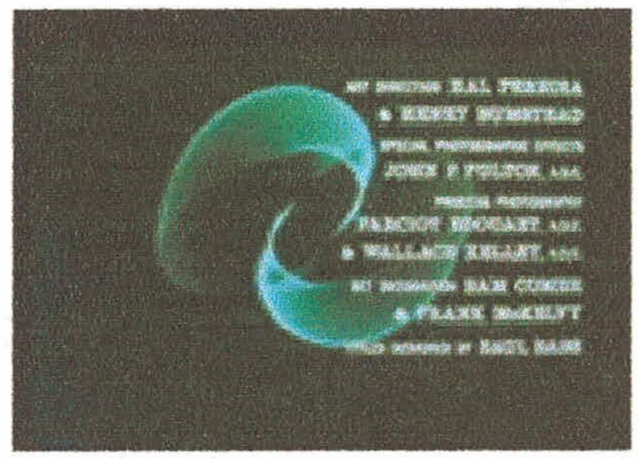


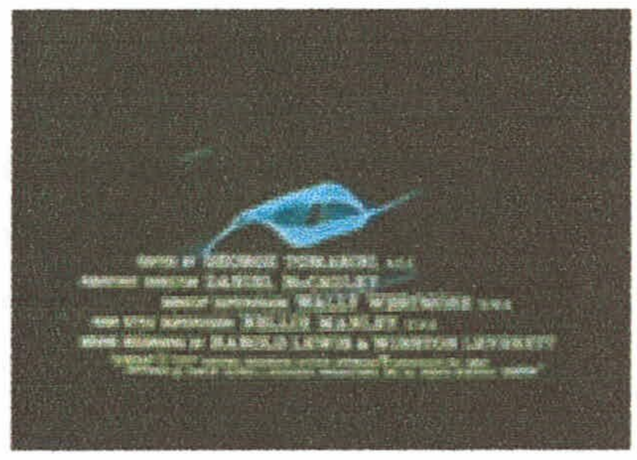


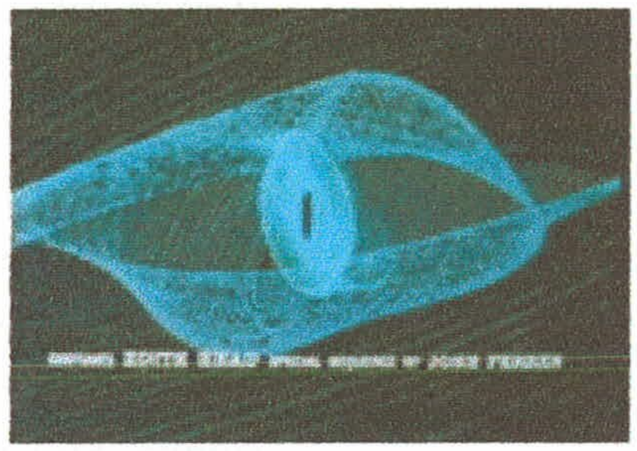


Gilles Deleuze, a través de sus análisis de la imagen-movimiento y de sus estudios sobre la relación de lo que él llama "movimiento global" de una película y los "movimientos relativos", nos remite de nuevo a los estudios realizados por Regnault sobre este tema del movimiento en las películas de Hitchcock: "en *De entre los muertos - Vértigo-* , por ejemplo, la gran espiral puede estar en el vértigo del héroe, pero también en el circuito que éste traza con su coche o en el rizo en los cabellos de la heroína." (Deleuze, 1994, P.40). A estos ejemplos citados por Regnault (F.146), podemos añadir la lámpara de cristal del Hotel Mckitrick (F.147), así como la bata que usa Madeleine en casa de Scottie, cuyos lunares se disponen de forma circular, y el adorno en la pared (F.148), que guarda un parecido formal asombroso con la tercera espiral aparecida en la cabecera.

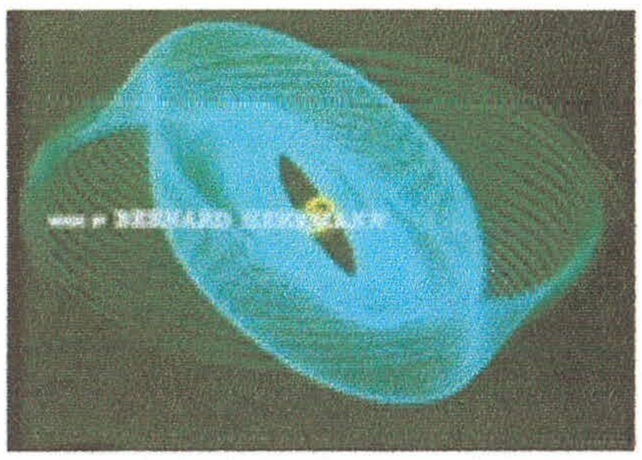
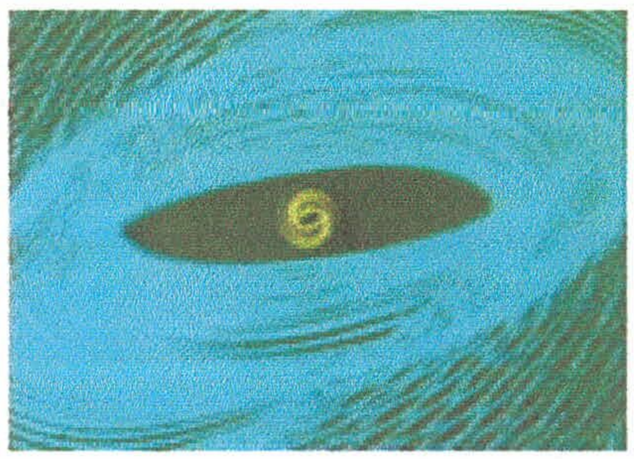
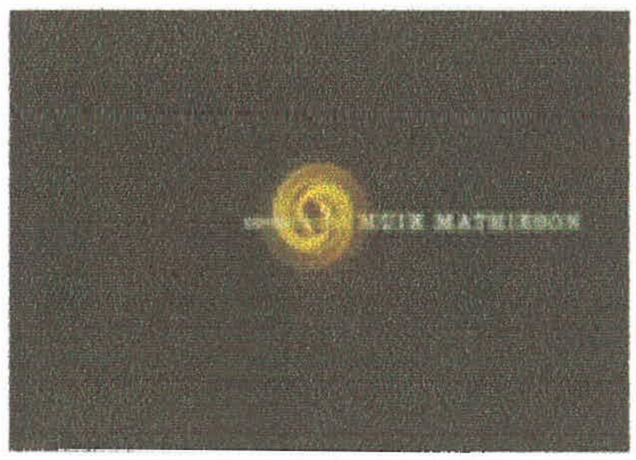
Con estas espirales, que fueron técnicamente posibles gracias al trabajo de John Whitney, Bass quería "conseguir un estado muy particular de perturbación asociado con el vértigo y también una atmósfera de misterio. Intenté hacerlo yuxtaponiendo imágenes de ojos con imágenes en movimiento de intensa belleza. Usé las figuras Lissajous, elaboradas por un matemático francés en el siglo diecinueve para expresar una fórmula matemática," (Auiler, 1998, p.155). Bass se había enamorado de estas figuras algunos años antes, y así decía: "Podrías decir que estuve obsesionado con ellas







F.144d

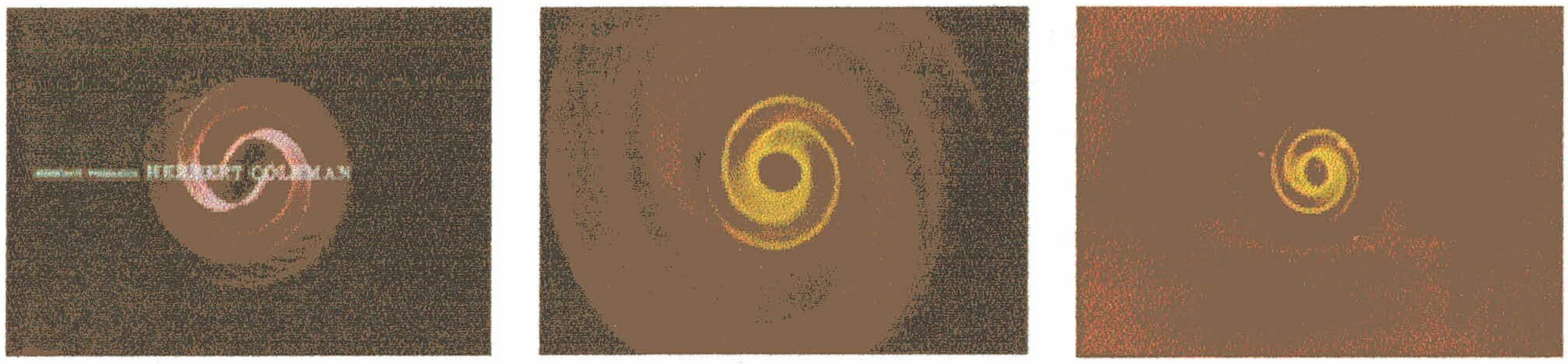
F.144e

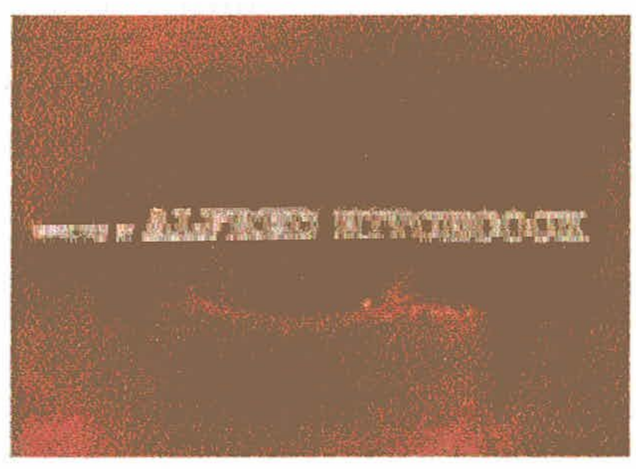
por un tiempo - de manera que yo sabía algo de lo que Hitchcock estaba dirigiendo. Yo quería expresar la atmósfera de este film sobre amor y obsesión." (ibidem).

A partir de este momento se suceden ante nuestros ojos distintas espirales, a la vez que aparecen los títulos de crédito de actores secundarios y otros. El tiempo en el que se desarrollan estas imágenes pasa de forma lenta. Las transiciones de unas imágenes a otras se hace mediante fundidos. Las espirales crecen lentamente y giran relativamente despacio. Esto hace que la cabecera tenga un ritmo temporal semejante al que se percibe de forma global en toda la película y de forma particular en algunas escenas, como las persecuciones en coche de Scottie a Madeleine. Los fundidos encadenados se han relacionado con el "sosegado fluir onírico" de distintos episodios del filme (Castro de Paz, 1999, p. 52). Estos fundidos, junto a diversos elementos "producen esa sensación de sueño romántico, de detención del tiempo real que, pausadamente, irá apoderándose del protagonista –y del conjunto del filme –" (op. cit., p.81).

Desde el fondo se va acercando una construcción que recuerda la forma de un ojo. Cuando llega a un primer plano comienza a girar mientras sigue creciendo.

Todo desaparece por fundido menos una pequeña espiral anaranjada en forma de pupila. Esta espiral sigue girando y creciendo sobre el fondo negro. Se funde con otra espiral rojiza. Ambas se reducen rápidamente, y por fundido aparece el ojo del principio. Una vez que desaparece la última espiral, desde el centro de la pupila se aproximan unas letras, *directed by Alfred Hitchcock*. La música disminuye mientras hay un fundido de cierre.





F.144f

Así termina la cabecera.

Como dice Antonio Castro, "cumple el cometido de colocar al espectador en un determinado estado de ánimo." (Luengos, 1989, p.295). Y como pretendía Saul Bass ejemplifica y resume la película en unos pocos minutos.

Por último vamos a hacer referencia al uso del color y la tipografía. El color es un elemento fundamental para conseguir la conexión entre la cabecera y el resto de la película. En *Vértigo* el color se convierte en un motivo a lo largo de todo el filme, dominando dos colores, el verde y el rojo. El rojo, que como hemos visto cubría como una veladura el ojo de la cabecera, se utiliza de la misma forma en distintos momentos de la película. El más representativo de estos momentos es durante la pesadilla de Scottie, pero también aparece como motivo en diversos elementos de decorado (por ejemplo en el restaurante Ernie´s), vestuario e incluso maquillaje. Normalmente este color aparece en fuerte contraste junto al verde. Contraste que se debe en parte a la utilización del Technicolor, el cual se caracteriza por sus tonos muy diferenciados y enormemente saturados.

La utilización del color verde, asociado a Madeleine y al pasado, presente en toda la película, se intensifica hacia el final. En las últimas escenas los objetos pierden casi por completo su color natural y se ven envueltos por este otro. El azul (que se asocia a Scottie), el anaranjado y el violeta

también serán colores recurrentes, pero en menor medida.

Un análisis más pormenorizado del color en la película, aunque serviría para establecer conexiones aún más claras con su uso en la cabecera, nos llevaría más tiempo y espacio del que es posible dedicarle en este estudio. Tendrán que bastar estos ejemplos para observar cómo la cabecera toma estos colores como motivo y los utiliza de tal forma que crea una sensación de coherencia con el resto de la película. Esta coherencia nos permite -junto a los demás elementos estudiados- considerar la cabecera como parte perfectamente integrada de un todo.

En cuanto a la tipografía utilizada para los títulos, se caracteriza por sus potentes remates terminales de formas cuadradas. La Clarendon es el tipo de letra utilizado. Caracterizada por su legibilidad, claridad y robustez, resulta muy adecuada para enfatizar textos; por eso llegó a gozar de gran popularidad en carteles y rótulos (Blackwell, 1993, p.239).

Bass utiliza para los títulos más importantes un tamaño mayor y la letra hueca, es decir, sólo la línea de contorno, en blanco. Para el resto de los títulos el tamaño es menor y la letra con relleno. Utilizar el color blanco para la tipografía de las secuencias de títulos es un motivo recurrente que vamos a encontrar en la obra de Bass (*La vuelta al mundo en 80 días*, *Con la muerte en los talones*, *Psicosis*, *Éxodo*, etc.). Una posible explicación para la utilización del blanco sobre fondo oscuro, independientemente de consideraciones estéticas, sería tener en cuenta el hecho de que, en la pantalla de cine, el blanco sobre fondo negro es más legible que el negro sobre fondo blanco, siendo la legibilidad uno de los valores fundamentales que debe cuidar el diseñador gráfico. No obstante, el blanco también aparecerá como elemento de conexión con el resto de la película. En la escena de la primera visita de Madeleine al museo destaca el ramo de "flores rosas y blancas- cuyo espectro habíamos visto ya en los créditos de Saul Bass." (Castro de Paz, 1999, p.55).

ANATOMÍA DE UN ASESINATO

(*Anatomy of a Murder*, 1959, Otto Preminger)

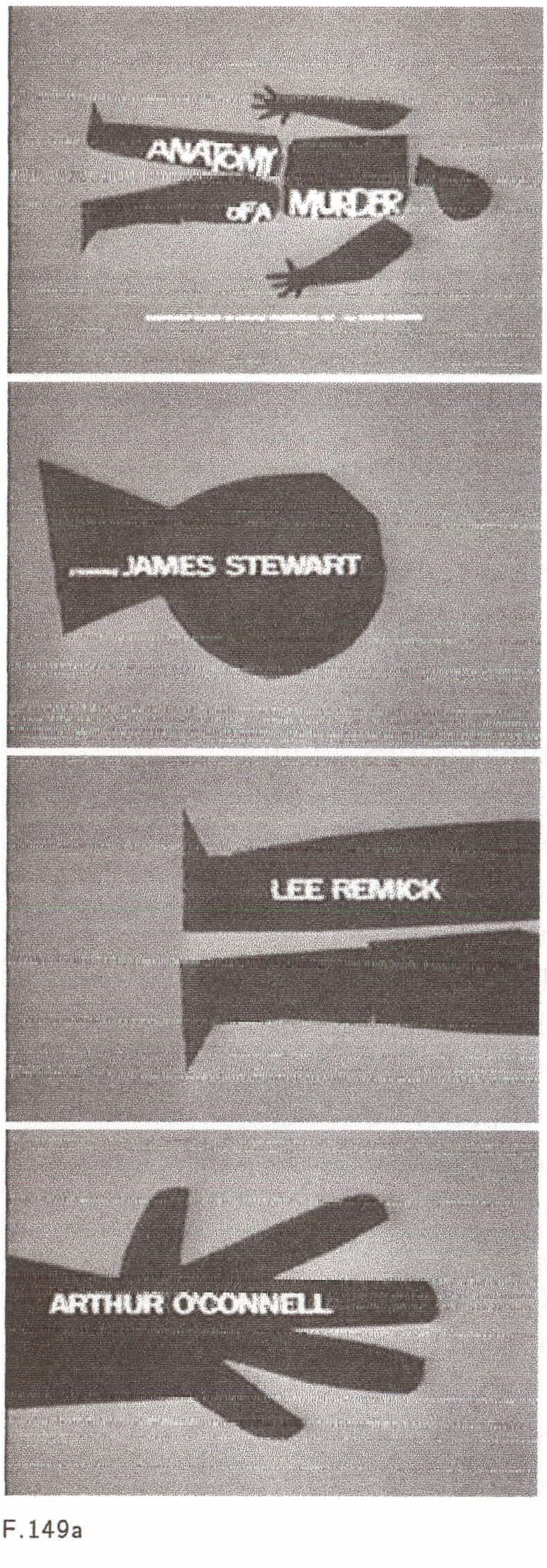
Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY/ SAUL BASS".
Duración: 1 min. 32 seg. (de los cuales 6 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: logotipo *Columbia* + 20.
Blanco y negro.
Animación.

Tras el logotipo de la productora *Columbia*, y mediante un fundido desde negro, nos encontramos ante la pantalla en gris claro. Sobre este fondo aparece por corte el primer título: "OTTO PREMINGER PRESENTS". Son letras blancas, de palo seco y trazo fino. Es el tipo de letra que se utilizará para toda la cabecera, excepto para el título principal. A continuación, y por corte, van a ir apareciendo las distintas partes de un cuerpo humano, que van a tapar este título. En primer lugar aparece la pierna derecha, luego el brazo izquierdo, la otra pierna, la cabeza, el brazo derecho, y finalmente el cuerpo. Se trata de la silueta en negro de un cuerpo humano fragmentado. Sobre el cuerpo, por corte, aparece el título principal, el cual utiliza letra de carácter manual (F.149a).

Consideramos fundamental esta cabecera, dentro del conjunto de secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass, por la fusión que hace de texto e imagen. La imagen abandona definitivamente su papel de fondo para el texto. Aquí definitivamente forman una unidad componiendo juntos. Gyorgy Kepes habla sobre este particular en su libro *El lenguaje de la visión*. Y considera que es en el campo de la publicidad donde más avances se han producido en este sentido. Así que no viene mal recordar que Saul Bass procede del campo de la publicidad, sector en el que había estado trabajando desde principios de los años cuarenta.

Este cuerpo fragmentado es el símbolo gráfico que Saul Bass creó para la película. Y se aplicó tanto a la secuencia de títulos como al diverso

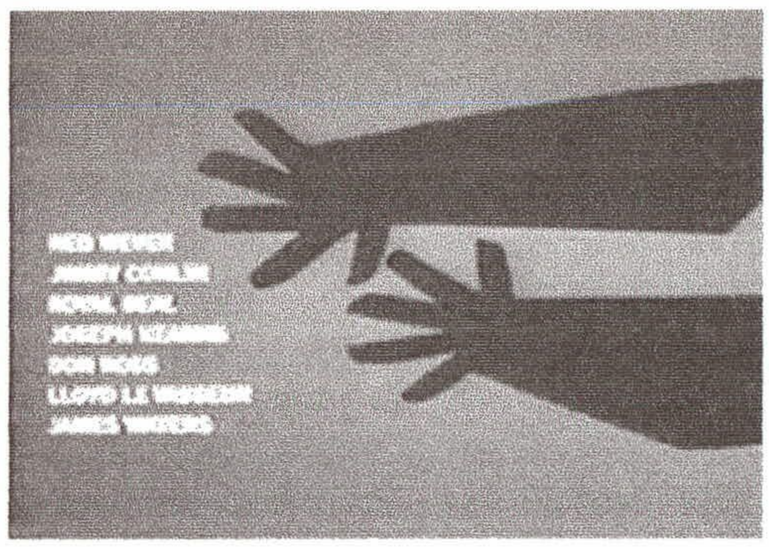


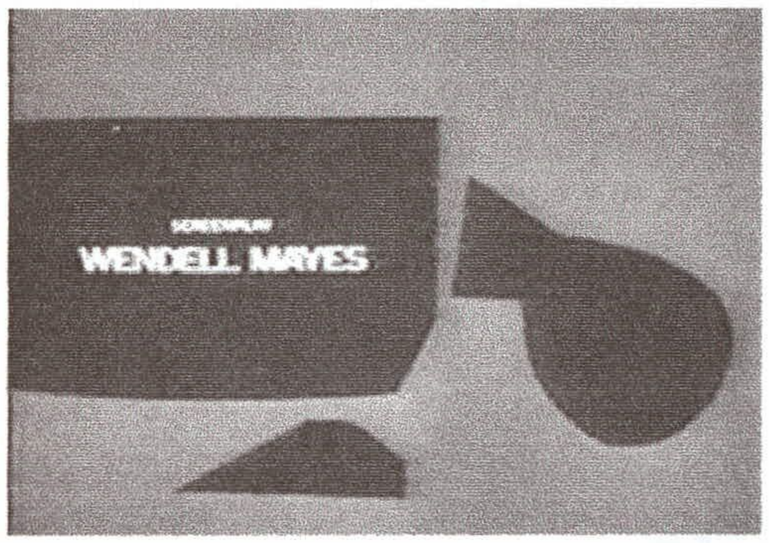
F.149a

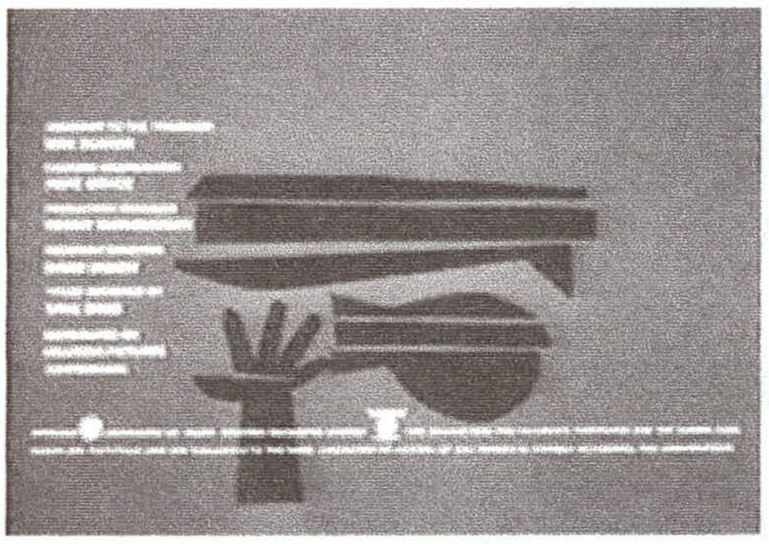
material publicitario (F.150). Se trata de un cuerpo roto, fragmentado, y como tal, podemos considerar que muerto. Su carácter de silueta lo relaciona con la silueta que la policía marca en el suelo donde es hallado un cadáver. Y la fragmentación del cuerpo, además de hablarnos de la muerte como ruptura, nos remite a la propia historia. Ésta se desarrolla principalmente ante un tribunal de justicia, donde el abogado defensor (James Stewart) tendrá que ir reconstruyendo un asesinato, pieza a pieza, como un puzzle. Las formas están muy simplificadas. Pero se puede destacar como se tiende a la creación de formas afiladas y angulosas, propias de lo peligroso, de lo violento.

Todo desaparece por corte menos la cabeza, que pasa, también por corte, a un Primer Plano. Sobre ella aparece por corte el nombre de la estrella protagonista: "STARRING JAMES STEWART". Letra blanca y sin *serif*, de carácter tipográfico.

Por corte desaparece todo. Queda el fondo gris. Por corte aparecen primero la pierna derecha y luego la izquierda. A la vez que aparece ésta última aparece, sobre la pierna derecha, un título de crédito. Es el nombre de otro actor: "LEE REMICK", con el mismo tipo de letra que el anterior. Desaparece por corte a la vez que aparece el siguiente sobre la otra pierna: "BEN GAZZARA". Rápidamente desaparece la pierna derecha. Después el título desaparece por corte y mediante animación la pierna se va hacia la derecha. Por la izquierda surge un brazo desplazándose hacia la derecha hasta que llega a la altura del codo. De ahí se pasa por corte a un Plano Detalle de la mano con el siguiente título sobre ella: "ARTHUR O´CONNELL".

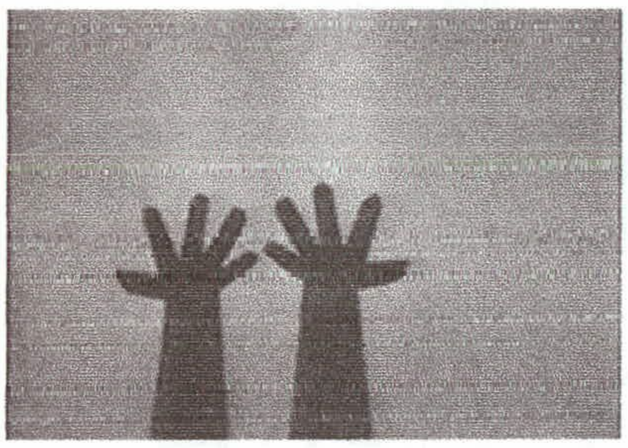


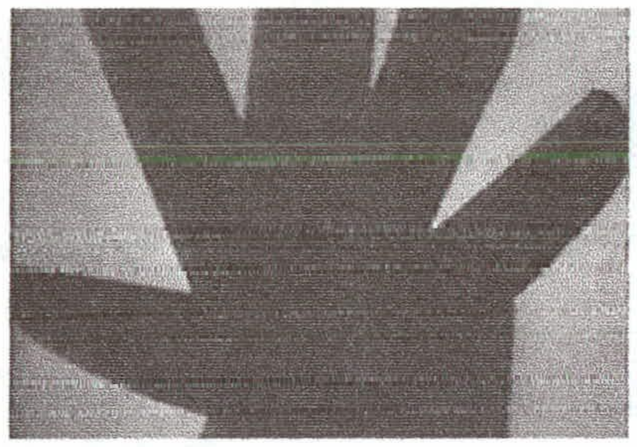


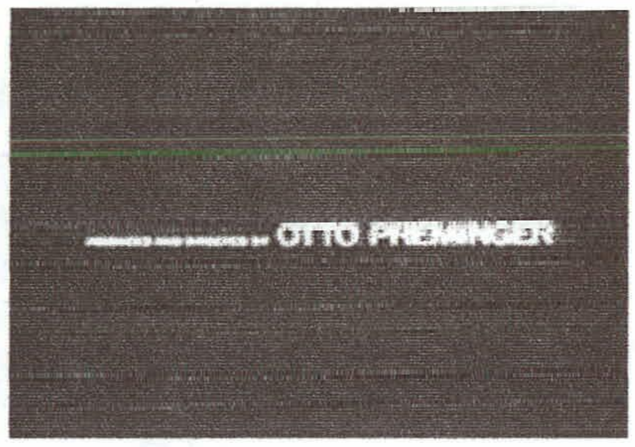


El título desaparece por corte y rápidamente desaparece también la mano. Queda el fondo gris. Como vemos se está imponiendo un ritmo rápido a la secuencia, en parte producido por el paso de unas imágenes a otras por corte, y en parte favorecido por la música, que acompaña en todo momento las evoluciones de la imagen y el texto. La música de jazz, con partitura de Duke Ellington, refuerza sonoramente lo que estamos viendo y su ritmo de aparición.

A partir de aquí continúan apareciendo los títulos por corte y las imágenes lo hacen bien por corte, bien por animación (tal y como lo hizo el brazo del plano anterior). Así, irán apareciendo por separado las distintas partes de ese cuerpo fragmentado: la pierna derecha, la izquierda, un brazo, los dos brazos, el cuerpo y la cabeza tumbados hacia la derecha, su imagen simétrica y por lo tanto tumbados hacia la izquierda, otra vez un brazo, se le une una pierna, luego se le une la otra. Y finalmente incluso estas partes del cuerpo se fragmentan a su vez. Una pierna se fragmenta longitudinalmente en tres trozos, luego lo hace la cabeza, y finalmente una mano. Las composiciones de las imágenes son fundamentalmente asimétricas. Plenamente





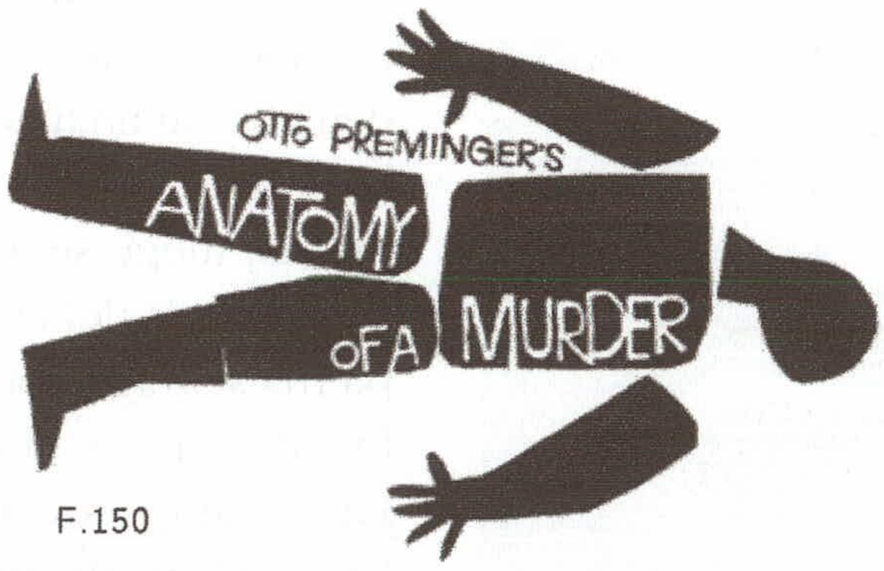


F.149b

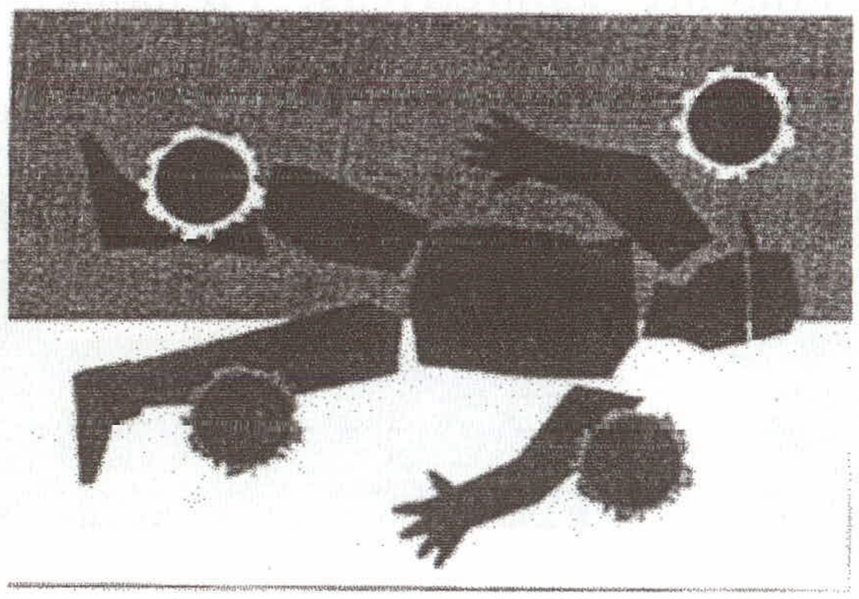
relacionadas con el estilo moderno, tal y como lo está toda la cabecera: formas sencillas y movimiento. También el aspecto más interesante del texto es su manera de jugar y componer con la imagen, formando parte de ese puzzle que es el asesinato y que habrá de ir resolviendo el abogado defensor.

La música, finalmente, marca la continuidad con la primera secuencia de la historia.

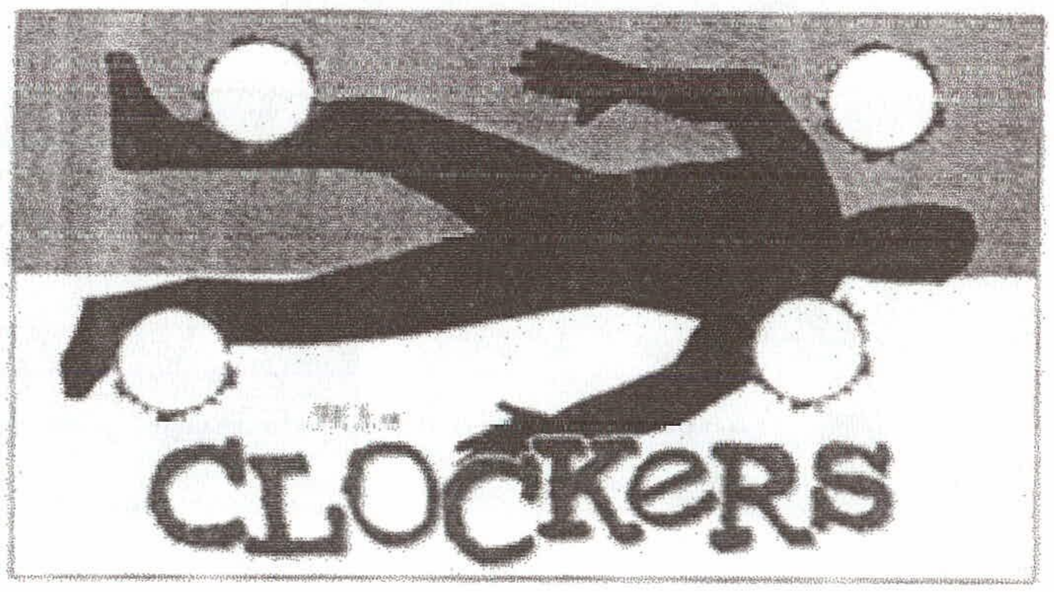
La influencia de los trabajos de Bass se puede rastrear en los trabajos de muchos diseñadores. Así por ejemplo, el impacto de esta silueta humana fragmentada de formas sencillas, hizo que en 1995 Art Simms diseñara un poster (F.151) para la película *Clockers* de Spike Lee con una silueta fragmentada, en exceso parecida a la que treinta y seis años antes creara Saul Bass. Al requerimiento de *Otto Preminger Films* la silueta fragmentada fue cambiada y quedó como una silueta de una sola pieza (F.152), lo cual resolvió el conflicto.



F.150

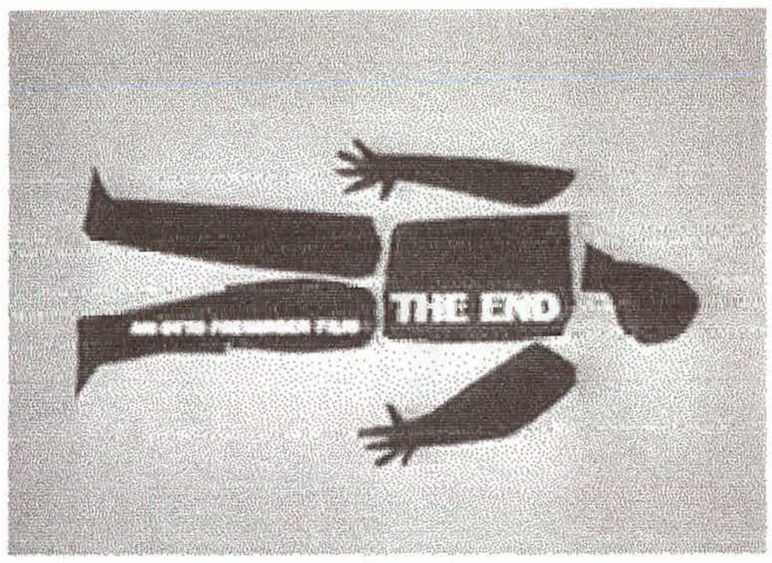


F.151



F.152

Secuencia de títulos final
Duración: 10 seg.
Nº. de planos de texto: 1.



F.153

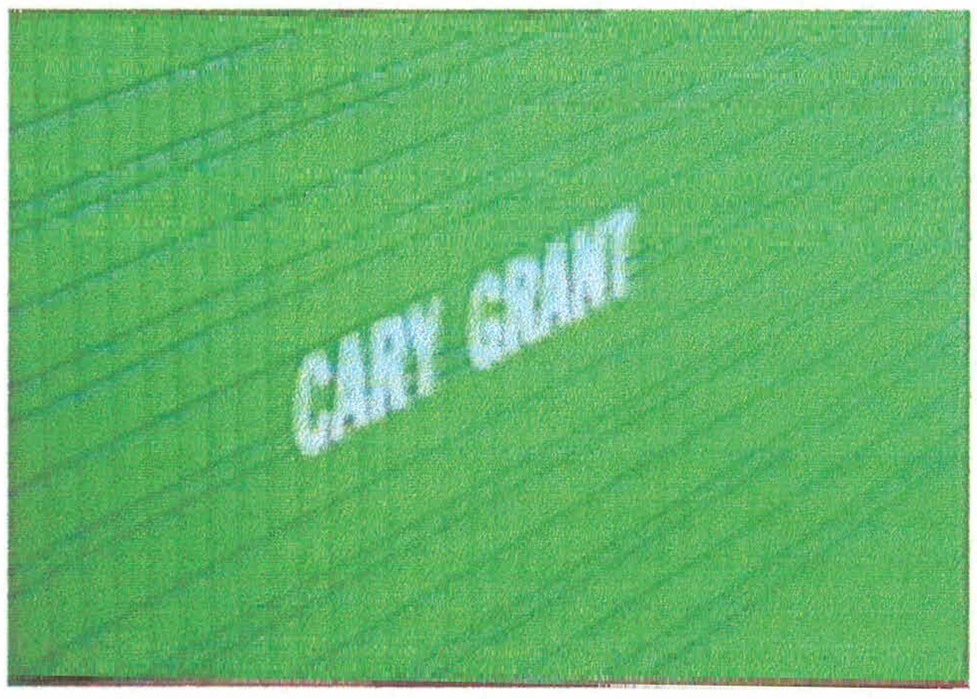
La película termina con la misma música de la cabecera. Tras el último plano de la historia, en el que vemos en Plano Detalle un cubo de basura con un zapato de tacón colgando del borde, se produce un fundido a negro. Por corte aparece el último plano de la película: sobre un fondo gris aparece por fundido el símbolo gráfico de la película: el cuerpo fragmentado. Y por fundido, aparece sobre el cuerpo el título final "THE END" en blanco. Luego, aparece en la pierna un título más: "AN OTTO PREMINGER FILM". Todo con letra de palo seco. Fundido a negro y fin de la película.

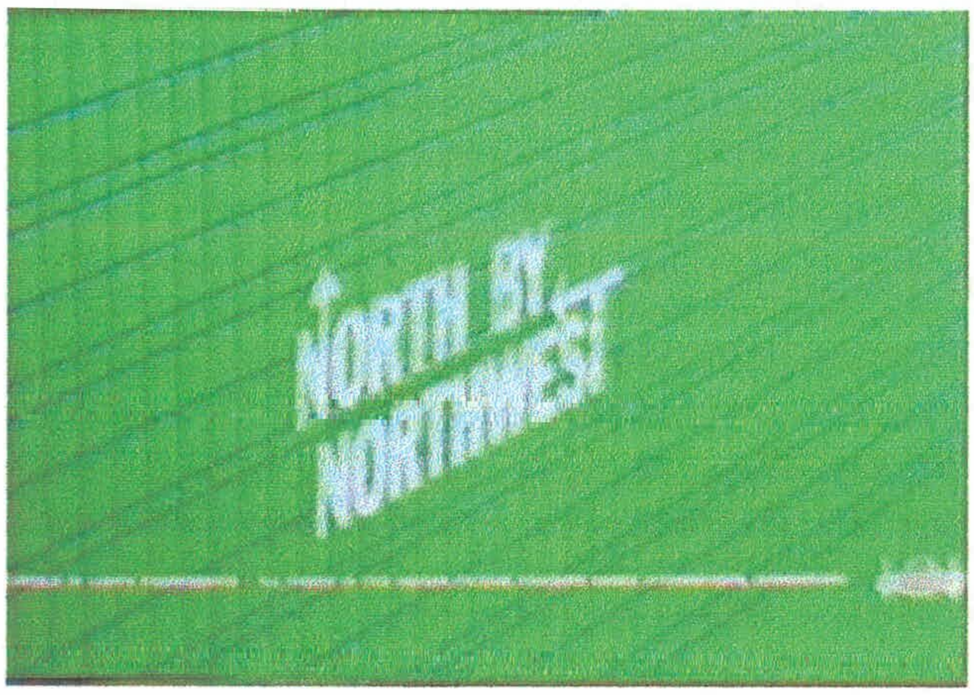
CON LA MUERTE EN LOS TALONES

(*North by Northwest*, 1959, Alfred Hitchcock)

Cabecera
Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 2 min. 5 seg. (de los cuales 10 seg. corresponden al logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*).
Nº. de planos de texto: logotipo *Metro-Goldwyn-Mayer* + 16.
Color.
Animación e imagen de acción real.

En esta cabecera tenemos, como ocurría en *The Young Stranger*, una primera parte con imagen dibujada, y una segunda parte con imagen real en movimiento. La similitud entre ambas cabeceras tampoco se puede llevar más lejos, pues en este caso la imagen dibujada de la primera parte goza de movimiento, y la imagen real más que contar una acción determinada, muestra el ambiente de la ciudad, el movimiento en sus calles (peatones, coches, autobuses, taxis, etc.).





F.154a

Así, la cabecera comienza con el logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*. No resaltaríamos este hecho, como no lo hemos hecho al analizar otras cabeceras, si no fuera por su adaptación formal concreta a esta y no otra cabecera, tal y como vamos a explicar a continuación. Habitualmente encontramos este logotipo sobre fondo negro, sin embargo aquí lo encontramos en color verde muy intenso. La utilización de este color corresponde a una clara intención de integrar formalmente el logotipo de la productora con el resto de la secuencia de títulos. Este mismo intento lo veremos años más tarde en películas como *Eduardo Manostijeras* (1990, Tim Burton); ésta es una película de la *20th Century Fox*, en la que su logotipo aparece nevado, enlazando así con el resto de la cabecera y la historia.

La música que sonará a lo largo de la secuencia comienza también con la aparición del logotipo de la *Metro Goldwyn-Mayer* en la pantalla. Lo cual sirve, junto al fondo verde, para integrarlo en la secuencia. El logotipo desaparece por fundido y queda el fondo verde. Sobre él comienzan a aparecer, mediante animación, una serie de líneas negras delgadas. Primero surgen desde la mitad derecha del borde superior y cruzan la pantalla hacia abajo verticalmente. Luego surgen desde el borde derecho, cruzando la pantalla en diagonal hacia el borde izquierdo. Y finalmente surgen desde la

mitad izquierda del borde inferior, surcando la pantalla hacia arriba. Entre todas forman una trama de líneas que permanecerá mientras dure el fondo verde. Esta trama hace referencia a los cuatro puntos cardinales. Esa es la idea principal que desarrolla esta cabecera, y que veremos explícitamente formulada en el título principal de la película, cuyo tratamiento formal lo ha convertido en logotipo de la misma.

Sobre la trama de líneas que se ha formado aparece el primer título: "METRO-GOLDWYN-MAYER PRESENTS". Son letras blancas, de palo seco, y aparecen en cursiva. Lo que más caracteriza a este título, como a los siguientes doce planos de texto, es su modo de aparición. Hasta ahora estamos acostumbrados a ver aparecer el texto mediante fundido o por corte. En esta cabecera el texto aparece en pantalla mediante animación. Nada más adecuado para una película donde una idea clave es la de movimiento, la de viaje. En los primeros trece planos de texto el movimiento se realiza en vertical, y en los cuatro siguientes se produce en horizontal, lo cual nos remite nuevamente a los cuatro puntos cardinales. Así mismo, las líneas de texto de los trece primeros planos de texto se disponen en diagonal, siguiendo la dirección marcada por las líneas de la trama surgidas por el borde derecho; y siguiendo también la propia inclinación del trazo horizontal de la "T" final del título principal.

Además de utilizar el movimiento, este primer título utiliza otro recurso para acentuar el dinamismo de la secuencia: como en un juego de pesos y contrapesos, "METRO-GOLDWYN-MAYER" aparece desde arriba y "PRESENTS" aparece desde abajo. Cuando se juntan se detienen para que el texto sea leído y luego ambos desaparecen juntos hacia abajo. Rápidamente aparece el siguiente título desde abajo, mientras que en ese juego de contrapesos desciende una barra blanca por el borde izquierdo. El nombre de la estrella, "Cary Grant" (F.154a), se detiene un momento en el centro y luego continúa su camino ascendente. La letra es como la anterior, blanca, de palo seco y cursiva, pero ahora además presenta el trazo más grueso. Ello da mayor importancia a este nombre, así como a los que vienen a continuación. El siguiente título corresponde a la actriz "Eva Marie Saint", y aparece de manera semejante, sólo que desplazándose

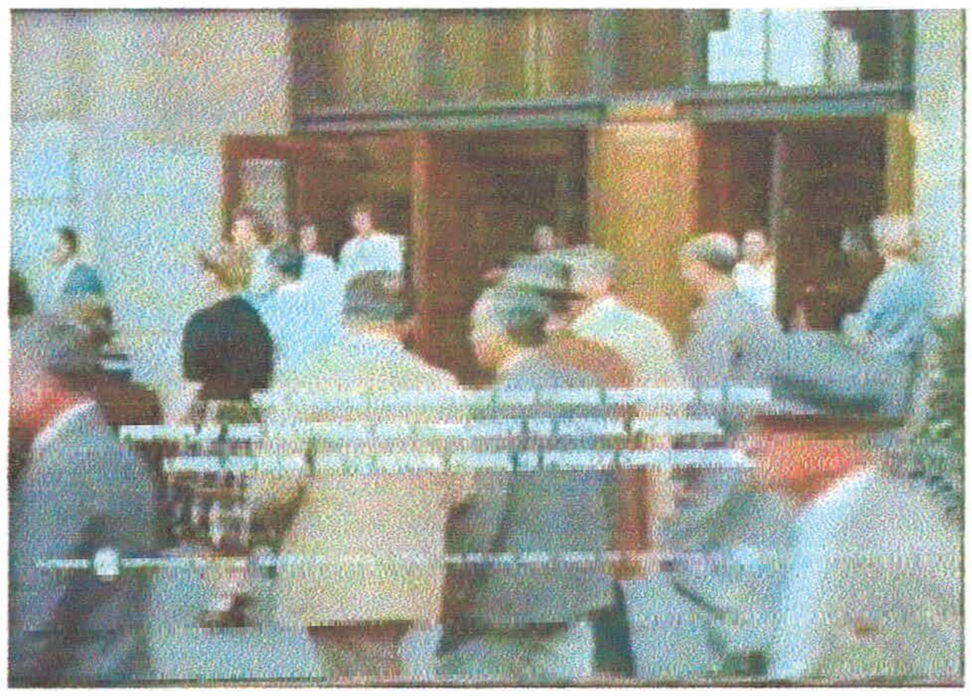
hacia abajo. Luego aparecen: el nombre de "James Mason" desplazándose hacia arriba, "in ALFRED HITCHCOCK´S" desplazándose hacia abajo, "NORTH BY NORTHWEST" desplazándose hacia arriba. Debemos detenernos en este plano con el título de la película, pues en él se recoge la idea en torno a la cual gira toda la cabecera: los cuatro puntos cardinales. Como decíamos al hablar de la secuencia de títulos de Vértigo, Françoise Regnault descubría en las películas de Hitchcock un movimiento global o una forma principal, geométrica o dinámica, que podía aparecer en estado puro en sus secuencias de títulos: las espirales de *Vértigo*, las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones*, y las líneas quebradas y la estructura contrapuesta en blanco y negro de *Psicosis*. En este caso, el logotipo creado con este tratamiento formal de las letras del título, fue aplicado también al resto del material publicitario. El tratamiento formal de las letras apoya y refuerza el significado lingüístico de las mismas. Así, el trazo ascendente de la "N" de "North" se prolonga ligeramente y termina en una punta de flecha que señala al norte, mientras que el trazo horizontal de la última "T" de "Northwest" se prolonga también ligeramente y termina en una punta de flecha que señala al oeste. Sencillez, claridad y eficacia.

Bajo el título principal ha aparecido por corte esa línea de texto que normalmente acompaña a éste en las secuencias de títulos. Se trata de una línea de texto que, con un tamaño de letra muy reducido, presenta la información sobre el *copyright*. Esta línea desaparece por corte y el título principal sigue su camino hacia arriba. Mientras las letras se van, comienza a aparecer por fundido la fachada de un edificio de cristal (F.154b). En ella se reflejan los coches que transitan por la calle. La mayoría de estos coches son, curiosamente, rojos (en claro contraste con el verde anterior). El edificio está tomado desde un ángulo que hace que sus líneas estructurales coincidan con las líneas que antes formaban la trama.

A continuación surge una línea de texto desplazándose desde arriba: "CO-STARRING JESSIE ROYCE LANDIS" y a la vez surge desde abajo un bloque de texto con el nombre de cuatro actores. Una vez leído, el conjunto desaparece por abajo. Seguidamente surgen dos bloques de texto con el

nombre de cuatro actores cada uno. Uno viene desde arriba y otro desde abajo. En el centro se detienen para ser leídos y luego cada uno sigue su camino. El siguiente título corresponde al escritor: "WRITTEN BY ERNEST LEHMAN". Surge desde arriba y desaparece por abajo. El siguiente título procede en sentido opuesto, va hacia arriba. Y el siguiente, como ya podemos esperar en este juego de subidas y bajadas, va en sentido opuesto al anterior, es decir, hacia abajo. Corresponde al director de fotografía, y una vez que se ha detenido, aparece por corte el sistema de color utilizado: "TECHNICOLOR". Juntos se van hacia abajo. Y en sentido ascendente surge el siguiente bloque de texto. Las ocho líneas que presenta juegan con las dos diagonales principales del espacio. Por un lado aparecen inclinadas, siguiendo la diagonal ascendente, y por otro lado se distribuyen no siguiendo una alineación vertical, sino en diagonal descendente, lo cual introduce mayor dinamismo visual. Estos títulos se refieren a distintos cargos como son diseño de producción, directores artísticos, decoración, efectos especiales y finalmente "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS". El texto desaparece por arriba, lugar del que procede el siguiente bloque de texto, con las mismas características formales que el anterior.

A partir de aquí se produce un cambio importante, tanto en la imagen como en el

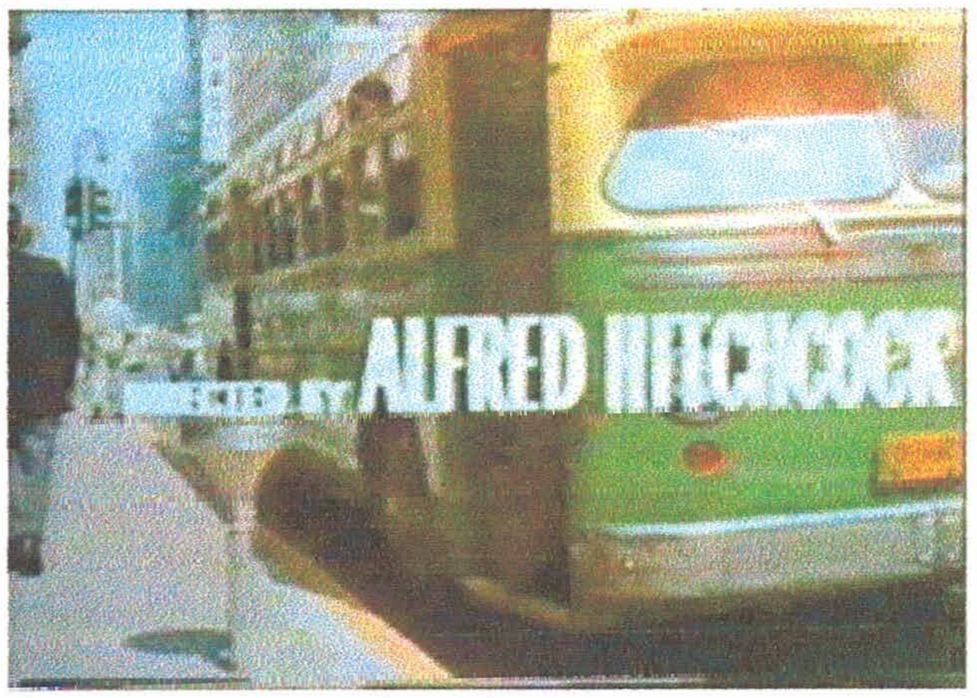


F.154b

F.154c

texto. Por fundido aparece un Plano General desde la calle de la gran puerta de salida de un edificio, y un gran número de personas saliendo y circulando por la calle. Se mantiene así el movimiento sobre la horizontal y la vertical. El siguiente bloque de texto no aparece por arriba o por abajo, como estábamos acostumbrados. Ahora procede del lado izquierdo y nos trae una advertencia "Los hechos, personajes y firmas descritas en esta película son inventados...". Y debajo de estas tres líneas aparece una por corte, con un tamaño de letra muy inferior, que trae los logotipos e información de diversas empresas colaboradoras. Mientras el texto se mantiene, la imagen cambia por corte. Vemos un Plano General de una boca de metro llena de gente subiendo y bajando las escaleras. La composición de la imagen y el desplazamiento de la gente es en diagonal. La línea de texto inferior desaparece por corte y el otro bloque continúa su camino hacia la derecha. Mientras el texto se desplaza, la imagen cambia por corte. Ahora vemos una calle y los peatones cruzando en ambos sentidos. Así, en ambos sentidos, surge el siguiente título: "ASSOCIATE PRODUCER HERBERT COLEMAN". El cargo aparece por la izquierda y el nombre propio lo hace por la derecha, hasta que se encuentran en el centro. En ese momento la imagen cambia por corte. Vemos un Plano

General de la gran escalera interior de un edificio de oficinas y mucha gente bajando por ella. La composición y el movimiento es en diagonal. El título se va por la izquierda, y mientras lo hace, la imagen cambia, por corte, a un Plano Entero del exterior donde dos mujeres quieren coger el mismo taxi. Mientras discuten aparece por la izquierda el último título de la secuencia, correspondiente al director. Antes de que aparezca el título completo tenemos un nuevo cambio de imagen. Vemos en Plano Medio gente que cruza la calle. Y sobre él ya tenemos el último título, que aparece con un tamaño de letra muy superior al resto: "DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK". Nuevamente se cambia la imagen. Tenemos un Plano Entero que muestra un hombre subiendo al autobús. El crédito del director continúa su desplazamiento a la derecha. Llega otro hombre para subir al autobús (Hitchcock), pero la puerta ya se ha cerrado



F.154d

y se marcha sin él. El autobús sale de cuadro por la derecha, lo mismo que hizo el último título. Por corte pasamos al Plano General de la puerta del edificio que veíamos anteriormente. Como curiosidad, queremos señalar que se trata de la misma toma anterior, incluida así dos veces en la secuencia. Fin de la música y fin de la cabecera.

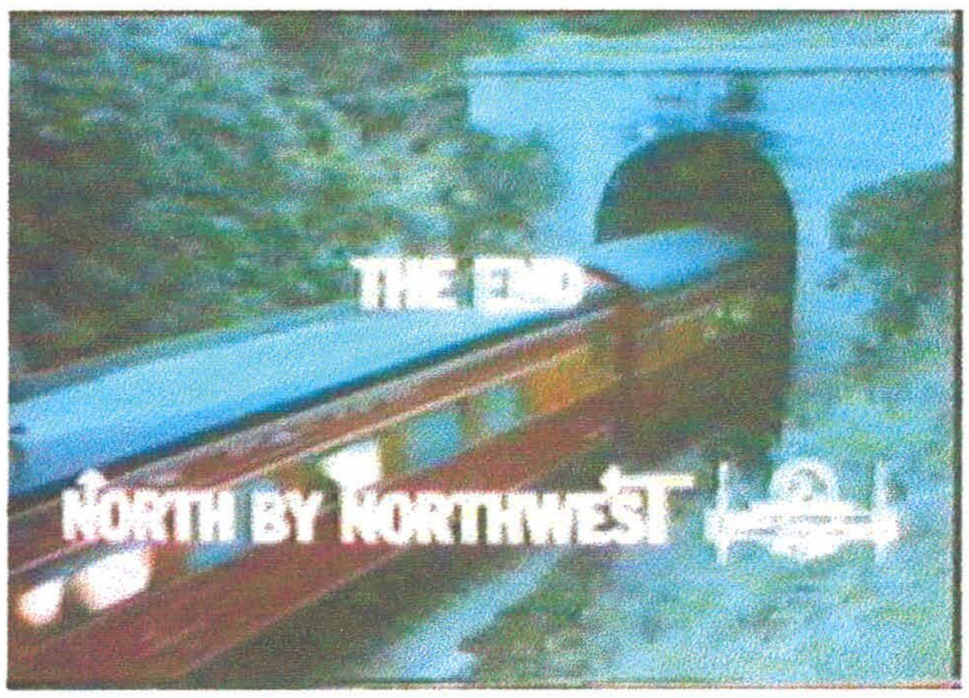
Como hemos podido ver, todo en esta secuencia de títulos está ideado para potenciar la idea de desplazamiento, de movimiento en la dirección de los cuatro puntos cardinales. Imagen y texto forman un todo orquestado en este juego de desplazamientos. La relación que establecen entre si es muy estrecha. Componen juntos, marcan el ritmo juntos, y se refuerzan mutuamente. En *Anatomía de un asesinato*, por ejemplo, también veíamos como texto e imagen establecían una relación muy estrecha, pues aparecían integrados en una única imagen. Pero el texto, finalmente, aparecía fijo en su sitio. Sin embargo, en la película que ahora nos ocupa, la relación tan estrecha que establecen texto e imagen se ve favorecida de manera natural por la posibilidad que el cine le ofrece de incorporar el movimiento, tanto a la imagen como definitivamente al texto. Es un paso más dentro de los trabajos de Bass en la conquista de este territorio cambiante y huidizo que es la imagen en movimiento.

Así mismo queremos destacar la utilización del color en la secuencia, y concretamente los colores saturados e intensos en que aparecen los medios de transporte: los coches y el autobús rojos, el taxi amarillo-anaranjado, el autobús verde. Estos vehículos destacan por su color del resto de los elementos, que aparecen en colores más fríos. Se destacan de esta manera los medios de transporte modernos y lo que ello conlleva de movimiento. Y es que el movimiento se ha convertido en el centro de la visión moderna del mundo: "La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse." (Ortega y Gasset, 1987, p.167).

Por su parte la música comienza desde la aparición del logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*, y refuerza el dinamismo de las imágenes. Se trata de una música intensa, nada tranquila, que anticipa la cantidad de cambios y movimiento que habrá a lo largo de la película.

Secuencia de títulos final
Duración: 6 seg. (8 seg. el plano que lo contiene).
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina con un Plano General del tren donde viaja la pareja protagonista. El tren se desplaza en diagonal por la pantalla, recordándonos las líneas que cruzaban la pantalla al principio de la cabecera. Los vagones son rojos, enlazando también con el color de los medios de transporte en la cabecera. Sobre esta imagen aparecen por fundido el rótulo final "THE END", y debajo, en la base del cuadro, el propio título de la película y el *trademark* de la *Metro-Goldwyn-Mayer*. Fundido a negro y fin de la música.



F.155

ÉXODO

(*Exodus*, 1960, Otto Preminger)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 51 seg. (de los cuales 27 seg. corresponden al logotipo de *United Artists*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *United Artists* + 21.
Color.

Tras el logotipo de la *United Artist*, comienza la presentación de esta película con el símbolo gráfico creado para todo el material publicitario: unos brazos alzados, con armas, dispuestos para la lucha. Junto a este símbolo aparecen otros elementos que establecen una conexión directa con el resto de material publicitario, en especial con el cartel: el fuego, el fondo azul y la letra manual utilizada para los créditos. En este caso podemos apreciar una estrecha relación entre el cartel (diseño gráfico fijo) y la cabecera (diseño gráfico en movimiento). Como decían los hermanos Greenberg, diseñadores, la principal diferencia es que el cartel debe dar toda la información de un solo golpe, mientras que la secuencia de títulos dispone de unos minutos en los que desarrollar toda la información.

La cabecera comienza con el fondo azul sobre el que aparece, por fundido, el primer título: "OTTO PREMINGER PRESENTS". Se trata de una letra blanca, manual y de palo seco. Es el mismo tipo de letra con el que aparecen los créditos en el cartel, salvo que en negro sobre fondo blanco. En la secuencia de títulos destaca el escaso interletrado que se utiliza, y que presentarán la mayoría de los títulos, y también destaca especialmente el aspecto casual y movido de las letras.

F.156a

Por fundido aparece, desde el borde inferior del cuadro, una llama de fuego anaranjada. Esta llama permanecerá, como motivo constante, durante toda la secuencia, con sus continuos cambios de forma, desplazándose suavemente a derecha e izquierda.

El fuego, como motivo, ya había aparecido en otros trabajos de Bass. Lo encontramos en su primera secuencia de títulos en 1954, donde una rosa envuelta en fuego simbolizaba a *Carmen Jones*. Y lo volvimos a encontrar dos años después en *Storm Center* (1956), donde la imagen sobre la que se desarrolla toda la secuencia de títulos es un libro abierto, fundido con el rostro de un niño, que finalmente arde. Puesto que en el caso que nos ocupa, la imagen está constituida únicamente por esta llama sobre el fondo azul, la variedad y el movimiento los introduce su forma cambiante. Y es este movimiento el que facilita mantener el interés y la atención del espectador el tiempo que dura la secuencia.

Poco después de la aparición de la llama aparece por fundido el símbolo de los brazos alzados. La disposición en diagonal de estos brazos les confiere dinamismo, sentido de avance, disposición para la lucha. Son de carácter decidido, firmes y rectos. Y si no se ve claro este hecho, compáreselos con el brazo quebrado y caído de *El hombre del brazo de oro*. Estamos ante unos brazos decididos y dispuestos para la acción. Ese es el valor y la fuerza de este símbolo. A la vez que recoge la postura del brazo alzado de

una estatua que aparece a lo largo de la película, y que además, sostiene un rifle.

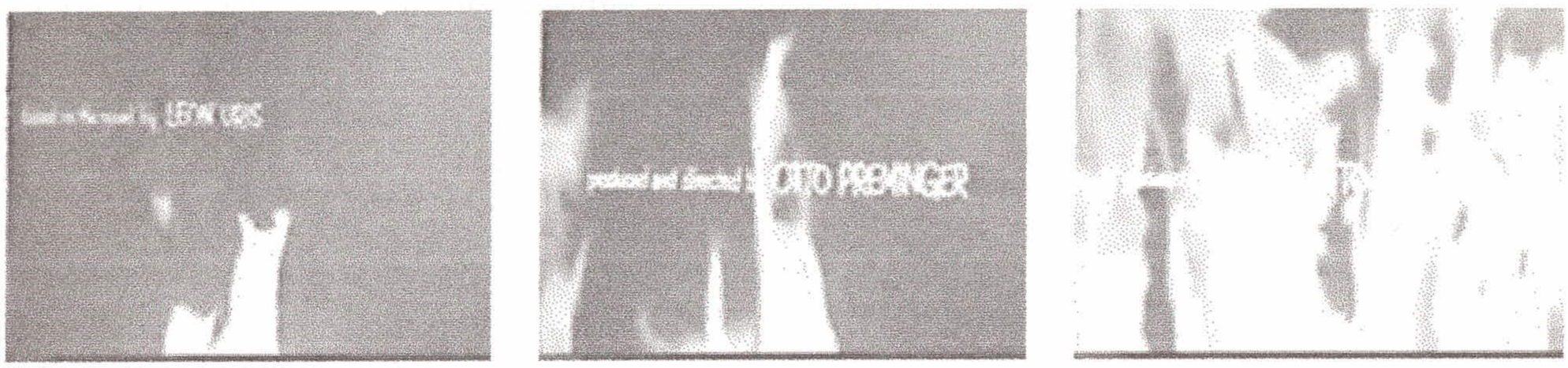
A continuación surge por fundido el título de la película. Aparece en blanco bajo el símbolo. Y el conjunto (fuego, símbolo, texto y fondo azul) nos remite, como decíamos, al propio cartel de la película. La letra sigue siendo manual, pero ha aumentado considerablemente el interletrado y el ancho de la letra.

Por fundido desaparecen juntos el símbolo gráfico y el título, quedando la llama sobre el fondo azul. Sobre esta imagen irán apareciendo, en sobreimpresión, el resto de créditos. En ellos el cargo se escribe en minúsculas (incluidas las iniciales) y el nombre propio en mayúsculas.

Debido a la sencillez de la imagen, la variedad visual la introduce, junto a las continuas variaciones en la forma de la llama, las diferentes distribuciones del texto sobre la pantalla. La composición del texto es muy variada. Encontramos ocho planos de texto en bandera alineados a la izquierda, siete a la derecha, y tres centrados, entre otros. Esta variedad compositiva ayuda a mantener el interés visual de la secuencia.

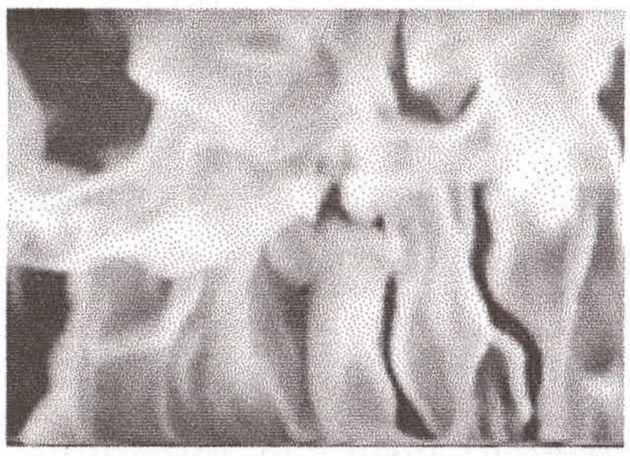
La cabecera termina con el crédito del productor y director: "produced and directed by OTTO PREMINGER". Una vez que aparece este título en la pantalla, comienzan a surgir más llamas por los laterales del cuadro y también por el borde inferior. Las llamas acaban tapando las letras y ocupando toda la pantalla. Fundido a negro y fin de la música.

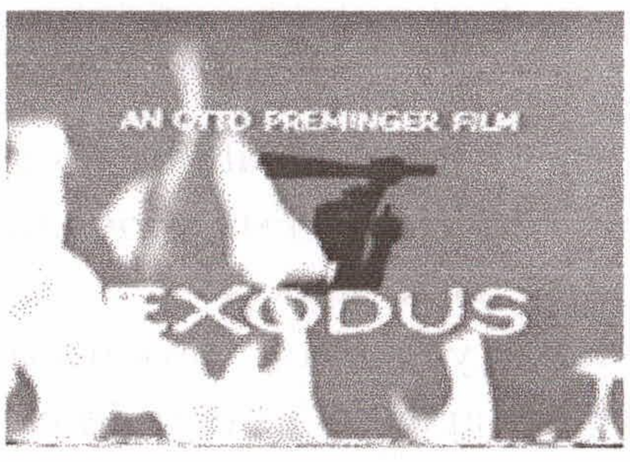
Por su parte, la relación que mantienen texto e imagen no es especialmente estrecha, pues, aunque entre ambos se consigue y mantiene una composición equilibrada, la imagen actúa especialmente como fondo para los títulos.

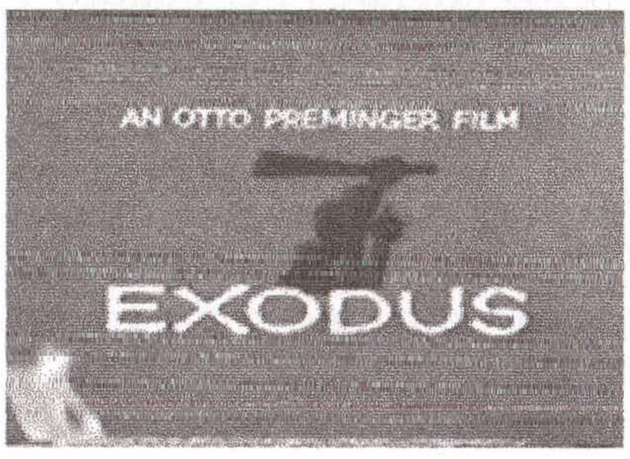


F.156b

Secuencia de títulos final
Duración: 8 seg.
Nº. de planos de texto: 1.







F.157

La última escena de la película es importante para comprender el significado atribuido al fuego, a la llama, a la luz. Termina la película con unas palabras del protagonista sobre la tumba de un palestino y una israelita. Dice así: "Y a Caren, que amaba la vida y la vivía pura como la llama, ¿por qué la eligió Dios? ¿Por qué tan joven tuvo que tropezar con la muerte a solas y en la oscuridad?... Caren, niña de la luz, hija de Israel...".

Cada soldado va echando una pala de arena sobre las tumbas. Y comienza la música mientras los soldados van subiendo a los vehículos. Vemos un Gran Plano General de los coches alejándose. Fundido a negro. Mediante un rápido fundido surgen las llamas sobre el fondo azul. Y tras ellas se distingue el símbolo gráfico de la película y el título: "AN OTTO PREMINGER FILM", "EXODUS". Las llamas se van extinguiendo y cuando casi han desaparecido hay un fundido a negro y fin de la música.

El símbolo gráfico, que daba comienzo a la película, se utiliza, una vez más, para cerrarla.

PSICOSIS

(*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY SAUL BASS".
Duración: 2 min. 5 seg. (de los cuales 15 seg. corresponden al logotipo de la *Universal*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Universal* + 14.
Blanco y negro.
Animación.

Psicosis es una de las tres películas dirigidas por Alfred Hitchcock para las que Saul Bass diseñó los títulos de crédito. En un artículo titulado *Los violines de Herrmann*, Concha Barral enfatiza que "Entre 1958 y 1969, poco tiempo para el rastro que han dejado, se crean tres de las bandas sonoras más significativas de la historia del cine: **Vértigo/De entre los muertos** (Vertigo**), Con la muerte en los talones** (North by Northwest) y **Psicosis** (Psycho). Tres tramas de Hitchcock con violines de Herrmann." (Barral, Otoño 1997, p.278.). Más habría que añadir "y con títulos diseñados por Saul Bass", ya que no es poca la trascendencia que estos trabajos de Bass han tenido.

La cabecera de *Psicosis* dura 2 minutos (y 7 segundos más si tenemos en cuenta el logotipo de la *Universal* que aparece al principio). Se trata de un breve periodo de tiempo que aún parece contraerse más por el ritmo acelerado de las imágenes y de la música. Es una sensación similar a la que se produce al ver la escena del asesinato en la ducha: parece que dura menos por el rápido cambio de unos planos a otros, por el ritmo vertiginoso de la acción.

La principal dificultad que encontramos al intentar describir lo que sucede en la cabecera de *Psicosis* es el aparente ¿o real? caos que gobierna la secuencia: líneas verticales y horizontales que van y vienen, que se quiebran, que aparecen y desaparecen sin orden aparente: es el caos, lo imprevisible. Y lo mismo ocurre con los títulos. No hay tiempo para la

reflexión, la interpretación, para la meditación, todo es muy rápido e intenso. ¿No recuerda esto a otra secuencia de la película? De nuevo la secuencia del asesinato en la ducha de Marion Crane. La "secuencia" por excelencia de la película, planificada por el propio Saul Bass según éste refiere en una entrevista con Pat Kirkham (Kirkham, Febrero 1994); si bien esta atribución de autoría no está exenta de polémica, ya que Hitchcock (Truffaut, 1997, p.260.) afirma que la única escena para la que Bass realizó dibujos fue para el asesinato del policía, y que finalmente no los utilizó porque no se creaba la sensación que él desea. Fuera de esta polémica, lo que sí se puede afirmar como un dato interesante es que en la secuencia de la ducha, Marion recibía catorce puñaladas (Harris y Lasky, 1995), significativamente es el mismo número de planos que aparecen en la cabecera con el texto perfectamente legible, es decir, catorce bloques de texto. ¿Coincidencia, premeditación, cierta señal de autoría? Evidentemente para nosotros es imposible saberlo, lo que sí es cierto es que este dato permite establecer una interesante conexión entre ambas secuencias.

Retomemos la complicada tarea de describir esta secuencia de títulos. Y decimos complicada porque a pesar de que el número de elementos gráficos utilizados es realmente reducido - líneas rectas, tipografía y color (blanco, negro y gris)- se genera con ellos un movimiento y un ritmo tal, que es difícil de seguir. Como decimos, desmenuzar las idas y venidas de las líneas y del texto es una tarea ardua. Para intentar aclarar un poco la situación se puede comenzar haciendo referencia a la retícula sobre la que se trabaja. Se trata de una retícula formada por 29 líneas o divisiones horizontales, iguales en anchura: 14 negras (de nuevo el catorce) y 15 grises, y aproximadamente 51 líneas o divisiones verticales (*) (decimos "aproximadamente" porque no es posible asegurar la exactitud de esta medida, ya que existe la posibilidad de que el formato en vídeo varíe ligeramente del original. No obstante la presencia de las bandas negras arriba y abajo nos hace pensar que la variación, si es que la hay, no será excesiva. *Psicosis* está rodada en 35 mm, y aunque la variedad de formatos panorámicos es muy amplia, creemos que no sería descabellado inclinarse

---

(*) La inclinación por el formato 1.85:1 procede de la lectura de apartado dedicado a formatos en la obra: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 202-208, donde señala dicho formato como el más utilizado en Norteamérica.

por el formato 1.85:1, que es un formato muy usado en Norteamérica. Es más, en el formato académico la relación era 1.33:1, pero más tarde se estandarizó este otro formato: 1.85:1; el cual nos daría una retícula de 29 X 53 divisiones, muy próxima a lo que vemos en televisión).

Sobre esta retícula se crean dos tipos de movimientos: uno vertical y otro horizontal. Sobre estos dos ejes de movimiento nos detendremos más adelante, cuando hablemos de la composición, pero sí que es importante destacarlos ya, pues, entre otras cosas, cuando Truffaut en su entrevista a Hitchcock habla de arquitectura, comenta: "la casa es vertical mientras que el motel es completamente horizontal", a lo que Hitchcock contesta: "Exactamente, ésa era nuestra composición... Si un bloque vertical y un bloque horizontal." (Truffaut, 1997, p.257). No sería necesaria esta frase de Hitchcock para notar la importancia que tienen estos dos ejes en la cabecera, pero sí que nos sirve para marcarla mejor.

Además de la retícula, que nos permite aclarar cómo se van a distribuir los elementos gráficos en el espacio, conviene señalar también la estructura que va a sostener la cabecera, y que no es otra que la que se pone en juego durante la película. Así pues, la cabecera con el logotipo de la *Universal* tiene un arranque lento, al igual que la película. La película tiene un arranque lento y según Hitchcock voluntariamente largo, para crear en el espectador falsas expectativas y mantenerlo lejos de lo que realmente va a suceder. De esta forma se da mayor intensidad al asesinato, totalmente inesperado (op. cit., p.258).

A continuación, y dada la aparente complejidad con que se muestra la secuencia, debido a la rapidez y variedad de movimientos, vamos a considerar por separado, aunque sea brevemente, tanto la música como los principales elementos gráficos que aparecen en la cabecera. Esto nos permitirá posteriormente estudiar mejor cómo funcionan todos juntos.

La música comienza una vez que ha desaparecido el símbolo de la *Universal*, cuando aún la pantalla está en negro, y va a ser fundamental para crear en el espectador el estado de ánimo apropiado para lo que va

a ver. Según el propio Bernard Herrmann, autor de la música: "El complemento de la fotografía en blanco y negro es el sonido en blanco y negro: una orquesta formada sólo con cuerda." (Barral, Otoño 1997, pp. 278-279); usando básicamente violines, violas, chelos, contrabajos, arpas. "Para **Psicosis** encontró cuatro notas que repetían una y otra vez los primeros violines. Los segundos también repetían la frase con un sencillo ritmo, y entre los dos grupos se encajaban en el movimiento de los limpiaparabrisas del automóvil que conducía Janet Leigh. Para dos de los asesinatos descubrió un trémolo pizzicato incómodo con séptimas mayores y novenas menores." (op. cit., p. 281).

El tema musical de la cabecera es el mismo que se ha descrito aquí para la huida de Marion en coche. Así que la primera vez que lo oímos es en la secuencia de títulos. La segunda vez será cuando Marion, una vez robado el dinero, ve a su jefe (y él la ve a ella) cruzando la calle. Y se repetirá al menos tres veces más a lo largo de su huida. Esta conexión de los títulos con el viaje en coche podría estar anticipando lo que será la secuencia de títulos creada por Bass para *Uno de los nuestros* (1990) de Martin Scorsese.

En cuanto a la imagen, destaca el uso que se hace de los siguientes elementos gráficos: líneas rectas y blanco/negro; así como el tipo de composición predominante y el ritmo.

Las *líneas rectas* son, junto a la música, el elemento primordial de esta cabecera. Son líneas tanto verticales como horizontales, que a veces se quiebran, se parten por la mitad.

Lo vertical culturalmente se asocia a lo masculino, mientras que lo horizontal es femenino. A lo largo de la película se pueden observar ejemplos que nos remitirían a este tipo de asociación.

Lo vertical, a su vez, podría marcar un momento suspendido en el tiempo, frente a lo horizontal que marcaría el discurrir continuo del tiempo, de la vida. Es el juego que se establece entre los ejes vertical y horizontal de los que hablaba en relación a la retícula.

El uso del *blanco y negro* en la cabecera es perfectamente explicable

ya que la película está rodada en blanco y negro. "Psicosis se rodó en blanco y negro porque Hitchcock creía que la sangre en la escena de la ducha sería más de lo que el público podría tolerar."(Harris y Lasky, 1995, p.219). Ciertamente, tanto la fotografía como el cine en color resultan, en principio, más realistas que en blanco y negro. También, y por este motivo, podía servir para suavizar (debido a la censura de la época) y hacer más sugerente, y menos carnal, el semidesnudo de Janet Leigh antes de la ducha.

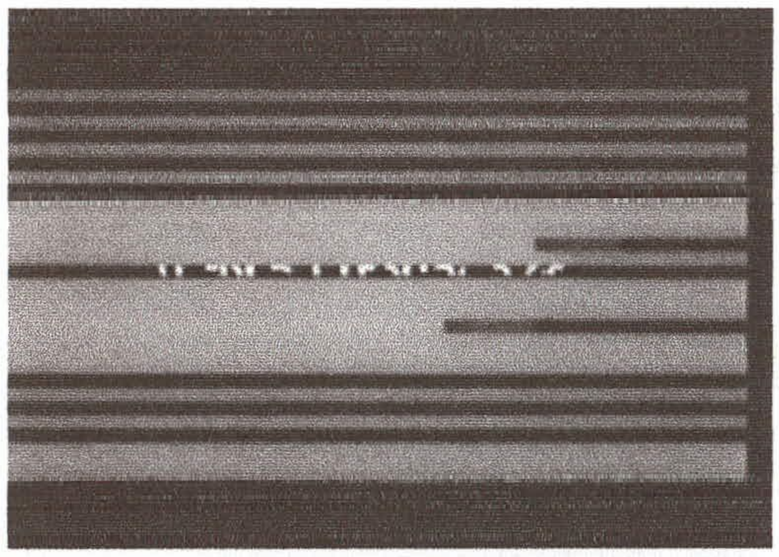
No obstante, y a pesar de que viniera impuesto el uso del blanco y negro por su utilización en toda la película, hay que destacar que sirve para potenciar todo el juego entre pares que se va a desarrollar en la película y especialmente en la cabecera.

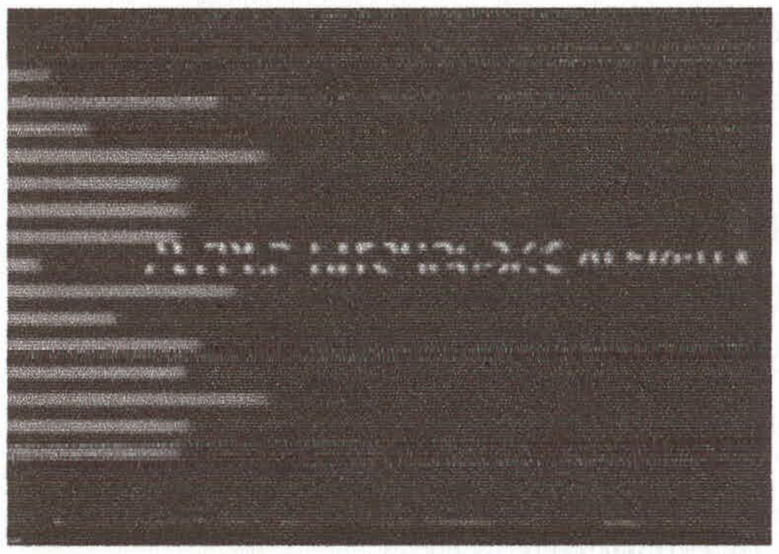
Junto al blanco y el negro aparecerá un gris medio, sobre el que contrastan perfectamente tanto el primero como el segundo.

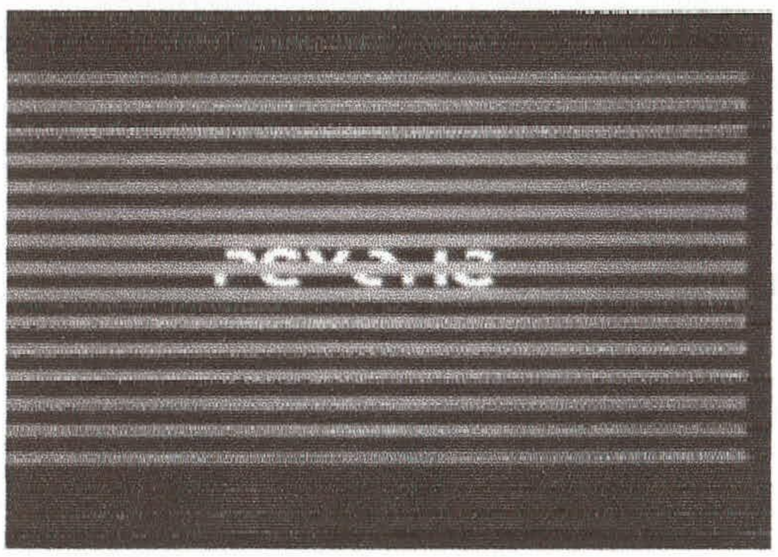
El gris comenzará funcionando de fondo sobre el que aparecerán líneas negras para, a partir de ahí, pasar a ser el negro el que actúe como fondo. El blanco se utilizará siempre, y únicamente, para la tipografía.

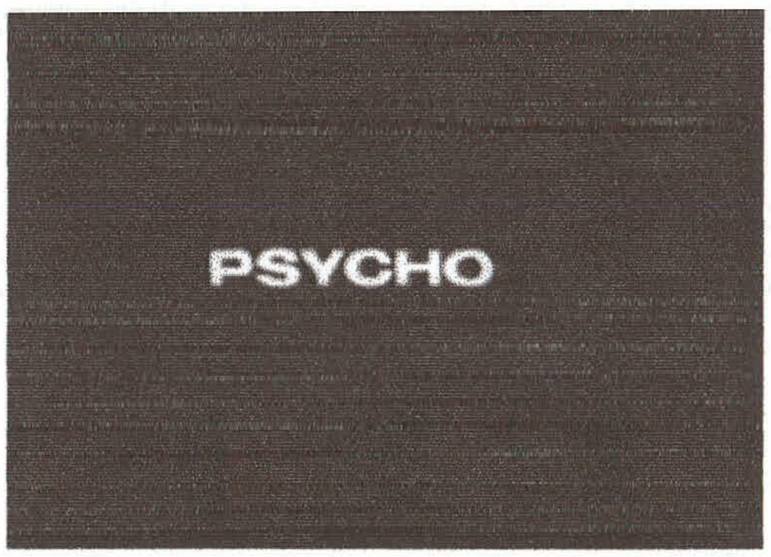
La *composición* es otro aspecto muy importante de esta cabecera. Todo se va a desarrollar en torno a los dos ejes que hemos descrito antes (vertical y horizontal). Pese a la sensación de desasosiego, de ruptura, de quiebra, que queda tras ver la cabecera, la mayor parte de las composiciones están perfectamente equilibradas, y lo hacen en base a dos mitades simétricas (respecto al eje vertical o el horizontal) ó invertidas. Los nombres de los actores principales, así como los del director, título y autor de la música, aparecen perfectamente centrados, si bien la mayoría se forman por la unión de dos mitades o incluso tres, en las cuales también se descomponen para desaparecer.

El *ritmo* tiene mucho que ver con la dificultad que se imponía al ejercicio de descripción de la secuencia de títulos. Se trata de un ritmo acelerado, de un ir y venir de la líneas, como decía, de forma imprevisible. Y frente a lo que podría parecer repetitivo y aburrido (al jugar con tan pocos elementos) es, por el contrario, dinámico, atractivo, y a la vez bastante complejo.









F.158a

En cuanto al texto, la tipografía utilizada es de palo seco y con los extremos redondeados. Se usa siempre en mayúscula y se pueden distinguir 3 tamaños diferentes: dos para los personajes más importantes (uno para su nombre real y otro para el del personaje al que interpretan. Por ejemplo: "AND JANET LEIGH AS MARION CRANE"), y un tercero para el resto de personas que han trabajado en la realización de la película.

La secuencia de títulos comienza con la aparición del símbolo de la *Universal* en blanco y negro, y sin música. En *Psicosis* el ritmo y movimiento suave de las imágenes que forman el símbolo de la *Universal* es radicalmente diferente a la música y el ritmo casi podríamos decir histérico que caracteriza al resto de la secuencia. Por esta total diferencia la música en *Psicosis* comienza una vez que el símbolo desaparece. El símbolo de la *Universal* desaparece por fundido a negro. Con la pantalla en este color comienza la música y mediante un rápido fundido surge el fondo gris, sobre el que van a aparecer, por la derecha del cuadro, líneas rectas horizontales de color negro hasta ocupar toda la pantalla. A partir de aquí, la aparición y desaparición de líneas será una constante en toda la cabecera.

Tras las primeras líneas aparecen sucesivamente tres bandas blancas horizontales por la derecha, aún de formas irreconocibles, que dan lugar, al unirse, al primer rótulo: "ALFRED HITCHCOCK´S", sobre fondo negro. Esta fragmentación del texto, hace referencia a esa quiebra de la personalidad de Norman Bates, a la pérdida de unidad y equilibrio. Las letras se van por la izquierda igual que han llegado, es decir, fragmentadas en tres bandas horizontales. Vienen por la derecha nuevas líneas grises. Cuando ocupan toda la pantalla aparecen, sucesivamente, el tercio superior e inferior del siguiente rótulo. Al irse las bandas grises por la derecha, llega desde la izquierda la parte central de las letras, formándose el título de la película: "PSYCHO". En estas letras se produce una ruptura aún más explícitamente señalada: la parte central se desplaza ligeramente a la izquierda y luego a la derecha, creando una imagen distorsionada donde la ruptura, la quiebra de la norma, es la idea que se transmite. A continuación el tercio central de las letras se va por la izquierda, el inferior por la derecha y el superior por arriba. Esta última parte se va a la vez que desde un supuesto eje horizontal central surgen dos bloques de líneas grises que irán creciendo, uno hacia arriba y otro hacia abajo. Son las primeras líneas verticales que aparecen y lo hacen de forma alterna (gris sobre negra, negra sobre gris). Por fundido se alinean, desapareciendo ese supuesto eje horizontal. Suben, y con ellas dos bandas blancas. Cuando la primera de estas bandas llega al centro, la otra sube y completa el nombre: "STARRING ANTHONY PERKINS". Hay que destacar cómo a este personaje se le relaciona así con el eje vertical; eje de lo masculino pero también del tiempo interrumpido.

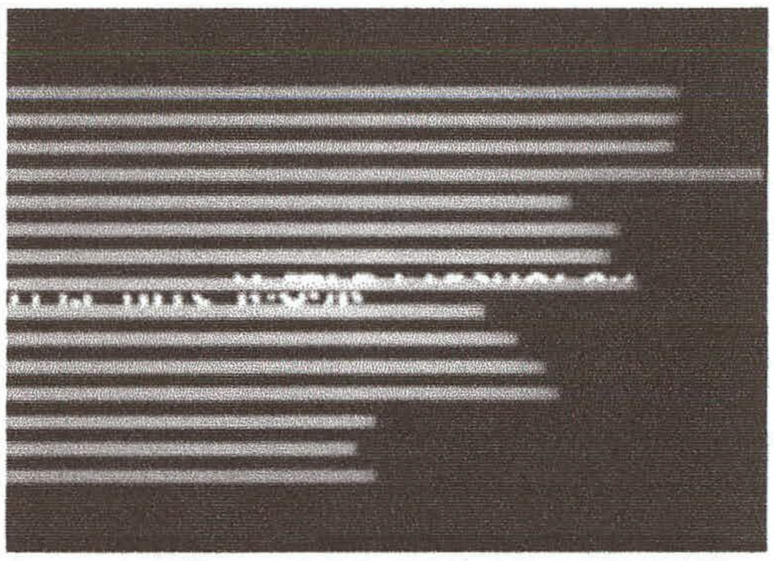
F.158b

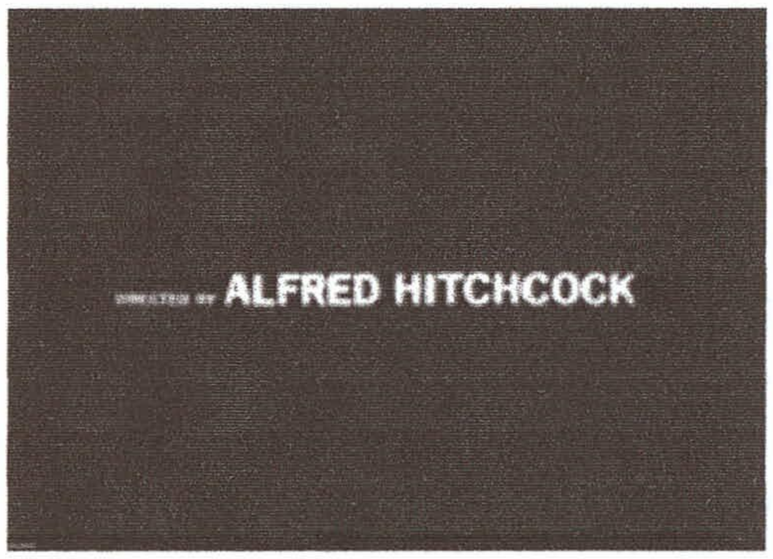
Se puede decir que de abajo (culturalmente el mundo subterráneo es el que se identifica con lo malvado, las fuerzas caóticas, el infierno...) vendrá la muerte y su ejecutor. Por eso no nos sorprende que las primeras líneas verticales que aparecen en la cabecera sean las que dan paso al nombre de Perkins, actor que representa a Norman Bates. La forma de desaparecer el nombre también es muy significativa: comienzan a aparecer barras verticales desde arriba (mitad izquierda) y desde abajo (mitad derecha), mientras que el nombre se descompone en dos mitades horizontales, una que sube y otra que baja. Esta imagen muestra claramente el desdoblamiento que sufrirá este personaje, y lo hace marcando el concepto de "dos" a través de todos los recursos gráficos presentes (texto en dos mitades, dos colores, composición simétrica invertida, etc.).

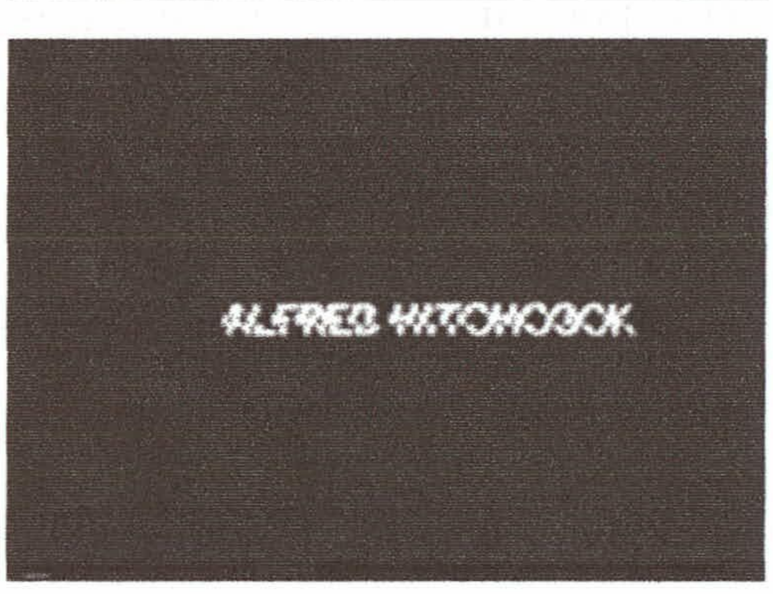
Tras esto las líneas verticales cubren toda la pantalla. Bajan las grises y tras ellas dos bandas blancas que forman el nombre de "VERA MILES". Suben las líneas grises y con ellas desaparece el nombre. Las líneas vuelven a ocupar toda la pantalla y cuando bajan les siguen dos bandas blancas que forman el nombre de "JOHN GAVIN". Vera Miles y John Gavin fueron una pareja típica del cine de esos años. Los nombres de ambos aparecen por arriba, y mientras que el de Miles desaparece por arriba, el de Gavin lo hace horizontalmente por la derecha, tras fragmentarse el nombre en tres partes. Así, sirve de unión entre el eje vertical y el horizontal. Aparecen líneas horizontales desde la izquierda que ocupan toda la pantalla, y a continuación, también por la izquierda: "MARTIN BALSAM & JOHN MCINTIRE", que se van por ese mismo lado.

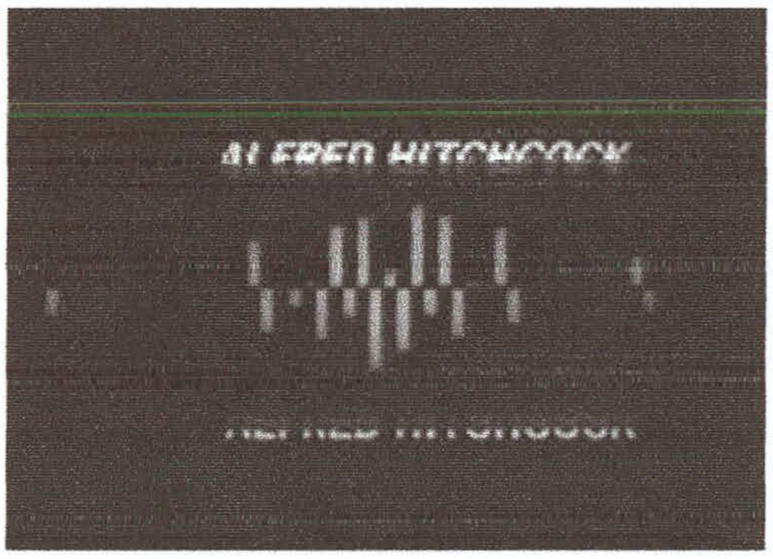
Surgen más barras, esta vez desde ambos lados. Las de la mitad superior se van por la izquierda (en el mismo sentido en el que venían) y las de la mitad inferior se van hacia la derecha (en sentido opuesto al que traían), quedándose una central. Todas se reducen por los extremos exteriores y aparecen los créditos de actores secundarios. Se paran en el centro (composición centrada según el eje vertical) y se van por la derecha.

Por el lado izquierdo aparecen dos bandas de blanco, sucesivas, y tras ellas desde el mismo lugar vienen líneas que ocupan toda la pantalla (respetando el blanco). Se van las barras y viene la parte central del texto,









formando el rótulo: "AND JANET LEIGH AS MARION CRANE". Se trata de un personaje singular en la película, y su aparición en la cabecera es igualmente singular. Janet Leigh es la protagonista que muere a la mitad de la película. Ciertamente algo insólito hasta entonces en el cine norteamericano. Aquí, su nombre aparece situado no al principio de los créditos, como el de Perkins, sino al final de los actores, casi se podría decir que como el plato fuerte. Además se le da un tratamiento especial, ya que en el resto de rótulos no se había indicado el nombre del personaje representado por cada actor. Igualmente hay que destacar la manera en la que desaparece el texto: "AND JANET" se va hacia la izquierda, y "LEIGH AS MARION CRANE" se va hacia la derecha. Es un nombre fragmentado. Los anteriores también lo eran, pero con Anthony Perkins y Janet Leigh la tensión que se crea es mayor, ya que las mitades desaparecen por lados opuestos.

Tras esto continúan apareciendo el resto de los créditos con las personas que han intervenido en la realización de la película. Esta parte se va a desarrollar en el eje horizontal y con el "dos" como norma compositiva.

Finalmente llegamos al rótulo para la música: "MUSIC BY BERNARD HERRMANN", también por la

F.158c

unión de tres bandas blancas horizontales sucesivas, que vienen por la izquierda. Cuando van a desaparecer surgen barras por la izquierda que ocupan toda la pantalla, y se van igualmente por este lado, mientras aparecen dos bandas blancas por la derecha que van a formar el último crédito cuando se una a ellas, también desde la derecha, el tercio central: "DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK". Desaparece "DIRECTED BY" y "ALFRED HITCHCOCK" sufre la misma fragmentación que habíamos visto en el título principal.

Para desaparecer, los dos tercios superiores se van hacia arriba y el tercio inferior hacia abajo (igual que como desaparecía PSYCHO), a la vez que surgen líneas verticales alternas desde un supuesto eje central, creciendo hacia arriba y hacia abajo. Cuando las líneas alcanzan un punto máximo, como si midieran el sonido, comienzan a disminuir hacia el centro, a la vez que se va extinguiendo la música y se va fundiendo lentamente la imagen con un Gran Plano General de la ciudad de Phoenix (Arizona), donde se va a desarrollar la siguiente secuencia de la película. Esta identificación absoluta: imagen = sonido (música), nos remite nuevamente a la escena de la ducha. Donde podríamos esperar los gritos de Marion Crane, oímos los violines de Herrmann, puros gritos también; por lo que la música, o mejor, el sonido creado por Herrmann, vuelve a identificarse con la imagen como si fueran la misma cosa.

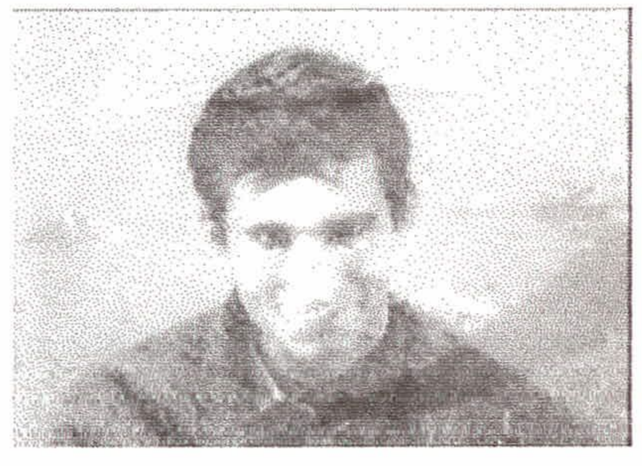
Por último señalar cómo durante el fundido se establece un paralelismo formal entre las líneas grises y los edificios de la ciudad. Un juego similar al que realizó Bass un antes en *Con la muerte en los talones*, y que utilizará nuevamente un año más tarde al hacer la imagen de obertura de *West Side Story* (1961) de Robert Wise y Jerome Robbins.

A través de esta cabecera, y como hemos podido comprobar, Saul Bass consigue crear un estado de ánimo propicio para lo que el espectador va a ver. Lo introduce en la película y además le muestra las claves de la misma, le transmite el concepto fundamental. La idea clave que se ha desarrollado en la cabecera ha sido la psicosis que sufre Norman Bates a través de su doble personalidad. El "dos", por tanto, es una cifra clave

UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

que se evidencia a través del uso del blanco y negro, la oposición de líneas de dos colores, la quiebra de las líneas en dos mitades, la composición de los bloques de texto en dos columnas, composiciones simétricas (muchas invertidas), el juego con dos ejes (vertical y horizontal), la ruptura de líneas de texto en dos mitades... Incluso cuando en el texto las letras se quiebran en tres partes, la central suele actuar como un bloque y la superior e inferior como otro (se mueven juntas), lo que nos permite hablar también de dos bloques, etc.

También se han marcado a lo largo del análisis diversas relaciones que se pueden establecer entre la cabecera y la escena de la ducha, lo cual muestra, a parte de toda polémica sobre la planificación o no del asesinato por Saul Bass, que la cabecera está perfectamente integrada con el resto de la película, recogiendo tanto el concepto principal como la propia estructura de ésta.

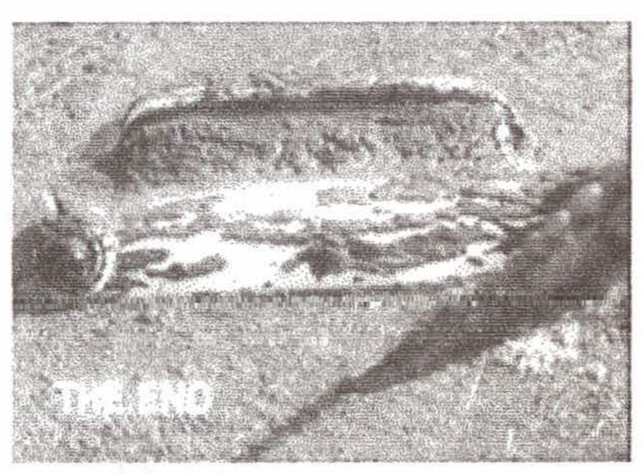


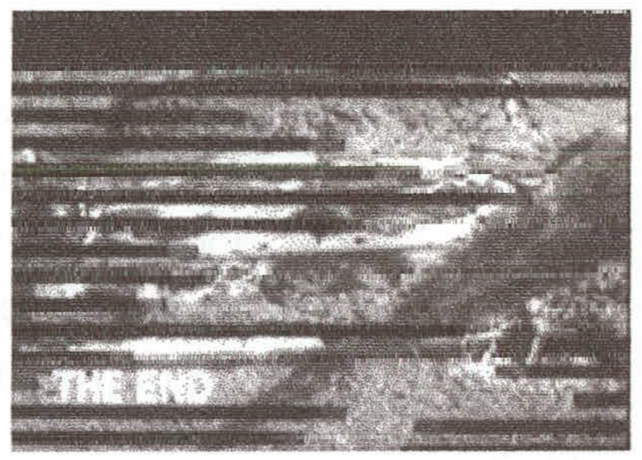
Como buen alumno Bass recoge y utiliza con magníficos resultados las enseñanzas de Georgy Kepes: "El lenguaje visual... Puede reforzar el concepto verbal estático con la vitalidad sensorial de las imágenes dinámicas."(Kepes, 1976).

Secuencia de títulos final
Duración: 10 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina con Norman Bates en la comisaría. Allí el psiquiatra explica la psicosis que sufre Norman. Según éste, el asesinato de su madre y del amante de ésta, le convirtió en un esquizofrénico con doble personalidad y accesos homicidas.

Tras un Primer Plano de Norman Bates, fundido con una siniestra calavera, la película termina con una imagen del coche de Marion que está siendo sacado del pantano. En la esquina inferior izquierda de la pantalla surge el rótulo final "THE END". Utiliza letra blanca y de palo seco, como en la





F.159

cabecera. Líneas negras horizontales comienzan a invadir la pantalla. Primero aparecen por la izquierda, después por la derecha. El título final se quiebra horizontalmente, como hacían muchos títulos en la cabecera. La imagen va desapareciendo tras el paso de las líneas que, a su paso, van dejando el fondo negro. Final de la música. Y final de la película.

ESPARTACO

(*Spartacus*, 1960, Stanley Kubrick)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "main titles & design consultant SAUL BASS".
Duración: 3 min. 30 seg. (de los cuales 7 seg. corresponden al logotipo de la *Universal*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Universal* + 22.
Color.

Se ha dicho, y con razón, que Saul Bass utilizada algunos elementos como motivos recurrentes en muchas de sus secuencias de títulos. Así por ejemplo, en cuanto al uso del color, destaca el predominio de composiciones cromáticas en torno al rojo, el blanco y el negro. En esta cabecera no se trata del color, sino de su predilección por los Primeros Planos y Planos Detalle del cuerpo humano. En *Vértigo* veíamos mediante una imagen realista, un rostro femenino (boca, nariz, ojos...). En *Anatomía de una asesinato* se nos presentaban, mediante un dibujo de formas simplificadas, las distintas partes de un cuerpo humano (brazos, piernas, cabeza...). En *Plan diabólico* veremos imágenes deformadas de un rostro humano... En *Espartaco* la imagen va a estar formada por diversos planos que muestran fragmentos de estatuas romanas. Principalmente veremos Planos Detalle de manos esculpidas en piedra, pero también veremos bocas, cabezas y rostros.

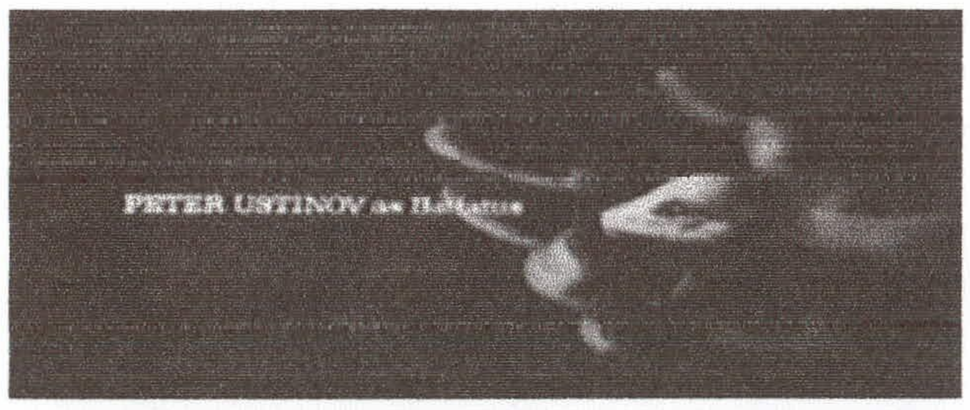
Por el tipo de imágenes que aparecen en la cabecera podemos distinguir tres partes en la misma: una primera parte, donde aparecen principalmente manos de estatuas en piedra. Una segunda parte, donde se nos muestra

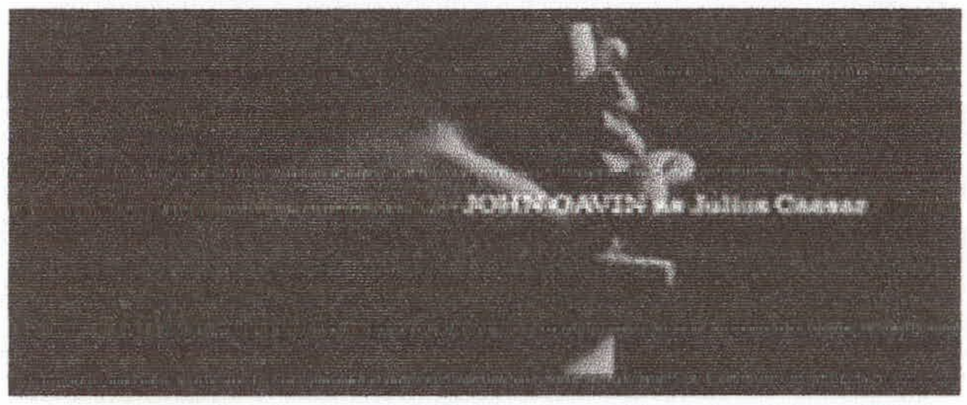
escritura romana tallada en piedra. Y una tercera parte, donde se vuelve a los motivos humanos, pero en este caso cabezas y rostros. Es un principio monumental para una historia ubicada en el último siglo antes de la era cristiana, en la República Romana.

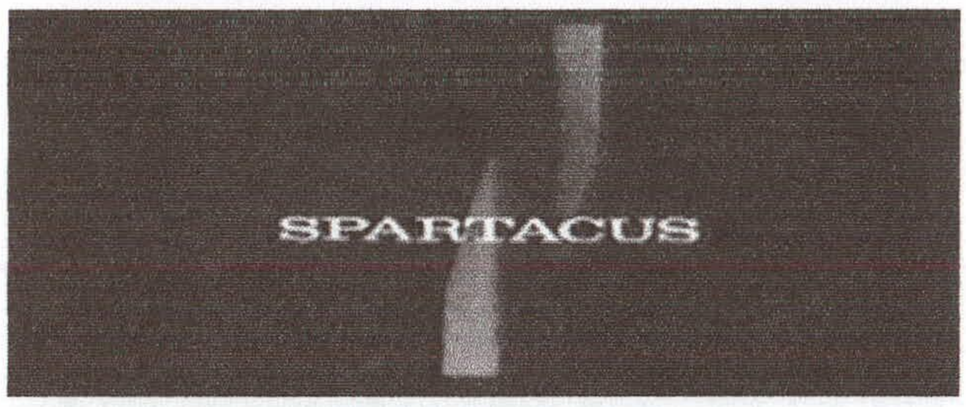
La película comienza con el logotipo de la *Universal*, y con él, comienza también la música que acompañará a la cabecera. Tras la desaparición del logotipo surge, por fundido, un Plano Detalle de una mano esculpida en piedra que señala hacia la izquierda. El fondo de la imagen es casi negro, y solamente parte de la mano está iluminada. Se trata de un fuerte contraste entre luz y sombra, que podría remitirnos a los fuertes contrastes y diferencias sociales de la época romana. Por fundido sobre esta imagen aparece el primer título de la secuencia: "BRYNA PRODUCTIONS, INC. presents". Se trata de una letra blanca y con *serif*. Por su utilización de los remates se trata de una letra derivada de la letra lapidaria romana, y ello hace que se relacione estrechamente con la ubicación temporal y el legado cultural de la historia que se nos mostrará.

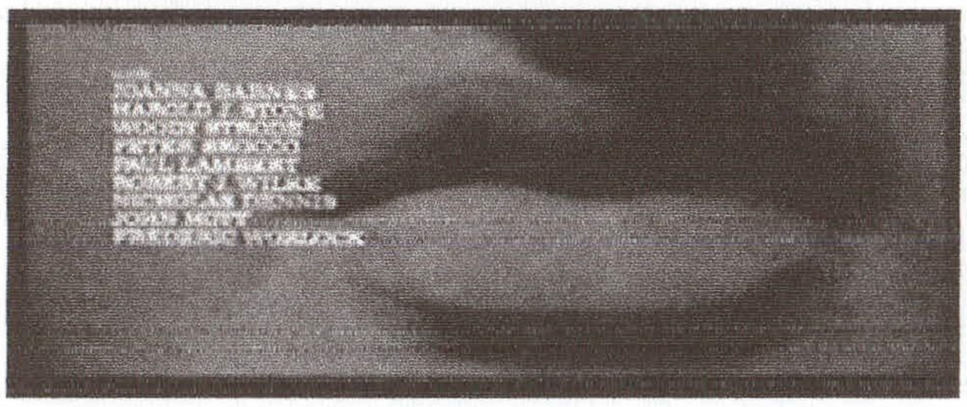
La imagen y el texto desaparecen por fundido con la siguiente imagen: un Plano Detalle de un puño, también esculpido en piedra, con la muñeca atada por cuerdas, como un esclavo. Por fundido aparece el nombre del protagonista y estrella: "KIRK

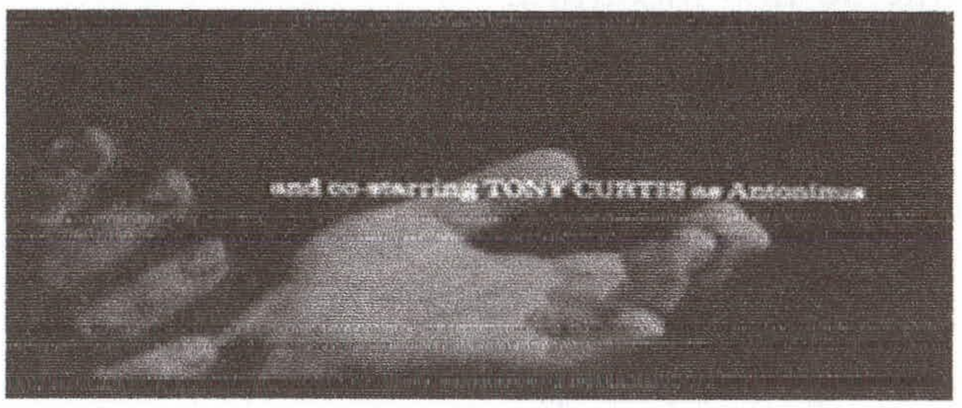
F.160a











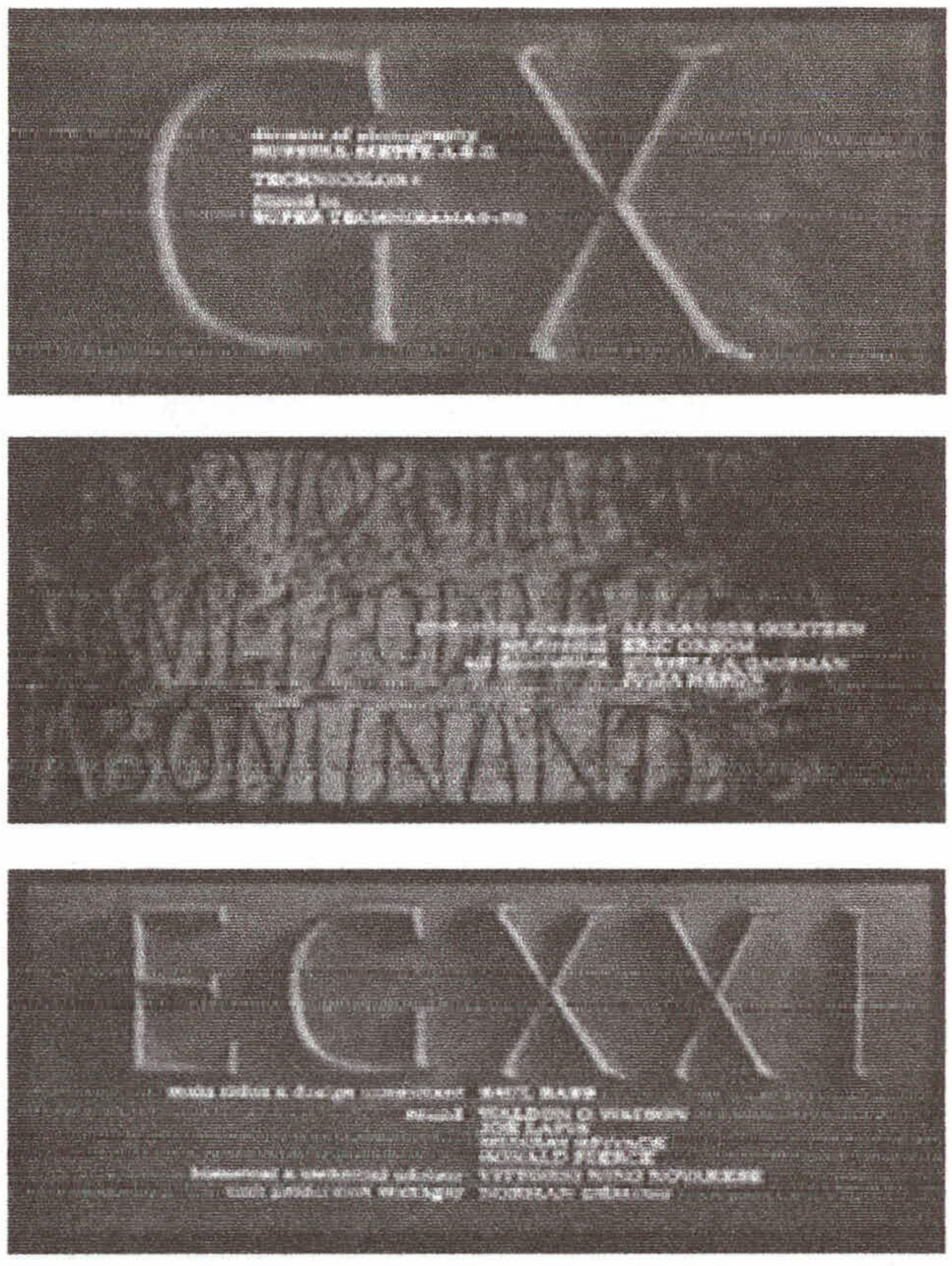
F.160b

DOUGLAS as Spartacus". Podemos hacer notar como se utiliza la fórmula: "Actor -> Personaje", es decir, "Realidad > Ficción", favoreciendo la entrada del espectador en el mundo de la ficción. Por otro lado, la aparición del nombre de Espartaco sobre una imagen de una mano atada, nos está hablando de este personaje como esclavo.

La imagen y el texto desaparecen por fundido con la siguiente imagen: un Primer Plano de un águila en piedra. Por fundido aparece el nombre de otro actor principal: "LAURENCE OLIVER as Crassus". Si el título anterior aparecía justificado a la derecha, éste aparece justificado a la izquierda, estableciendo una alternancia compositiva del texto muy habitual en las secuencias de títulos diseñadas por Bass.

A continuación, y sobre distintos Planos Detalle de manos esculpidas en piedra, van a ir apareciendo los nombres de cuatro actores más y el personaje al que interpretan. El último de ellos, "JOHN GAVIN as Julius Caesar", aparece sobre una mano que empuña una especie de espada dirigida hacia abajo. Cuando se ha dado tiempo para

leer el título, la cámara inicia un movimiento vertical hacia abajo, hasta centrar la punta del arma. Por el borde inferior del cuadro surge otra espada, y mientras va desplazándose hacia arriba aparece por fundido el título principal: "SPARTACUS", centrado en la pantalla. La espada superior desaparece por fundido. Luego desaparece el título. Y finalmente la espada inferior desaparece por fundido con la siguiente imagen: un Plano Detalle de una mano. Sobre ella aparecen los nombres de cinco co-protagonistas. Después, pasamos por fundido a un Plano Detalle de una boca esculpida en piedra, y un bloque de texto alineado a la izquierda, con el nombre de nueve actores más. El siguiente plano nos muestra en Plano Detalle dos manos abiertas, y el crédito del último actor: "and co-starring TONY CURTIS as Antonious".

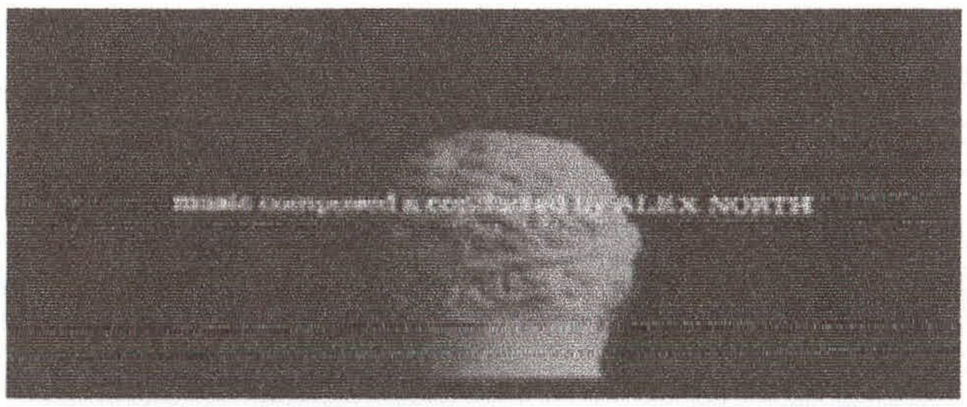


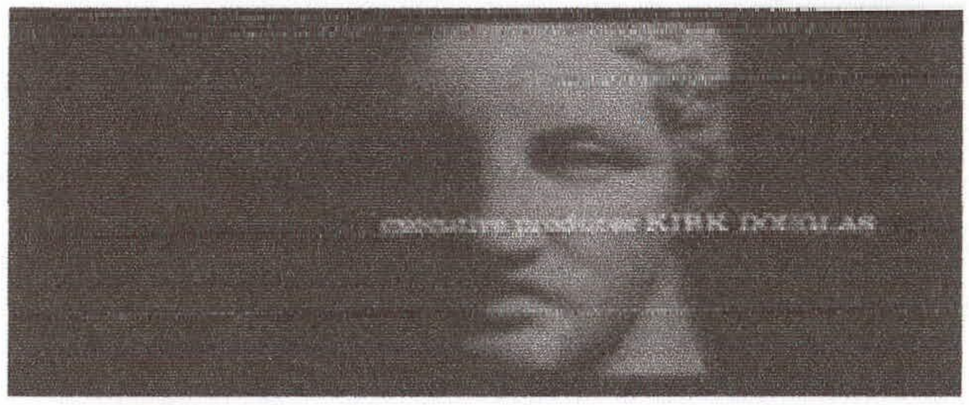
F.160c

Tras esta primera parte de la secuencia, donde los nombres de los actores aparecen sobre imágenes de esculturas humanas en piedra, pasamos a una segunda parte. En ella van a aparecer los créditos artístico-técnicos sobre planos que muestran letras romanas talladas o esculpidas en piedra. Así, nos encontraremos siete planos de imágenes distintas, cada uno con sus correspondientes créditos en sobreimpresión.

Tras ellos pasamos a una imagen con referente nuevamente humano. Es un Primer Plano de una cabeza esculpida en piedra y tomada por la cámara desde atrás. Aparece centrada en la pantalla, y también centrado aparece el título: "music composed & conducted by ALEX NORTH".

Todo desaparece por fundido con un Primer Plano de un rostro en piedra visto de frente. La iluminación hace que una mitad del rostro quede entre sombras. A la derecha del cuadro podemos leer: "executive producer KIRK DOUGLAS". A continuación el texto desaparece por fundido, pero





F.160d

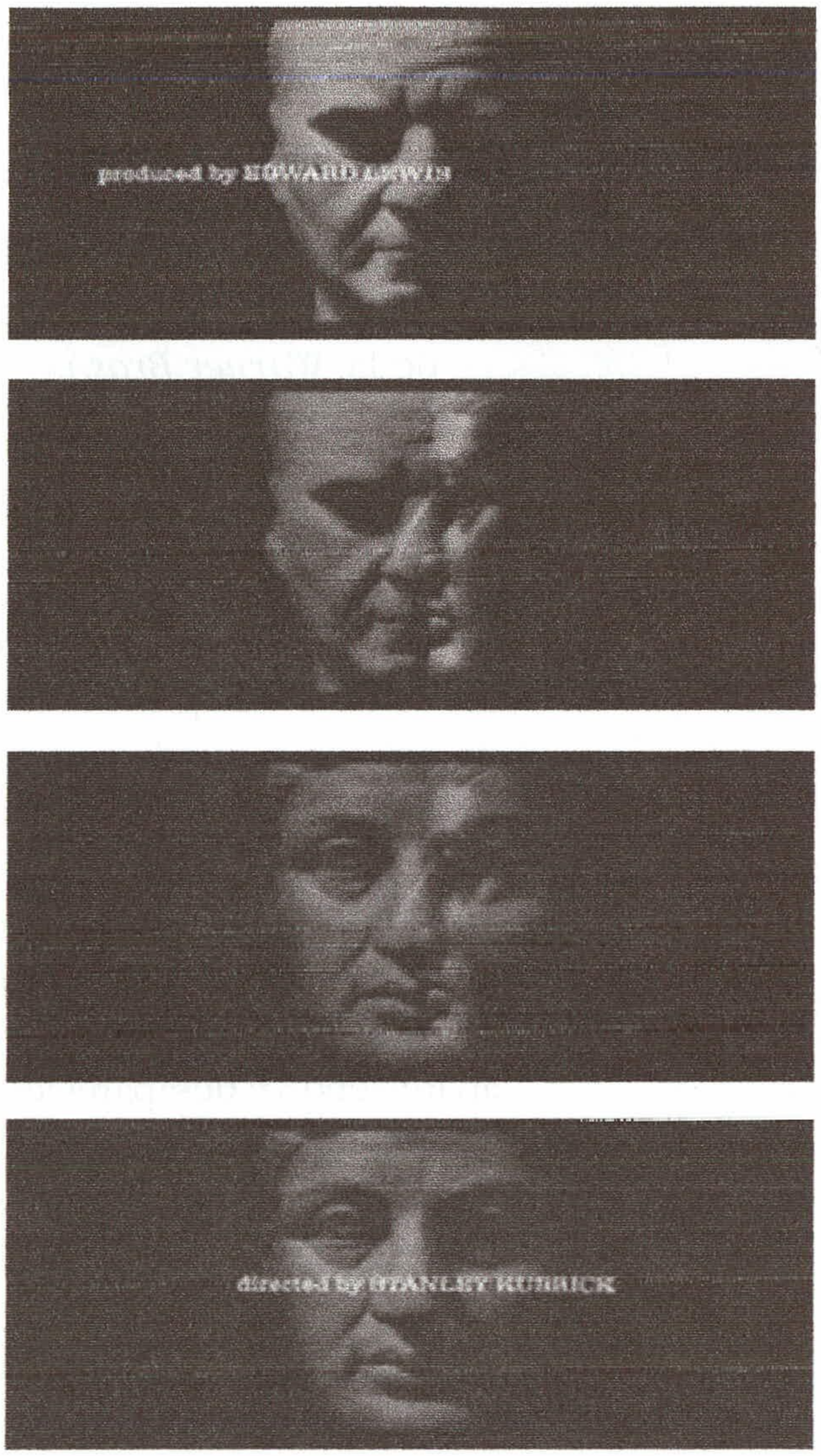
la imagen queda, y compone con un rostro de perfil que surge en la mitad izquierda de la pantalla. Suavemente el rostro tomado de frente desaparece por fundido y aparece la imagen simétrica del rostro que ha quedado. La imagen que resulta nos recuerda a las imágenes, también simétricas, de la secuencia de títulos de *Segunda Piel*, diseñada por Juan Gatti (F.161). Así podemos ver la influencia de Saul Bass en los trabajos de este diseñador argentino.

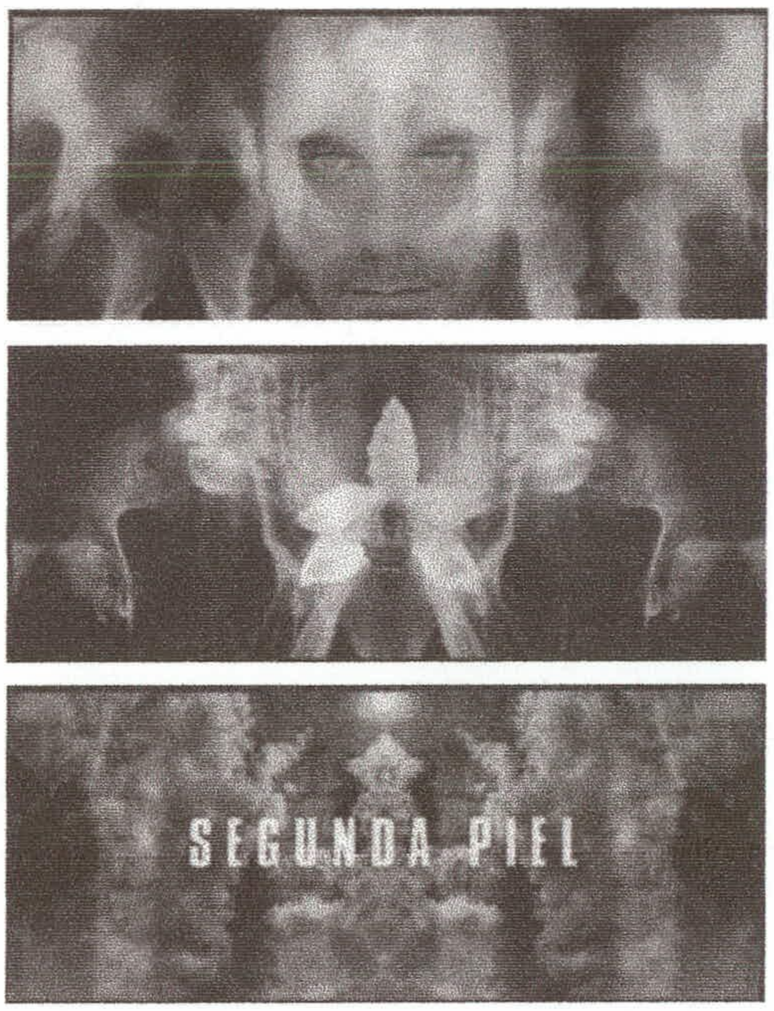
A continuación, el perfil de la izquierda desaparece por fundido. Aparece en el centro de la pantalla un Plano Detalle de un rostro visto de frente y, finalmente, desaparece el perfil de la derecha. Sobre este rostro visto de frente aparece por fundido el título: "produced by EDWARD LEWIS".

Texto e imagen desaparecen por fundido con otro rostro visto de perfil. Después éste desaparece por fundido con un Plano Detalle de un rostro visto de frente. Por fundido aparece sobre él: "directed by STANLEY KUBRICK". Este último título desaparece y el rostro comienza a cuartearse. Unos trozos desaparecen por corte, otros caen... Cuando queda aproximadamente medio rostro en la pantalla, totalmente cuarteado, hay un movimiento de cámara aproximándose hacia el ojo. Este movimiento termina en un Plano Detalle del ojo hasta que la referencia se pierde entre el negro que domina la imagen. Fin de la música y fin de la cabecera.

En cuanto al texto, ya hemos señalado, por un lado, como el tipo de letra utilizado, con *serif*, remite a la propia letra romana, de la cual procede. Y esto se pone aún más de manifiesto en la parte central de la cabecera, cuando los títulos aparecen en sobreimpresión sobre distintos planos de letra romana tallada o esculpida en piedra. Por otro lado, la composición es muy variada. El texto aparece alineado a la derecha, a la izquierda, aparece centrado en la pantalla, o incluso se organiza centrado respecto a un eje central, dejando los cargos a un lado y los nombres propios a otro.

La relación entre texto e imagen no es especialmente estrecha, pues la imagen parece funcionar preferentemente como fondo para el texto. Sin embargo, en determinados momentos se establece una mayor interacción entre ambos. Es el caso, por ejemplo, del título principal. Las armas, apuntando al centro, crean en esa zona un espacio de gran atracción visual. Y es ahí donde aparece el título, en un lugar visualmente privilegiado.





F.160e

F.161

LA CUADRILLA DE LOS ONCE

(*Ocean´s Eleven*, 1960, Lewis Milestone)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "title designs by SAUL BASS".
Duración: 3 min. 11 seg. (de los cuales 9 seg. corresponden al logotipo de la *Warner Bros.*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Warner Bros.* + 21.
Color.
Animación.

Las imágenes que aparecen en esta cabecera nos ponen en perfecta situación de lo que será la historia. En ellas se hace referencia a las luces de colores que adornan las fachadas de los casinos. Aparecen también elementos que forman parte de los juegos de azar, como las cartas, la máquina tragaperras o los dados. En definitiva, todas las imágenes giran en torno al mundo de los casinos, sus llamativas luces y sus juegos.

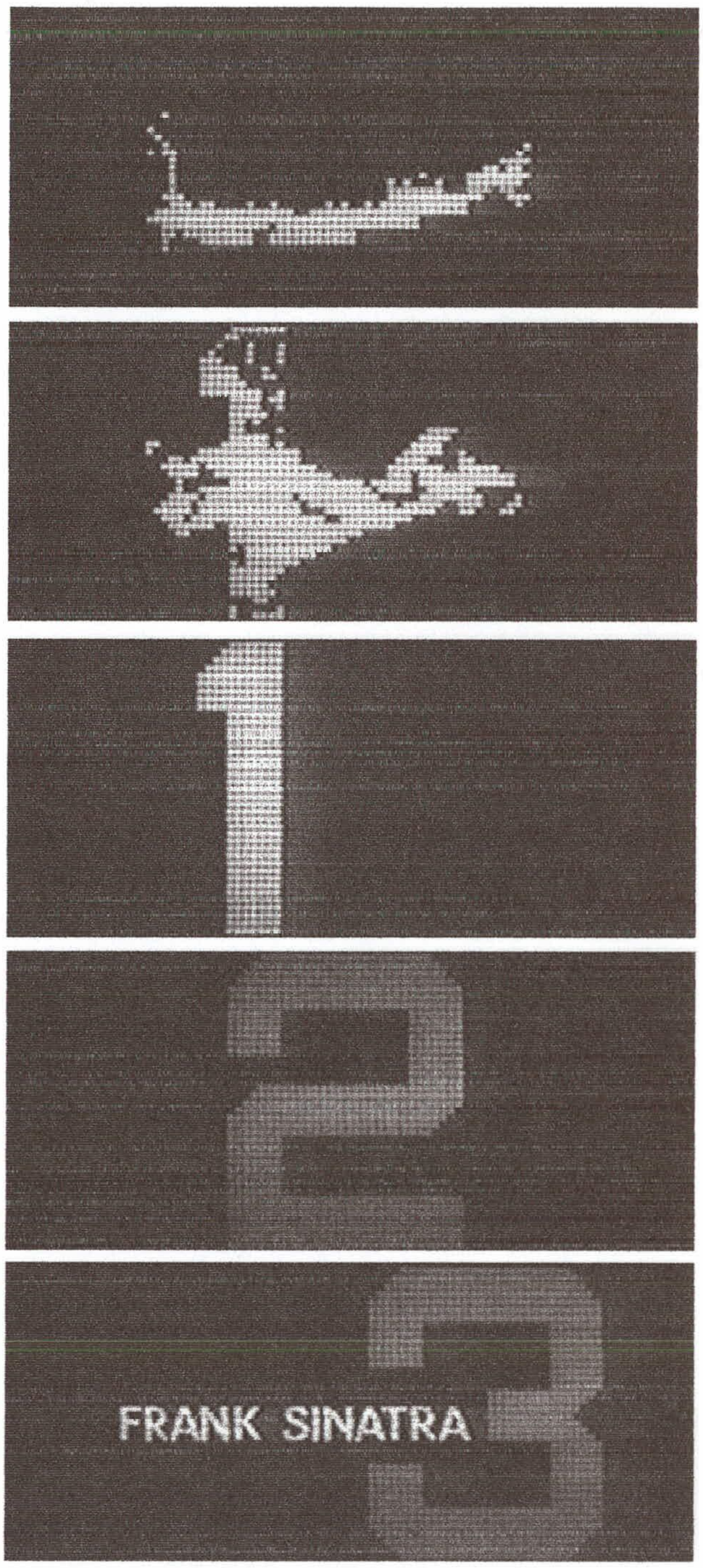
Tras el logotipo de la *Warner Bros.*, y sobre un fondo negro, comienzan a surgir puntos de color naranja. Estos puntos juegan por toda la pantalla, apareciendo y desapareciendo, hasta que finalmente se organizan formando un número, el 1, en la mitad izquierda del espacio. Después, desaparecen estos puntos y surgen otros. Estos últimos son de color marrón y acaban construyendo el número 2, en el centro de la pantalla. De la misma manera, poco a poco, desaparece el 2 y aparece un 3. Esta vez es en color azul y está situado en la mitad derecha de la pantalla. Con este número aparece, por corte, el primer título de la secuencia: "FRANK SINATRA", que lo hace en color blanco. Este título utiliza una letra de palo seco que está formada por puntitos blancos. Con este tratamiento formal la letra se relaciona estrechamente con los números que hemos visto hasta ahora, y hace referencia, como ellos, a los letreros luminosos que suelen adornar las fachadas de los casinos. De la misma manera van a ir apareciendo más números, hasta llegar al once. Y con ellos, van a ir apareciendo y desapareciendo por corte otros cinco nombres de actores. Los nombres se

siguen construyendo mediante puntitos de color blanco. Y los números aparecen en colores generalmente llamativos: rosa, rojo, naranja, rojo, gris, rosa, azul y, finalmente, otra vez rojo. Con el número 11 en rojo aparece el título principal: "in OCEAN´S ELEVEN". Este número once hace referencia al grupo de once hombres que se juntarán para robar, en la noche de fin de año, los casinos más importantes de Las Vegas.

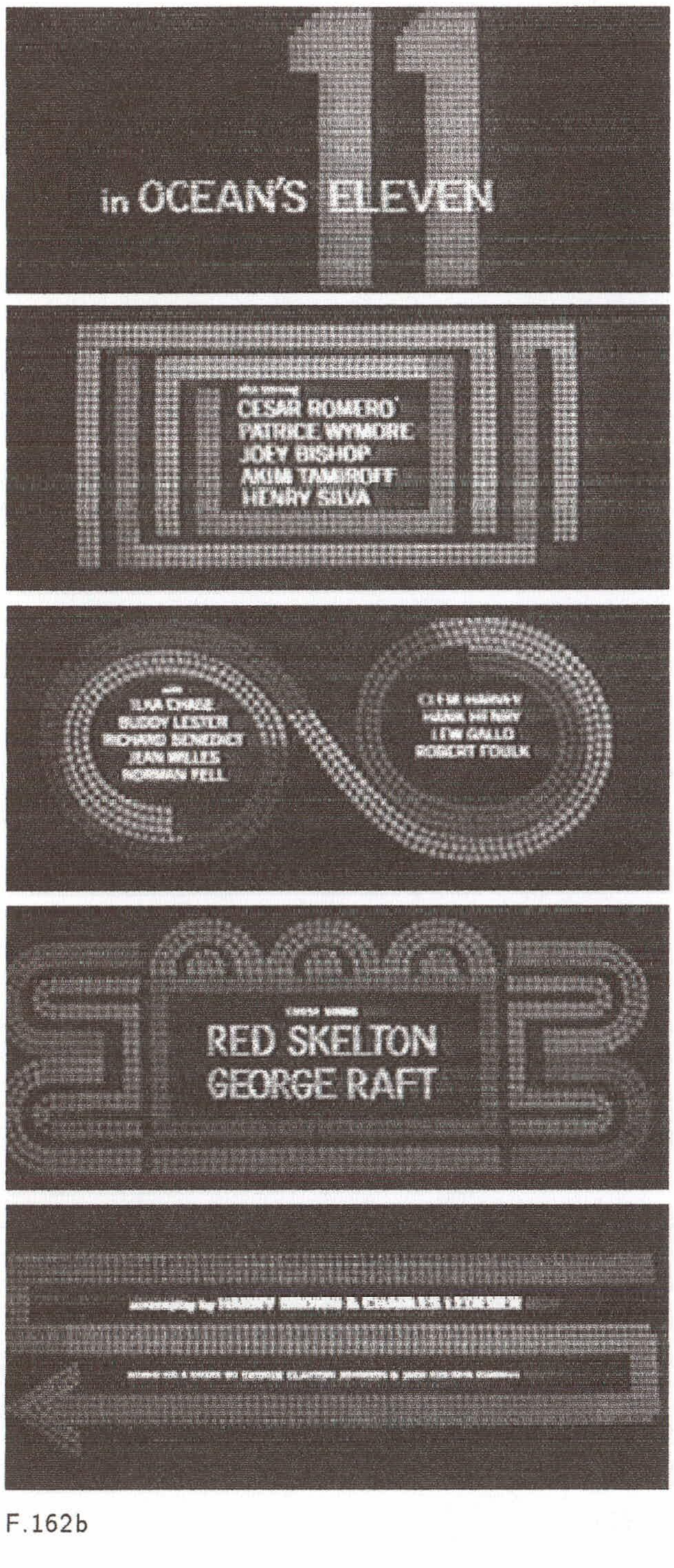
A partir de aquí la música es más animada, y acompaña a las luminosas animaciones realizadas mediante puntos de colores que se encienden y apagan.

Así, una vez que desaparecen el número 11 y el título principal, aparecen puntos rosas y rojos que crean una especie de marco-laberinto lineal. En su centro aparecen, alineados a la izquierda, los nombres de cinco actores. El tipo de letra utilizado es de palo seco, pero ya no se utilizan los puntitos para la construcción de los trazos, sino que éstos son continuos. La letra realizada con puntos será retomada en los créditos de las estrellas invitadas y en el título final del productor y director Lewis Milestone.

El texto desaparece por corte y la imagen lo hace poco a poco, tal y como había aparecido. De igual modo surge la siguiente imagen que, formada por puntos azules, rosas y violetas, describe dos curvas cerradas. En el interior de la curva situada a



F.162a



la izquierda surge por corte un bloque de texto centrado con el nombre de cinco actores. Después, aparece otro bloque de texto en la curva derecha, con el nombre de cuatro actores más. Los dos bloques de texto desaparecen por corte, y la forma curvilínea desaparece poco a poco, en sentido contrario a como apareció.

A continuación surge un nuevo marco de luces azules y rosas, con formas rectas y curvas, que rodean el nombre de dos "estrellas invitadas": "GUEST STARS/ RED SKELTON/ GEORGE RAFT". Para construir sus nombres, como decíamos, se utilizan nuevamente los puntitos blancos. El texto aparece centrado. El marco luminoso desaparece, así como el texto. Y a continuación surge una flecha rectilínea que va recorriendo la pantalla en zig-zag. Esta flecha aparece en gris, azul y violeta. Y entre los espacios horizontales que deja aparecen dos créditos: "screenplay by HARRY BROWN & CHARLES LEDERER", y el creador de la historia en la que está basada la película. Esta flecha y el texto desaparecen. Y poco a poco van surgiendo por corte los elementos que van a formar la siguiente imagen: puntos azules, líneas azules y rosas, y dos cartas de una baraja (la dama y el rey). De la boca del rey surge, mediante animación, una línea de texto: "director of photography". Por corte surgen, debajo de ésta, otras dos líneas que recogen el nombre

F.162b

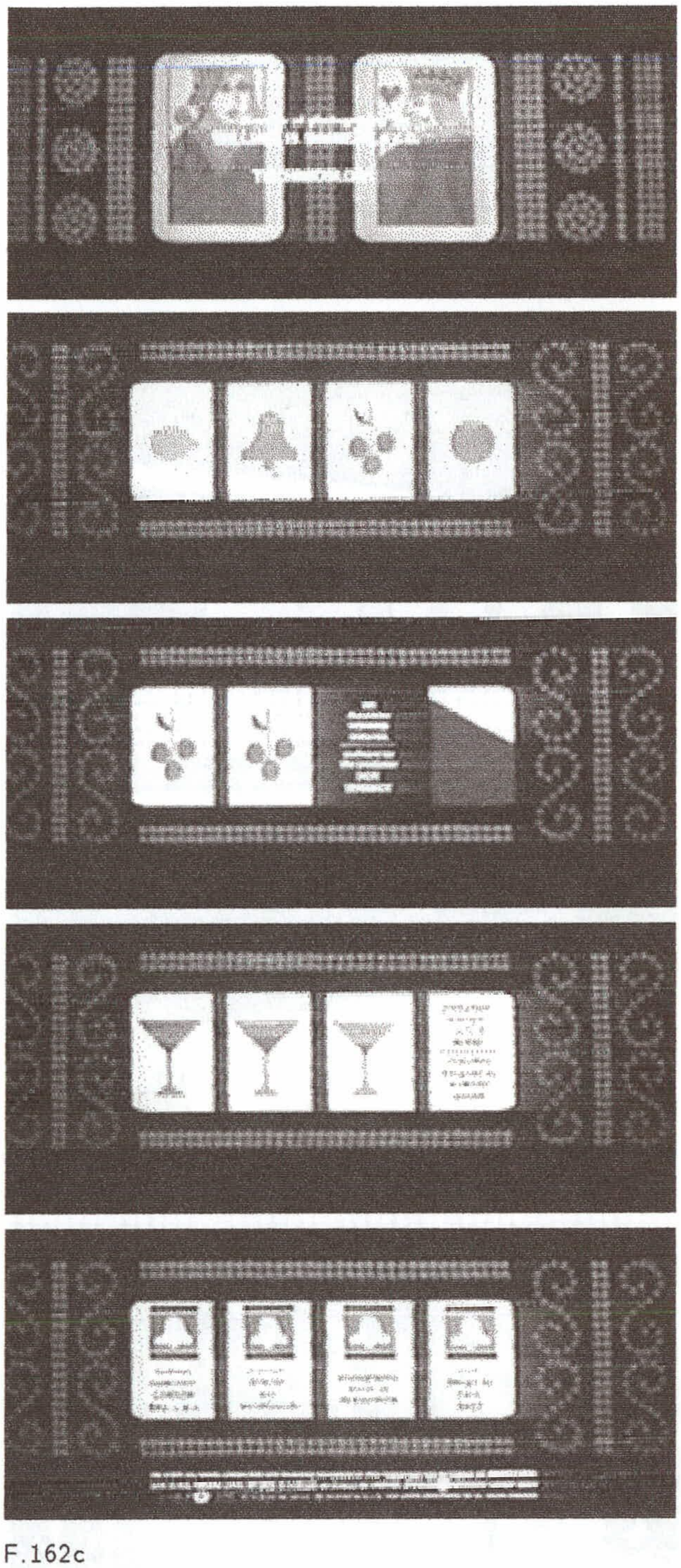
del director de fotografía "WILLIAM H. DANIELS, A.S.C.", y el sistema de color utilizado "TECHNICOLOR".

Sobre esta misma imagen van a aparecer los siguientes tres planos de texto. La primera línea de cada bloque de texto irá surgiendo de la boca de la dama y del rey alternativamente, mientras que las otras líneas surgirán por corte. Así leemos: "art director/ NICOLAS REMISOFF", "film editor/ PHILIP W. ANDERSON" y "sound by/ M. A. MERRICK". En los tres casos el texto aparece centrado.

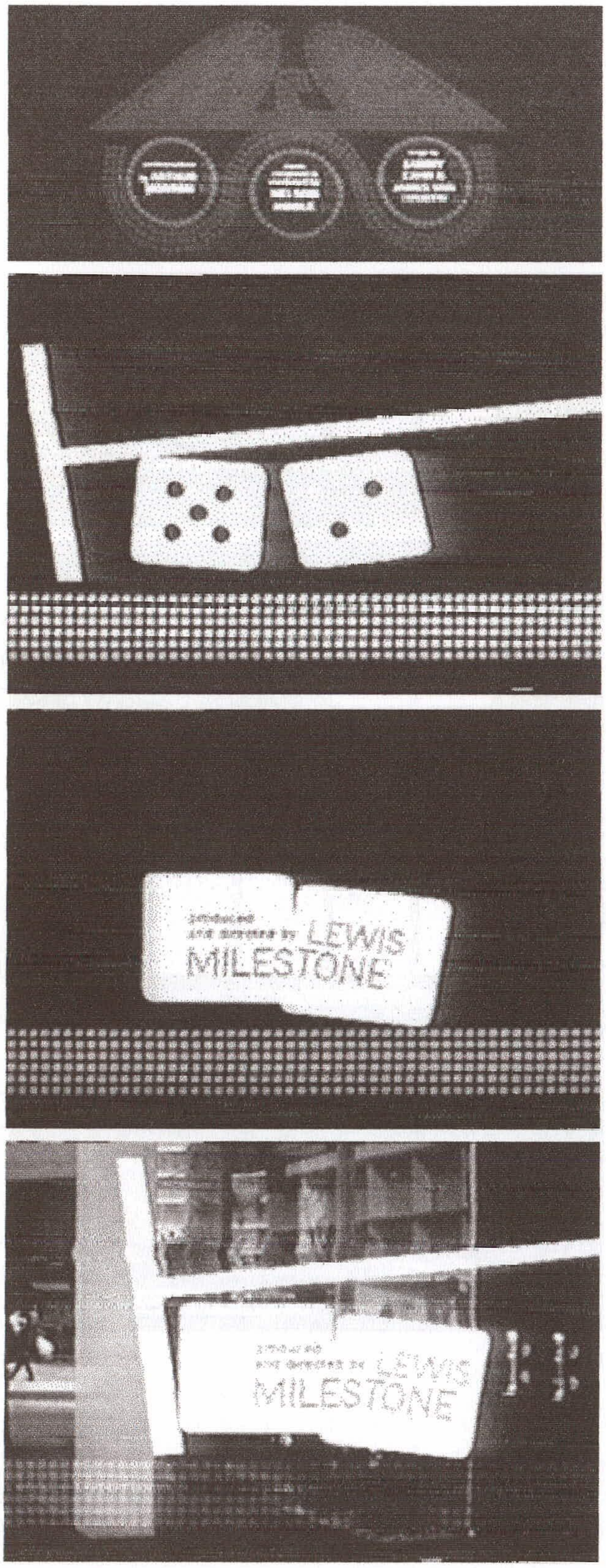
Finalmente la carta de la dama se gira de espaldas, el texto desaparece por corte, el rey se da la vuelta, y las luces van desapareciendo.

Sobre el fondo negro se construye parte de una máquina tragaperras. Vemos la zona de las ventanitas, donde los dibujos giran y van haciendo combinaciones. La primera combinación nos da: cerezas, cerezas y una pareja en actitud amorosa. El hombre mira al frente, al espectador, y al saberse observado cierra la ventana con una persiana que trae escritos títulos de crédito. Son ocho líneas de texto centrado, de reducido tamaño, en negro sobre fondo blanco.

Vuelven a girar los dibujos de todas las ventanas. Se detienen en: copa, copa, copa y globo. Un globo que comienza a ascender. De él va sujeto un hombre con sombrero de copa y una copa de bebida en la otra mano.



F.162c



F.162d

Tras él, siguiendo su movimiento ascendente, aparecen siete líneas de texto centrado con más créditos.

Vuelven a girar todos los dibujos y se detienen en: campana, campana, campana y campana. Suenan campanas. Y debajo de cada una aparece un bloque de texto centrado, en negro sobre fondo blanco. En el último de ellos podemos leer: "title/ designs by/ SAUL/ BASS".

Todo desaparece por corte. Poco a poco van surgiendo puntos azules, rosas, rojos y violetas, que construyen la imagen estilizada de un ave (F.162d). Por corte aparecen sobre esta imagen tres bloques de texto centrado, rodeado cada uno por un círculo de puntos rojos. Son los créditos de la música. En este momento la música vuelve a ser más animada.

Todo desaparece por corte, y entonces una línea de luces amarillas recorre la pantalla hacia la izquierda. Caen unos dados. Se detienen en 5 y en 2. Por arriba surge un bastón que los retira hacia la derecha. Caen otra vez los dados. Ahora traen las caras blancas y, sobre ellas, aparece por corte el último título de la secuencia: "produced/ and directed by LEWIS/ MILESTONE". Son letras negras sobre fondo blanco, y el nombre propio está formado por puntitos negros. Mientras el bastón retira los dados hacia la derecha, comienza a aparecer por fundido la primera imagen de la historia.

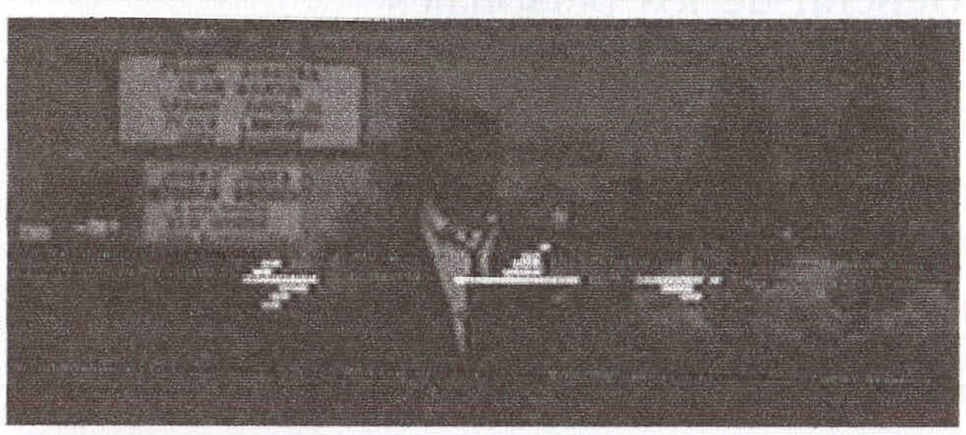
Como hemos visto, la imagen en esta cabecera es fundamental para establecer el tono de la película, da gran cantidad de pistas visuales sobre la historia: las luces de los casinos, los juegos... Así mismo, el tipo de letra también es importante, pues su creación mediante puntos también nos estaba remitiendo a las luces y letreros de los casinos.

En cuanto a la composición, el texto aparece ubicado casi en cualquier lugar de la pantalla. Así lo vemos en los primeros créditos, correspondientes a los actores. Después, tiende a la composición centrada, favorecido por las propias imágenes. Y finalmente forma parte de ellas, en la máquina tragaperras, el ave, y los dados.

Así, podemos decir que en muchos planos de la secuencia, la relación entre texto e imagen es muy estrecha, pues el texto no se limita a utilizar la imagen como fondo, sino que compone con ella, y es parte de ella.

Secuencia de títulos final
Duración: 1 min. 10 seg.
Nº. de planos de texto: 9 (con 10 créditos) + THE END.

La película termina con una larga secuencia de títulos final, sobre imagen real en movimiento: un Plano Entero/General de los personajes avanzando lenta y tristemente por la calle tras fallar el golpe. La cámara describe un *travelling* hacia atrás, de acompañamiento. Sobre el personaje que avanza en primer lugar aparece, desplazándose hacia arriba, el primer crédito: "PETER LANDFORD/ Played/ JIMMY FOSTER". El bloque de texto aparece centrado y se sitúa en la mitad derecha de la pantalla, sobre el personaje al que hace referencia. Utiliza un tipo de letra distinto al de la cabecera, y aunque es también de palo seco, se trata de una letra de trazo más grueso que, además, utiliza sombra. La utilización de letra con sombra es muy habitual cuando ésta aparece en sobreimpresión sobre imagen real, pues facilita su lectura, y evita que el blanco de la letra se confunda con los blancos de la imagen. Así, con carácter de continuidad, irán surgiendo, uno tras otro, los créditos de los otros nueve actores, cada uno situado sobre el personaje al que corresponda. Tras el último de ellos



comienza un fundido con un fondo negro sobre el que juguetean puntos naranja-rojizos, como los de la cabecera. Estos puntos acaban construyendo el título final: "THE END". Cuando se ha formado el título, aparece debajo y por corte una línea de texto en color blanco. Fundido a negro y fin de la música. Una música, la canción de "*Ocean´s Eleven*", que ha aparecido como motivo a lo largo de toda la película.

Finalmente queremos destacar un aspecto muy notable de esta secuencia de títulos final. Y es que algunos nombres de los actores aparecen diegetizados, forman parte del mundo de la historia. Y esto es así, porque aparecen en las vallas de fondo que los personajes van dejando atrás en su caminar.

F.163

THE FACTS OF LIFE

(*The Facts of Life*, 1960, Melvin Frank)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES DESIGNED BY/ SAUL BASS/ AND ASSOCIATES".

Duración: 3 min. 5 seg. (de los cuales 1 min. 20 seg. corresponden a la parte de imagen real, y 1 min. 45 seg. a la parte de animación).

Nº. de planos de texto: 17.

Blanco y negro.

Imagen de acción real y animación.

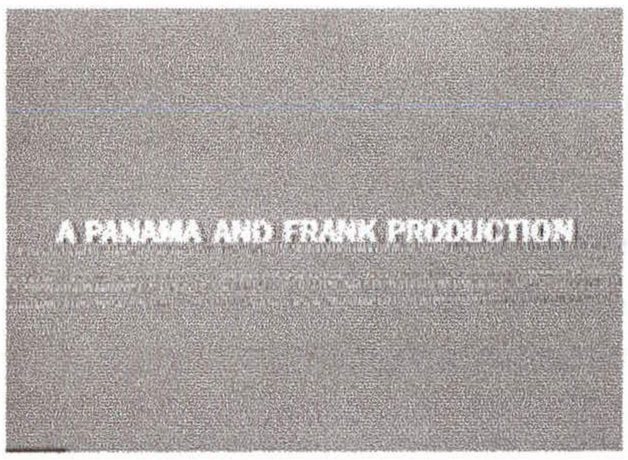
La cabecera de presentación de esta película está formada por dos partes: una primera de acción real, y una segunda de animación.

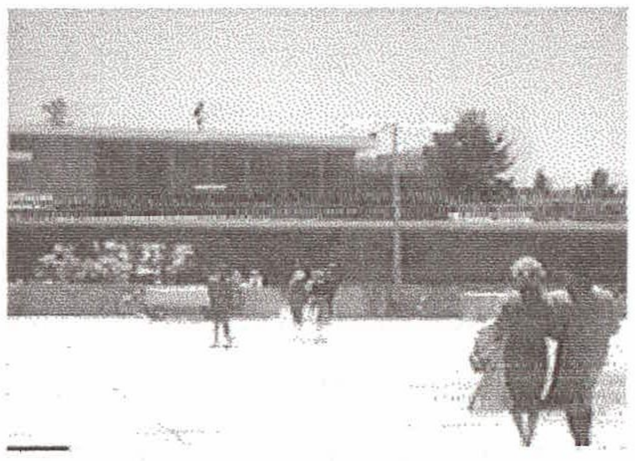
En realidad la primera parte es muy parca en cuanto al uso de la palabra escrita, es decir, en la presencia de títulos. Solamente aparecen tres, y dos de ellos son de presentación de los actores principales. La acción descrita en esta primera parte constituye, así mismo, parte de la primera secuencia de la historia. En ella vemos la llegada de un avión. Pero eso sí, esta llegada está precedida de un primer título, el que como siempre hace referencia a la producción: "A PANAMA AND FRANK PRODUCTION". Este título aparece en blanco sobre un fondo neutro, un fondo gris-medio. Utiliza un tipo de letra de palo seco y trazo medio-grueso, que será la misma que se use para el resto de la secuencia. Todo desaparece por fundido a negro y entonces, por fundido, surge la primera imagen de la historia: un Plano General de un avión tomando tierra. Tras dos Planos Generales que nos muestran el aterrizaje, vemos en Plano Americano a un grupo de personas que esperan su llegada. Desde atrás avanza un hombre. Pasamos por corte a un Plano Medio Medio de él, y entonces, aparece en sobreimpresión, en la mitad inferior de la pantalla, el nombre del actor: "BOB HOPE". La letra, como en el primer título, es blanca y de palo seco. Pero lo que más nos llama la atención no es la tipografía, totalmente funcional, sino este modo de presentación del

personaje, que concede más importancia al actor, convertido en estrella, que a su papel en la película. Y podemos decir que es así porque aparece el nombre del actor, pero no el del personaje al que interpreta. Este hecho no hace sino reforzar y mantener la importancia del *star system* en el cine americano. Y más concretamente, este modo de presentación del actor-personaje nos recuerda la cabecera de *Volando hacia Río de Janeiro* (1933), en la que los actores eran presentados mediante Planos Medios Medios en los que aparecían caracterizados de sus respectivos personajes. Y donde su nombre también aparecía en sobreimpresión y con letra funcional, en la mitad inferior de la pantalla. No obstante, en *Volando hacia Río de Janeiro*, los planos de los actores no tenían carácter narrativo, es decir, aún no había comenzado a narrarse la historia. En aquella cabecera se mostraban distintos Planos Medios de los actores tomados aleatoriamente en diversos momentos de la película. En *The Facts of Life*, sin embargo, estas primeras imágenes si forman parte ya de la historia, y tienen carácter narrativo; más, como decía David Bordwell (1985) para las secuencias de títulos narrativas: la cantidad de información sobre la historia ofrecida al espectador suele ser mínima, para que pueda seguir, si lo desea, la lectura de los títulos.

Tras el plano de presentación de la estrella, Bob Hope, pasamos a un Plano General del avión, del cual están comenzando a descender los pasajeros. De ahí pasamos a un Plano Americano de una mujer bajando las escalerillas. La cámara describe un movimiento de aproximación hasta dejarla en un Plano Medio Corto. Y entonces aparece, por fundido, y en sobreimpresión, el nombre de la actriz: "LUCILLE BALL", también en la mitad inferior de la pantalla. De nuevo se utiliza un Plano Medio Corto para la presentación del personaje, utilizando una fórmula ya clásica.

Tras una serie de planos, en los que los dos personajes se encuentran y saludan, los vemos entrar en el edificio del aeropuerto. Él se va a por el equipaje y mientras ella lo espera sentada. La cámara la muestra en un Plano Medio Medio, y mientras se va quitando los guantes, la cámara realiza un *travelling* de aproximación hasta dejarla en un Plano Medio Corto. Y como si este movimiento de aproximación nos hubiera introducido





F.164a

en su mente, oímos su pensamiento: "Realmente estoy haciendo esto (...) ¿Pude una mujer casada pasar el fin de semana con el marido de su mejor amiga?" Al decir esto último abre mucho los ojos. Suena un timbre y comienza la música. Simultáneamente aparece el primer plano de la parte de animación. Se trata del título principal, en blanco sobre fondo gris medio (F.164b). Según el diccionario "the fact of life" significa "de dónde vienen los niños" y es un eufemismo utilizado para referirse a la sexualidad (*). Con este guiño al espectador comienza esta segunda parte de la cabecera, con un marcado carácter desenfadado y de comedia. Restando seriedad a las imágenes y hechos previos.

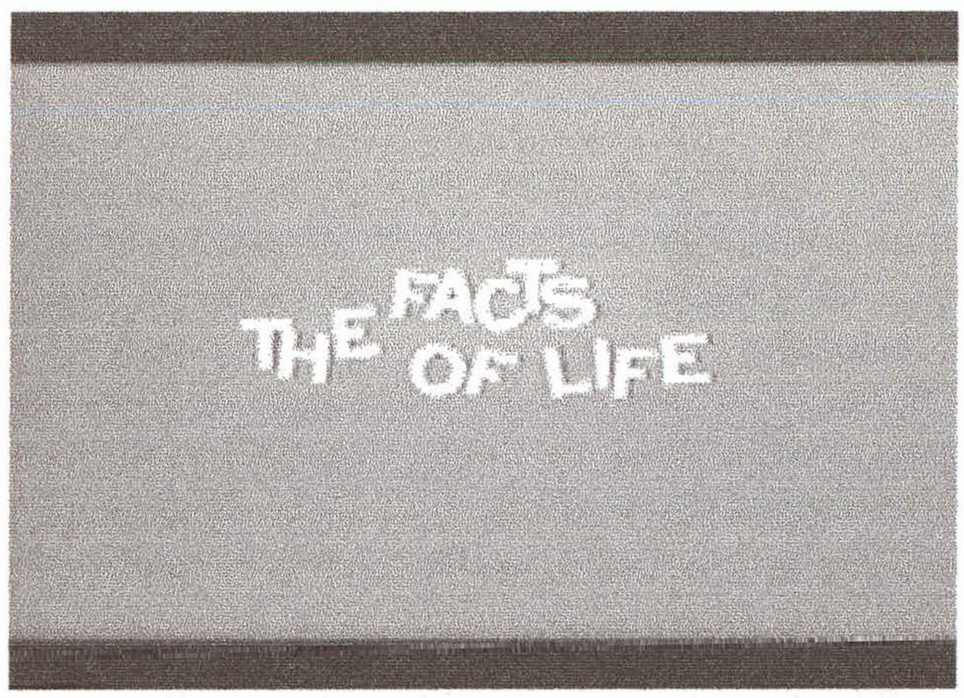
Como ya indicábamos en la descripción inicial, se trata de una película en blanco y negro. Y aunque el uso de color resultaba fundamental en otras secuencias de títulos animadas, como por ejemplo *La tentación vive arriba* (1955), en la que el color ayudaba a crear el tono de comedia, en este caso la ausencia de color no resta interés y fuerza a la secuencia; podríamos decir que lo suple con el dinamismo de las imágenes y la variedad de sus composiciones. Así mismo, la música contribuye en gran medida a crear el tono desenfadado de la secuencia.

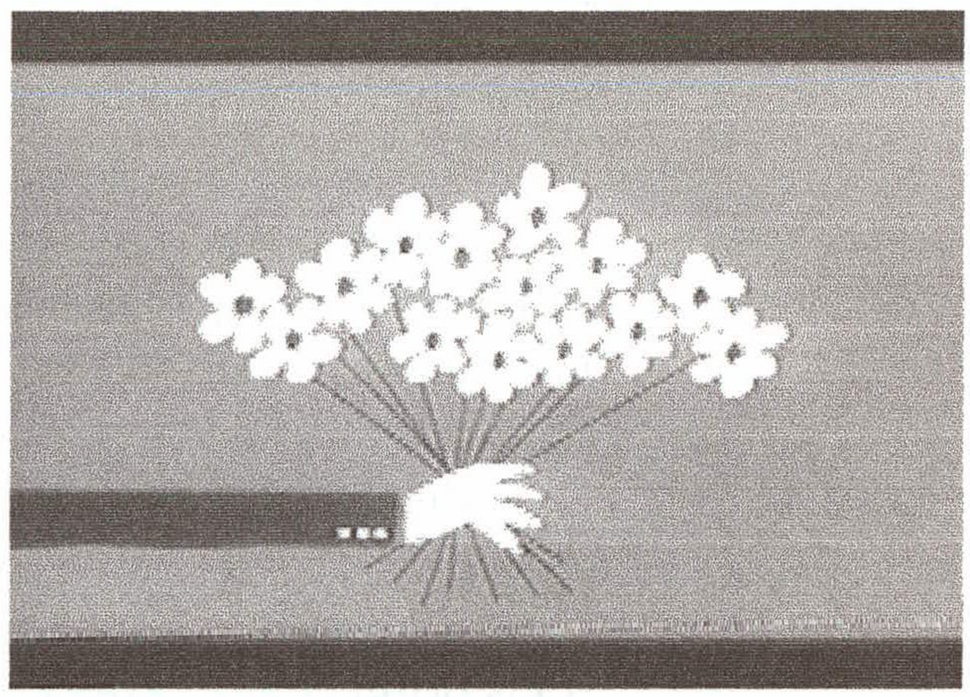
En esta parte de animación ha aparecido en primer lugar el título de la película. Las letras son blancas y de palo seco. Su principal característica no es el tipo de letra utilizado, funcional y serio, sino la disposición de las letras. Éstas se disponen libremente siguiendo líneas base onduladas. La libertad en su ubicación, y el dinamismo que ello les confiere, saliéndose de la norma de la línea recta, es lo que le da ese carácter desenfadado. Y se relaciona con la historia que vendrá a continuación, en la que los protagonistas también se saldrán de las normas establecidas. Eso si, tratado todo siempre con sentido del humor y amabilidad.

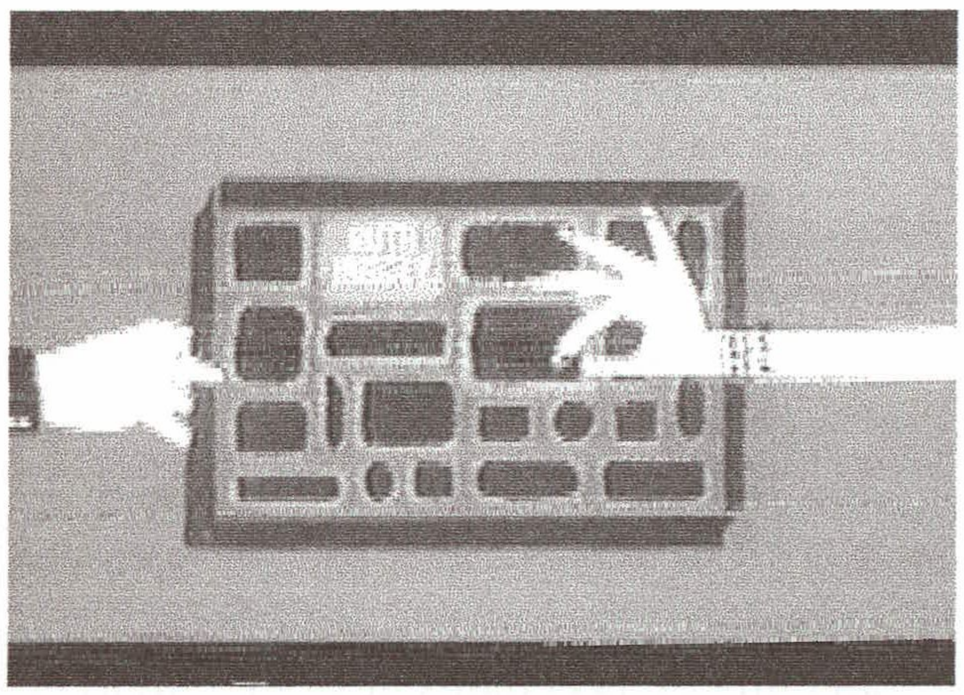
Por fundido pasamos a un plano de imagen dibujada que nos muestra un ramo de flores blancas sobre el mismo fondo gris que se mantendrá durante toda la secuencia. Por la izquierda del cuadro entra en campo una mano masculina que coloca los tallos de las flores. Hay que destacar de estos dibujos el uso de formas estilizadas y muy simplificadas. Así por ejemplo, los tallos de las flores son simples líneas rectas, el brazo del

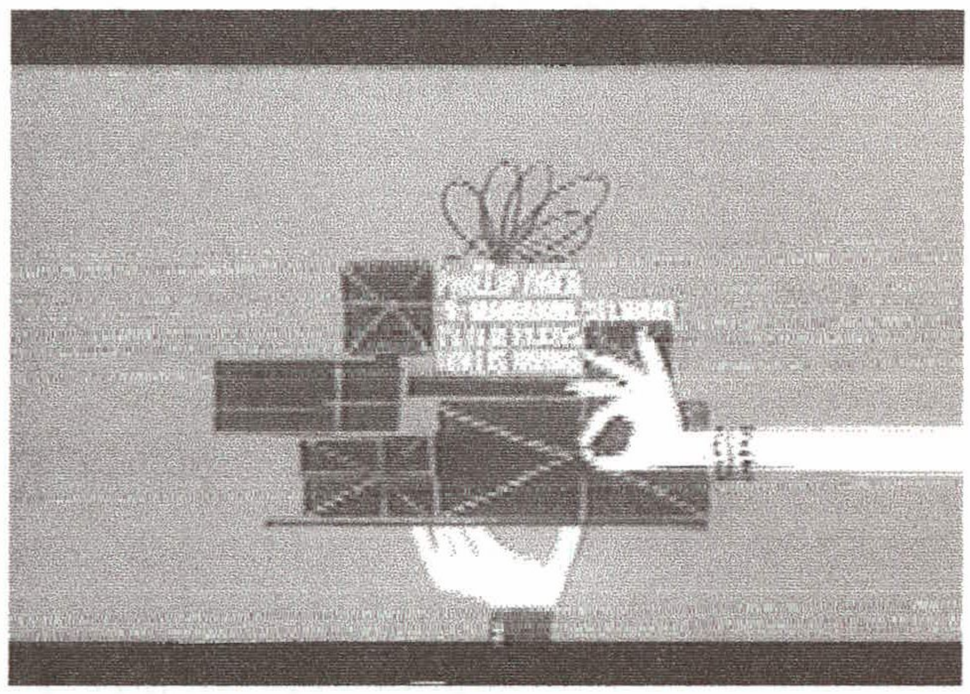
---

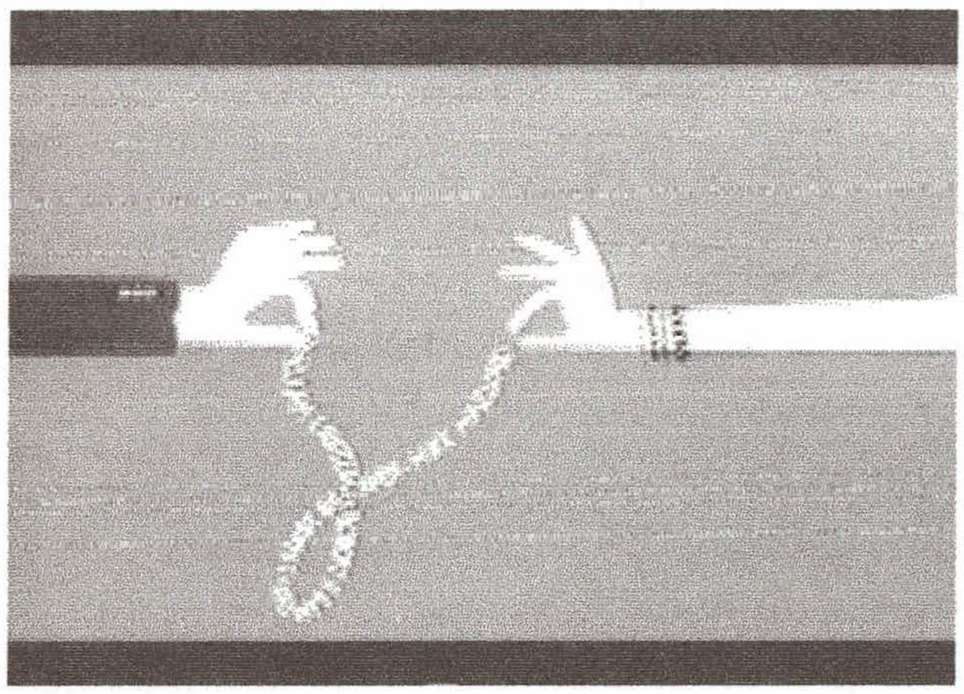
(*) GOLDSMITH, Patrick; PÉREZ, Mª Ángeles (ed.): *Diccionario Oxford Pocket. Español-Inglés. Inglés-Español*, Oxford University Press, 1997.

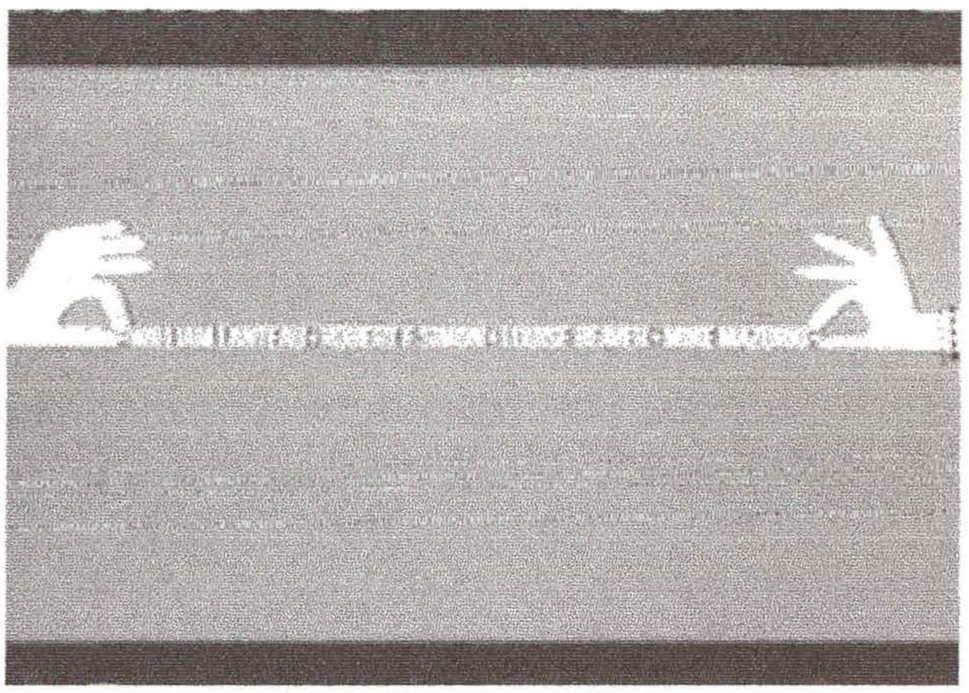












F.164b

hombre es prácticamente un alargado rectángulo, etc. Es el mismo tratamiento formal que se dará a los siguientes dibujos, entre ellos la mano femenina que entra a continuación y recoge las flores.

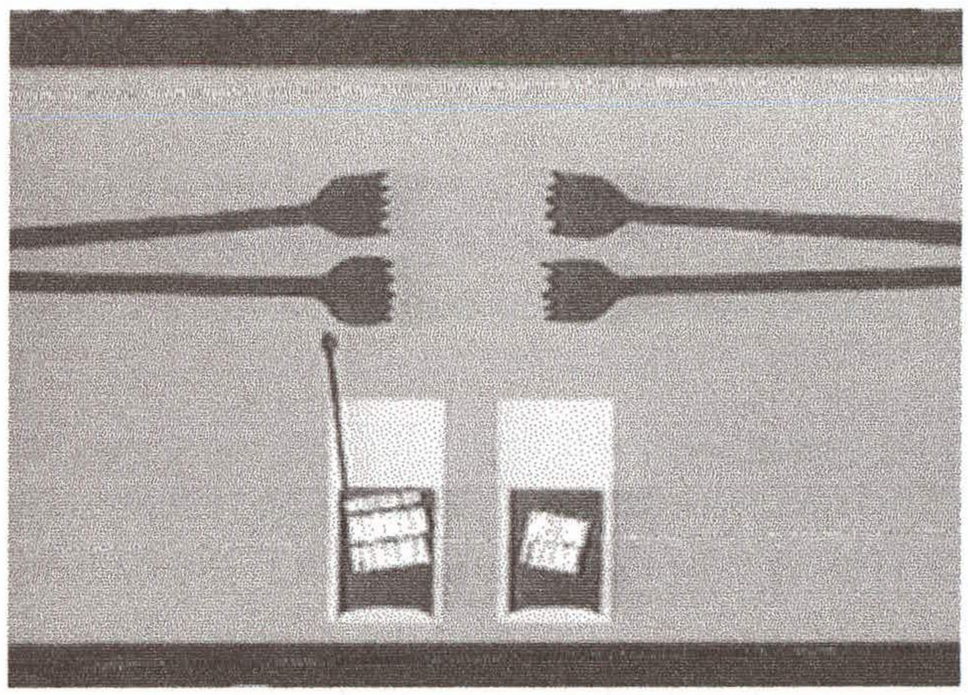
A partir de aquí, y hasta el final, los distintos títulos van a ir apareciendo sobre imágenes que muestran una serie de regalos que introduce la mano masculina, y que son retirados por la femenina. Y también veremos una serie de imágenes donde se pone de manifiesto un espacio femenino (el de la derecha) y otro masculino (izquierda).

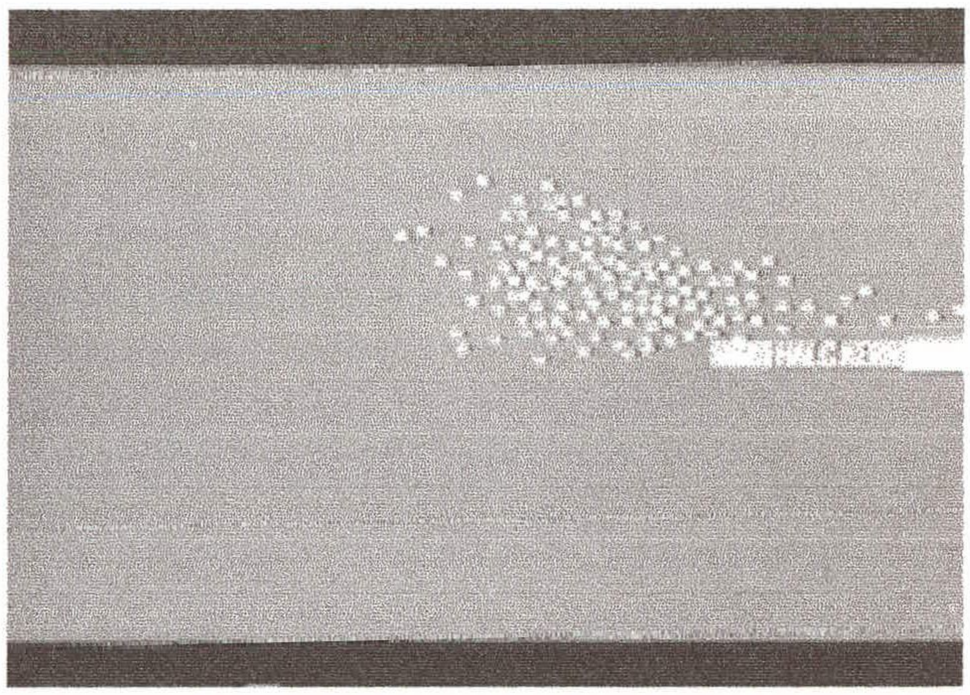
Así, tras las flores, la mano masculina ofrece una caja de bombones. Está cerrada, y en su tapa, a modo de etiqueta, podemos leer: "COSTARRING". La tapa se abre hacia arriba y vemos su interior, lleno de bombones. La mano femenina entra en cuadro por la derecha y coge un bombón, luego otro y otro. Cada vez que ha cogido uno, ha descubierto un título de crédito bajo ellos. Así podemos leer los nombres de los tres co-protagonistas. El hombre retira la caja y por el borde inferior surge, desplazándose hacia arriba, una mano que porta, en una bandeja, una serie de paquetes a modo de regalos. La sorpresa es que uno de ellos, el superior, está formado por los nombres de cuatro actores más. ¡Los títulos son objetos! Y con ello se va a jugar en el resto de la secuencia. Así, el siguiente regalo es un collar cuyas "perlas" o eslabones son los nombres de otros cuatro actores. Después aparecen dos vasos con bebida, y por los laterales entran unas pinzas, cada una de las cuales lleva un cubito de hielo, que no es otra cosa que el título de crédito de los escritores: "WRITTED BY/ NORMAN/ PANAMA", "MELVYN/ FRANK". Continuando con el juego de seducción el hombre ofrece fuego a la mujer para encender su cigarrillo. Según se va quemando éste, las cenizas son títulos.

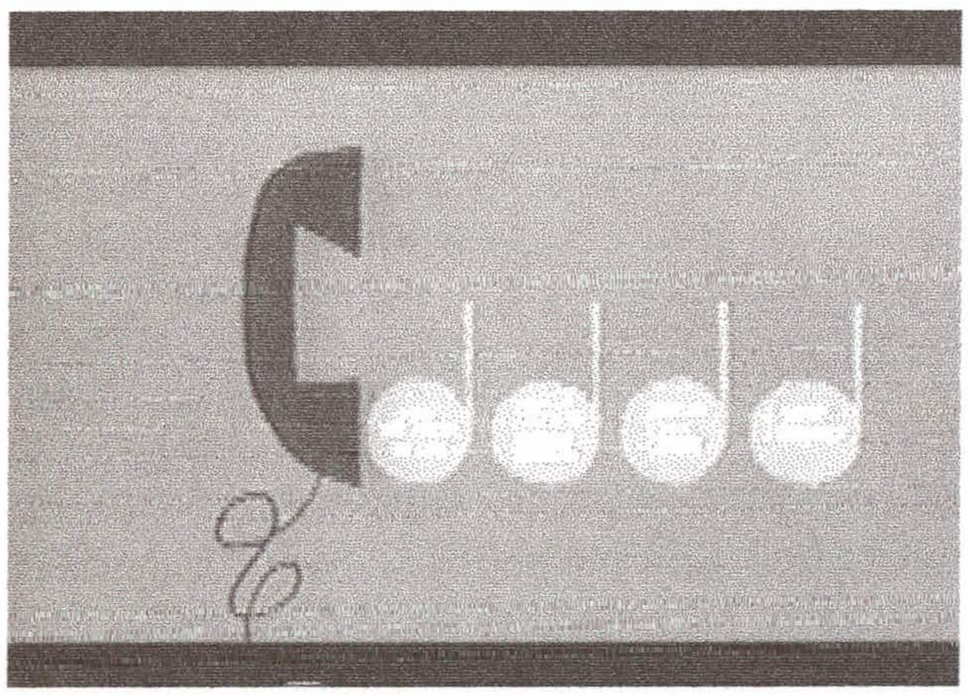
Como estamos viendo, el papel que desempeña el texto en esta serie de regalos es realmente interesante. Y lo es porque el texto se relaciona estrechamente con la imagen. Y lo hace de varias maneras:

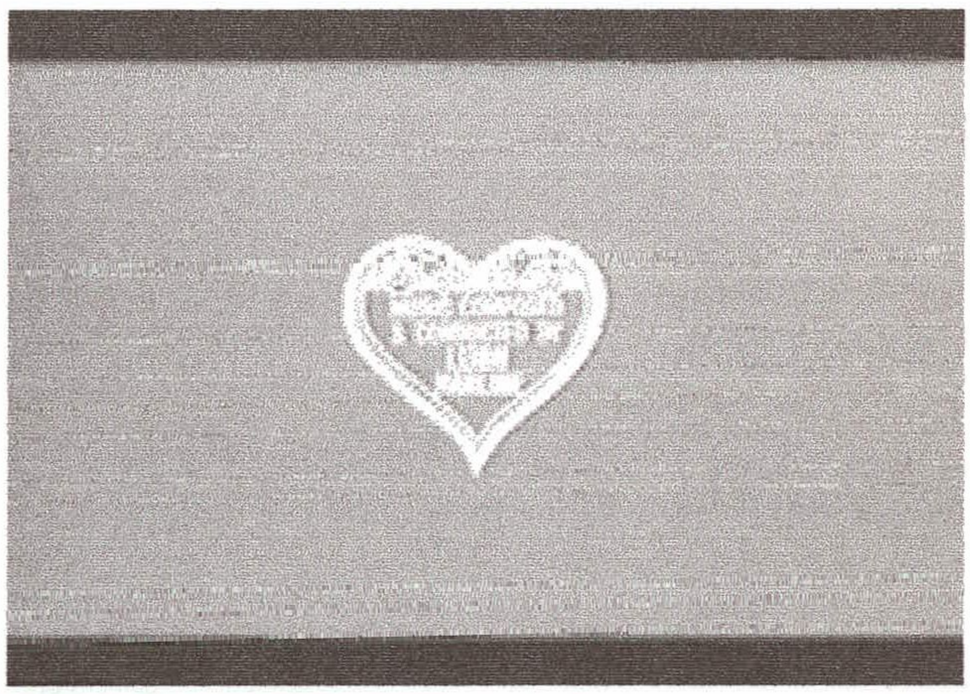
- Formando parte de los distintos elementos. Así por ejemplo el título "COSTARRING" aparece como la etiqueta de la caja de bombones.

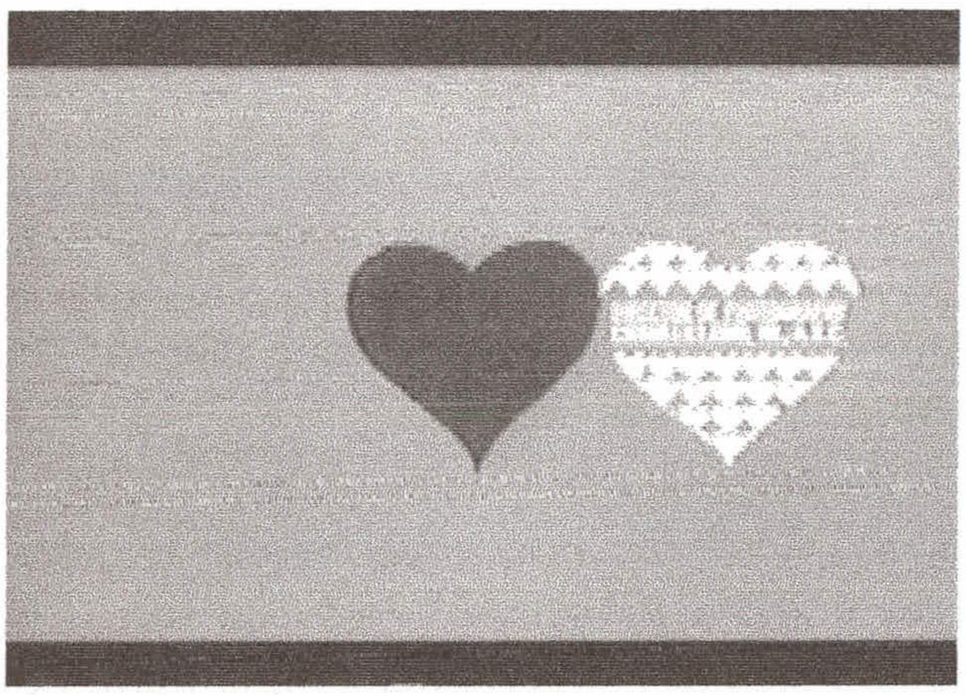
- Componiendo con los objetos, aunque no sea una parte de ellos: por ejemplo, aprovecha los huecos que van quedando al coger lo bombones

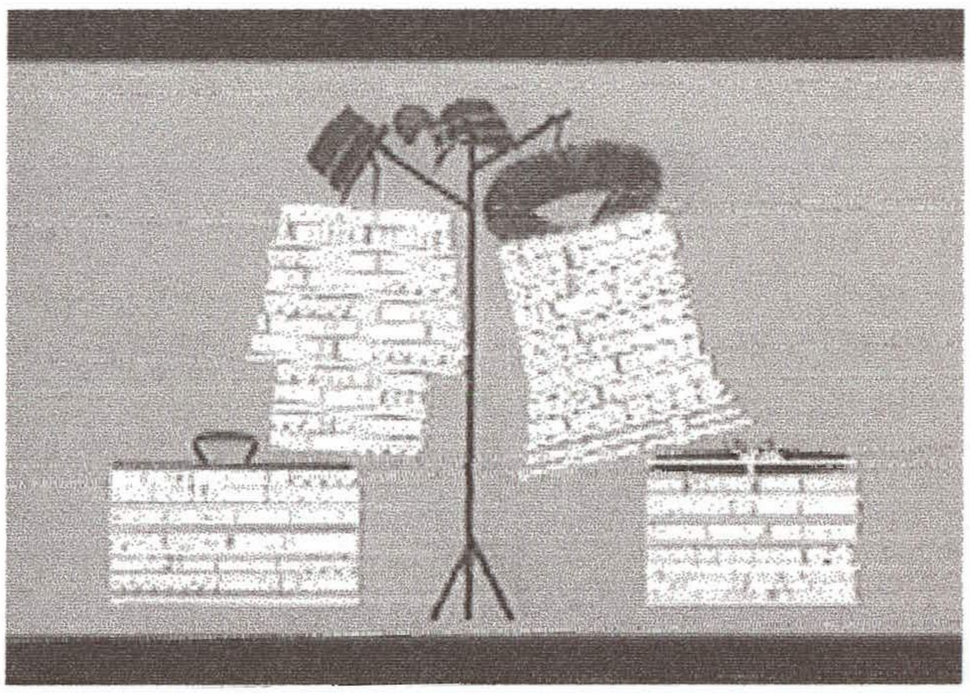




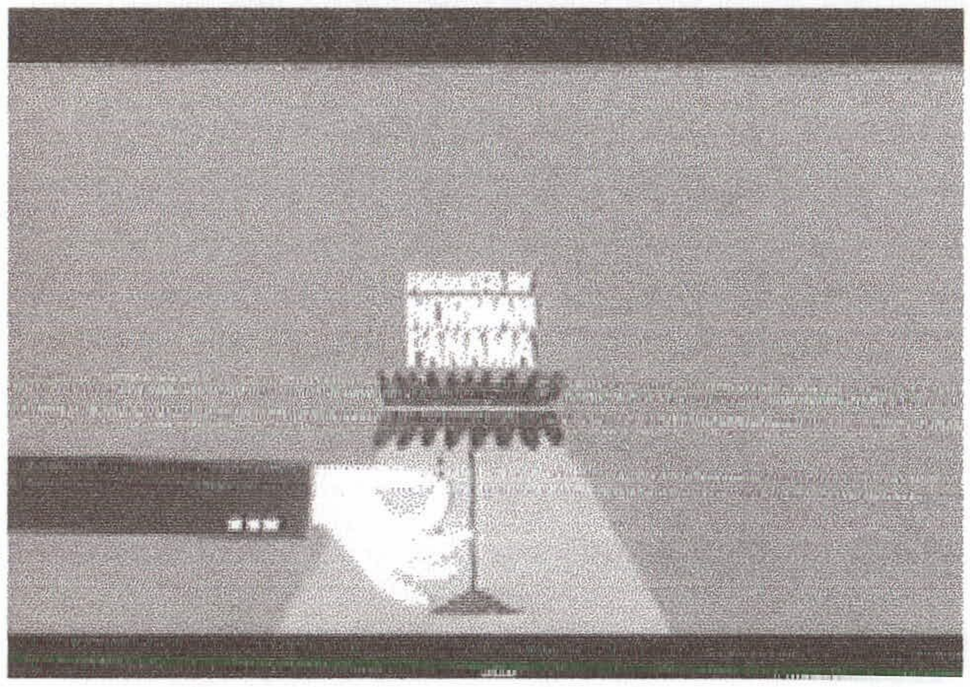


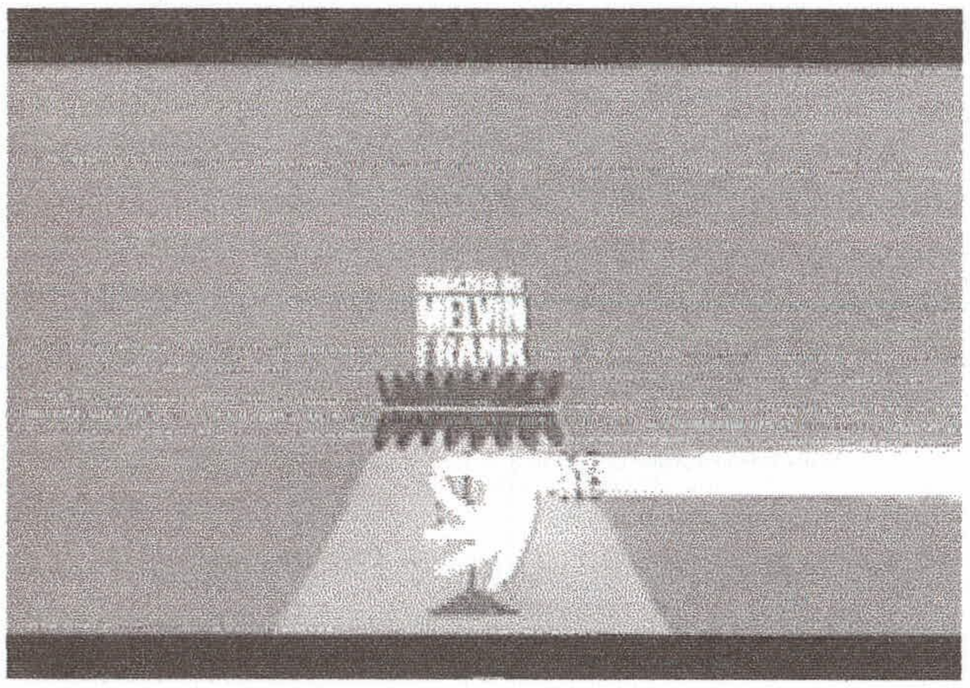






F.164c





F.164d

para mostrar ahí los títulos.

- Finalmente el texto adopta la forma de los objetos: así, da forma a un paquete de regalo, a un collar, a los cubitos de hielo, la ceniza del cigarro, etc.

En esta cabecera la relación entre el texto y la imagen es tan estrecha que no podrían funcionar por separado, forman una unidad.

Hasta ahora sólo habíamos visto algo semejante en el tratamiento del texto de la secuencia de títulos final de *La vuelta al mundo en 80 días*, donde por ejemplo, aprovechando la escena de los fuegos artificiales en San Francisco, el texto se disponía como si fueran los cohetes al estallar.

Siguiendo este juego texto-imagen llegamos al final de la secuencia: la pantalla ha quedado en negro tras apagar la mano masculina una lámpara de mesa. La mano femenina entra por la derecha y enciende la lámpara. El espacio que antes ocupaba el productor, formando parte de la lámpara, es ocupado ahora por el director: "DIRECTED BY/ MELVYN/ FRANK".

Finalmente entra en cuadro, por la izquierda, la mano masculina, y apaga la lámpara. Todo queda en negro. Fin de la cabecera y fin de la música.

Por fundido desde negro aparece el Plano Medio Corto de la protagonista femenina, tal y como la habíamos dejado al comenzar la animación. En cierta manera, la parte de

animación se podría considerar como títulos intercalados, pues se sitúa en mitad de la primera secuencia de la historia. Lo cual, aunque no es una novedad, pues algo semejante habíamos visto en *Ataque* (1955), si hace que la secuencia de títulos aparezca como más integrada con el resto de la película.

Secuencia de títulos final
Duración: 15 seg. (desde que comienza el plano que los acoge).
Nº. de planos de texto: 3.

La película termina con la entrada del Año Nuevo. Estamos en la fiesta y la pareja protagonista baila. Se desean un feliz año nuevo y se despiden. Una despedida que señala el final de su relación extramatrimonial. Así, cada uno, va a bailar con su verdadera pareja de matrimonio. Desde un Plano Medio vamos pasando a un Plano General. Nos alejamos de los personajes y salimos de la ficción. Por fundido aparece el título final "THE END". La letra, como la de la cabecera, es blanca y de palo seco. Aparece en el centro de la pantalla, y cuando desaparece, surge otro título en el mismo lugar: «AN H.L.P. PICTURE". Y después, aparece del mismo modo: "RELEASED THROUGH UNITED ARTISTS". Con este último título termina el movimiento de cámara hacia atrás. Fundido a negro y fin de la música.

WEST SIDE STORY

(*West Side Story*, 1961, Robert Wise y Jerome Robbins)

Secuencia de títulos final
Referencia a Saul Bass: "Titles & Visual Consulting by SAUL BASS".
Duración: 4 min. 58 seg.
Nº. de planos de texto: 33.
Color

Esta película termina con una larga, importante y original secuencia

de títulos. Por una parte, esta larga secuencia permite un tiempo de reposo para el espectador. Es un tiempo de respeto para que pueda recuperarse del drama que se ha vivido en la última secuencia de la historia, en la que el protagonista masculino ha muerto. Así, esta secuencia de títulos final procura una suave salida del mundo de la ficción.

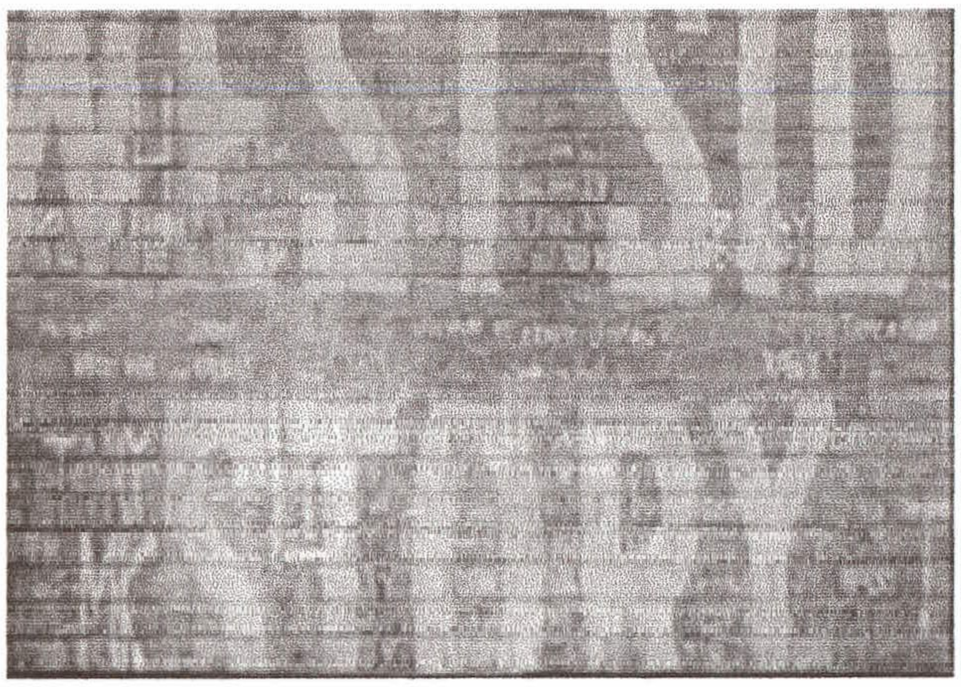
La historia ha terminado con un Plano General y la salida de cuadro de todos los personajes. Los últimos en salir ya marchan de espaldas al espectador, muy lejanos, cuando se produce el fundido a negro. Este alejamiento progresivo de los personajes favorece que el espectador se "aleje" también de la historia, y facilita su salida del mundo de la ficción.

Tras el fundido a negro surge, en silencio y por suave fundido, el título final: "THE END". Utiliza letra de palo seco, blanca sobre el fondo negro.

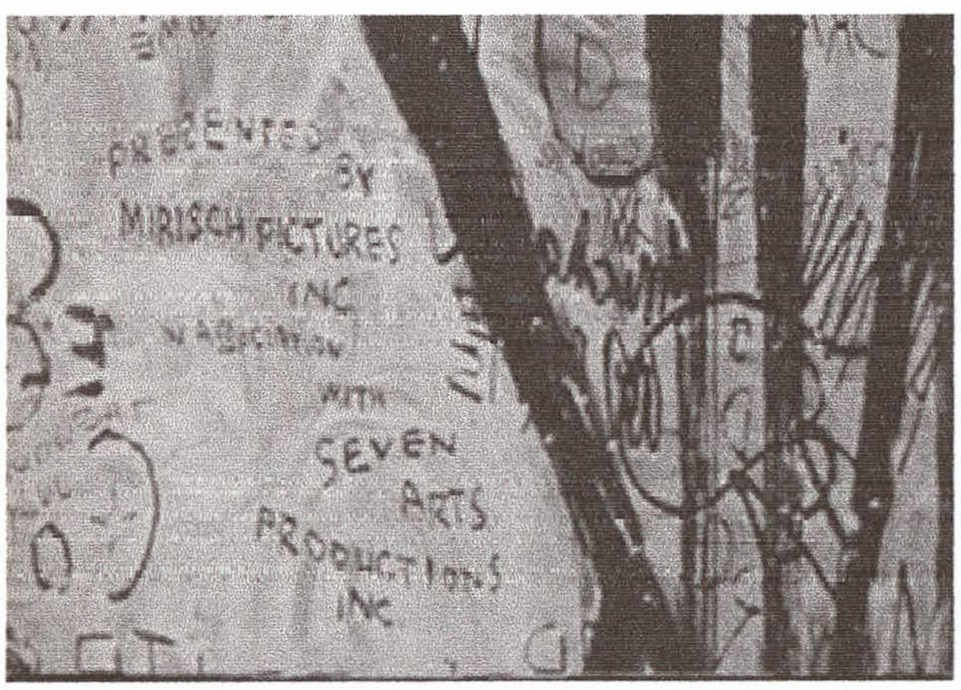
A continuación, la secuencia de títulos se va a desarrollar sobre los muros y puertas viejas de esas calles donde se ha desarrollado la historia. Muchos de los títulos aparecen entre los *graffitis* de esos muros. Aparecen escritos manualmente, como una pintada más. Por ello, en cierta manera, forman aún parte del universo diegético de la película, están como un elemento más dentro del mundo posible que se nos ha mostrado. Tal y como lo estaban los nombres de algunos actores en la secuencia de títulos final de *La cuadrilla de los once* (donde aparecían sobre las vallas publicitarias de la ciudad).

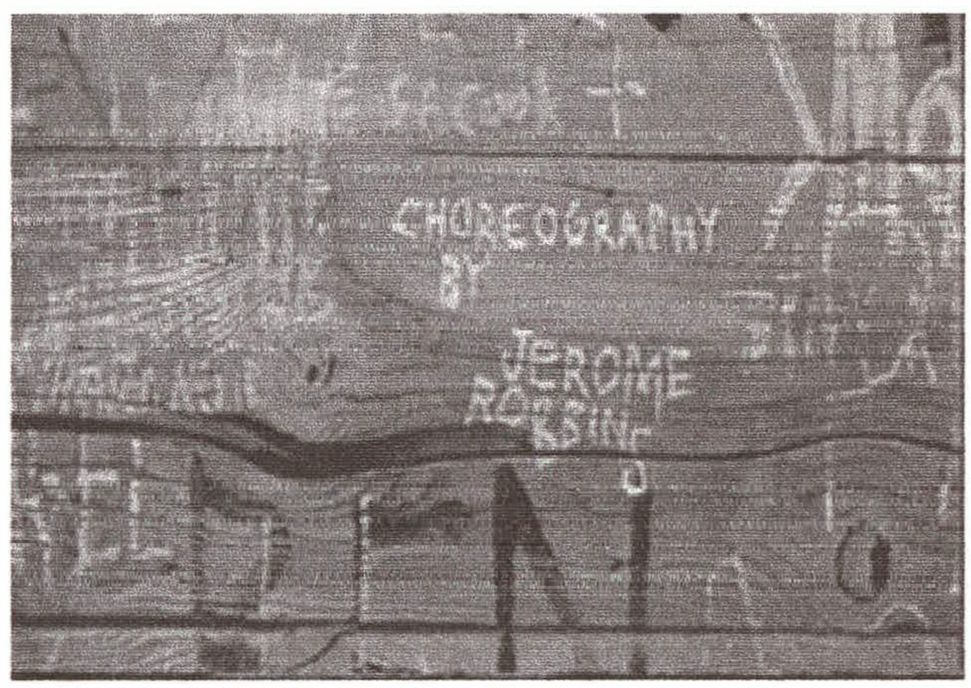
Otros títulos, sin embargo, no aparecen pintados sobre esos muros, sino que aparecen por fundido y en sobreimpresión sobre imágenes de esos muros o puertas. Finalmente, los últimos títulos de la secuencia aparecen como pintadas en las señales de tráfico y de obras. Hasta que el título final "END" aprovecha el escrito de una de esas señales: "END OF STREET". Así, tal y como en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) se utilizaba para el título principal el nombre de la calle, escrito en el bordillo, en *West Side Story* termina la película con el "END" de una señal de tráfico.

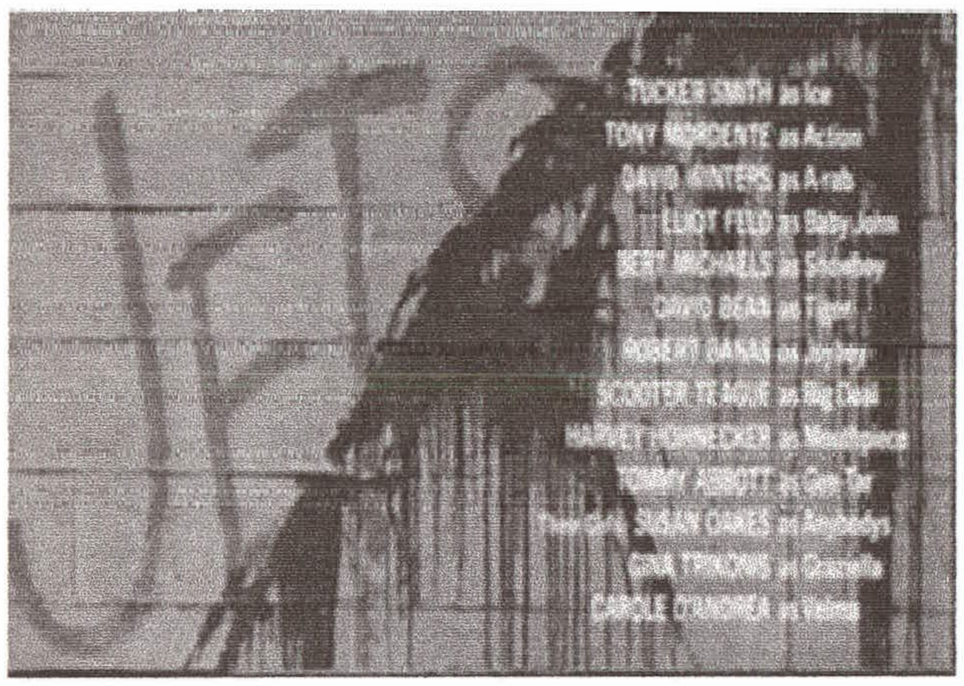
En toda la secuencia destaca la libertad con la que aparecen escritos los títulos. Así, comienza la secuencia con el título principal escrito en

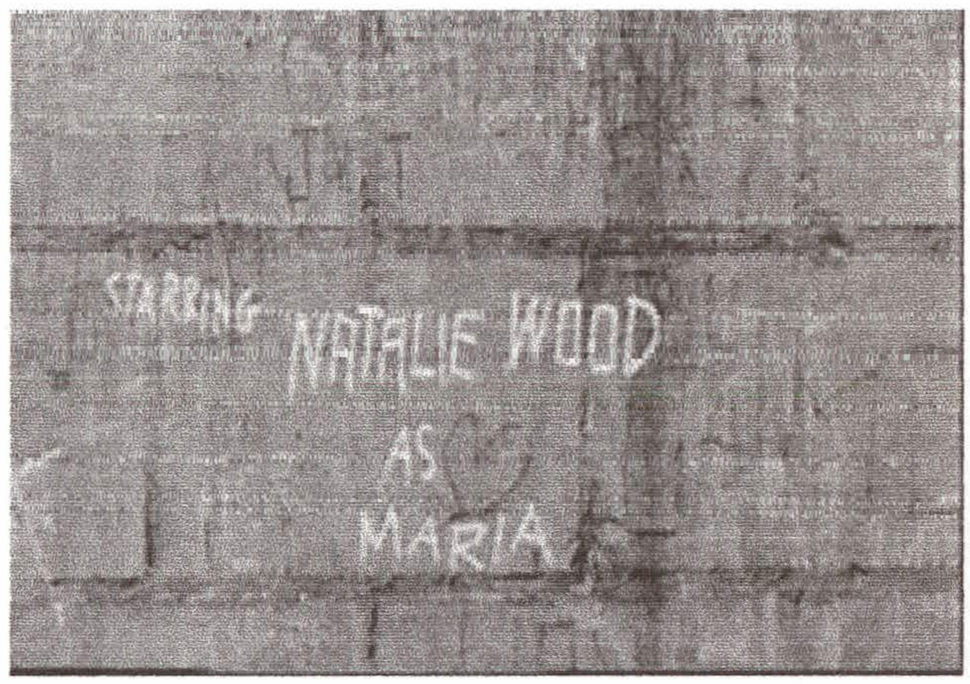


DIRECTED BY
JEROME
ROBERT WISE AND ROBBINS

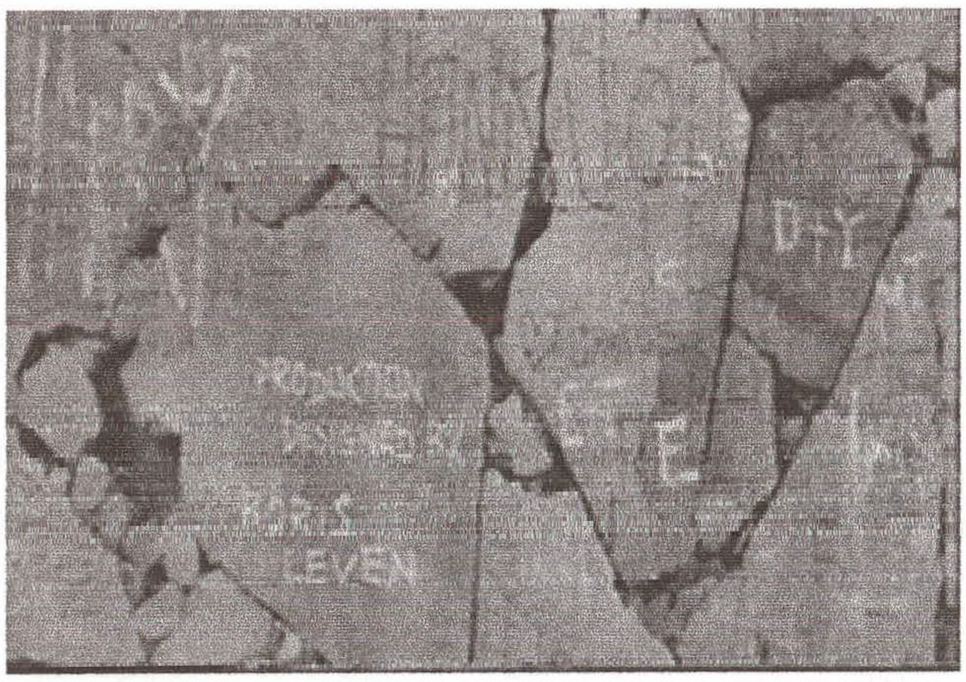

PRESENTED
BY
MIRISCH PICTURES
INC
WALTER MIRISCH
WITH
SEVEN
ARTS
PRODUCTIONS
INC

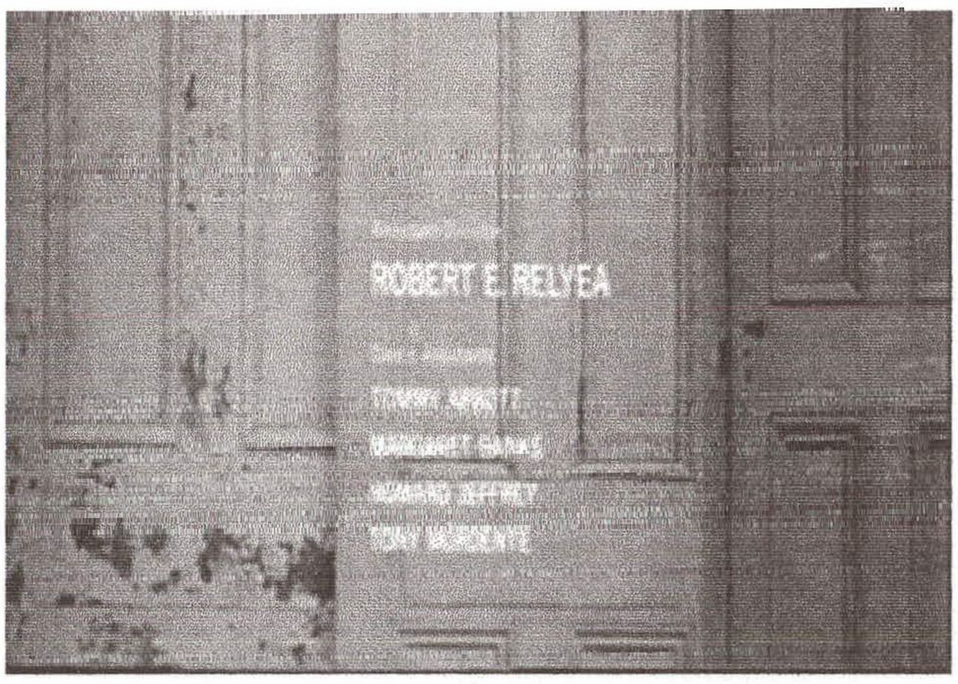

CHOREOGRAPHY
BY
JEROME
ROBBINS

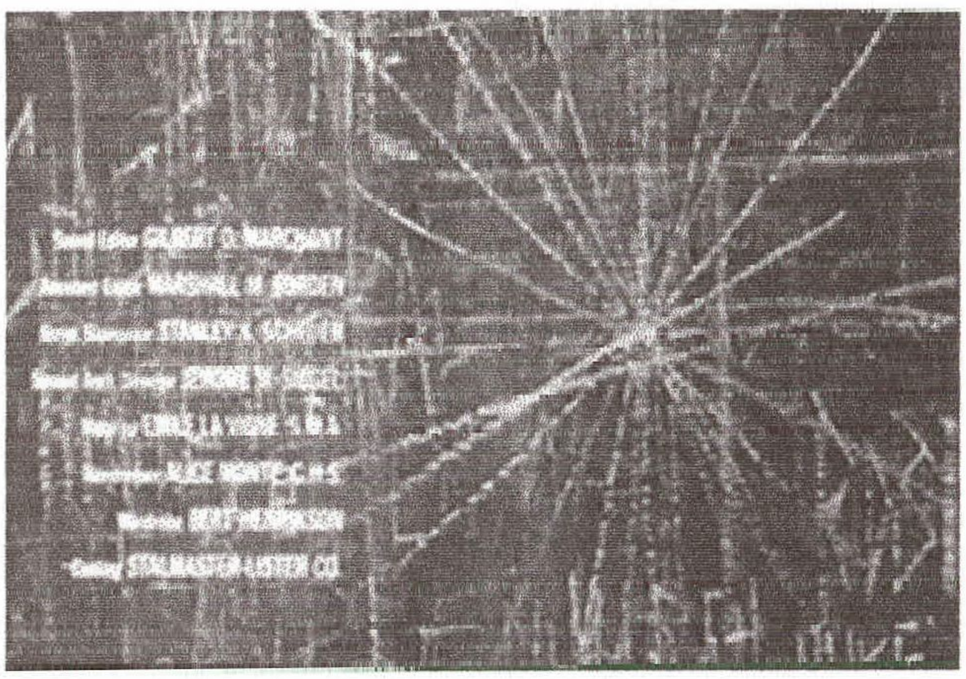

TUCKER SMITH as Ice
TONY MORICONE as Action
DAVID WINTERS as A-rab
LEONARD STONE as Baby John
BERT MICHAELS as Snowboy
CHARLES BEAUMONT as Tiger
ROBERT BANAS as Anybody
SCOOTER TEAGUE as Big Deal
MARILYN HORNECKER as Velma Kelly
TOMMY ABBOTT as Gee, Officer Krupke
SUSAN OLIVER as Anybody
GINA TRIKONIS as Graziella
CAROLE D'ANDREA as Anybody

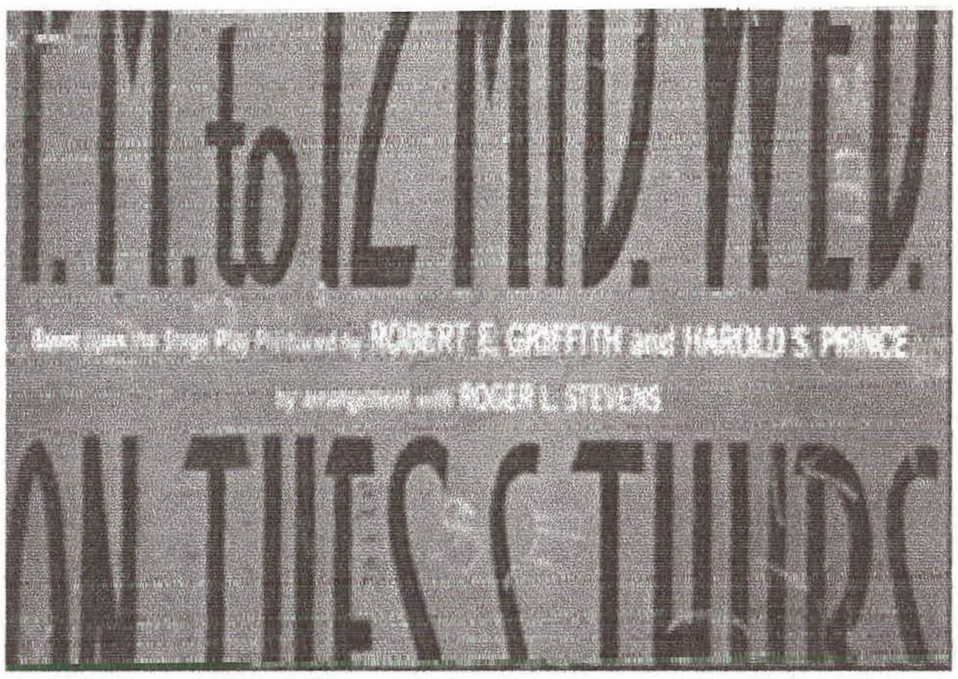

STARRING
NATALIE WOOD
AS
MARIA

F.165a




ROBERT E. RELYEA

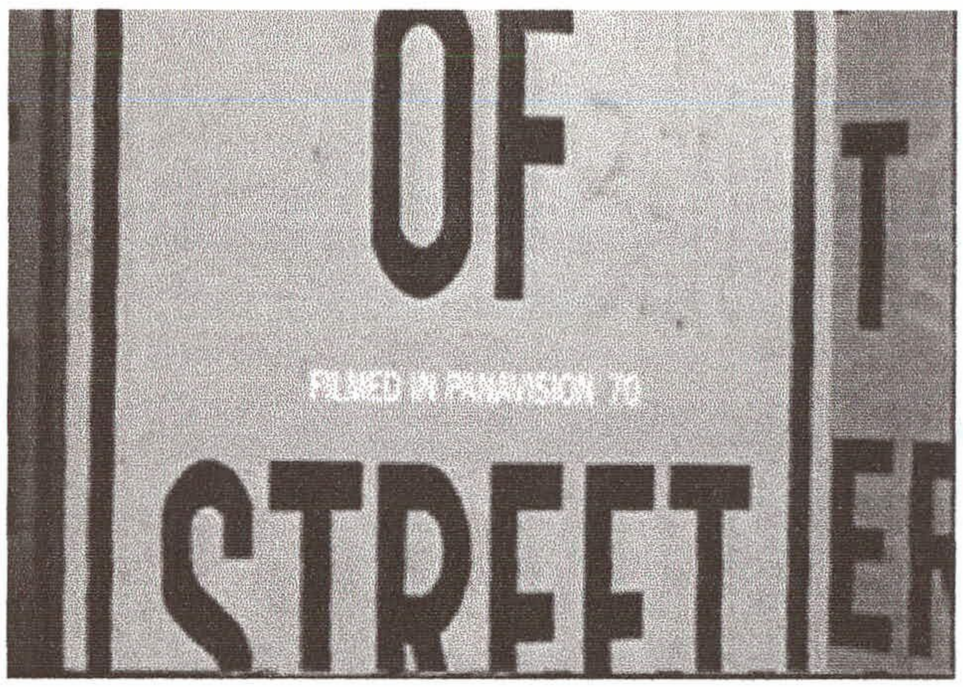



ROBERT E. GRIFFITH and HAROLD S. PRINCE
by arrangement with ROGER L. STEVENS

NO
LYRICS
BY
STEPHEN
SONDHEIM
KEEP

KEEP

F.165b



F.165c

blanco sobre una pared de ladrillo (F.165a). Utiliza una letra manual, pero posiblemente inspirada en algún tipo de palo seco, caracterizado especialmente por la forma de la "S".

Después, la cámara inicia un movimiento de aproximación hacia la izquierda y se detiene mostrándonos los nombres de los directores: "DIRECTED BY/ ROBERT WISE AND/ JEROME/ROBBINS". Esta letra, también manual, es diferente a la anterior. Su trazo, en color blanco, parece estar hecho con tiza. Y entre ellas podemos encontrar letras de formas cuadradas y rectilíneas: "B", "O", "S", etc. De su disposición destaca el carácter ondulado de la línea base, que por un lado es típico de las pintadas en los muros, y por otro lado nos remite al aspecto musical de la película, con las subidas y bajadas de los tonos musicales, como si recorriera el pentagrama musical.

Un suave movimiento de cámara hacia la derecha nos llevará al siguiente título de crédito; y luego llegaremos a otro tras un movimiento de cámara hacia abajo. Así, mediante suaves *travellings*, pasaremos de unos títulos a otros; y también lo haremos mediante fundido. De manera que con el primer fundido pasamos de este muro de ladrillo rojo a una pared de listones verticales pintados de blanco. Sobre ella las letras aparecen pintadas en negro. Tras algunos títulos de crédito escritos sobre esta pared, pasaremos por fundido a otro tipo de pared, esta vez de madera marrón con las vetas en horizontal. Sobre esta madera los títulos aparecen pintados en blanco.

De esta manera, la relación que el texto mantiene con la imagen a lo largo de la secuencia es, como ya podemos imaginar, muy estrecha. Al estar escritos éstos sobre los muros de la ciudad, forman ambos (imagen y texto) parte del mismo paisaje urbano. Se

utiliza una estética urbana para una historia urbana. Y lo mismo ocurre cuando se utiliza el "END OF STREET" de la señal de tráfico para el título final "END" de la secuencia de títulos. Tras ese "END", que ocupa prácticamente toda la pantalla, termina suavemente la música, y se cierra con un fundido a negro.

UNO, DOS, TRES

(*One, Two, Three*, 1961, Billy Wilder)

Cabecera
Referencia a Saul Bass: No hay.
Duranción: 1 min. 25 seg.
Nº. de planos de texto: 17.
Blanco y negro.
Imagen de acción real y letra sobre fondo neutro.

Esta cabecera está formada por una primera parte, donde se presenta a los actores principales mediante Planos Medios en los que aparecen caracterizados de sus respectivos personajes; y una segunda parte, donde los títulos se desarrollan en blanco sobre un fondo neutro (negro).

Tras el logotipo de la *United Artist*, y con la pantalla aún en negro comienza a sonar la música. Y por fundido surge en blanco el primer título sobre ese fondo negro: "THE MIRISCH/ COMPANY/ PRESENTS". Se utilizan letras manuales, de palo seco y trazo grueso. Estas letras manuales presentan un amplio ancho de letra, y un gusto por los amplios trazos curvos, pero sin adornos. Se utiliza una letra de formas amables para presentar a la comedia que vendrá a continuación. Este primer título, repartido en tres líneas, y justificado a la derecha, se sitúa en la mitad izquierda de la pantalla. Esta es la zona del espacio por la que se inicia la lectura en occidente, y es por donde se inicia la secuencia de títulos (F.166a).

El texto desaparece por fundido, quedando el fondo negro. Seguidamente pasamos, por corte, a un Plano Medio Corto del protagonista,

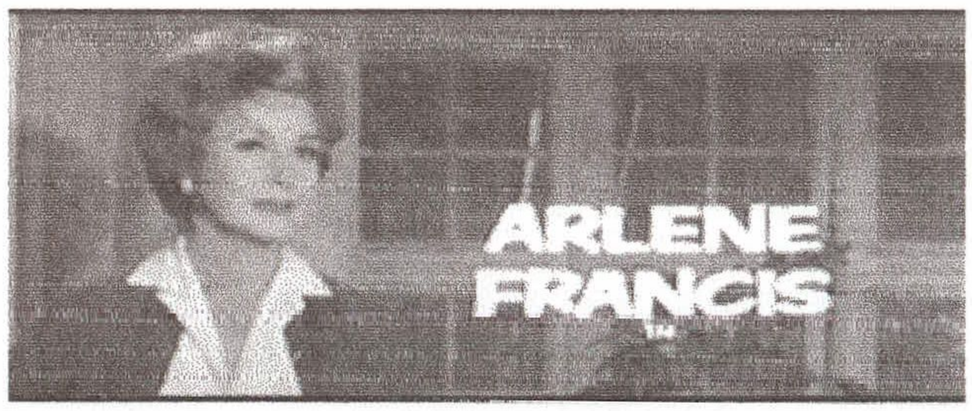
interpretado por el actor James Cagney. En este Plano Medio el actor aparece caracterizado de su personaje. Es el mismo tipo de plano de presentación de personajes (y actores) que veíamos en *The Facts of Life* (1960). Sobre este plano rápidamente aparece en sobreimpresión el nombre del actor: "JAMES/ CAGNEY". El texto aparece ubicado en la mitad izquierda de la pantalla, y las dos líneas en que se reparte aparecen centradas. Se utilizan grandes letras de carácter manual (como las anteriores).

Al situarse el texto en la izquierda de la pantalla y el personaje en la derecha, aprovechando las posibilidades del formato panorámico, consiguen, entre ambos, una composición equilibrada.

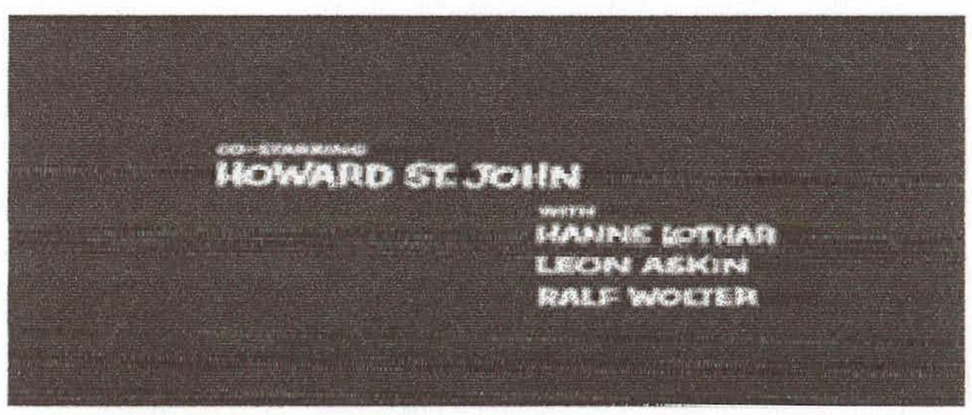
Las letras desaparecen por fundido, y por corte pasamos a un Plano Medio Corto del joven activista de Alemania oriental, que traerá de cabeza al empresario americano interpretado por James Cagney. Por fundido aparece el nombre de este joven actor: "HORST/ BUCHHOLZ". Esta vez, como el personaje aparece en la mitad izquierda de la pantalla, el texto lo hace en la mitad derecha. Y así, se irán alternando texto e imagen en los dos planos siguientes, que presentan, en Plano Medio Corto, a las actrices: "PAMELA/ TIFFIN" y "ARLENE/ FRANCIS/ IN". Este último título desaparece por fundido, y por corte pasamos al siguiente plano. En él aparece el título principal en

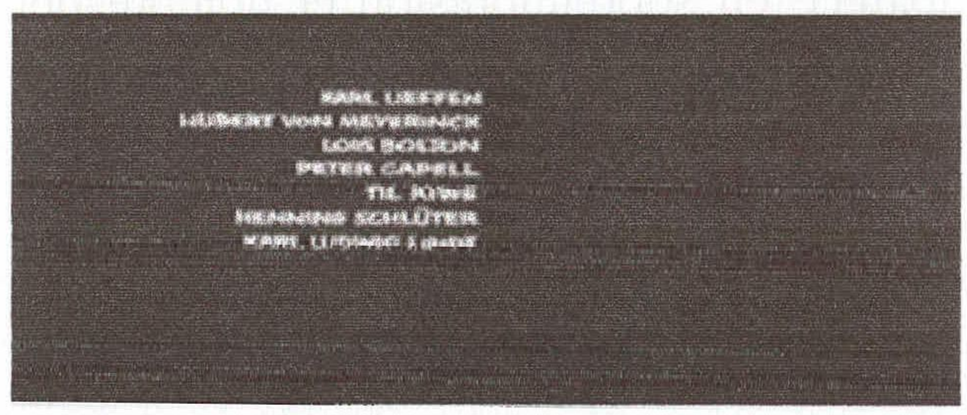
F.166a

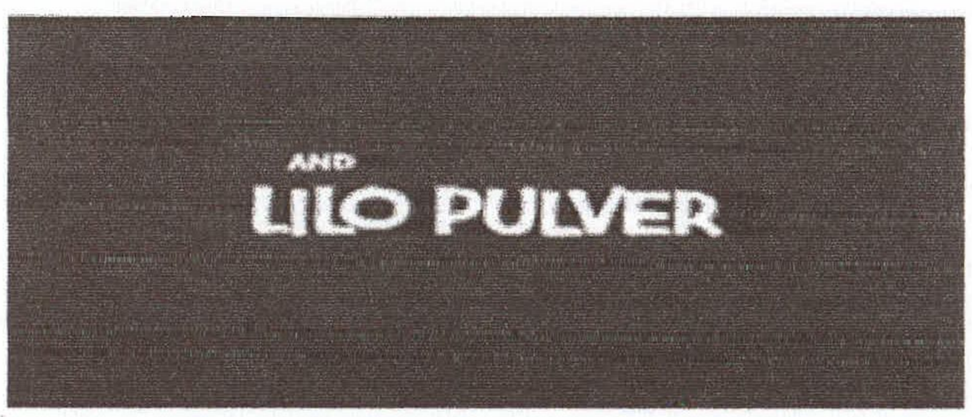
UNIVERSIDAD DE GRANADA
19 OCT. 2001
COMISION DE DOCTORADO

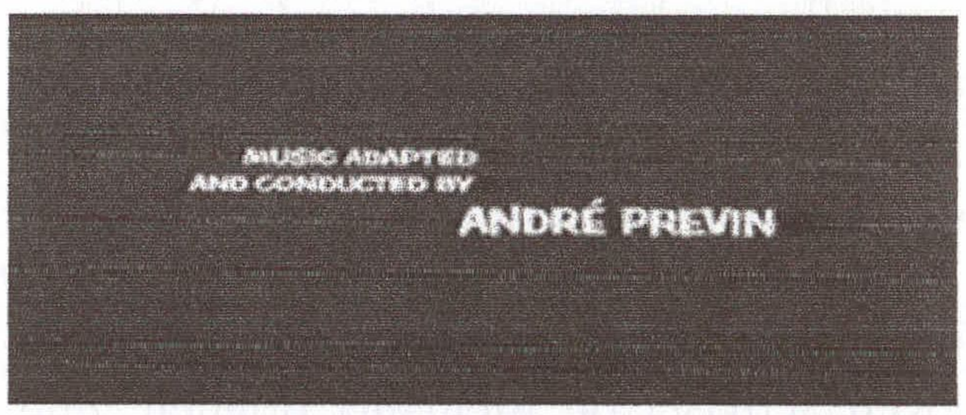

ARLENE
FRANCIS

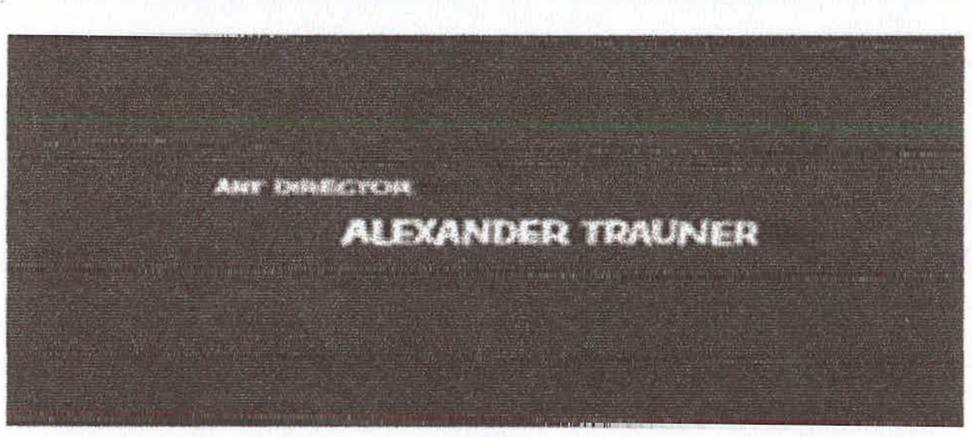
ONE, TWO, THREE

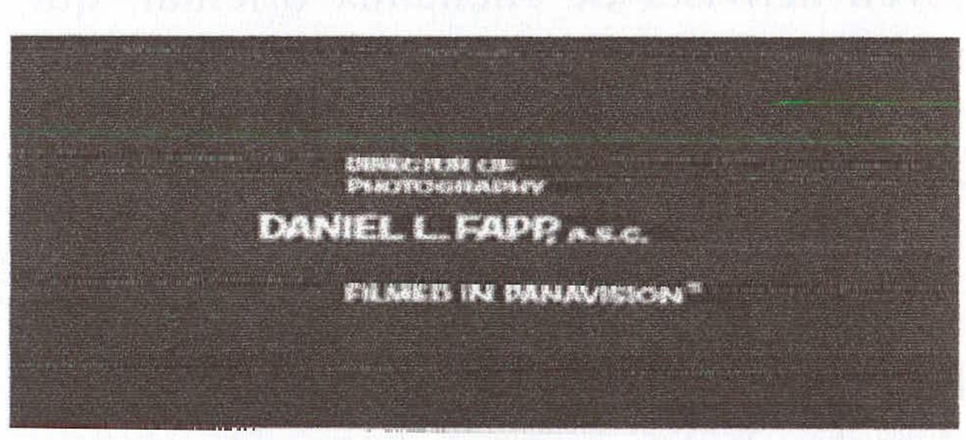

CO-STARRING
HOWARD ST. JOHN
WITH
HANNE HOTHAR
LEON ASKIN
RALF WOLTER

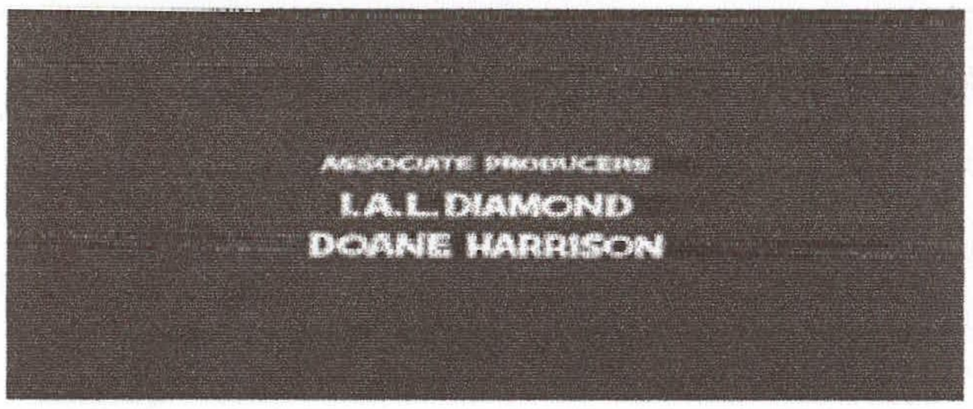

KARL LIEFFEN
LILIMERT VON MEYERINCK
LOIS BOLTON
PETER CAPELL
TIL KIWE
HENNING SCHLÜTER

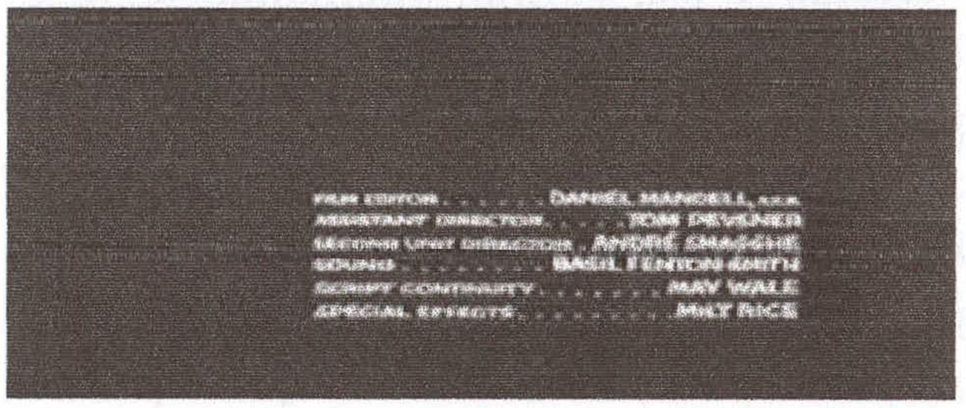

AND
LILO PULVER


MUSIC ADAPTED
AND CONDUCTED BY
ANDRÉ PREVIN

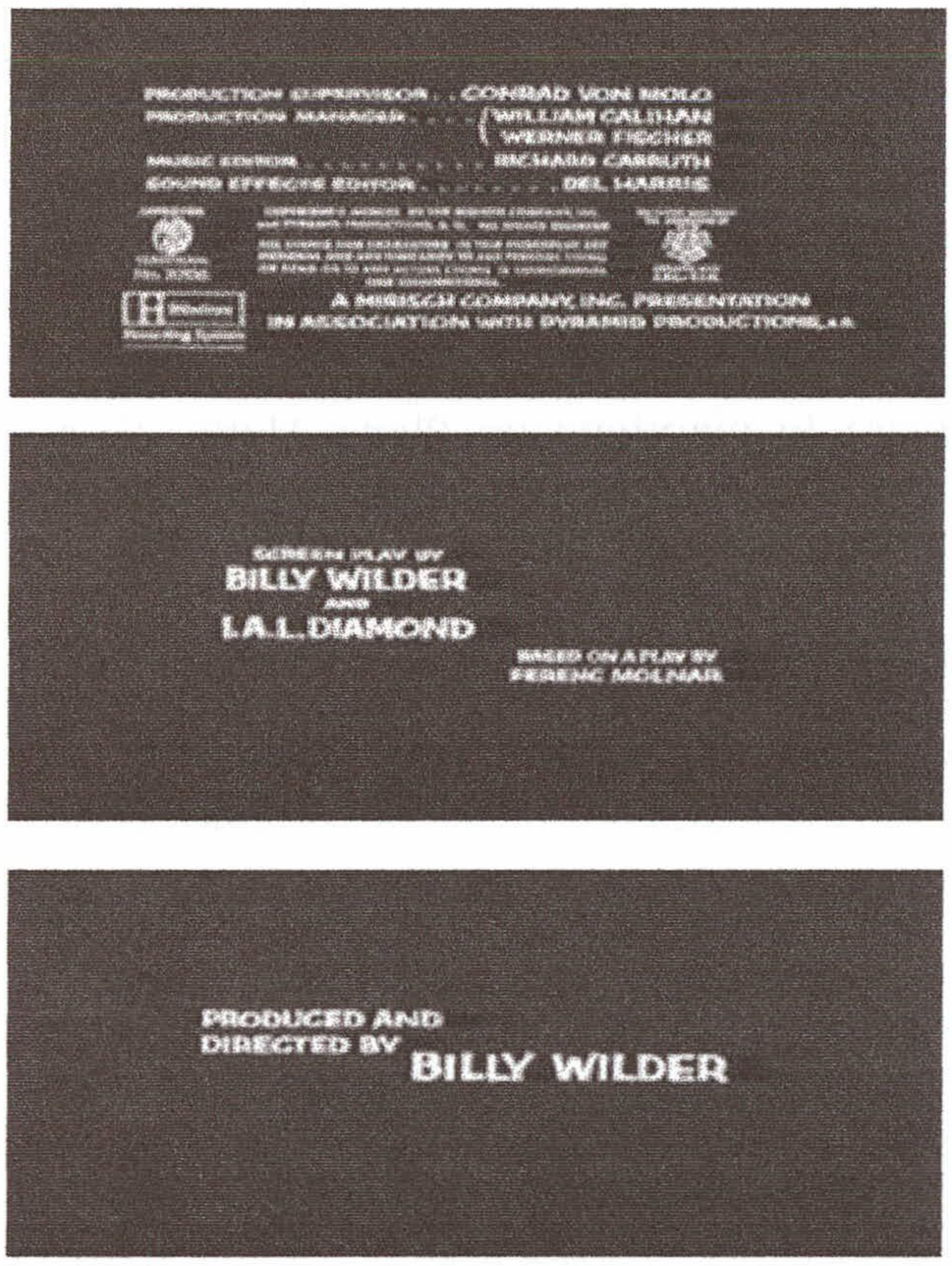

ART DIRECTOR
ALEXANDER TRAUNER


DIRECTOR OF
PHOTOGRAPHY
DANIEL L. FAPP, A.S.C.
FILMED IN PANAVISION™


ASSOCIATE PRODUCERS
I.A.L. DIAMOND
DOANE HARRISON


FILM EDITOR . . . . . DANIEL MANDELL, A.C.E.
ASSISTANT DIRECTOR . . . . TOM DEVLINE
SOUND . . . . . BASIL FENTON SMITH
SCRIPT CONTINUITY . . . . . MAY WALE
SPECIAL EFFECTS . . . . . MAT RICE

F.166b



F.166c

blanco sobre fondo negro: "ONE, TWO, THREE". Con la aparición del título principal comienza una música más animada. Este título, que utiliza el mismo tipo de letra que los anteriores, salvo que a un tamaño mayor, desaparece por fundido. Y por fundido, y sobre este fondo negro, van a ir apareciendo y desapareciendo los siguientes once planos de texto. En todos ellos se va a utilizar la misma letra manual que hemos visto hasta ahora. Y puesto que siempre se usa en mayúsculas, se recurre al uso de distintos tamaños de letra para distinguir los cargos de los nombres propios. Estos últimos aparecen normalmente en un tamaño mayor.

Las composiciones son muy variadas. Encontramos bloques de texto en bandera, alineados tanto a la derecha como a la izquierda. También los encontramos centrados. Y en algunos planos hay soluciones mixtas que buscan una riqueza visual y un equilibrio compositivo dinámico, propio del estilo moderno. Así, termina la secuencia con el título del productor y director: "PRODUCED AND/ DIRECTED BY/ BILLY WILDER". Su nombre se ve privilegiado por un mayor tamaño de letra, y por su ubicación muy próxima al centro geométrico del espacio.

Este título desaparece por fundido a negro mientras la música, que continúa, marcará la continuidad con la primera escena de la película.

Secuencia de títulos final

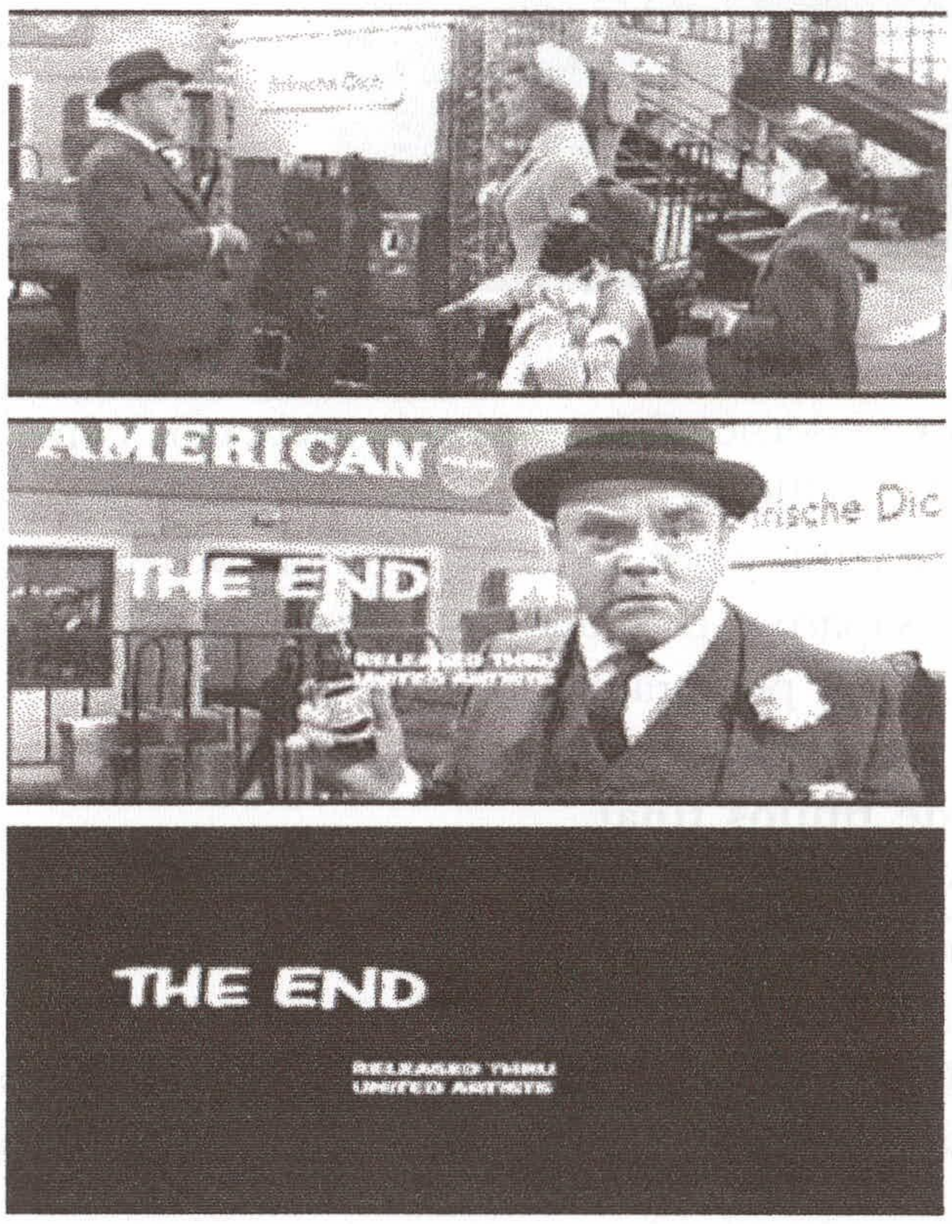
Duración: 8 seg.

Nº. de planos de texto: 1.

La película termina en el aeropuerto de Berlín. La esposa y los dos hijos del empresario norteamericano llegan al aeropuerto. Quieren regresar a los E.E.U.U. Los vemos en Plano

General bajando una escalera. Este plano será el que continúe ya, mediante diversos movimientos de cámara, hasta el final de la película.

Al final de la escalera se encuentra con su marido, él también quiere regresar a los E.E. U.U. La familia se reconcilia y el padre invita a los hijos a un refresco de "cola" en una máquina que hay al lado. Vemos su rostro sorprendido y enfadado cuando de la máquina sale un refresco de la competencia. Él grita. La cámara lo mantiene en Plano Medio Corto, sosteniendo el botellín, mientras aparece por fundido el título final "THE END" y "RELEASED THRU/ UNITED ARTIST". El texto utiliza la misma letra manual de la cabecera. Y se dispone a la izquierda de la pantalla, equilibrando la composición, pues el personaje lo hace a la derecha. Finalmente, la imagen desaparece por fundido. Durante un momento queda el texto sobre el fondo negro, y seguidamente desaparece también éste por fundido a negro. Fin de la música. Y fin de la película.



F.167

TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON

(*Advise and Consent*, 1962, Otto Preminger)

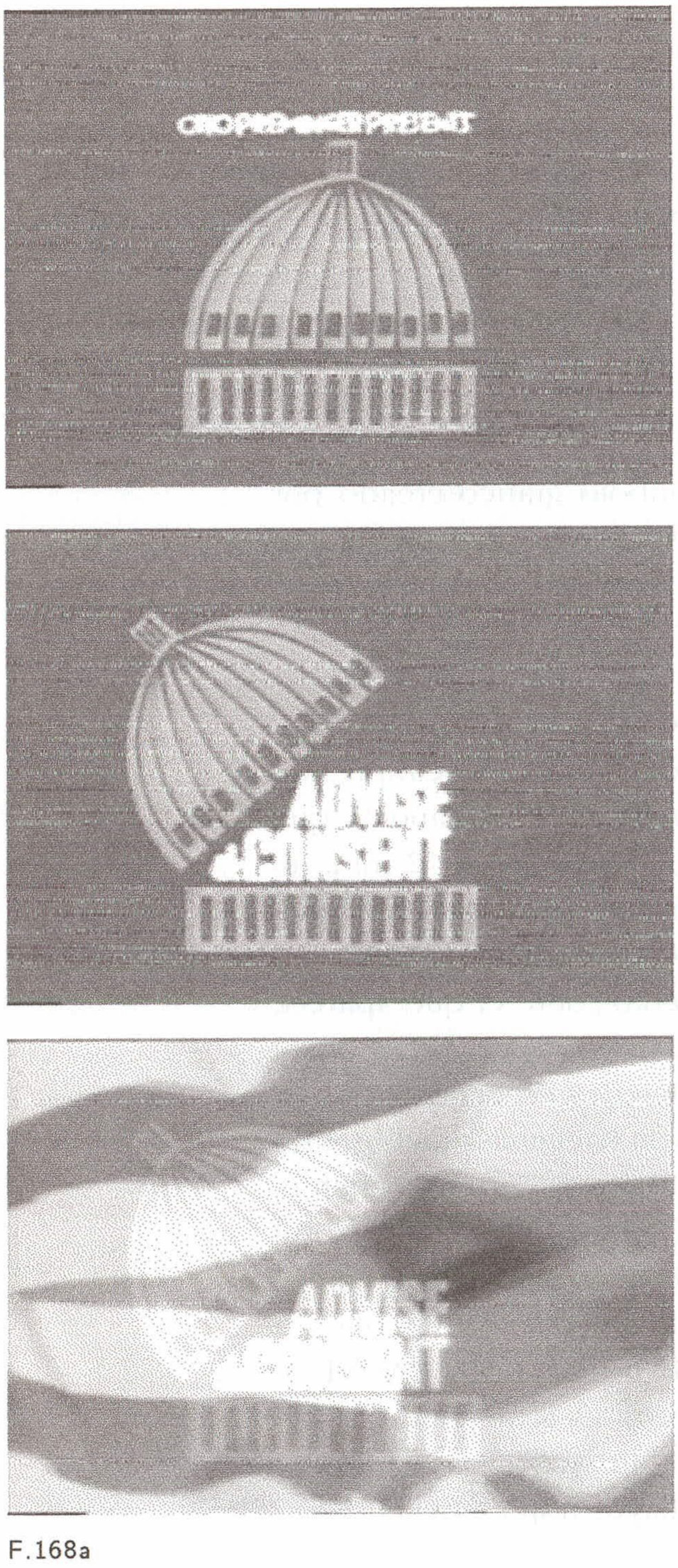
Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 40 seg.
Nº. de planos de texto: 31.
Blanco y negro.
Animación e imagen de acción real.

Esta cabecera se abre y se cierra con el símbolo gráfico creado por Saul Bass para la publicidad del film. Se trata de una imagen sumamente simplificada de la Casa Blanca norteamericana. Ésta aparece representada fundamentalmente por su gran cúpula. Y aparecerá en un tono gris muy claro, casi blanco.

Entre este símbolo gráfico, que abre y cierra la cabecera, se va a desarrollar el resto de títulos. Éstos van a aparecer en sobreimpresión sobre un motivo constante: la bandera norteamericana. Una bandera que va a ondear durante aproximadamente 2 min. 17 seg. de los 2 min. 40 seg. que dura la secuencia de títulos, y que junto al símbolo que representa la Casa Blanca, nos ubica en el contexto político norteamericano.

Comienza la cabecera con un fondo gris medio sobre el que aparece rápidamente por fundido el título: "OTTO PREMINGER PRESENTS". Este título utiliza letra blanca y de palo seco. Se caracteriza especialmente por su carácter manual, que le hace perder rigidez y la hace más amable. Este título ha aparecido cerca del borde superior del cuadro, y rápidamente, debajo de él, y ocupando el centro de la pantalla, surge por fundido el símbolo gráfico del que ya hemos hablado (F.168a). Por fundido desaparece el título, e inmediatamente comienza a "abrirse" la cúpula de la Casa Blanca hacia la izquierda, dejándonos ver el título de la película: "ADVISE/ & CONSENT" ("Recomendar y Consentir"). La letra es semejante a la del título anterior: blanca, manual y de palo seco. Sin embargo, el trazo es considerablemente más grueso, confiriéndole mayor importancia.



Esta imagen nos indica que toda la película va a girar en torno a los problemas políticos de la Casa Blanca. Así, como si se abriera la caja de los truenos, Washington despertará conmocionada por los titulares de la prensa: el Presidente ha designado como Secretario de Estado a un controvertido intelectual, y sus detractores y partidarios no tardarán en iniciar su particular lucha por el poder.

Esta imagen se funde con la siguiente: un Plano Detalle de la bandera americana ondeando al viento. En realidad estamos viendo un plano donde se han fundido dos Planos Detalle distintos de la bandera, y que ahora ondean a la par. Se trata de un juego de fundidos encadenados que se utilizará a lo largo de toda la secuencia. Finalmente, la bandera de abajo desaparece por fundido, dejando que se vea el fondo negro en la mitad inferior de la pantalla. Sobre él aparece por fundido el siguiente título. Es el nombre del protagonista masculino y estrella: "starring Henry Fonda" (F.168b). Se utiliza una letra blanca, manual y sin *serif*, de marcado carácter caligráfico. Su aspecto manual le da una gran sensación de movimiento, que se ve acentuado porque incluso la línea base está ondulada. Así mismo también destaca el uso de minúsculas (excepto las iniciales en mayúsculas), para el nombre propio, pues normalmente lo encontramos todo en mayúsculas. El título

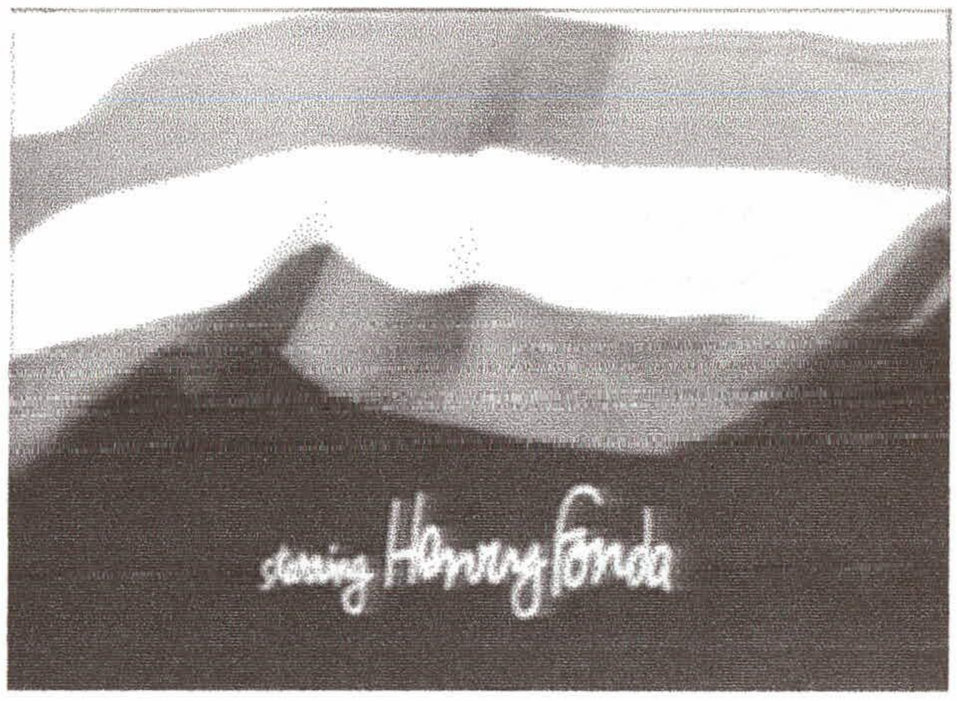
F.168a

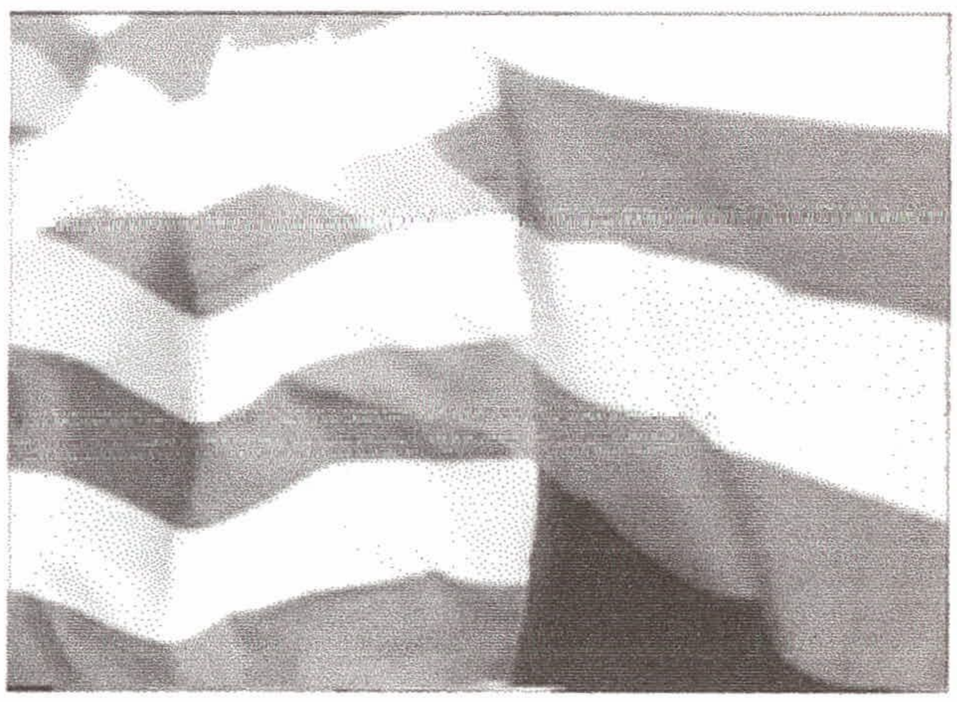
desaparece por fundido, y a continuación aparece, en el mismo sitio, el nombre de otro actor. Así mismo aparecerán y desaparecerán los siguientes doce títulos, con los nombres de los actores principales. Siendo el último el reconocimiento a la voz de Frank Sinatra: "and the voice of Frank Sinatra".

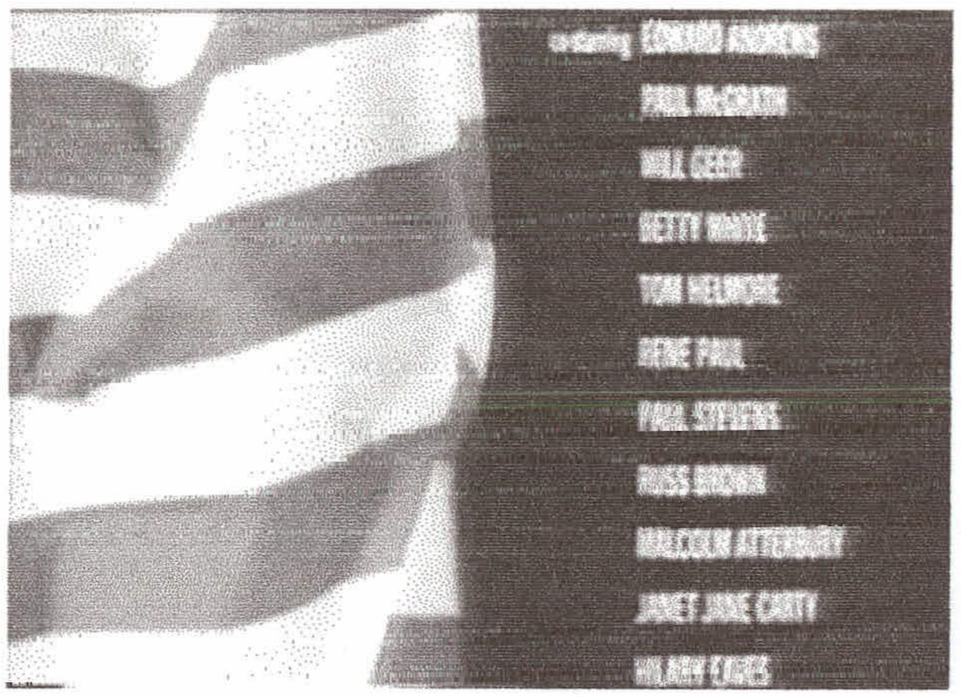
Durante todos estos títulos se ha mantenido el mismo plano de la bandera norteamericana. Su movimiento ondulante y sus continuas variaciones de forma producen un efecto de atracción visual similar al que producía el fuego en la cabecera de *Carmen Jones* (1954).

A partir de aquí, la bandera se va a mantener como motivo constante a lo largo de toda la secuencia, pero la vamos a ir viendo aparecer en distintas ubicaciones, y la transición de unos planos a otros se va ha hacer, como ya decíamos, mediante largos fundidos encadenados.

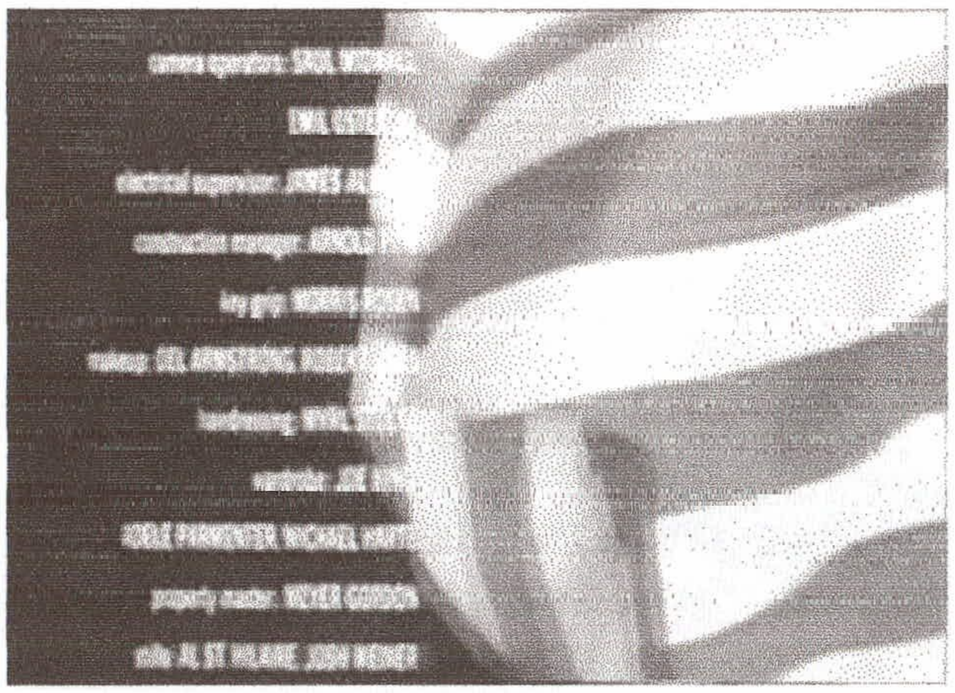
De la sucesión que vendrá de distintos planos de imagen y texto, hay que destacar la manera en la que texto e imagen se relacionan. Así, tras el título de la voz de Frank Sinatra, aparece por rápido fundido otra bandera que ondea en la mitad izquierda del espacio. El título desaparece por fundido y, tras ondear ambas banderas juntas durante unos momentos, desaparece la primera, mientras aparece un bloque de texto en la mitad derecha de la pantalla

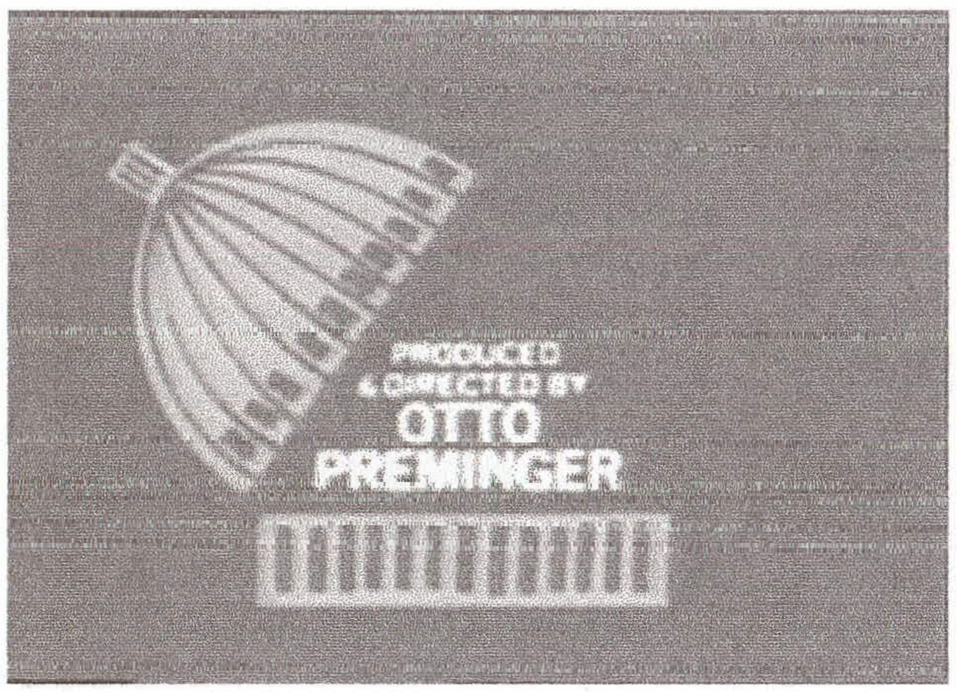






F.168b





F.168c

(F.168b). Queda por lo tanto la composición equilibrada: bandera a la izquierda y texto a la derecha. La necesidad de que el texto no se superponga a la bandera se debe a su legibilidad: precisa estar sobre el fondo negro para poder ser leído. Este bloque de texto, con los nombres de los co-protagonistas, aparece en bandera justificado a la izquierda.

Los sucesivos planos de la bandera irán recorriendo con ésta toda la pantalla, y el texto se situará allá donde haya fondo negro. Así llegamos a los dos últimos créditos antes de que aparezca el símbolo gráfico para cerrar la secuencia. Estos dos últimos títulos que se desarrollan junto a la bandera tienen un tratamiento ligeramente especial: aparecen sobre una de las bandas oscuras de la bandera, no sobre el fondo negro. Se trata de un Primerísimo Primer Plano de la bandera, que ocupa por primera vez absolutamente toda la pantalla. El primero de estos títulos se refiere al escritor de la novela en la que se ha basado la historia, y el siguiente se refiere al responsable de la adaptación a la pantalla (F.168c). Éste último y la bandera desaparecen finalmente por fundido con el símbolo gráfico de la Casa Blanca. Se "abre" la cúpula y nos deja ver el último crédito: "PRODUCED/ & DIRECTED BY/ OTTO/ PREMINGER". La letra, como la del título principal, es blanca, manual y de palo seco (F.168c).

Se cierra la cúpula. Fundido a negro y fin de la música.

El tipo de letra utilizado (tanto el del título principal como el de los demás créditos), aunque no hace referencia a la historia, es, como ocurría en *Carmen Jones* (1954), muy característico y sirve para identificar a la película. En cuanto a la composición, es muy variada. Encontramos bloques de texto situados a la derecha del espacio, a la izquierda... si bien predomina la ubicación del texto centrado respecto al eje vertical del cuadro.

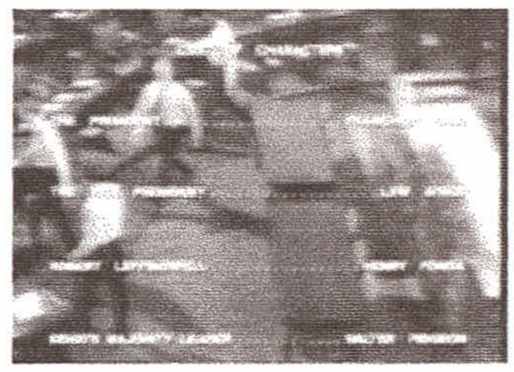
Finalmente, la relación que establecen imagen y texto es de equilibrio compositivo en los planos que utilizan la bandera como imagen; y de unidad en el caso de los planos que utilizan el símbolo gráfico.

Secuencia de títulos final

Duración: 52 seg.

Nº. de planos de texto: lista de los actores + THE END.

La película termina con una larga lista de nombres sobre un fotograma congelado. Éste muestra a la gente abandonando la sala del Congreso (F.169). Sobre él comienza a aparecer la lista de los actores ("CAST OF CHARACTERS"), desplazándose hacia arriba. El texto aparece justificado (usa los puntos suspensivos), y utiliza un gran interlineado. Se sigue la fórmula: "PERSONAJE... ACTOR", que facilita la salida de la ficción. Aparecen hasta un total de treinta y tres actores. Cuando el último crédito desaparece por el borde superior de la pantalla, del fotograma se "descongela" y continúa el movimiento de los personajes abandonando la sala; unos personajes que abandonan la sala como el espectador en breve abandonará el cine. En sobreimpresión, y por fundido, aparece el símbolo gráfico de la película. Esta vez aparece con la cúpula ya abierta, dejándonos leer el título final "THE END". La letra es como la del título principal: blanca, manual y de palo seco. La cúpula se cierra. Fundido a negro y fin de la música.



F.169

Si el símbolo gráfico abría y cerraba la cabecera, ahora cierra también la película, reforzando la imagen unificada del film, y actuando como un "marco" para la misma.

LA GATA NEGRA

(*A Walk on the Wild Side*, 1962, Edward Dmytryk)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles designed by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 42 seg. (de los cuales 9 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Columbia* + 18.
Blanco y negro.

La secuencia de títulos inicial de esta película es una de las que mayores alabanzas ha recibido de la crítica. Concretamente Nicole de Mourgues se refiere a cómo este genérico fue recibido en las salas de cine con aplausos, y cómo: "Se ha visto a espectadores salir después del genérico; ¡habían tenido suficiente por su dinero!" (Mourgues, 1994, p.64).

El título que se le dio a la película en español, *La gata negra*, hace precisamente referencia al motivo central de la secuencia de títulos: una gata negra. Tras ver la película sabremos que este animal simboliza a la protagonista femenina en su "walk on the wild side", es decir, en su "paseo por el lado salvaje" de la Nueva Orleans de los años treinta. Su paseo por este lado más inhóspito es una lucha por la supervivencia, que la lleva a una casa de "mujeres de compañía". La unión simbólica entre este gato y la protagonista se establece en parte gracias al carácter instintivo y luchador de este animal. Es como una pantera en la selva. Una selva urbana en este caso. Formalmente la unión del gato como símbolo de la protagonista se establece por su pelaje negro. Y es que la protagonista es morena y casi siempre viste de negro (F.170). Pero hay más puntos de unión, y es que por ejemplo, ver bajar a la protagonista por las escaleras, y

F.170

verla avanzar entre las mesas del salón, es como ver caminar a esta gata de la cabecera: sus movimientos son suaves, armoniosos, casi felinos. Y la unión se refuerza por la música: la canción "*A Walk on the Wild Side*", que suena en la cabecera (sin letra), se asocia a la protagonista en distintos momentos de la película.

Esta gata negra de la cabecera se encuentra, de repente, con un gato blanco en su territorio. Emprenden una pelea salvaje que termina cuando el gato blanco huye. Siguiendo el paralelismo con los personajes y la historia contada, este gato blanco puede simbolizar a la dueña de la casa de muñecas. Esta mujer, de fuerte carácter posesivo, es rubia, y en la película se enfrentará a la protagonista, negándole la posibilidad de decidir sobre su vida, negándole la libertad. Su caracterización como mujer rubia, nos permite establecer la dualidad: gata negra (protagonista)/ gata blanca (antagonista).

Según Saul Bass, la secuencia del gato negro surgió de la propia naturaleza de la película: "La película estaba ubicada en New Orleans durante la Depresión y hubo que trabajar con el aspecto de oscuro callejón trasero de la vida allí y las distorsiones y conflictos que surgían de ello." (Rosser, January 1977, p.239). La idea del gato patrullando su territorio y echando a un intruso "simbolizó, de un modo general, el contenido de la película que iba a seguir." (ibidem).

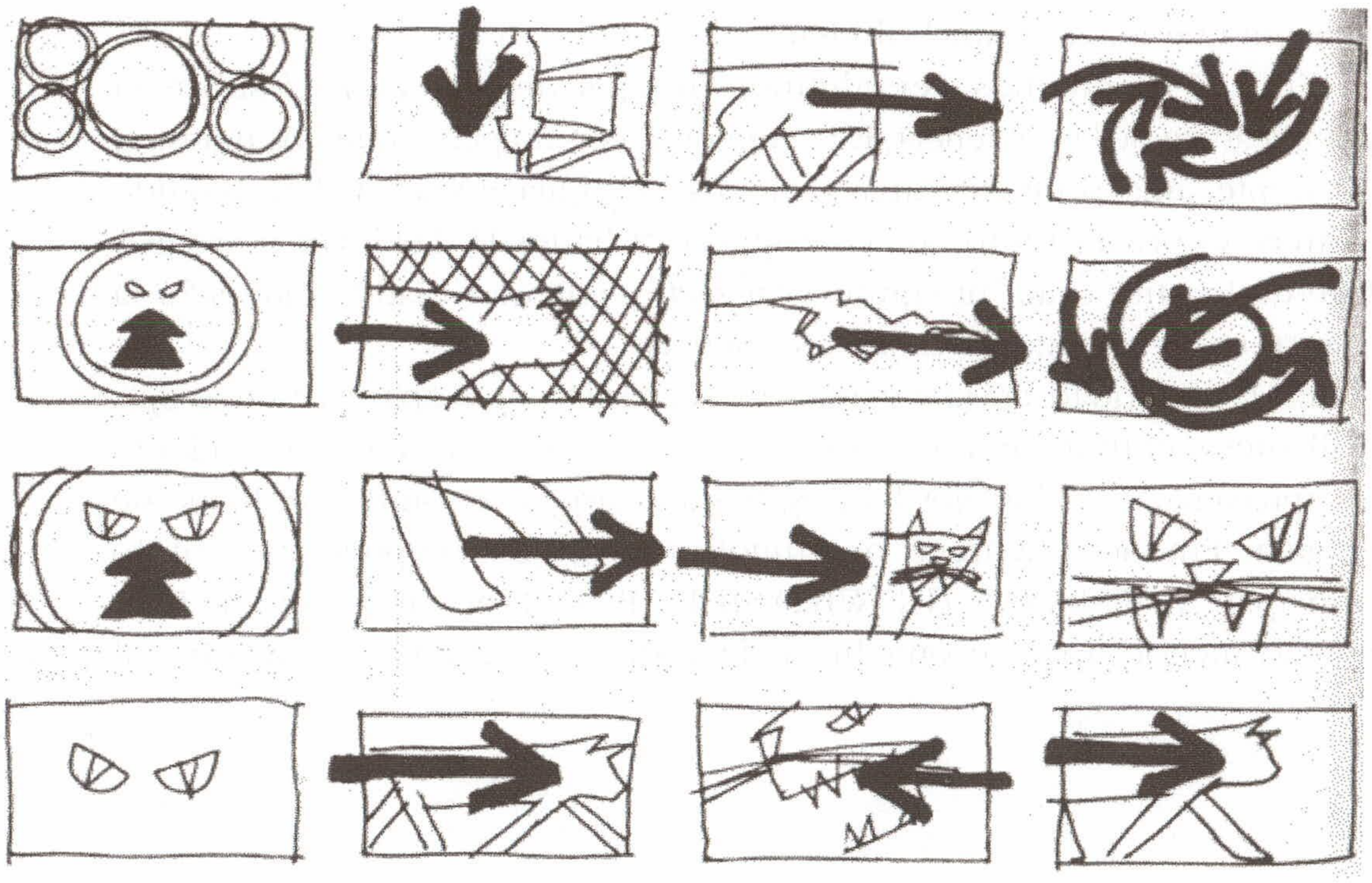
En F.171 podemos ver algunos dibujos del *storyboard* sobre la planificación de la secuencia. Ésta comienza con un plano que nos muestra, de frente, una serie de canalizaciones del agua apiladas. Por fundido aparece el primer título de la secuencia: "Charles H. Feldman presents". Este título utiliza una tipografía con *serif* y en color blanco, que será la que se use a lo largo de toda la secuencia.

En la oscuridad de la canalización central vemos aparecer unos ojos brillantes y el título anterior desaparece. La cámara inicia un movimiento de aproximación a los ojos felinos, hasta dejarnos ver un Primer Plano de la gata. Entonces aparece por fundido y en sobreimpresión el título principal: "A WALK ON THE WILD SIDE". Bajo él, en un tamaño de letra mucho menor, aparece otra línea de texto con información relativa al

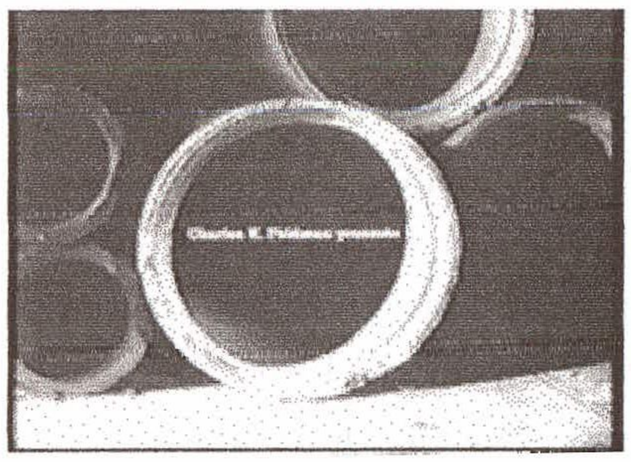
copyright. A continuación comienza un largo fundido encadenado con la siguiente imagen. Se trata de un Plano Medio de la gata tomado desde arriba, en picado. La iluminación lateral produce una alargada sombra del animal, que cae hacia el lado derecho. El título principal desaparece antes de que termine el fundido de las imágenes. Y cuando éste termina, aparece el siguiente título, con el nombre del actor principal y el de su personaje: "starring/ LAURENCE/ HARVEY/ (línea de elementos gráficos)/ CAPUCINE". Como podemos ver, una línea de elementos gráficos es el recurso utilizado para separar y distinguir el nombre del actor del nombre del personaje. Posteriormente, sobre este mismo plano con movimiento de cámara, surge el siguiente crédito: "JANE FONDA/ (línea de elementos gráficos)/ ANNE BAXTER". Una vez que aparece por fundido este título, desaparece igualmente el anterior.

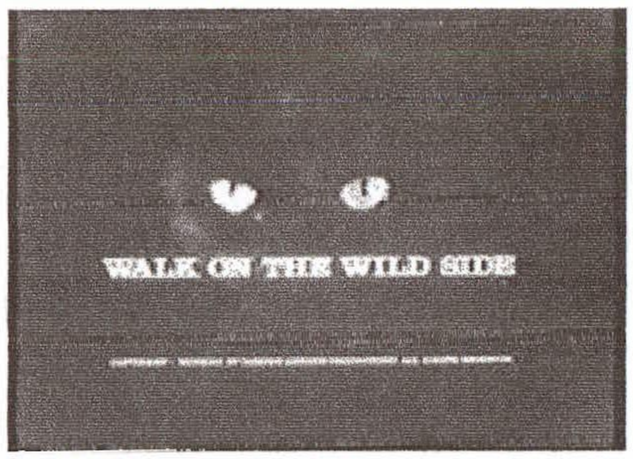
Estamos viendo como tanto las transiciones de una imagen a otra, como la aparición de los diferentes títulos, se hace suavemente, mediante fundidos encadenados. Todo ello está reforzado por la música, y por el andar suave de la gata.

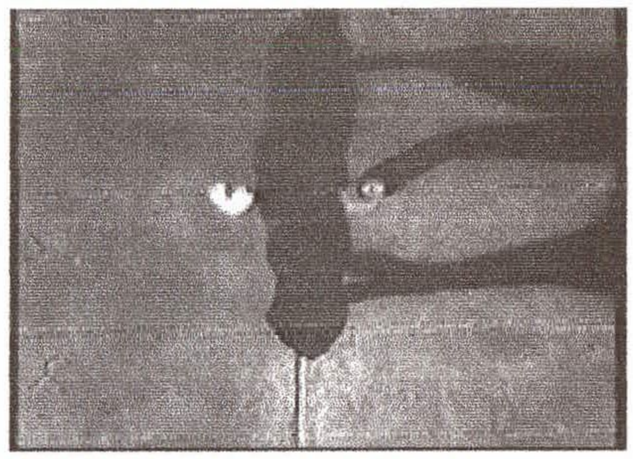
A partir de aquí se nos irán mostrando distintos planos de esa gata caminando. Es el título de la película hecho imagen. Y la cámara siempre

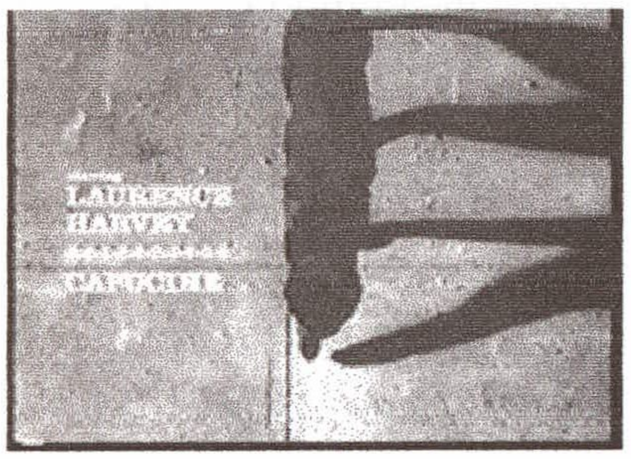


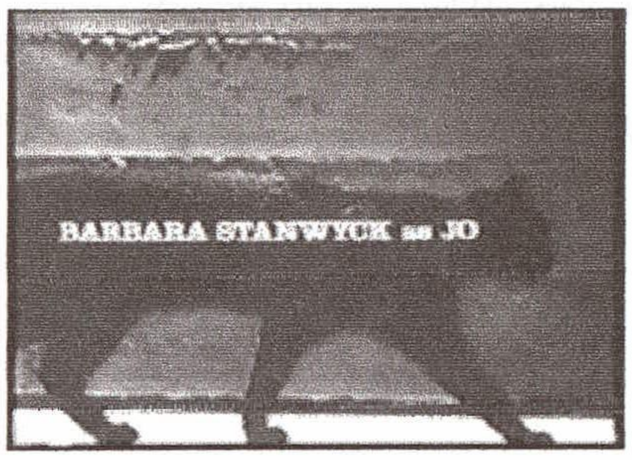
F.171

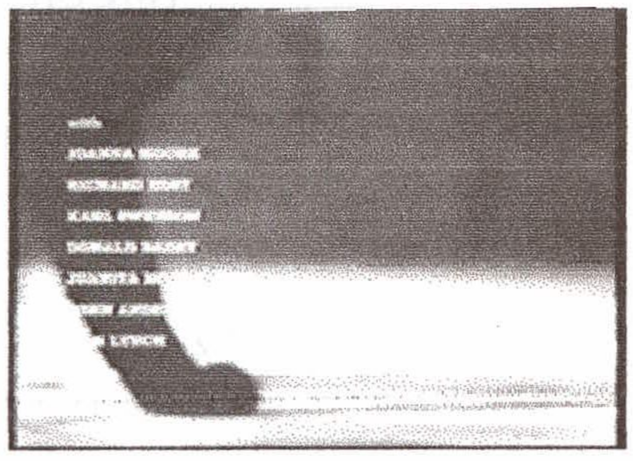


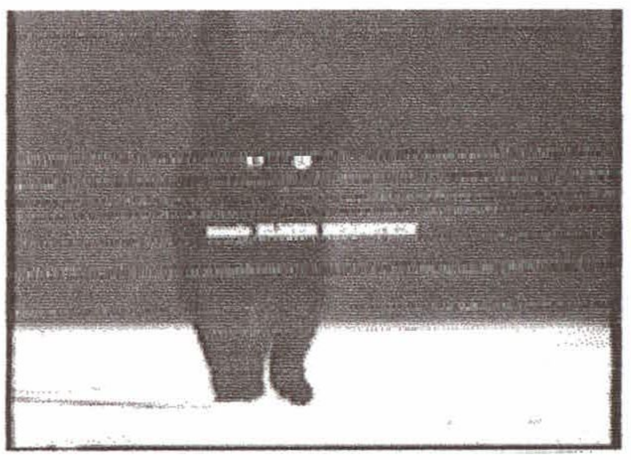

WALK ON THE WILD SIDE

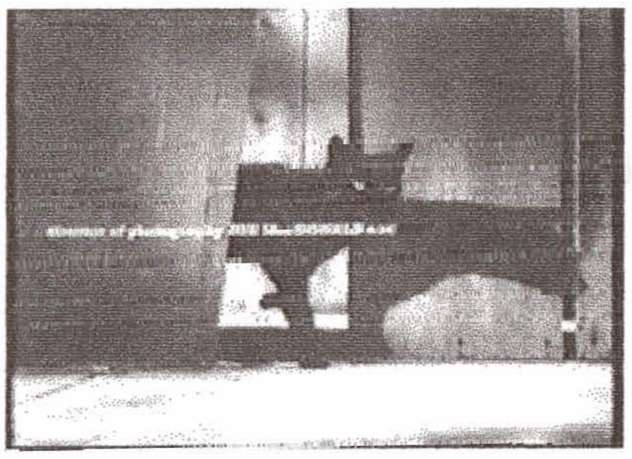


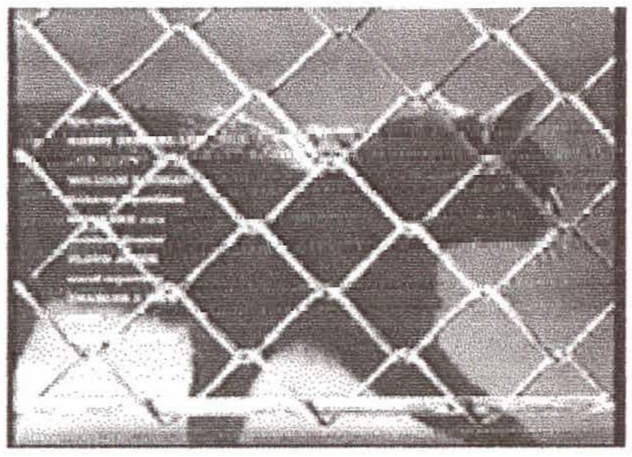

LAURENCE
HARVEY
CAPUCINE

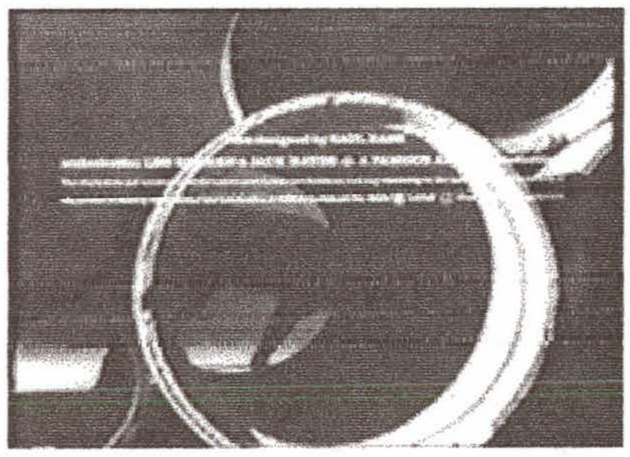

BARBARA STANWYCK as JO

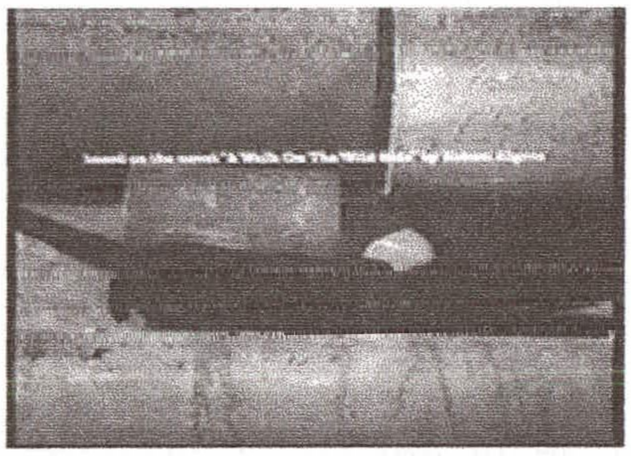


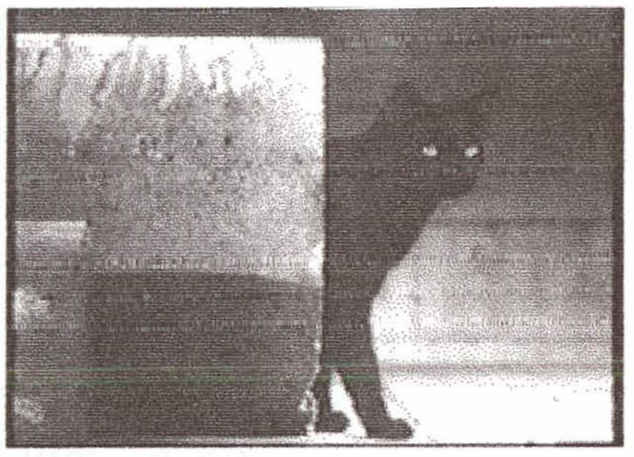


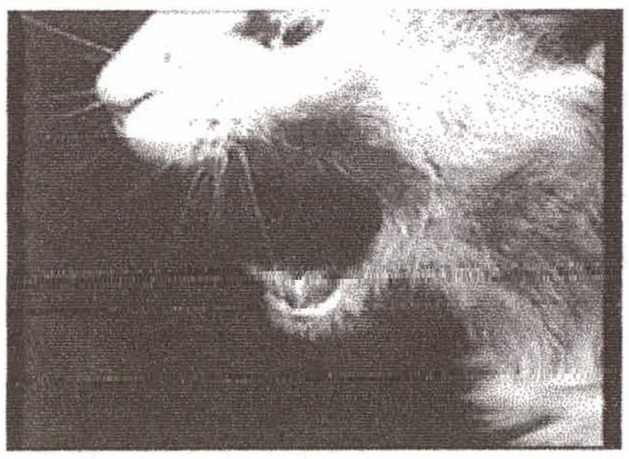


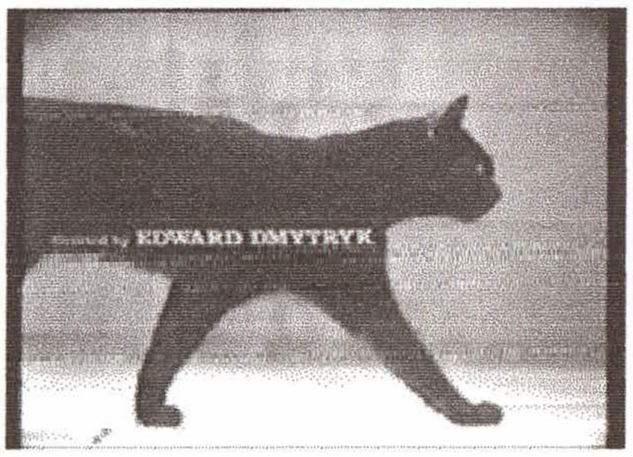











EDWARD DMYTRYK

F.172

va a estar en movimiento, acompañándola en su paseo. Así, veremos a la gata caminando en Plano Medio tomada de perfil, un Plano Detalle de sus patas delanteras caminando, un Plano Entero caminando de frente, la intuiremos caminando tras unos tablones, la veremos en Plano Medio delante de una reja, en Plano Entero tras otras canalizaciones de agua, un Plano Entero en picado caminando entre esas canalizaciones, etcétera (F.172). Siempre camina hacia la derecha, en el sentido de avance.

Tras salir de la canalización se encuentra con el gato blanco y comienza la pelea. La acción es intensa y durante ella no se muestra ningún título (la rápida sucesión de planos lo haría difícilmente legible: son 23 planos diferentes en 15 segundos. Y para acelerar el paso de uno a otro su unen por corte). En el último de estos planos vemos un Primer Plano de la gata negra, satisfecha tras la huida del gato blanco.

Por fundido pasamos a un Plano Medio de la gata negra marchando de perfil hacia la derecha. Aparece el crédito del productor: "produced by CHARLES K. FELDMAN". Cuando éste desaparece por fundido, aparece sobre el mismo plano de imagen el último crédito, el del director: "directed by EDWARD DMYTRYK". La cámara se va alejando poco a poco hasta mostrar a la gata en Plano Entero. El título desaparece por fundido. Y por fundido pasamos a la primera imagen de la historia. La música marca la continuidad entre la cabecera y la secuencia siguiente.

En este trabajo Bass mostró su actitud ante la imagen realista en movimiento (frente a la imagen abstracta). Según declara en una entrevista recogida en *American Cinematographer* (March 1977, p.289) para él se trató de hacer lo ordinario extraordinario. Partir de cosas que conocemos y tratar de llegar más allá, con una mirada más fresca, tratando de que el conocimiento previo no enturbie una aproximación nueva.

En cuanto a la letra, podemos decir que la tipografía elegida para esta secuencia es, ante todo, funcional. En este caso Saul Bass apoya la fuerza de la cabecera en la imagen de acción real. A esto mismo podríamos atribuir el que la ubicación del texto no tenga la variedad a la que nos tiene acostumbrados. Dejando que sea la imagen la que introduzca esa variedad. La variaciones, como el propio movimiento felino, son suaves y

sutiles. En este caso predominan las líneas de texto y los bloques alineados a la izquierda del espacio. También encontramos bastantes títulos centrados en la pantalla. Pero todo ello es de una sobriedad y elegancia que remiten, nuevamente a la sobriedad y elegancia de la protagonista femenina.

La relación que mantienen texto e imagen no es especialmente estrecha, pues la imagen funciona como fondo para los títulos, aunque luego recaiga sobre ella el establecer el tono adecuado para que comience la película.

Muchos trabajos de Bass han sido considerados como una pequeña película dentro de la película. Entre ellos siempre se ha destacado esta cabecera, pues ella misma cuenta simbólicamente, y de manera resumida, la historia que vendrá a continuación.

Secuencia de títulos final
Duración: 1 min. 36 seg.
Nº. de planos de texto: 4.

La película termina con la muerte de la protagonista. El último fotograma de la historia, en la que Capucine (Laurence Harvey) la estrecha en sus brazos, queda congelado, y por fundido encadenado aparece un Plano General de la gata negra de la cabecera, caminando hacia la derecha (F.173a), la cámara la acompaña. Comienza la música, la misma que escuchábamos en la cabecera, y que ha servido de motivo musical a lo largo de la película. El fotograma congelado y este plano de la gata permanecen juntos durante bastante rato, hasta que la imagen se funde con un Plano Entero de la gata caminando, tomado en picado. Entonces

F.173a

la vemos pasar sobre un periódico tirado en el suelo (F.173b). La gata se detiene sobre él ligeramente y la cámara también se detiene. Entonces la gata continúa caminado, pero la cámara se queda y realiza un movimiento de aproximación hacia la noticia del periódico: "DOLL HOUSE CROWD CONVICTED". Por corte se pasa a un Plano Detalle que nos permite leer: "Sentenced to Life Imprisonment". Es una sentencia de cadena perpetua para el personal de una "casa de muñecas". El viento se lleva el periódico hacia la derecha. Sobre el suelo aparece por fundido la lista de cinco actores y sus personajes: "Cast of Characters". Utiliza la fórmula: "Actor...Personaje". Así, el texto aparece justificado gracias al uso de puntos suspensivos. El texto desaparece por fundido. Y la imagen se funde con un Plano Medio de la gata caminando hacia la derecha tras una reja. Aparece por fundido y en sobreimpresión otro bloque de texto justificado, con el nombre de seis actores y sus personajes. El texto desaparece. Y la imagen se funde con un Plano Americano de la gata sin alambrada. Aparece otro bloque de texto, con el nombre de cinco actores y una última línea de adornos gráficos. El texto finalmente desaparece y la imagen se funde con un Plano Medio Corto de la gata caminando hacia la derecha. La cámara la acompaña, pero a la vez describe un movimiento hacia atrás hasta dejar a la gata en Plano General. Entonces aparece el título final "THE END". Este título desaparece. Fundido a negro y fin de la música.

F.173b

LOS VENCEDORES

(*The Victors*, 1963, Carl Foreman)

Prólogo y secuencia de títulos

Referencia a Saul Bass: "Prologue and Title Design SAUL BASS AND ASSOCIATES OF HOLLYWOOD".

Duración: 9 seg. (logotipo *Columbia*) + 1min. 42 seg. (prólogo) + 2 min. 19 seg. (secuencia de títulos). Total: 4 min. 10 seg.

Nº. de planos de texto: logotipo *Columbia* + 31.

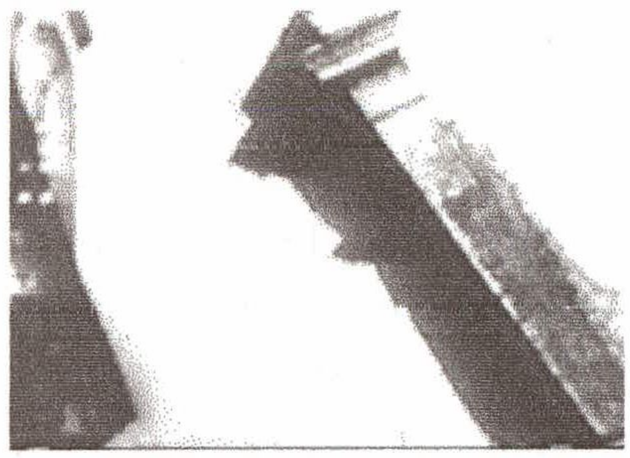
Blanco y negro.

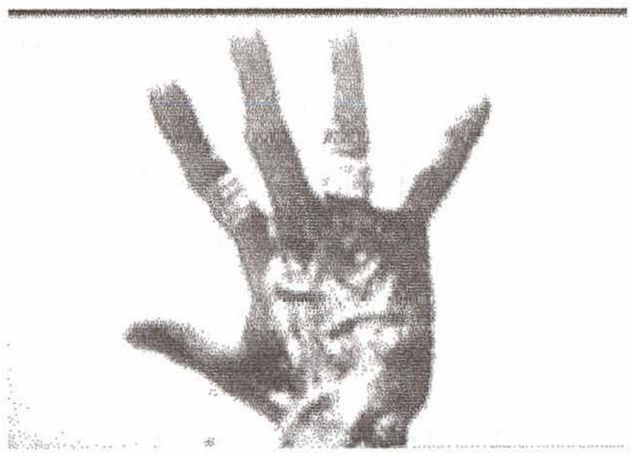
Imagen de acción real.

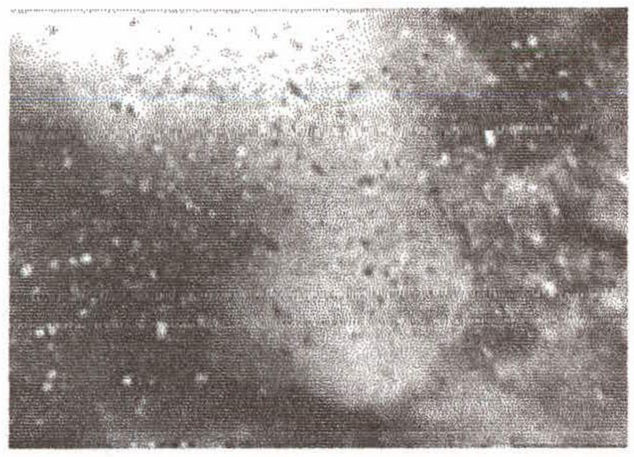
El inicio y presentación de esta película está formado por un prólogo al que sigue la secuencia de títulos. La unión entre ambos se produce especialmente gracias a que el primer título aparece sobre la última imagen del prólogo. Y el siguiente plano con títulos lo hace sobre fondo neutro (negro), para desarrollarse el resto de títulos sobre imágenes de acción real (un desfile militar).

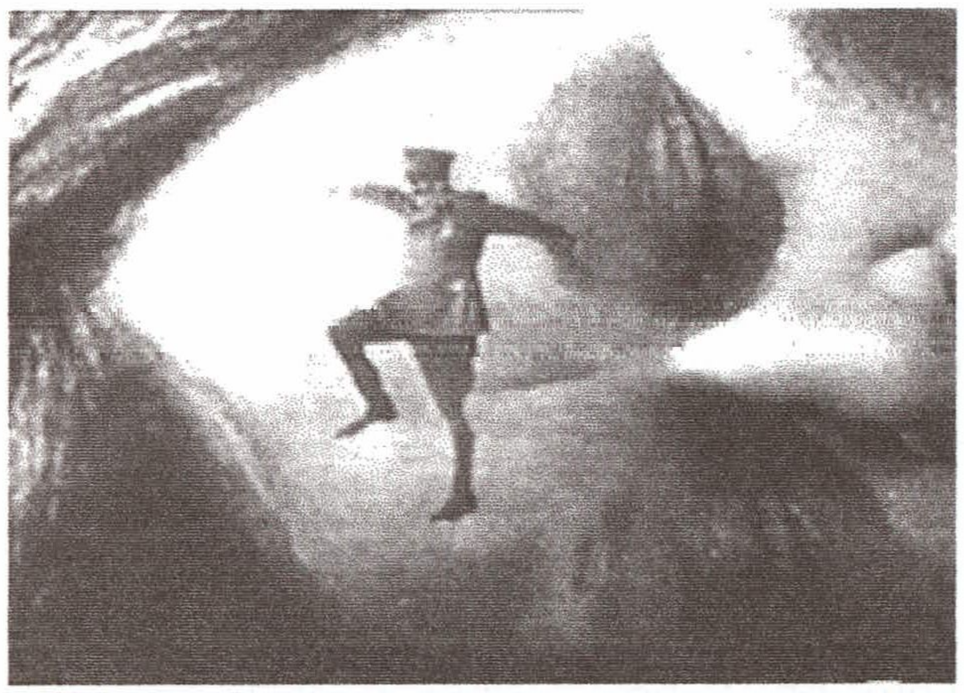
Para la realización de este impactante prólogo, Bass utilizó tanto imágenes fijas (recortes de periódico, fotografías...), como imágenes de acción real tomadas de películas de archivo. El prólogo, como la película, trata sobre la Segunda Guerra Mundial. Pero comienza recordándonos que pocos años antes hubo una Primera Guerra Mundial. Así, en primer lugar, aparece en pantalla un plano con fondo negro y, escrito a gran tamaño, el periodo: "1914-18". La imagen "estalla" por los aires como consecuencia de una bomba. Le sigue un plano de soldados en ataque. Éstos avanzan rápidamente hacia el espectador. La cámara, como si fuera una metralleta, va describiendo una rápida panorámica hacia la derecha. Y a su paso los soldados van cayendo, uno tras otro, ante la alambrada que hay en primer término. Tras esta primera imagen de batalla y muerte vemos un Plano Detalle de unas manos que se sujetan a la alambrada. Es una imagen fija. Se detiene el movimiento, como la muerte detienen la vida. Sobre esta imagen aparece por fundido la palabra "PEACE" ("PAZ"), ocupando toda la pantalla. La Primera Guerra Mundial ha terminado. Así,

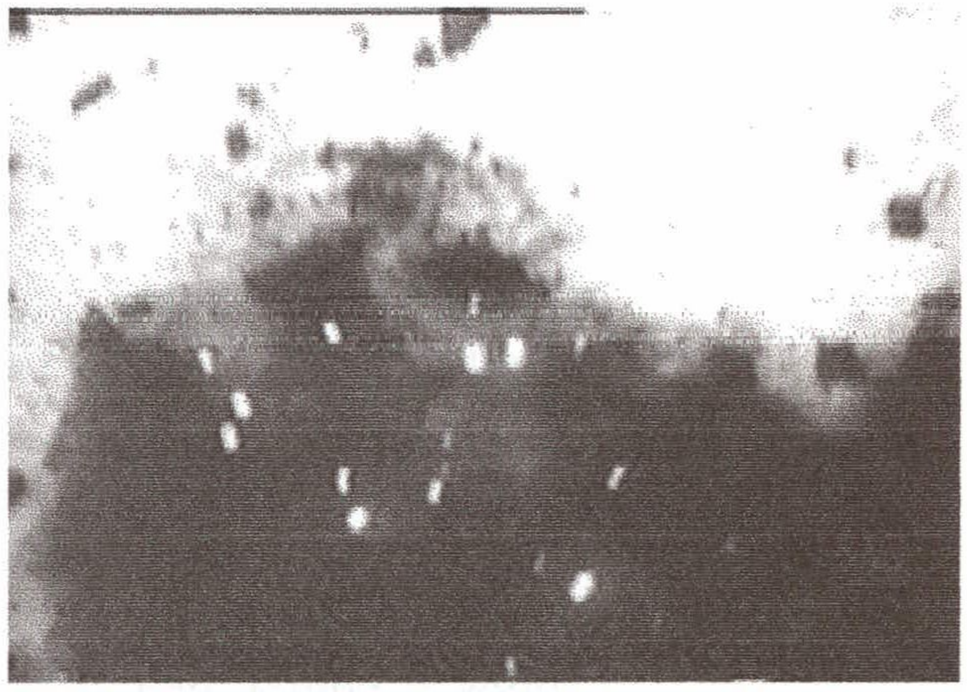
F.174a

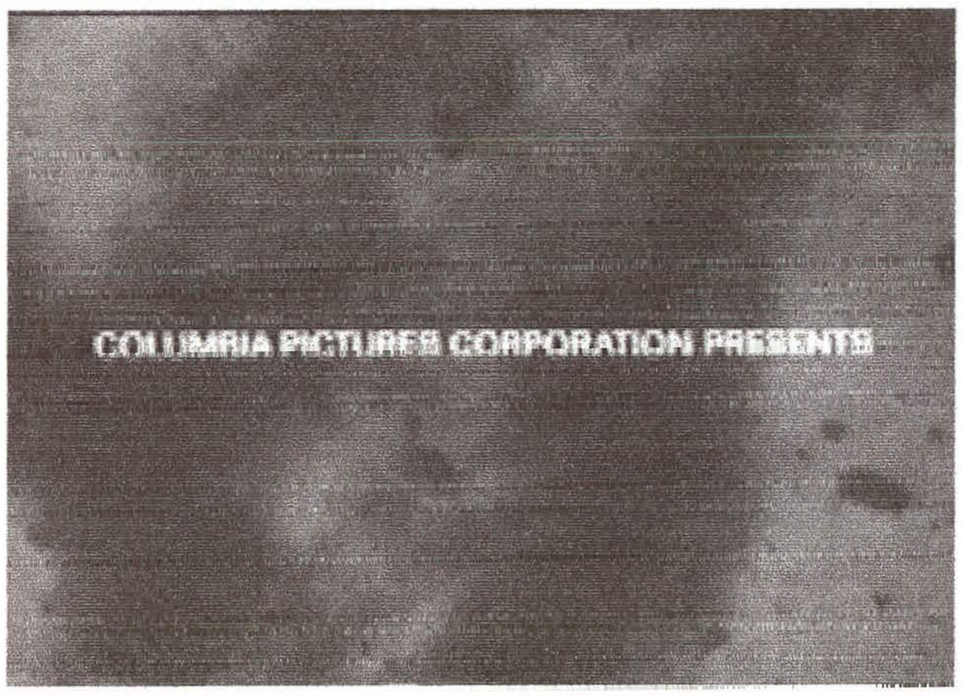


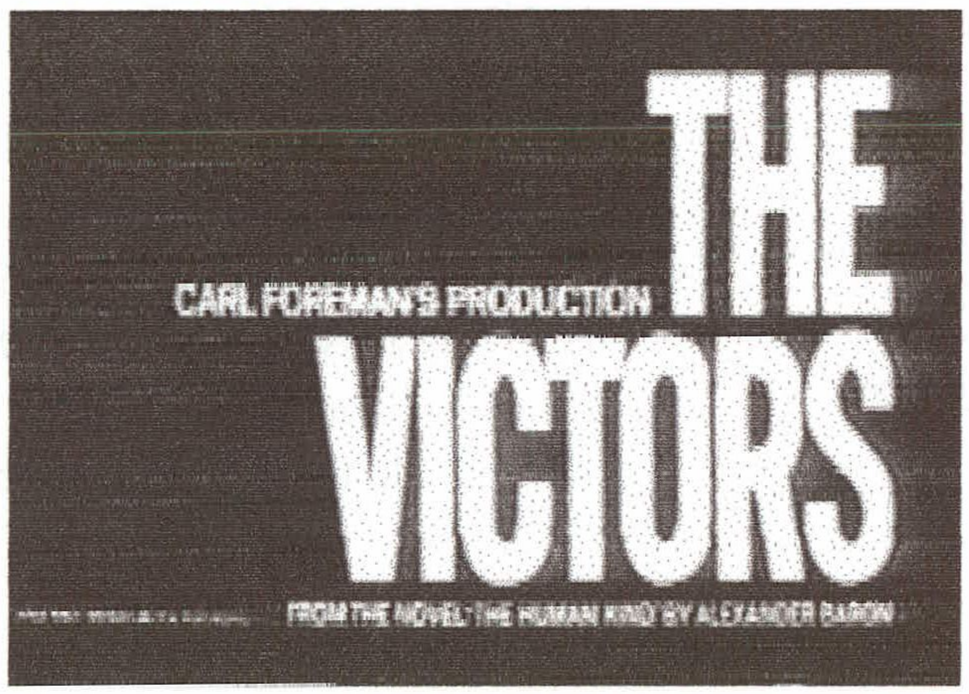









COLUMBIA PICTURES CORPORATION PRESENTS


CARL FOREMAN'S PRODUCTION
THE
VICTORS
FROM THE NOVEL THE HUMAN KIND BY ALEXANDER BARON

F.174b

en el siguiente plano, un Gran Plano General de una multitud de civiles, éstos claman su alegría. Se ven sucesivamente planos de banderas americanas agitándose, papeles cayendo de los balcones, Planos Detalle de los periódicos con noticias sobre el fin de la guerra. Finalmente se centra el interés en una fotografía de periódico donde se recoge el momento de la firma de la paz (F.174a). Pero sobre esa imagen comienza a fundirse otra especialmente inquietante, a la vez que suenan los tambores que ya habían sonado durante el periodo de guerra. Vemos un Plano Medio Corto de Hitler con la boca muy abierta. Se suceden rápidamente unas 28 imágenes fijas de Hitler, tomado éste en actitudes tan dispares como agresivas; mientras, se oye su voz gritando cada vez de forma más enérgica. Las últimas imágenes de Hitler se aproximan cada vez más a su boca abierta, hasta que estamos ante un Plano Detalle de la misma. Su boca se ha convertido, en virtud de su tamaño desmesurado en la pantalla, en una caverna oscura, en un volcán a punto de estallar, a punto de escupir su lava y sembrar la destrucción. Sucesivamente vemos tres explosiones en la pantalla. Una nueva guerra ha comenzado.

Planos breves nos van a ir mostrando distintos aspectos de esta guerra: aviones de combate en vuelo, rostros de civiles expectantes y preocupados, explosiones, edificios que caen, gente que corre, imágenes fijas de manos abiertas, rostros que gritan, que cierran los ojos...

Finalmente, sobre uno de estos rostros tendidos, con los ojos cerrados, surge por fundido un personaje que representa a Hitler. Éste hace movimientos como si fuera un director de orquesta dirigiendo esa destrucción. En uno de sus movimientos salta sobre una pierna, y al caer oímos y vemos una doble explosión. Sobre la imagen de la segunda explosión aparece por fundido el primer título: "COLUMBIA PICTURES CORPORATION PRESENTS" (F.174b). El fondo queda negro, y por corte, coincidiendo con el sonido de otra explosión, aparece el nombre del productor, el título principal y la procedencia literaria de la historia: "CARL FOREMAN´S PRODUCTION", "THE/ VICTORS", "FROM THE NOVEL 'THE HUMAN KIND´ BY ALEXANDER BARON". Tras este plano se produce un fundido a negro y termina la música.

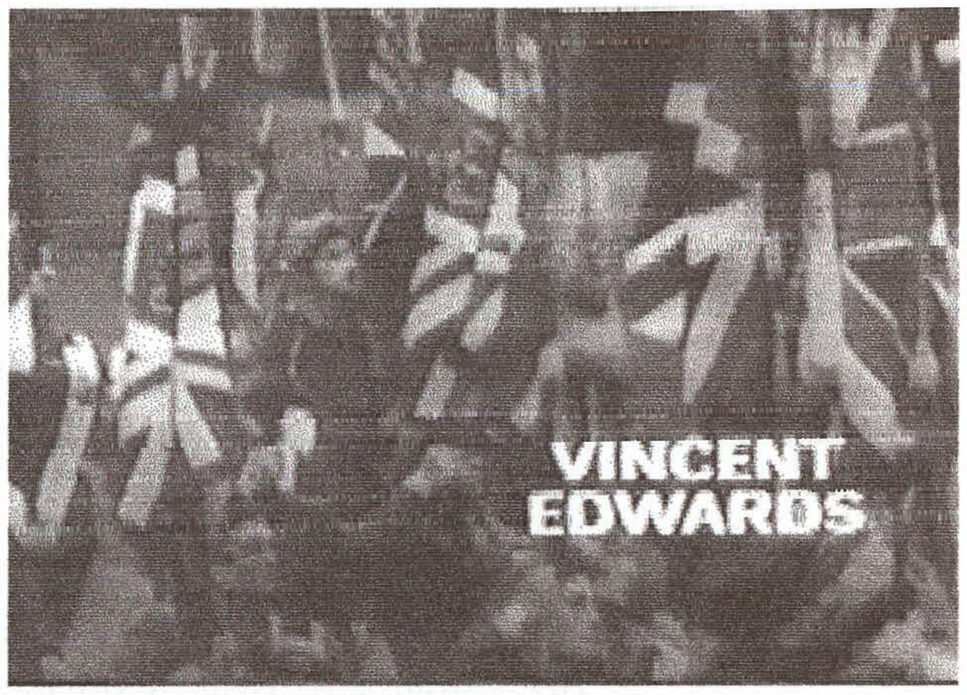
Uno de los elementos principales que hay que destacar de este prólogo

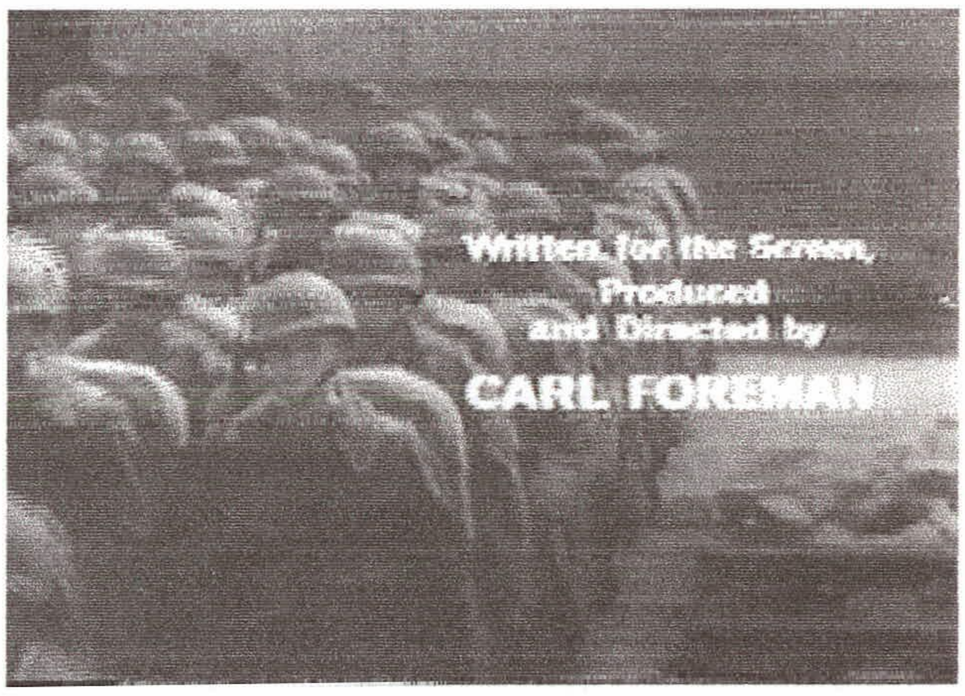
UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

es el montaje. Por un lado imprime un ritmo rápido a la secuencia, y por otro lado es el que permite establecer conexión y obtener un significado de imágenes tan diversas. Por ejemplo, el Plano Detalle de la boca de Hitler, y la siguiente imagen de la explosión, es la que nos permite interpretar esa boca como un volcán en erupción. Así también, las manos abiertas, colocadas entre planos de bombas, aviones y derrumbes, son manos que claman ayuda o se protegen de la agresión.

También encontramos imágenes de gran fuerza visual y emocional. Entre ellas ya hemos destacado dos: el Primer Plano de una mujer fundido con otro plano de un avión que baja en picado sobre su frente; o la del propio Hitler, orquestando los ataques y saltando sobre un rostro tendido.

Tras el prólogo continúa una larga secuencia de títulos, de 2 min. 19 seg. de duración aproximadamente, y con 29 planos de texto. Para toda la secuencia se utiliza imagen de acción real, que nos muestra distintos momentos de un desfile militar. Y durante todo el rato suena una música triunfal. Se utilizan movimientos de cámara, en su mayoría son panorámicas que siguen a los soldados al pasar, y también encontramos *travellings* de acompañamiento. En general predomina el movimiento de izquierda a derecha, un movimiento de avance que muestra la disposición para la lucha.





F.174c

Para toda la secuencia se utiliza un tipo de letra funcional, de palo seco. Y utiliza a la imagen como fondo, no estableciendo una relación más estrecha con ella. En todos los planos el texto aparece en la mitad derecha del espacio, tal y como podemos ver en F.174c. Y cuando se trata de bloques de texto, las líneas aparecen centradas. Así mismo, siempre aparecen los títulos mediante una especie de cortina que se desplaza de izquierda a derecha, siguiendo el movimiento de avance de las tropas. Y desaparecen por corte.

Dado que se utiliza el mismo tipo de letra para toda la secuencia, la jerarquía entre unos créditos y otros se consigue, además de por el orden de aparición, por el tamaño de la letra. Por otro lado, para distinguir el cargo del nombre propio, se utilizan las minúsculas para el primero (con las iniciales en mayúsculas) y las mayúsculas para el nombre propio.

NUEVE HORAS DE TERROR

(*Nine Hours to Rama*, 1963, Mark Robson)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "Titles Designed by SAUL BASS".
Duración: 3 min. 22 seg. (de los cuales 14 seg. corresponden a los dos planos iniciales de la productora).
Nº. de planos de texto: 2 (productora) + 23.
Color.

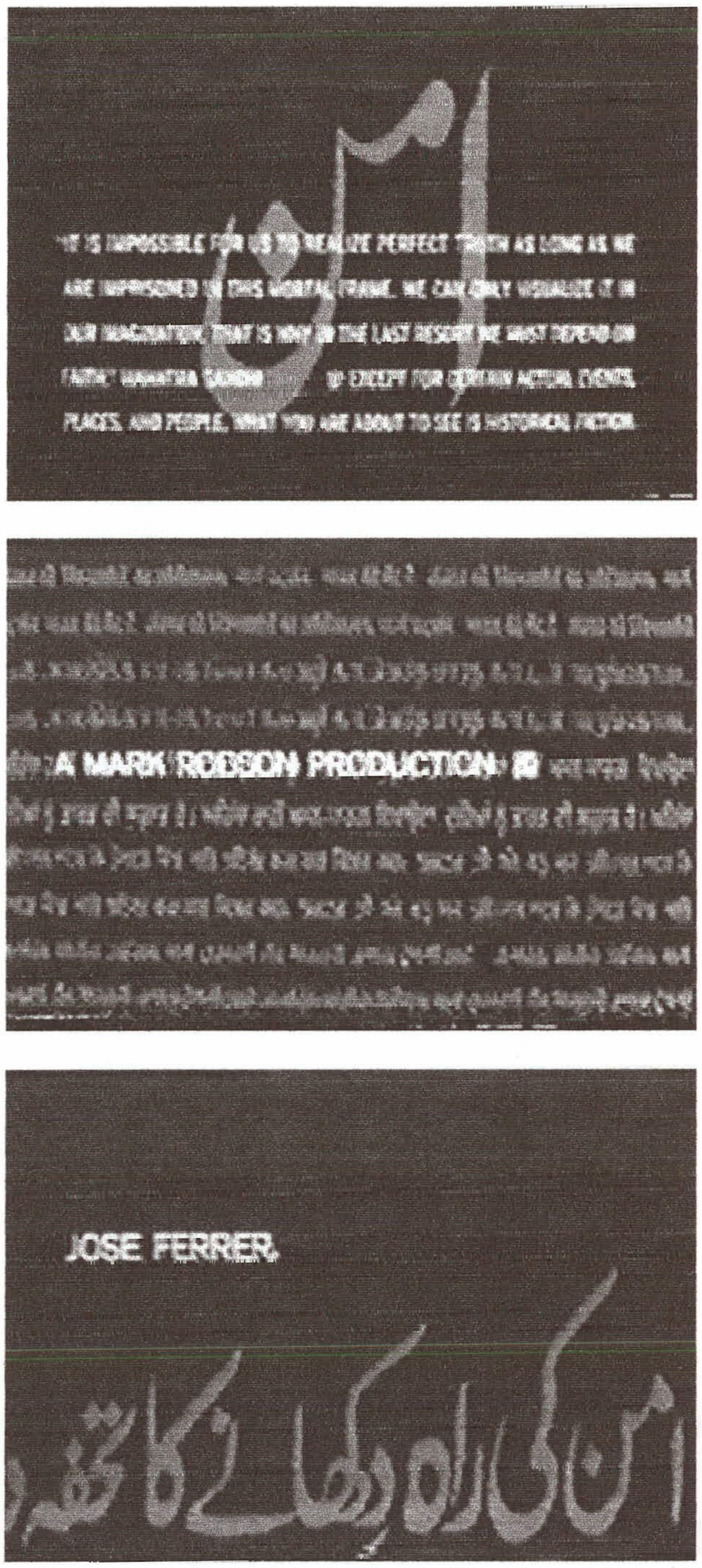
Esta película cuenta el asesinato de Mahatma Gandhi, y más concretamente narra las nueve horas previas a su asesinato. El transcurso inexorable del tiempo se convierte así en el núcleo de la cabecera, donde el motivo central es un reloj. De él se nos mostrarán diversos Planos Detalle: sus agujas avanzando rítmicamente, su mecanismo rápido y perfecto, que finalmente se fundirá con las ruedas del tren que lleva a Gandhi a su cita con la muerte.

También se nos mostrarán estéticas imágenes de escritura india que, junto a una música a base de percusiones, crea un auténtico ambiente indio.

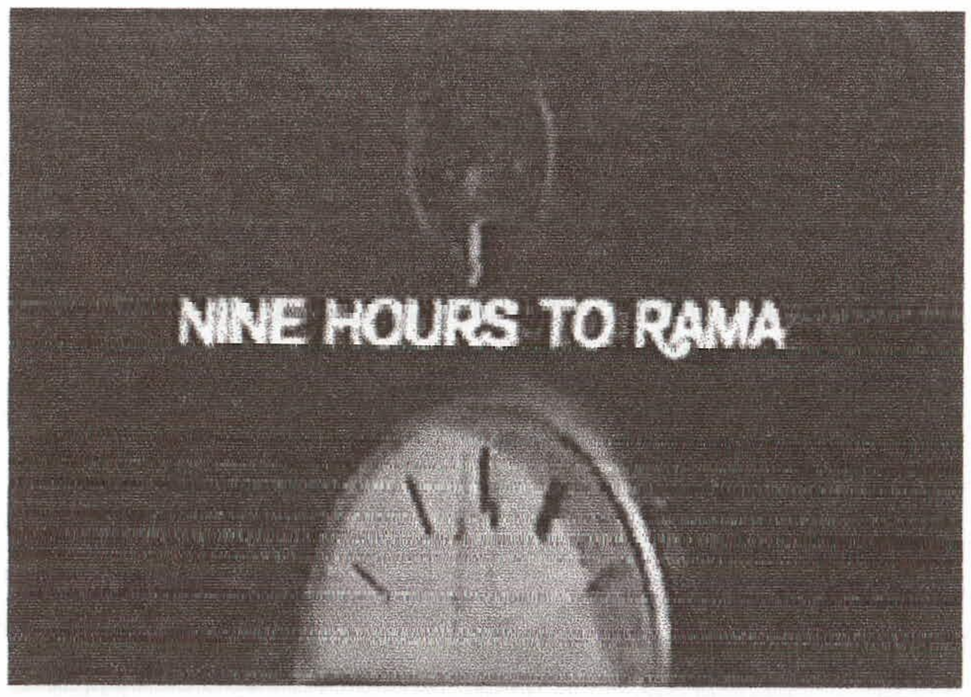
En esta secuencia inicial Bass vuelve a encomendar a la imagen la tarea de crear la atmósfera adecuada para que comience la historia. Y deja que el texto cumpla su función informativa, dando a conocer los nombres de aquellos que han participado en la elaboración de la película, etc.

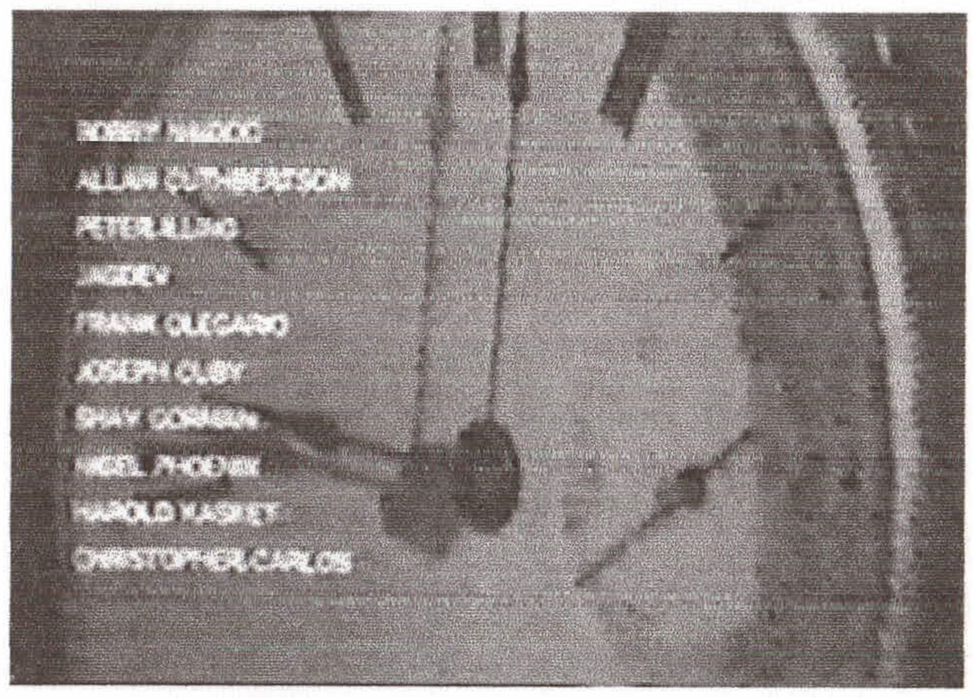
La cabecera comienza con dos planos relativos a la productora: la *Twentieth Century Fox*. El primero es su logotipo. El segundo, al que se pasa por fundido, hace referencia a que es una película en *Cinemascope*, es decir, que se verá en pantalla en formato especialmente horizontal.

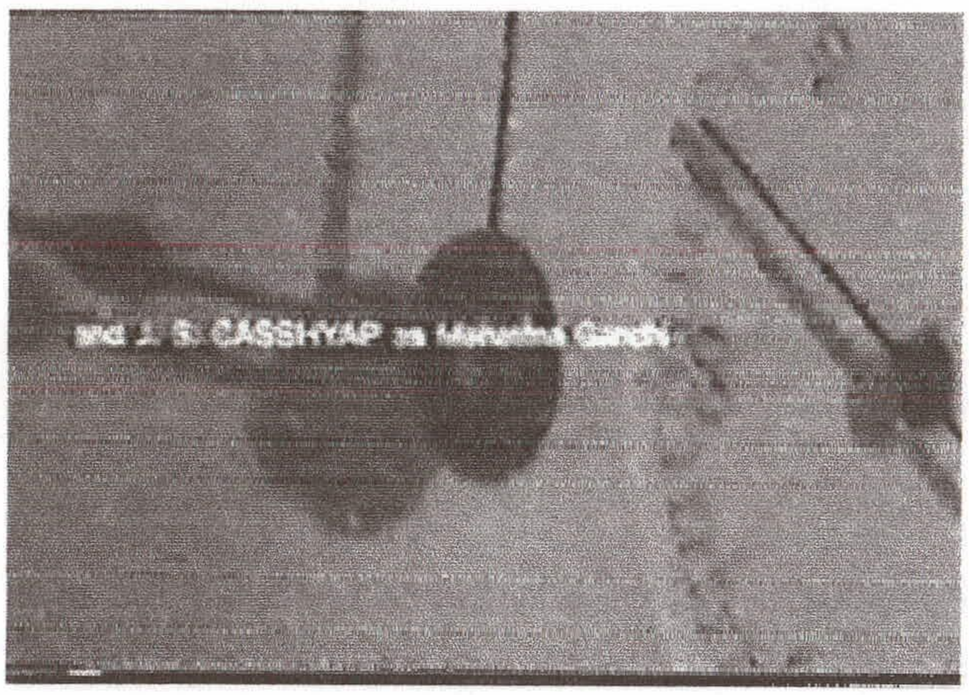
Tras este segundo plano hay un fundido a negro. Y a continuación surge, por fundido encadenado, una letra que ocupa toda la pantalla (F.175a). Ésta aparece en color magenta sobre el fondo negro. Pero al tratarse de escritura india, más que cumplir una función informativa, cumple una función estética. Realmente la mayoría de nosotros no conocemos qué significa. Por eso esta letra se vuelve imagen, la apreciamos estéticamente. Así, observamos que es una letra de contornos definidos, con una mezcla de formas rectas y curvilíneas. Estas formas sencillas, así como su superficie de color plano enlaza perfectamente con el estilo de formas simples desarrollado por Saul Bass para sus símbolos gráficos. En definitiva, esta letra nos remite a otra cultura, y nos ubica



F.175a







F.175b

en un lugar lejano. Comienza a crear el ambiente donde se desarrollará la historia.

Por fundido aparece sobre esta imagen, en sobreimpresión, un bloque de texto justificado con cinco líneas. Éste nos avisa de que lo que vamos a ver es una "ficción histórica".

Comienza entonces un fundido encadenado con la siguiente imagen. Desaparece el bloque de texto y, tras unos momentos, aparece el siguiente título, desapareciendo, finalmente, la imagen anterior.

La nueva imagen muestra también escritura india. Esta vez aparece en color rojo (las tres últimas líneas en magenta). Por los mismos motivos que antes, más que una función informativa cumple una función estética, y ayuda a indicar el ambiente, la cultura, donde se va a desarrollar la acción venidera. Por fundido surge un título: "A MARK ROBSON PRODUCTION". Se utiliza letra blanca, de palo seco, de escasas o nulas connotaciones vinculadas a la historia. Como decíamos antes, cumple esencialmente su función informativa. Se produce un fundido encadenado con la siguiente imagen. El título desaparece y aparece el siguiente. Finalmente termina el fundido. Este nuevo título presenta el nombre del protagonista: "starring/ HORST BUCHHOLZ". Para toda la secuencia se va a utilizar la misma tipografía funcional que hemos descrito. Así, sobre esta

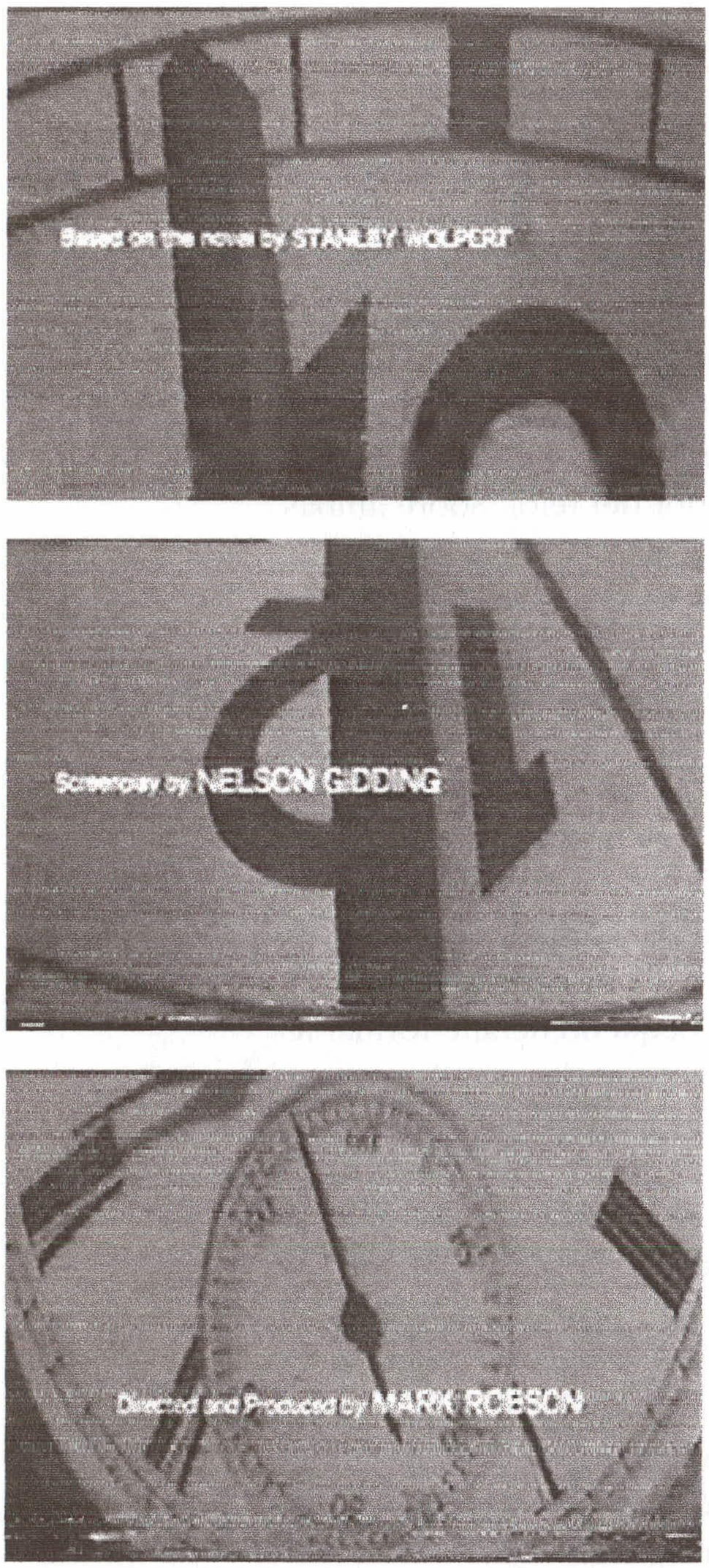
nueva imagen van a ir apareciendo, uno tras otro, los nombres de otros tres actores principales, entre ellos José Ferrer (F.175a). Esta imagen continúa utilizando la escritura india como motivo visual. Se trata de una línea escrita en color rojo, y que aparece situada con su línea base muy próxima al borde inferior del cuadro, dejando el resto del espacio en negro. Fondo negro sobre el que van apareciendo los créditos, alineados a la izquierda.

Tras otra imagen con muchas líneas de escritura india en rojo, sobre la que aparecerán sucesivamente los nombres de otros tres actores, pasaremos, mediante fundido encadenado, a un Plano Detalle de un reloj de bolsillo. En este plano vemos la mitad superior del reloj. Sobre ambas imágenes, aún fundidas, surge el título principal: "NINE HOURS TO RAMA".

La imagen de la escritura india termina por desaparecer. Y queda el título principal sobre la imagen del reloj. Del título podemos destacar su aparición centrada en el espacio respecto al eje vertical, y su ubicación ligeramente por encima del centro geométrico del espacio, situándolo en un lugar privilegiado visualmente (el centro visual del espacio). Se utiliza la misma letra de palo seco que hemos visto hasta ahora, pero aparece una novedad: el modo de unión entre la "R" y la "A" de "RAMA". Esto se debe al tratamiento especial del trazo descendente de la "R", que cae por debajo de la línea base, y describe una curva cóncava, introduciéndose y enlazándose con la letra siguiente, la "A". Este pequeño detalle formal le confiere un aspecto singular que, como ocurría en *Carmen Jones,* por ejemplo, aunque no ofrece connotaciones respecto a la historia, sirve para dar una imagen distintiva a la película.

A partir de aquí, todos los títulos se van a desarrollar sobre distintos planos de este reloj: el segundero, las agujas, el mecanismo...

Así, tras desaparecer el título principal, inicia la cámara un movimiento de aproximación hacia el centro del reloj. Durante este lento movimiento aparecen sucesivamente dos bloques de texto, alineados a la izquierda, cada uno con el nombre de diez actores. Finalmente, cuando estamos ante un Primerísimo Primer Plano del centro del reloj (a la derecha del espacio se ve parte del segundero), aparece el crédito: "and J.S. CASSHYAP as Mahatma Gandhi". El título desaparece por fundido, y por corte aparece



F.175c

un Primerísimo Primer Plano del segundero y su aguja que se desplaza, segundo tras segundo, barriendo la pantalla de izquierda a derecha. Ahora la unión entre imagen y música es muy estrecha, pues ambas parecen discurrir al unísono.

Todas estas imágenes son especialmente atractivas. De repente se nos muestra, a un tamaño infinitamente mayor en la pantalla, algo que no estamos acostumbrados a que ocupe más de unos milímetros en nuestros relojes. Semejante aumento de tamaño aumenta la importancia de este elemento, concede una importancia inaudita al tiempo, del que este reloj es reflejo.

Convertido así el tiempo en un dios moderno (donde el tiempo es oro), pasamos por corte a un plano aún más próximo de la aguja del segundero. Alzada y vertical como un obelisco (F.175c), vemos a su sombra recorrer las distintas horas. Sobre estos planos de imagen, casi abstractos (si no fuera por la continuidad del montaje que en un plano anterior nos mostró la imagen completa de la que ahora éstas proceden), siguen apareciendo los títulos de crédito. Tan sobrios como las propias imágenes.

A continuación pasamos a una serie de Planos Detalle que nos muestran el mecanismo del reloj. Piezas en continuo movimiento. Rápidos giros, siempre iguales, que imponen un ritmo rápido acorde con la música. Así se nos mostrarán doce planos de imagen, con cinco bloques de texto.

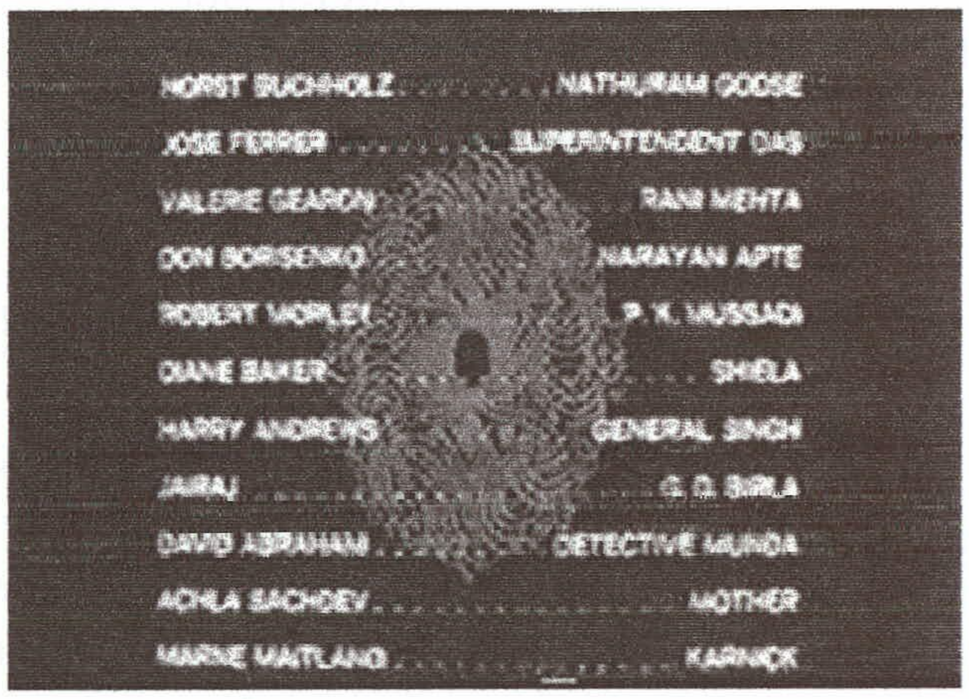
Finalmente regresamos al exterior del reloj. Al segundero nuevamente. Vemos distintos planos de los números y de la aguja pasando veloz.

Tras ellos termina la secuencia con un Primer Plano del segundero. En la mitad inferior del espacio aparece el último título, reservado como siempre para el director (y en este caso también productor): "Directed and Produced by MARK ROBSON". El segundero continúa su marcha mientras el título desaparece por fundido. La imagen se une en fundido encadenado con las ruedas del tren en el que viaja Gandhi. Fin de la música.

Durante todos los planos del reloj hemos podido ver cómo la imagen estaba como tintada en color sepia-anaranjado. Este hecho nos permite enlazar con el final de la película.

Secuencia de títulos final
Duración: 52 seg.
Nº. de planos de texto: 2.

La película termina sobre un Primer Plano de las llamas donde está siendo quemado Gandhi. Las llamas ocupan toda la pantalla con su color anaranjado, que es el color que hemos visto en buena parte de la cabecera. Antes de este plano, hemos oído unas palabras: "Pero esta muerte representa la verdad viva". Así, el fuego es vida, es verdad, es luz que ilumina.



F.176

Por corte aparece un dibujo lineal en color rojo sobre fondo negro. Comienza una música parecida a la de la cabecera, aunque algo más lenta. Y sobre esta imagen aparecen en sobreimpresión los títulos: una lista de actores que se desplaza hacia arriba. El texto aparece justificado y utiliza la fórmula: "ACTOR...PERSONAJE" (F.176). Es el mismo tipo de letra de palo seco que veíamos en la cabecera. Tras cuarenta y dos actores aparece el crédito del actor que ha representado a Gandhi, en una línea separada que se detiene al llegar al centro. El texto desaparece por fundido y aparecen nuevos títulos. Un bloque de texto justificado, con información sobre los estudios y la productora entre otros. El texto desaparece por fundido. Fundido a negro y fin de la música.

EL CARDENAL

(*The Cardinal*, 1963, Otto Preminger)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES: SAUL BASS".
Duración: 2 min. 55 seg.
Nº. de planos de texto: 31.
Color.

De esta cabecera, creada con imágenes de acción real, destaca especialmente la iluminación de sus imágenes. Se trata de una iluminación lateral que crea sombras alargadas. Este juego con las sombras no es casual, pues también aparece en el logotipo creado por Bass para la publicidad del film (F.177).

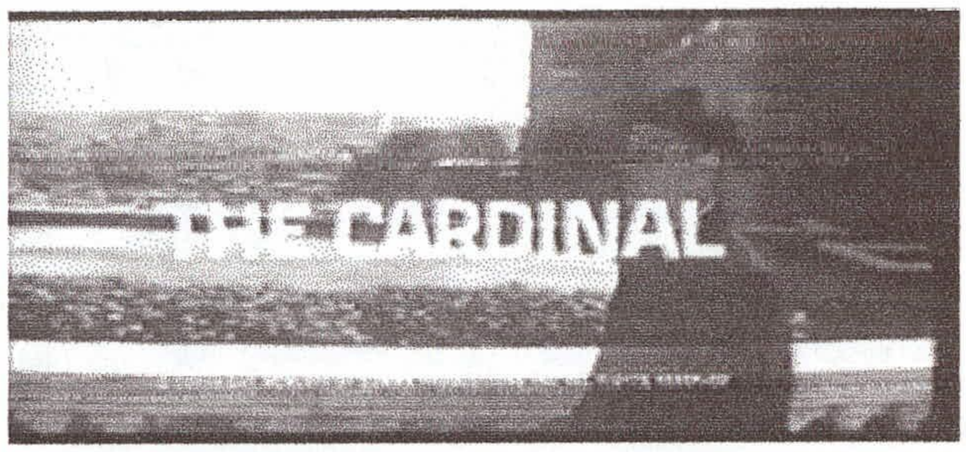
En esta cabecera se muestra el caminar meditativo, a través de las calles de Roma, de un sacerdote nombrado cardenal, que como el título de la película nos deja adivinar, es el protagonista de la historia. La cabecera termina cuando éste llega a una iglesia. Pero hasta ese momento muchos aspectos de la imagen nos han llamado la atención. En especial destacamos tres: las sombras, las formas geométricas y los largos fundidos encadenados.

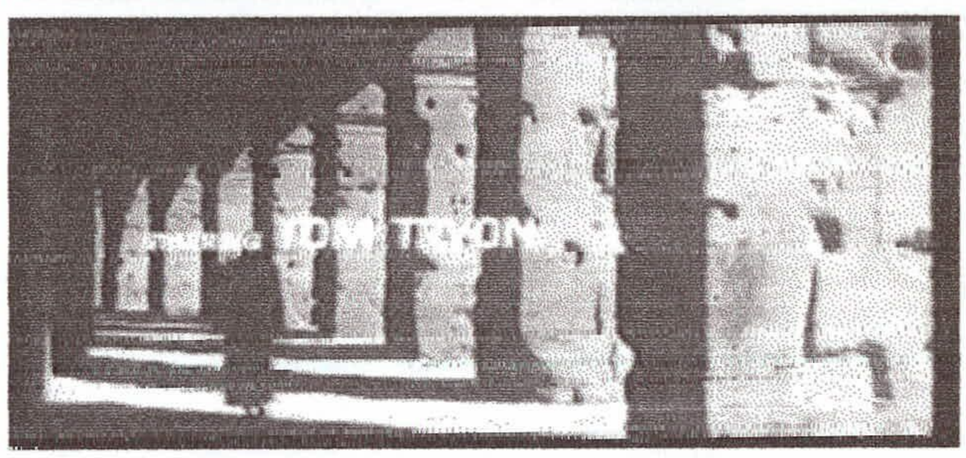
Comienza la secuencia con un Primer Plano de una campana repiqueteando. Tras dos campanadas, y por fundido, pasamos a un Plano General que muestra al cardenal saliendo de su casa. En ese momento terminan de sonar las campanas (que, como diría Nicole de Mourgues, parecen indicar que la representación ha comenzado), y comienza la música. Una música suave que servirá de acompañamiento a toda la secuencia. Por fundido aparece el primer título: "OTTO PREMINGER PRESENTS". Es una letra blanca, de palo seco, y sirve principalmente a su función informativa, pues no encontramos en ella connotaciones sobre la historia que comienza.

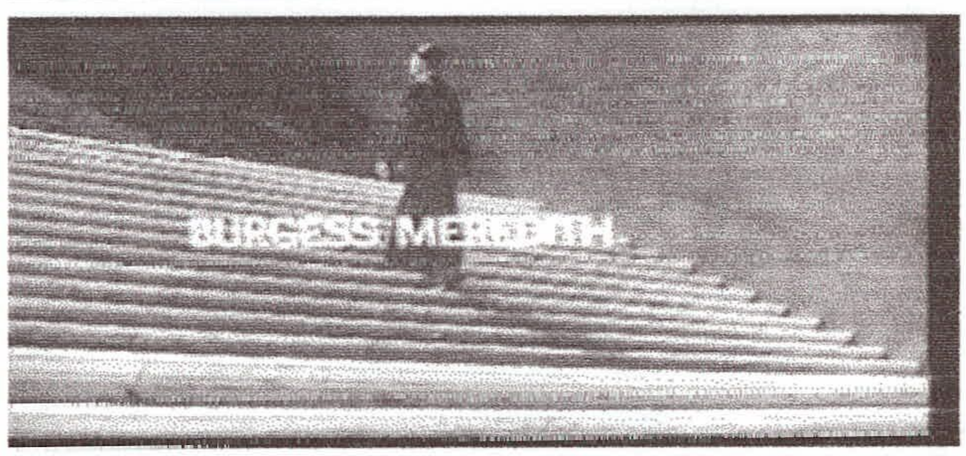
F.177

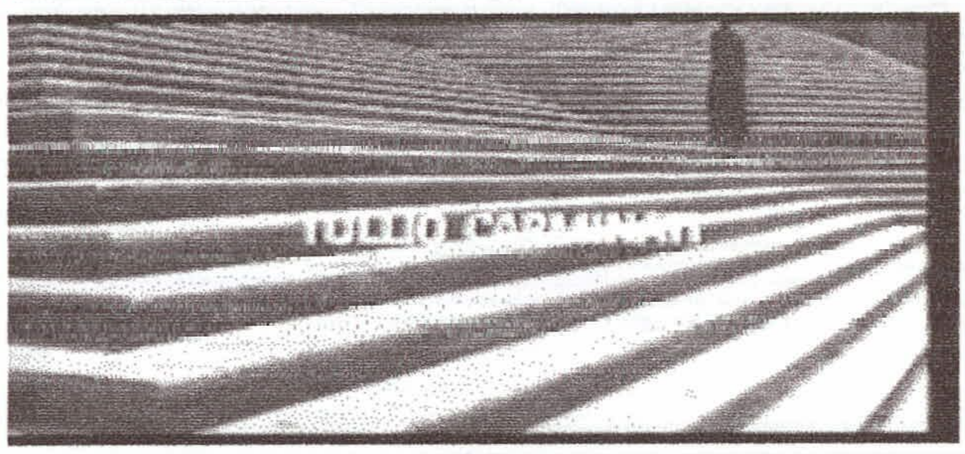
La cámara se desplaza hacia atrás, acompañando al personaje. Desaparece el título, y la cámara describe una panorámica para seguir al

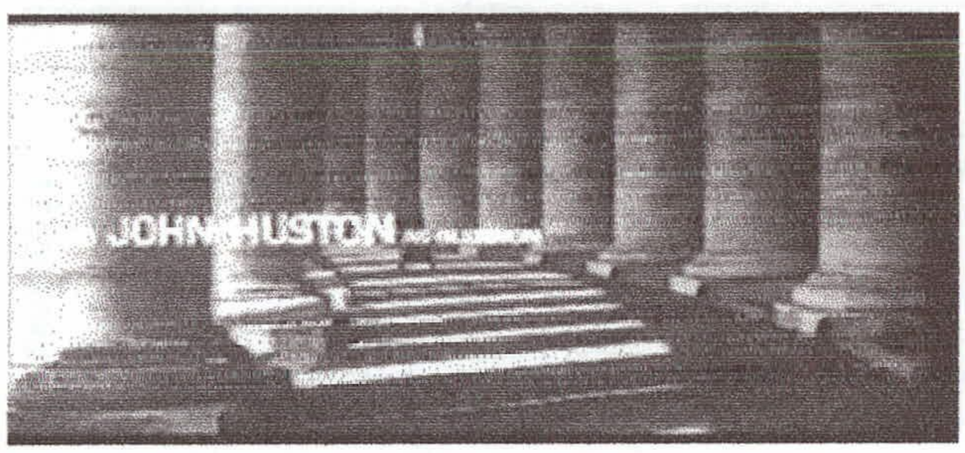
personaje al pasar por su lado. Sobre un Plano Medio Medio de él aparece el título principal: "THE CARDINAL". Es una letra que parece manual, pues presenta irregularidades. Pero lo que más la caracteriza son sus contornos interiores cuadrados. Esto le confiere un aspecto peculiar que, como hemos visto en otras ocasiones, sirve para identificar a la película y crear una imagen distintiva de la misma. De este plano hay que destacar otro hecho, y es que el título, "EL CARDENAL", aparece sobre la figura de dicho personaje. Se trata pues de un plano de presentación del personaje (más que de presentación del actor, que es lo más habitual). Y además es un plano con una iluminación más suave, más diáfano, con menos contraste entre la luz y la sombra. El personaje se nos muestra como un hombre asequible, amable. El título desaparece por fundido. Y cuando vemos caminando al cardenal ya casi de espaldas, comienza un fundido encadenado con la siguiente imagen, sobre la que ya aparece en sobreimpresión otro título. En Plano General vemos caminar de espaldas al cardenal. Se trata de un movimiento que mantiene la continuidad con el desplazamiento del cardenal en el plano anterior. Sobre él aparece el nombre del actor que lo interpreta: "STARRING TOM TRYON". De esta imagen destaca, coma ya habíamos apuntado anteriormente, la iluminación lateral, que crea alargadas sombras. Si antes



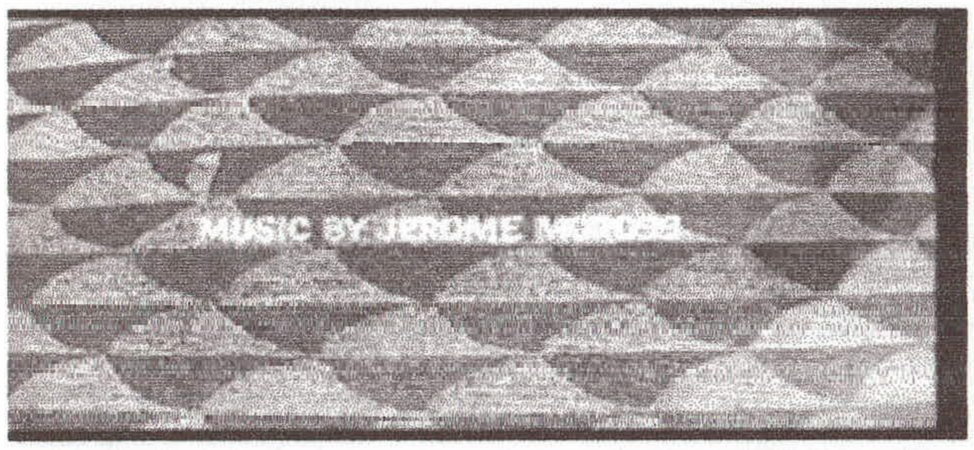


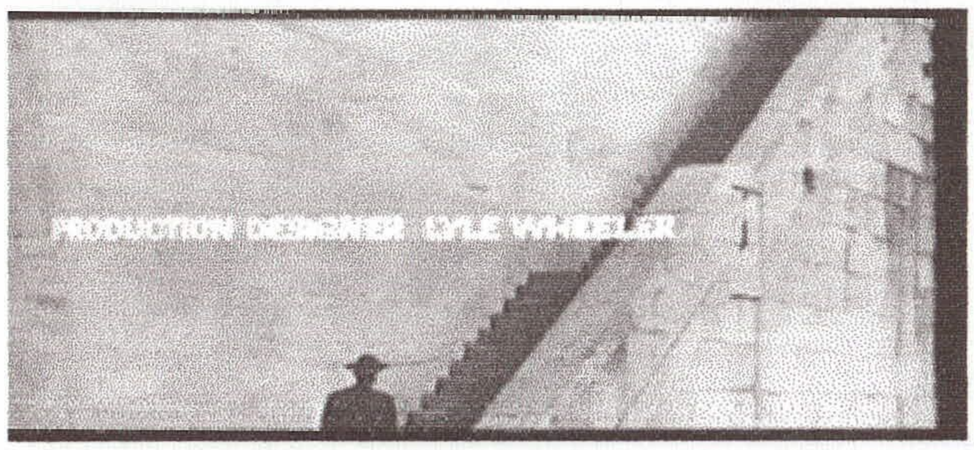


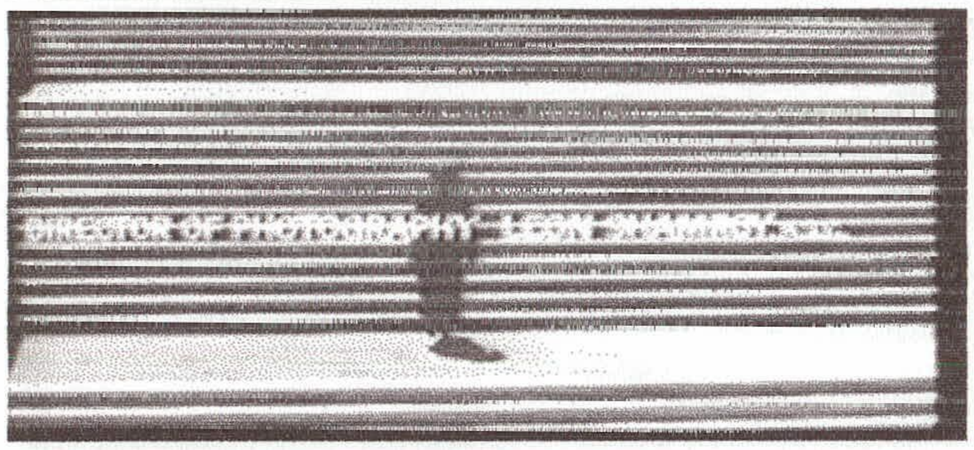


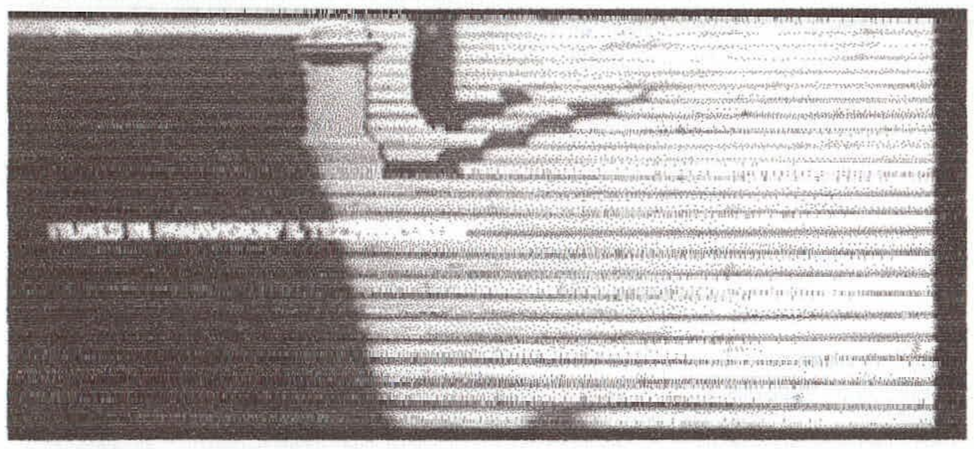


F.178a









F.178b

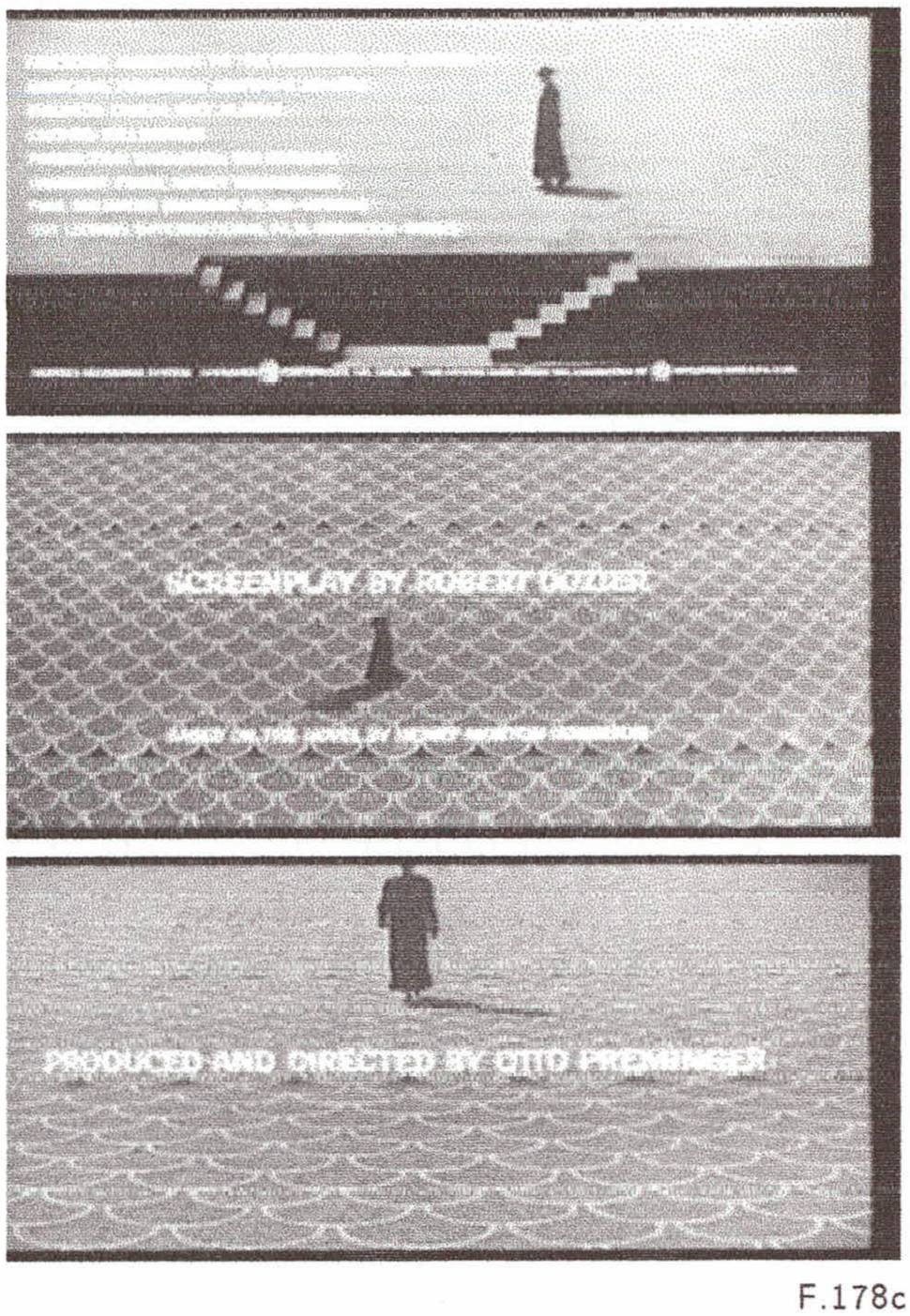
se nos presentaba al personaje con una iluminación clara y diáfana, ahora vemos que el mundo que le rodea está lleno de luces y sombras. Está construido a base de fuertes contrastes.

Sobre este plano aparecerán sucesivamente cuatro nombres de actores más. Todos ellos aparecen sobre el eje horizontal, pero lo recorren: uno, el primero, aparece a la izquierda; el siguiente lo hace a la derecha; el tercero en el centro; el cuarto repite a la izquierda; y el quinto en el centro. La transición de un título a otro es muy suave, como también lo es de una imagen a otra mediante fundidos encadenados. Ello repercute en el propio ritmo de la secuencia, creando sosiego, y dilatando el tiempo.

A continuación se nos van a presentar diversos Planos Generales del cardenal caminando por esas calles de Roma. Se juega con formas geométricas simples: las líneas de las escaleras, las baldosas en el suelo, etc. Se utilizan perspectivas pronunciadas, que juegan con la dualidad que se pone de manifiesto a lo largo de toda la secuencia: luz-oscuridad, horizontal vertical, próximo lejano, arriba-abajo, etc. Y junto a estos grandes contrastes, hay planos que consiguen un asombroso equilibrio compositivo; son planos que potencian la horizontalidad y el reposo, y que, a pesar de estos fuertes contrastes, invitan al sosiego y la meditación. Como también a ellos invitan el uso de Planos Generales, y la casi

ausencia de movimientos de cámara. Los Planos Generales permiten una actitud contemplativa. La ausencia de movimientos de cámara refuerza la sensación de calma y sosiego.

Al final de la secuencia vemos un Plano General en picado. Es un plano, como muchos de los anteriores, de gran armonía. Por el eje vertical del espacio camina el cardenal hacia el borde superior del cuadro. Sobre esta imagen aparece el último título: "PRODUCED AND DIRECTED BY OTTO PREMINGER". Poco antes de que el personaje salga de cuadro, comienza un fundido con la siguiente imagen: un Gran Plano General con una iglesia al fondo, a la que el cardenal se dirige. Suenan tres campanadas (recordándonos que la representación ha comenzado). Fin de la cabecera.



F.178c

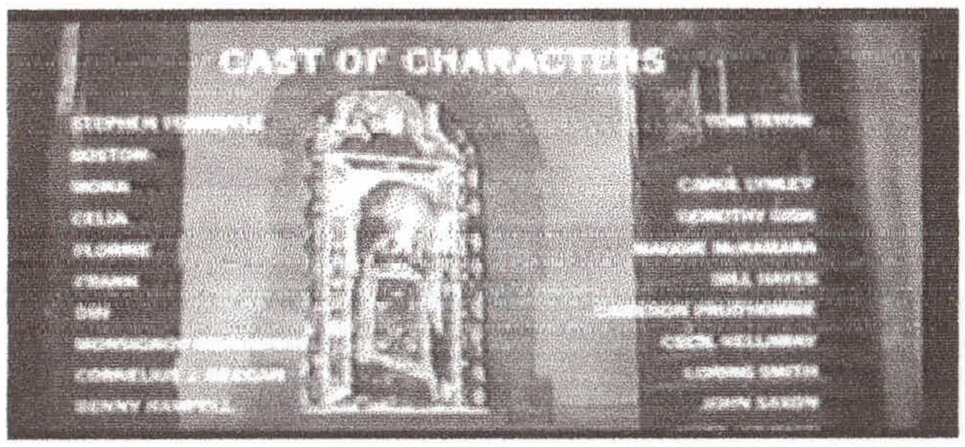
Secuencia de títulos final

Duración: 55 seg.

Nº. de planos de texto: lista de los actores + THE END.

La película termina con un largo Plano Medio del cardenal. Con su bendición, la cámara inicia un movimiento hacia atrás. El cardenal toma del brazo a una mujer mayor y, seguido de tres personas más, sale de la sala. La cámara, para acompañarlos y seguirlos, realiza primero un movimiento hacia atrás, y luego lo combina con una panorámica, para tomarlos de espaldas según salen.

Sobre el Plano Americano de la puerta, con una cristalera en la pared de enfrente, comienza a aparecer la lista de los actores, desplazándose



F.179

hacia arriba: "CAST OF CHARACTERS". El texto aparece justificado, y utiliza la fórmula: "PERSONAJE...ACTOR". En total aparecen 44 actores.

Cuando el último nombre desaparece por el borde superior del cuadro, aparece por fundido, en el centro de la pantalla, el título final "THE END". Utiliza un gran tamaño de letra, y el mismo tipo de letra que la cabecera. En la base del cuadro aparece una línea de texto a un tamaño mucho menor: "AN OTTO PREMINGER FILM".

Fundido a negro y fin de la música. Una música que ha acompañado a los títulos, y que ha sido muy parecida a la de la cabecera.

EL MUNDO ESTÁ LOCO, LOCO, LOCO

(*It´s a Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1963, Stanley Kramer)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLES BY SAUL BASS".
Duración: 4 min.
Nº. de planos de texto: 23.
Color.
Animación.

Para esta comedia de Stanley Kramer, Bass crea una secuencia de títulos inicial de carácter lúdico y divertido. Un globo terráqueo es el motivo principal de la secuencia; y a lo largo de ella sufrirá toda serie de metamorfosis sucesivas. Se transformará en huevo, en pelota, en yo-yo, etc. Y todos esos cambios estarán reforzados por una acción trepidante,

cuyas evoluciones remiten a la "carrera por el tesoro" que emprenderán los personajes de la historia. Unos personajes y un mundo que, como dice el título, están locos, locos, locos, locos. Así, veremos a un hombre salir cacareando de un huevo, a otros que se suben a una bola (el mundo) en movimiento y acaban saliendo disparados, y también los veremos al final salir en tropel del interior de ese mundo alocado.

Según el propio Bass, esta secuencia de títulos es una serie de hechos salvajes en los que un símbolo del mundo es el personaje central: "En realidad, mi deseo es que la audiencia esté continuamente sorprendida y divertida por las series de hechos cómicos que envuelven al globo", y añade "he intentado conseguir a través de ello una sensación que podría crear un sentimiento de locura." (Allen, 1963, p.707).

Para esta secuencia de títulos, "el primer título en pantalla ancha de *Cinerama*, en color y animación." (op. cit., p.706), creada y diseñada por Saul Bass, Bill Melendez (de *Playhouse Pictures*, Hollywood) desarrolló el estilo de la animación, basándose en los *storyboard* de Bass, y Ernest Gold, el director musical, escribió el acompañamiento musical.

Diseñar esta secuencia de títulos animada para pantalla ancha fue un problema resuelto por Bass. Mientras que producirlo fue problema de *Playhouse Pictures*. Generalmente lleva de diez a doce semanas producir una secuencia de títulos animada, debido a la gran cantidad de dibujos que hay que realizar. Sin embargo, al utilizar pantalla ancha, se necesitaron unos treinta días extra para experimentar y resolver los problemas que fueron surgiendo. Así por ejemplo, tras ver el primer test sobre el borrador a lápiz, Bass esbozó los cambios provocados por el cambio de perspectiva. Fue necesario ajustar algunas partes de la animación. Se añadieron algunas partes y se acortaron otras, todo ello orientado a mantener la proporción y el ritmo de la secuencia.

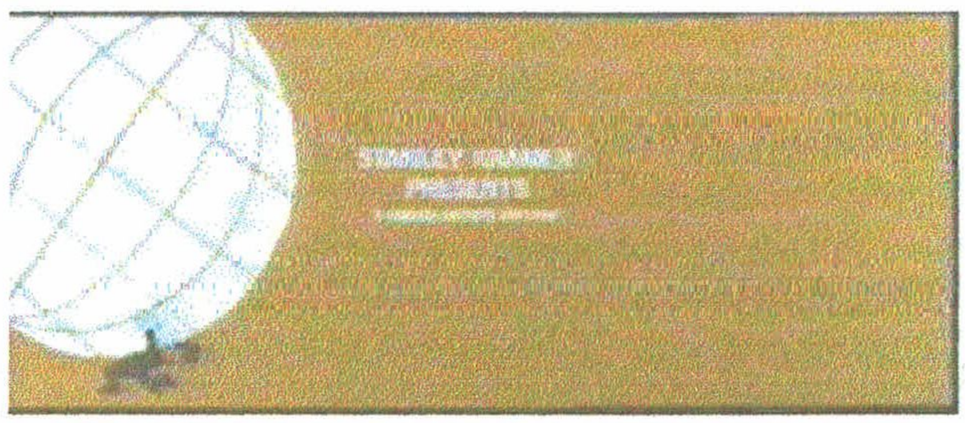
La cabecera comienza con un fundido de apertura que nos permite ver toda la pantalla en color amarillo-anaranjado. Desde este mismo momento comienza la música, acompañando ya a este plano que dura unos diez segundos. Entonces, por corte, aparece sobre él el primer título: "STANLEY KRAMER/ PRESENTS/ A UNITED ARTIST RELASE". Este título

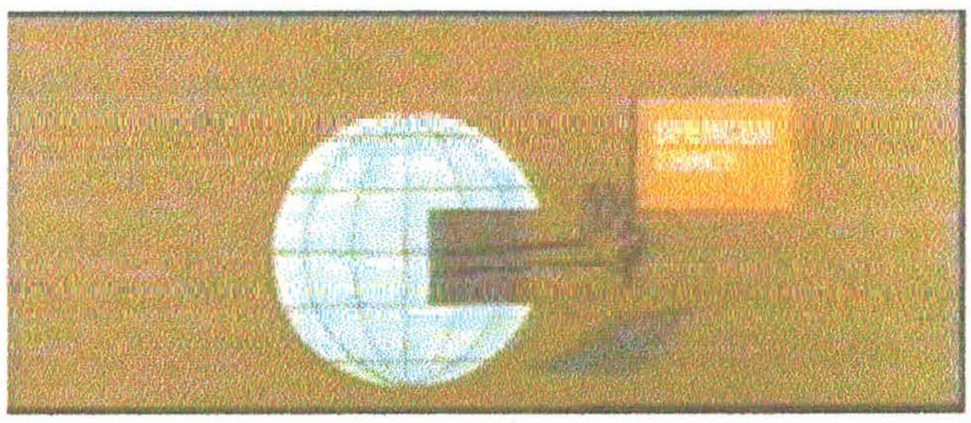
permanece unos catorce segundos en pantalla. Ya han pasado unos veinticuatro segundos desde que comenzó la secuencia. Y es normal que nos preguntemos ¿por qué tanto tiempo? La respuesta no es estética, sino que responde a necesidades técnicas. Uno de los muchos problemas técnicos que hubo que salvar fue el tiempo necesario para levantar la cortina de una pantalla de *Cinerama*. Una de estas pantallas, que mide 90x35 pies (27´432 x 10´668 m.), requiere unos veintidós segundos para alzar la cortina. La abertura de una pantalla normal suele tomar unos cuatro segundos. Así que el cronometraje del inicio de la secuencia fue muy importante para hacerla coincidir con la apertura de la cortina, y así utilizar su impacto de apertura. El fondo amarillo y el tiempo que dura el primer título fue diseñado especialmente para hacer de puente y utilizar este intervalo de tiempo vacío.

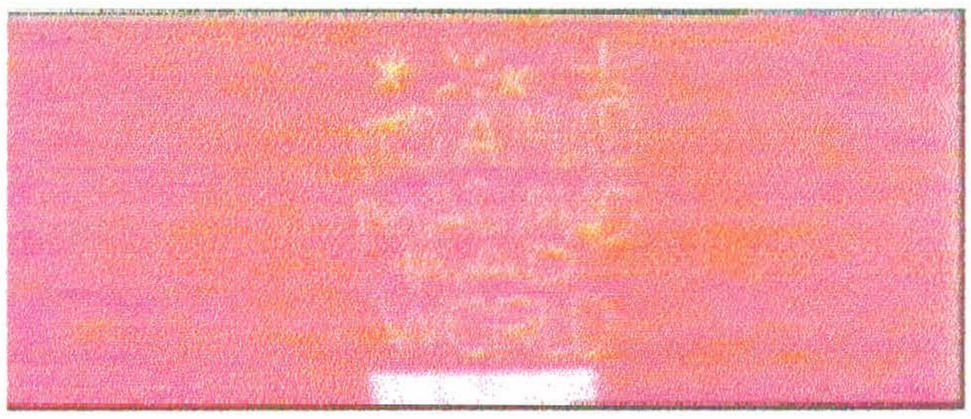
En cuanto a los problemas que pudieran surgir por el color, la extrema simplicidad y el claro concepto de la historia planteada por Bass, minimizó esos problemas. Los dibujos se realizaron sólo en negro y blanco. Y después, se utilizaron fondos de color plano pintados en cartulinas. De manera que los dibujos se superpusieron a estas cartulinas de color y se filmaron juntos. De esta manera se incluyó el color en la secuencia. Los colores que se utilizaron para el fondo fueron: amarillo-anaranjado para el fondo del primer título (mientras se subía la cortina), y rojo y rosa, alternativamente, para el resto de la secuencia.

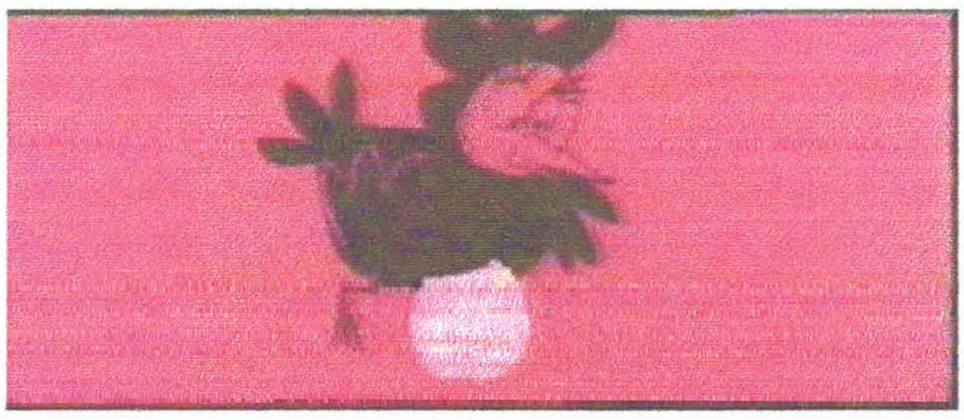
Otro hecho que había que tener en cuenta al trabajar en pantalla ultra ancha fue el gran impacto que podían tener los planos cercanos. El diseñador debía organizar las escenas de acuerdo con la nueva proporción, siendo extremadamente cauto con esos planos cercanos, que podían tener un impacto visual excesivo para el espectador. Todos estos aspectos fueron tenidos en cuenta. Y así se diseñó y se produjo la primera secuencia de títulos animada y en color para pantalla ultra ancha.

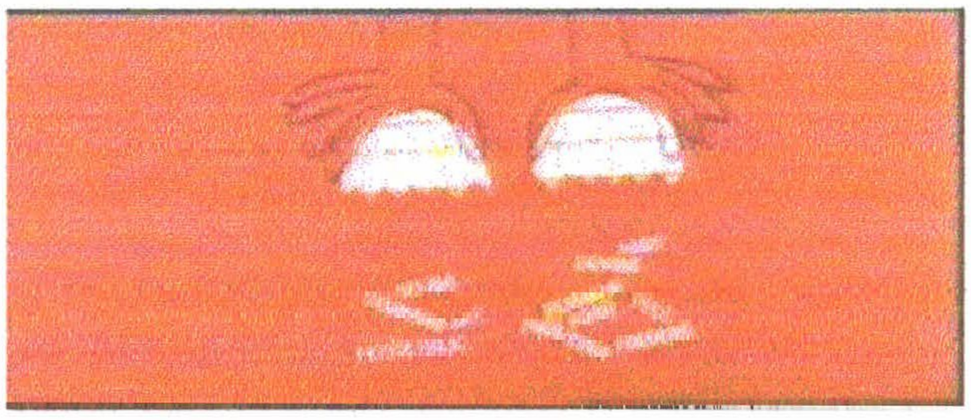
Pese a todos estos "problemas", el tratamiento formal de las imágenes se mantiene fiel al estilo de formas simples de Bass. Así por ejemplo, el mundo está representado por un círculo blanco con líneas negras verticales y horizontales. El resto de elementos que aparecen están tratados también con formas simplificadas.

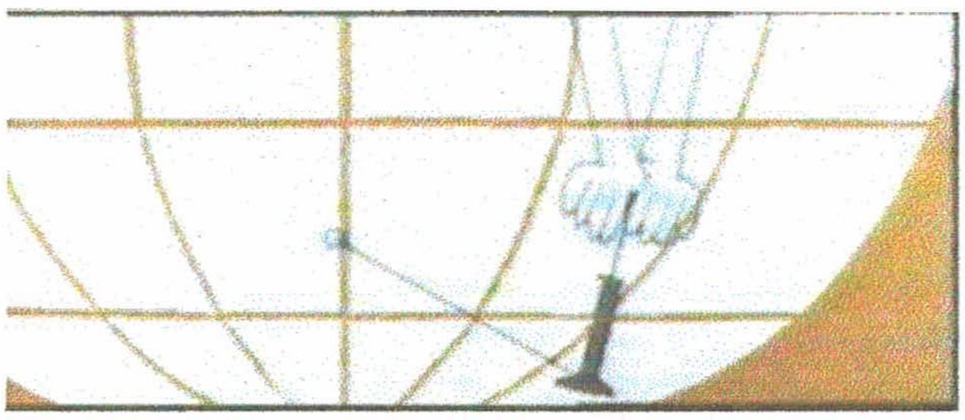


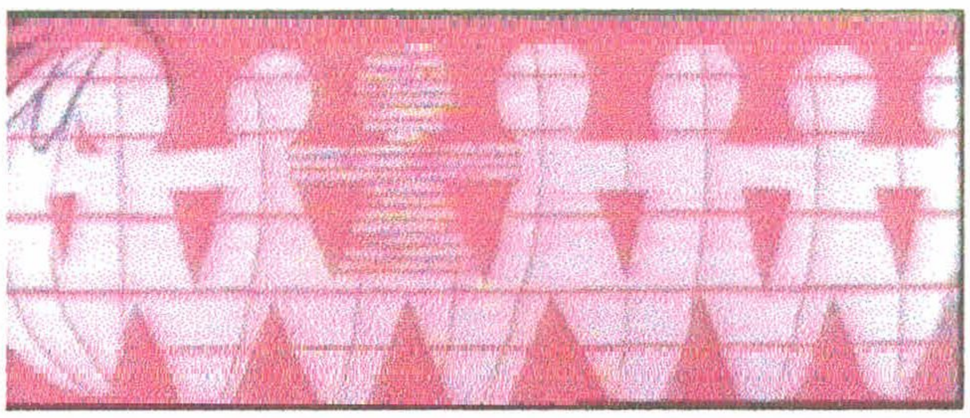












F.180

Dentro de este torbellino y locura de imágenes, los títulos aparecen como una parte más de la acción. No utilizan a la imagen como fondo, sino que forman parte de lo que se va contando. Así, tras una explosión, se abre el mundo como el cascarón de un huevo y aparece, entre humos y chispas, el título principal (F.180). Las letras, como si formaran parte de esa especie de fuegos artificiales, aparecen formadas por puntitos (como en *La cuadrilla de los once*). En otras ocasiones el texto es llevado por un avión, como una pancarta publicitaria; cae en paracaídas; forma el cuerpo del hombre que sale cacareando; es el cuerpo de uno de los muñecos recortados en papel; o simplemente aparece en sobreimpresión. El tipo de letra (salvo para el título principal) es funcional, pero su disposición y su modo de aparición en la pantalla hace que forme parte integral de la imagen y de la acción que se cuenta.

Secuencia de títulos final
Duración: 10 seg.
Nº. de planos de texto: 1.

La película termina con muchos de los personajes en el hospital. Suena la misma música de la cabecera. Fundido a negro. Por fundido aparece el título final: "THE END". Lo hace en letra blanca, de palo seco, sobre fondo amarillo-anaranjado. Fin de la música y fundido a negro.

PRIMERA VICTORIA

(*In Harm´s Way*, 1965, Otto Preminger)

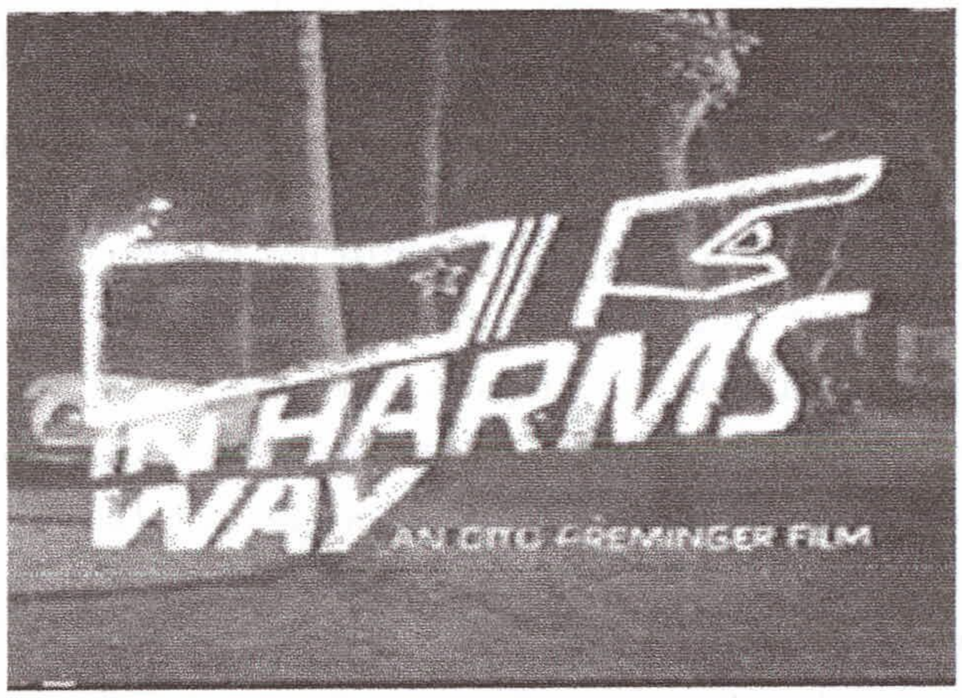
Cabecera
Duración: 21 seg. (de los cuales 14 corresponden al logotipo de la *Paramount*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Paramount* + 1.
Blanco y negro.

La película está presentada, tras el logotipo de la *Paramount*, por un

único plano de texto. En él aparecen el símbolo gráfico creado para la película, el título principal, y el nombre del productor y director (F.181). Este plano dura aproximadamente 8 segundos. Y durante ese tiempo, vemos estos elementos en color blanco y en sobreimpresión sobre un fondo de imagen de acción real. Se trata del *parking* de una fiesta de los marines americanos mientras la cámara va describiendo un *travelling* lateral hacia la izquierda. El símbolo gráfico y los títulos desaparecen por fundido. Y la cámara se detiene ante un cartel que anuncia la fiesta.

Un único plano es el encargado de presentar la película. Lo mismo que ocurrirá en *Extraña amistad* (1971) y en *Rosebud* (1974). Este único plano, en las tres películas, presenta la misma información: el título principal, el nombre del productor y director, y el símbolo gráfico creado también para el resto del material publicitario.

El cartel de *Primera victoria* presenta, a gran tamaño, la silueta del brazo que indica con el dedo el camino a seguir (F.104). Un dedo recto, inflexible. El mismo que vemos en la cabecera. Aunque en ésta, el brazo está trazado únicamente con línea de contorno, sin relleno, y esa línea presenta textura. Una textura que podría ser resultado de realizar los trazos con tiza blanca sobre un papel rugoso. Este tipo de trazo con textura nos recuerda, inevitablemente, al símbolo gráfico creado para *Buenos días, tristeza* (1958).



F.181

Abajo, en la esquina inferior derecha del cartel, aparece nuevamente el brazo con el título de la película. El tipo de letra utilizado para éste es igual que el utilizado para el título principal en la cabecera. Sin embargo, le falta nuevamente en el cartel la textura que sí aparece en los trazos de la cabecera. De ella llama la atención su adaptación a la diagonal descrita por el brazo. Debido a esa adaptación el tamaño de la letra va en aumento, con lo que se refuerza tanto la palabra final como la dirección marcada por el brazo.

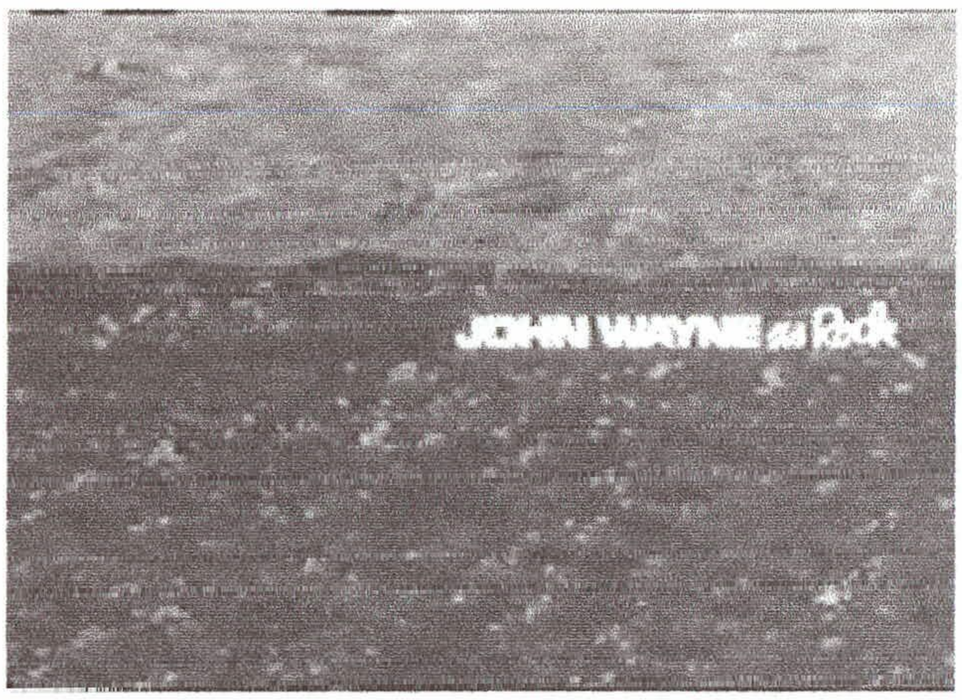
Secuencia de títulos final
Referencia a Saul Bass: "TITLES: SAUL BASS".
Duración: 2 min. 41 seg.
Nº. de planos de texto: 23.

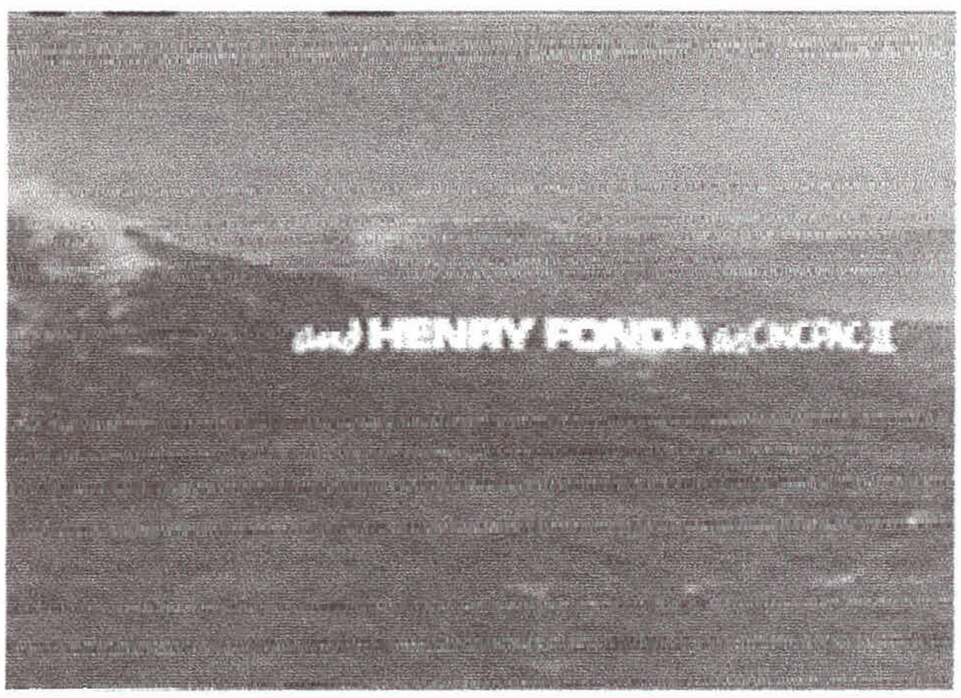
Debido a la brevedad de la cabecera, nos encontramos al final de la película con una larga secuencia de títulos final.

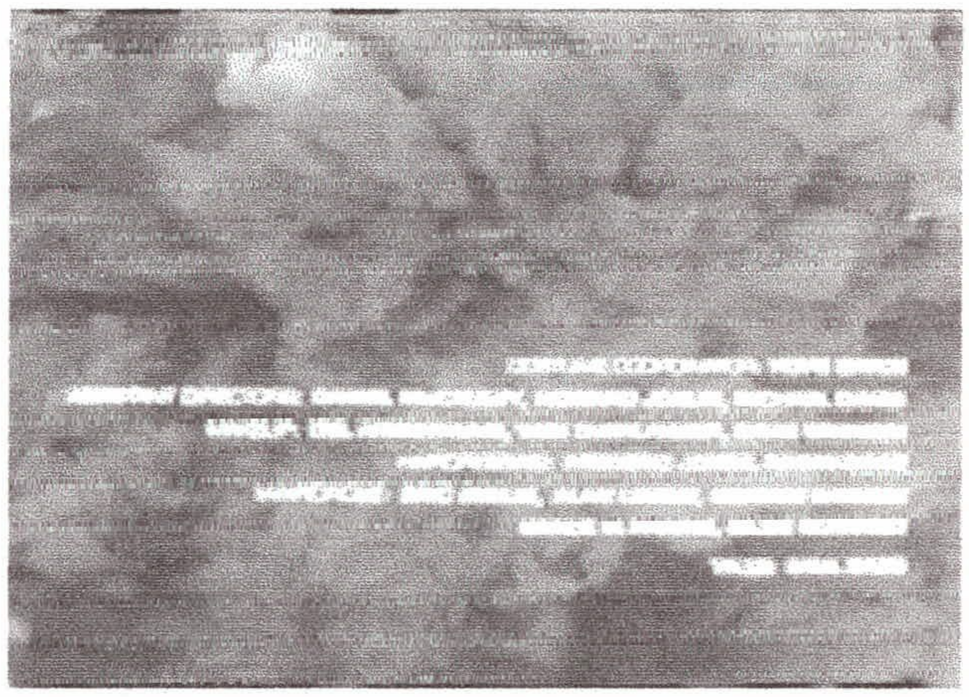
Esta película, realizada en torno a la Segunda Guerra Mundial, cuenta algunas de las batallas navales que tuvieron lugar en dicho momento. Así, no es de extrañar que la secuencia de títulos final se desarrolle, casi íntegramente, sobre imágenes de las olas del mar. Se utiliza el mar como escenario para la secuencia de títulos, igual que el mar ha sido el escenario natural de la historia. Y se utiliza un mar embravecido por la tormenta para establecer un paralelismo con las pasiones y situaciones que habrán de sufrir los personajes durante esa guerra (F.182).

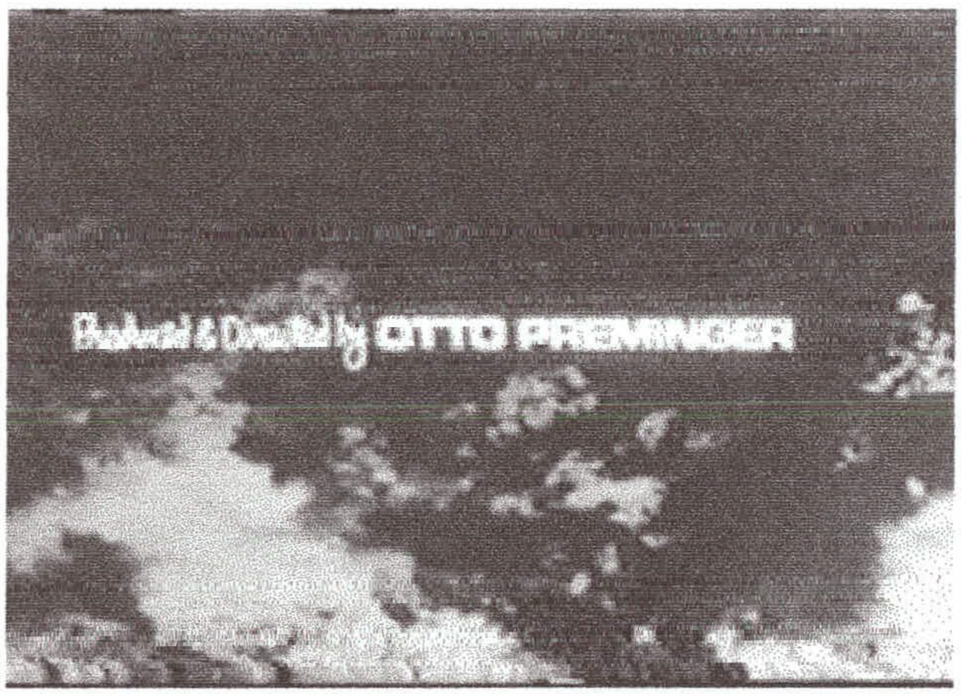
La cantidad de planos distintos de olas es muy grande. Para que nos hagamos una idea, basta decir que, durante los primeros nueve títulos de crédito, aparecen once planos distintos de olas, todo ello en veintisiete segundos. Las transiciones entre unos planos y otros se hace normalmente mediante fundido encadenado. Ya veremos también como, al final de la secuencia, invadida la imagen por planos de bombas estallando en el mar, los cambios de un plano a otro se hacen mediante corte, potenciando así la brusquedad de las explosiones.

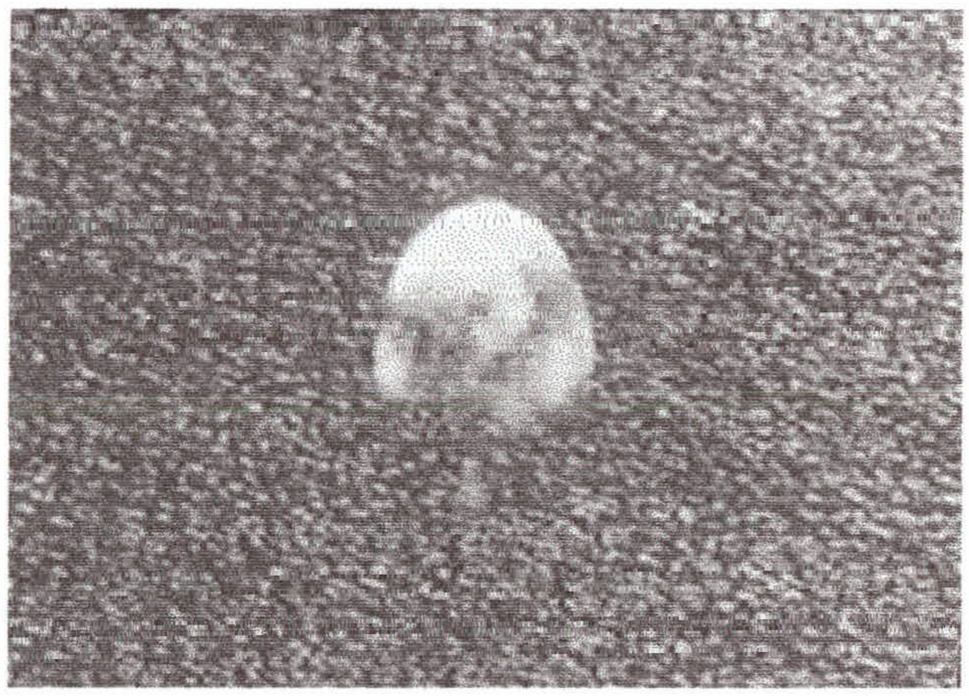
Pero volvamos al principio. Comienza el primer título sobre una











F.182

pequeña ola cuya espuma se desliza suavemente y acaricia la arena de la playa, ofreciéndonos, en la noche, sus reflejos nocturnos de plata. Poco a poco, según van apareciendo los siguientes títulos (por fundido) y los siguientes planos de olas, se nos va mostrando un mar más encrespado. Unas olas feroces que, cerrándose como bocas, amenazan con tragarse los primeros títulos con los nombres de los actores principales. Así, con este mar embravecido, llegamos al noveno plano de texto: "in Otto Preminger´s film/ IN HARM´S WAY" (F.182). La rizada y gigantesca cresta de una ola parece ir envolviendo al texto, llevándolo hacia su interior. Finalmente el título desaparece por fundido, como engullido por la ola. Por fundido cambia la imagen a un Primer Plano de un remolino en el agua. Sobre él aparecen los créditos de los co-protagonistas. Mientras van surgiendo, una a una, las diez líneas que forman este bloque de texto, va cambiando la imagen de fondo: nuevos planos de agua embravecida. Cuando desaparece el texto, línea a línea (igual que apareció), aparecen otros ocho actores. Sobre un mar de tormenta siguen apareciendo títulos: otro actor, el responsable de la música, el diseñador de producción. Mientras aparecen estos créditos unos inmensos rayos cruzan la pantalla en diagonal de derecha a izquierda. Se oyen los truenos. Siguen las imágenes de la tormenta en el mar, mientras aparecen nuevos bloques de texto, con los créditos de los aspectos artístico-técnicos. Entonces, vemos en pantalla hasta seis explosiones de bombas en el agua. Y tras ellas, sobre distintas imágenes de humo y fuego, aparecen los últimos cinco planos de texto. El último, como siempre, reservado al productor y director: "Produced & Directed by OTTO PREMINGER". Una explosión en blanco hace que desaparezca por corte este último título. Se ve otra explosión, ahora más lejana. Sobre el blanco de la explosión se funde la imagen de la luna. La luna se funde con un plano semejante al que abría la secuencia: una suave ola que acaricia la playa con sus reflejos de plata. Se produce así un final en calma. Fundido a negro y fin de la música.

En cuanto al texto, hay que destacar la utilización de dos tipos de letra muy distintos. Normalmente uno se utiliza para los cargos y otro para los nombres propios. Así por ejemplo, los créditos de los actores aparecen

como: "JOHN WAYNE *as Rock*". El nombre del actor, todo en mayúsculas, utiliza un tipo de letra de palo seco, trazo grueso y formas cuadradas. Es una letra fuerte, rotunda. Mientras que el tipo de letra utilizado para el personaje es de apariencia manual y está en cursiva. Utiliza unas formas más sueltas y con mayor movimiento. Se trata del mismo tipo de letra que se utilizó para *Tempestad sobre Washington* (1962). Con estos dos tipos de letra se procede a jugar hasta que llegamos a los bloques de texto con mayor número de créditos técnico-artísticos. En ellos se utiliza solamente el primer tipo de letra tanto para el cargo como para el nombre propio. Uno se distingue del otro mediante el uso de negrita para el nombre propio. Finalmente, los dos últimos planos de la secuencia recuperan el juego con ambos tipos de letra.

Por su parte la composición es muy variada. Los títulos irán apareciendo poco a poco por toda la pantalla: alineados a la derecha, a la izquierda, centrados, etc. Sin embargo, entre todos ellos los más numerosos son los que está alineados a la derecha. Como ya hemos visto en otras ocasiones, se trata de una característica compositiva propia del estilo moderno.

Finalmente hemos de referirnos a la relación que mantienen texto e imagen. Así, la imagen actúa fundamentalmente como fondo para los títulos. Aún así, hay momentos en los que la propia imagen refuerza la importancia concedida a un título en concreto. Nos referimos a la gran ola que amenaza con tragarse al título principal. En este caso se establece una unión muy especial entre ambos elementos, en la que el dramatismo de la imagen refuerza el dramatismo del propio título: ese camino señalado por el brazo que es un camino hacia las armas, hacia la guerra y la destrucción.

La música a lo largo de toda la secuencia es relativamente suave, y lo que potencia el carácter dramático de las imágenes es el sonido de las olas al romper, los truenos, el viento, las explosiones. Son los ruidos en este caso, más que la música, los que predominan en la banda de sonido.

EL RAPTO DE BUNNY LAKE

(*Bunny Lake is Missing*, 1965, Otto Preminger)

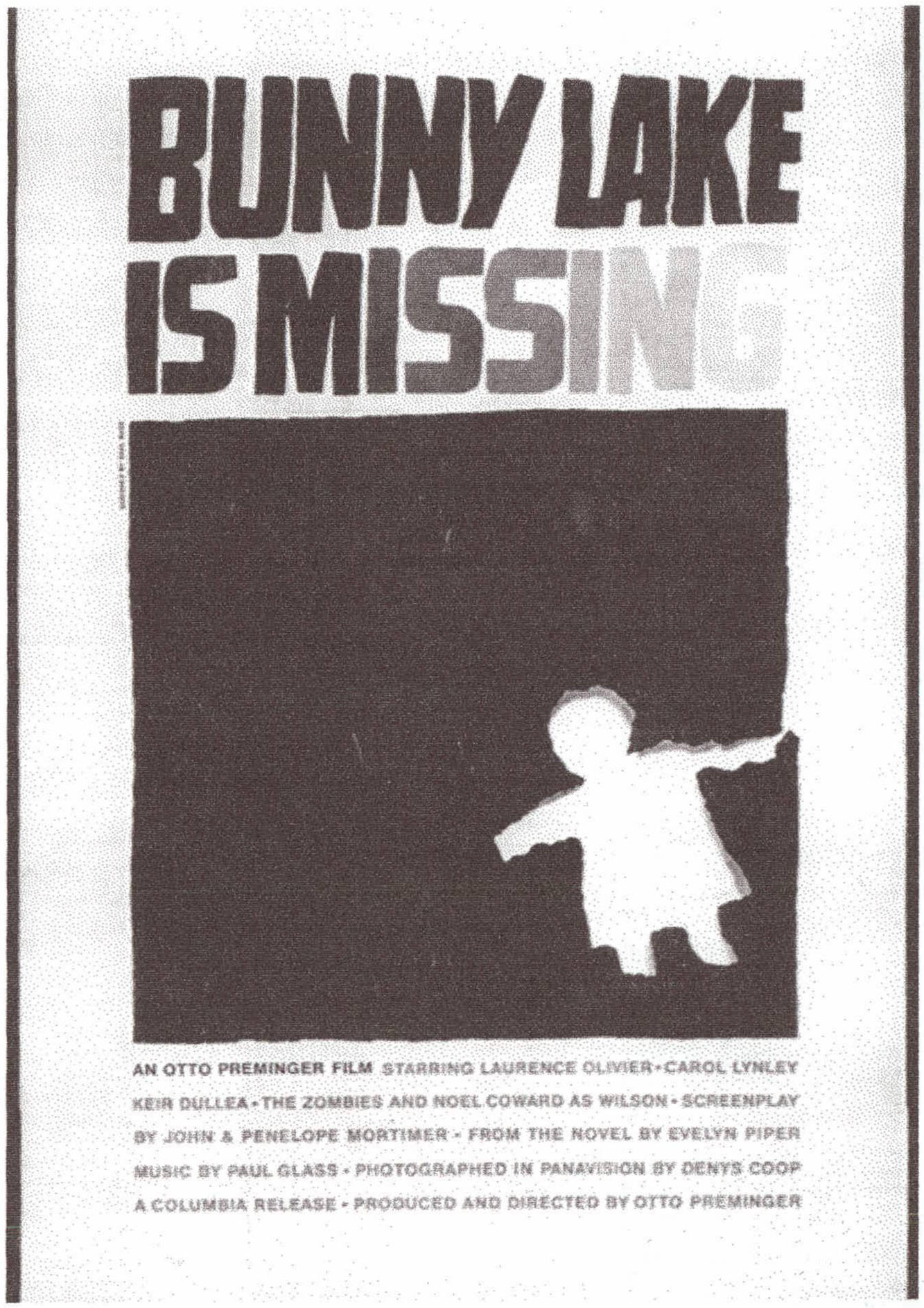
Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles: SAUL BASS".
Duración: 2 min. 10 seg. (de los cuales 10 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Columbia* + 19.
Blanco y negro.

Resulta interesante y muy esclarecedor comenzar el análisis de esta secuencia a partir del estudio del símbolo gráfico creado para la película. Como el propio título en inglés indica: "Bunny Lake está desaparecida". El símbolo gráfico muestra esa ausencia (F.183). Se trata de un cuadrado de papel negro en el que se ha recortado manualmente la silueta de una niña. Si, una niña. Pues solamente con el título no podríamos saber si Bunny Lake es una niña, una adolescente, una persona adulta o mayor. La silueta nos procura esa información, pues, por un lado, recuerda los esquemáticos dibujos infantiles, y por otro lado, responde a la representación estereotipada y socialmente aceptada de una niña cualquiera, con su cabeza grande, sus piernas cortas y su falda o vestido.

El hecho de que la zona correspondiente a la niña esté vacía, sea donde "falta" papel, es lo que crea la sensación de ausencia. Una sensación que es reforzada por el tratamiento formal de las letras del título principal. La última palabra, "MISSING", cuyo significado es "DESAPARECIDA", refuerza su significado lingüístico con su tratamiento formal. Concretamente se hace mediante el tratamiento del color, que se va degradando desde la "M" inicial. Este degradado hacia el blanco produce la sensación de alejamiento. Bien es sabido que los colores más saturados se ven más próximos, mientras que los menos saturados tienden a alejarse visualmente. Así, las letras parecen ir alejándose, parecen ir desapareciendo.

Finalmente, para hacer evidente que es papel recortado, se muestra la sombra que éste proyecta sobre la superficie blanca sobre la que se apoya.



F.183

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
19 OCT. 2001
COMISION DE DOCTORADO

F.184a

Al reforzar así el hecho de que el símbolo está realizado con papel recortado, se refuerza la idea de fragilidad propia de los niños. A la vez que se estrecha la relación con la cabecera de la película, pues en ella, todos los títulos irán apareciendo según una mano masculina va rasgando el papel negro que los cubre.

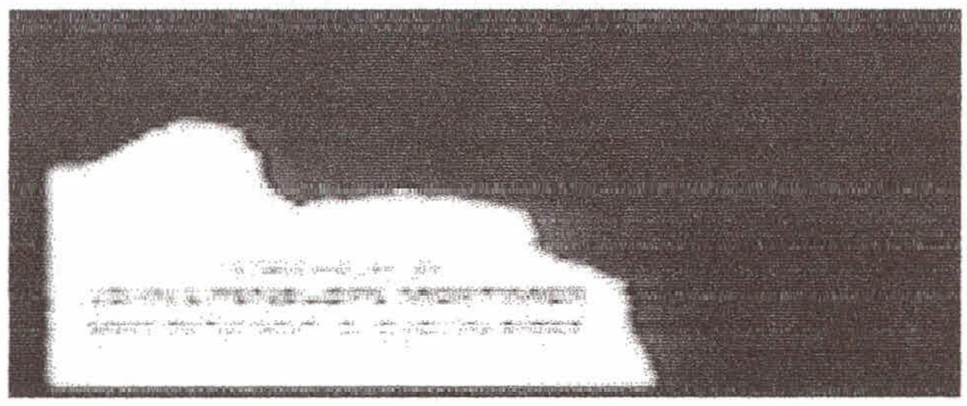
En la cabecera de la película aparecen básicamente los mismos elementos que hemos visto en el cartel: se juega con el papel rasgado, como modo de aparición para todos los títulos. El título principal presenta el mismo tratamiento formal que en el cartel (F.184a). Y al final de la secuencia aparece la silueta recortada de la niña (F.184b).

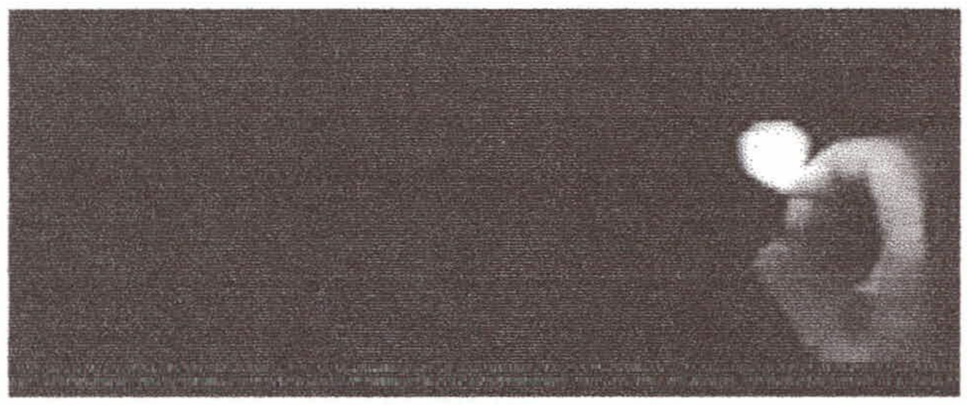
La utilización de todos estos elementos, y no sólo del símbolo gráfico, refuerza la imagen unificada de la película.

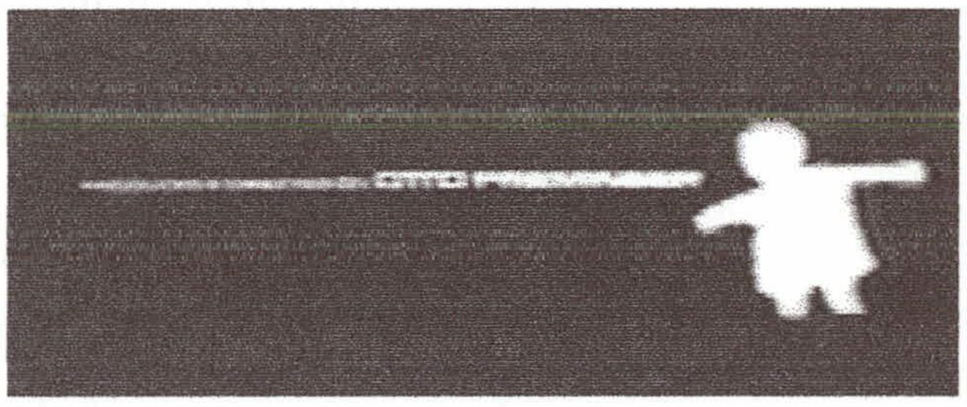
Tras la aparición en la pantalla del símbolo de la *Columbia*, la imagen queda en negro. Sobre este fondo surge una mano masculina que rasga el papel negro, dejando ver el primer título: "OTTO PREMINGER PRESENTS". Son letras negras, de formas cuadradas, sobre fondo blanco. Y su aparición en la pantalla coincide con el inicio de la música: el *leit motiv* de la película. Esta imagen desaparece por rápido fundido, quedando el fondo negro otra vez. La mano masculina entra nuevamente en cuadro, esta vez por el borde inferior, y

tirando desde arriba rasga el papel hacia abajo. Ahora podemos leer el título principal, con el mismo tratamiento formal que en el cartel. Aparece repartido en dos líneas de texto, y la palabra "MISSING" parece desaparecer por su paulatino degradado hacia el blanco de fondo.

De esta manera, mediante la mano que va rasgando el papel, irán apareciendo los siguientes dieciséis planos de texto. El último de ellos corresponde a la adaptación a la pantalla (guión) y a la novela en la que se ha basado la historia: "SCREENPLAY BY/ JOHN & PENELOPE MORTIMER/ BASED ON THE NOVEL BY EVELYN PIPER". Por corte desaparece todo, quedando la pantalla en negro. Por la derecha entra la mano en cuadro, y recorta junto al borde derecho (como en el cartel) la silueta infantil. La mano sale de cuadro y por fundido aparece en blanco el último título de la secuencia: "PRODUCED & DIRECTED BY OTTO PREMINGER". Al aparecer este título suena el motivo musical de la película, el cual, como hemos visto, abre y cierra la secuencia de títulos.







Una vez leído el último título, la mano entra nuevamente por la derecha. Cruza toda la pantalla y tira del papel negro. Se oye como éste se arruga mientras la mano lo retira hacia el borde derecho. Tras el papel vemos la primera imagen de la historia. Un Plano General del jardín de una vivienda por donde avanza el hermano de Ann, madre de Bunny Lake.

En cuanto al tipo de letra utilizado hay que destacar el título principal. Éste, debido

F.184b

a su tratamiento formal funciona como logotipo de la película, y aparece tanto en la secuencia de títulos como en el cartel y demás material publicitario. El resto de títulos utilizan un tipo de letra que no ofrece pistas visuales sobre la historia, y que por lo tanto cumple principalmente su función informativa.

Por otro lado, la composición del texto, al igual que la de la imagen, es variada. Las zonas de papel rasgado, y los títulos que ello permite descubrir, se van a ir produciendo por toda la pantalla. De manera que encontramos títulos situados a arriba a la izquierda, arriba a la derecha, abajo a izquierda y a derecha, alguno casi centrado. Y finalmente destaca el título del director, que, cerrando la secuencia, aparece centrado y en blanco sobre fondo negro.

La relación que el texto mantiene con la imagen es estrecha, debido precisamente a su modo de aparición: es preciso rasgar el papel para ver el texto escrito.

Secuencia de títulos final

Duración: 43 seg.

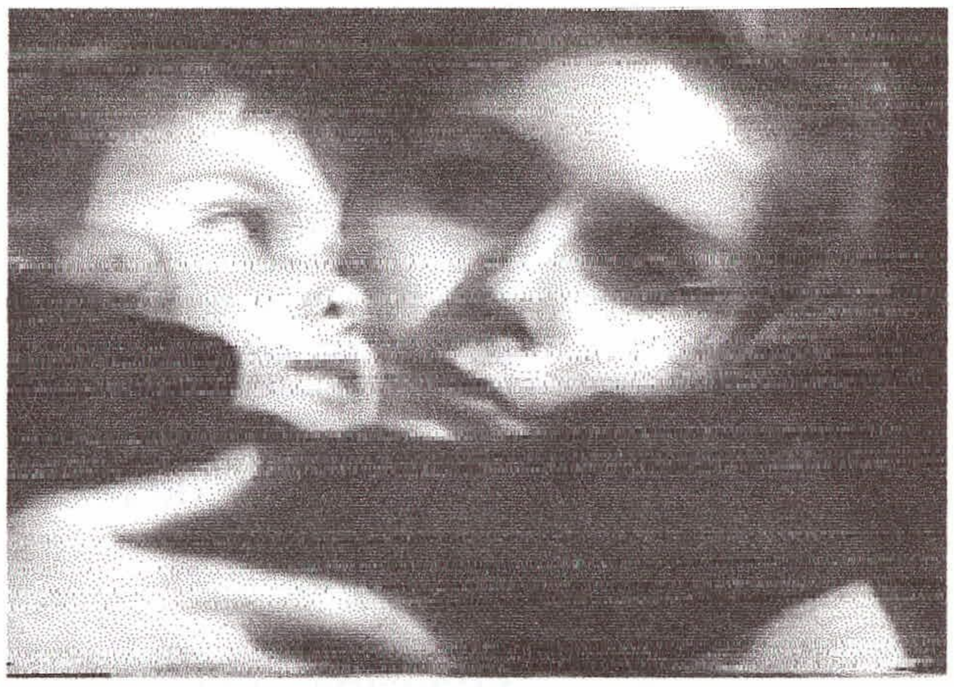
Nº. de planos de texto: 1 (la lista de los actores desplazándose hacia arriba).

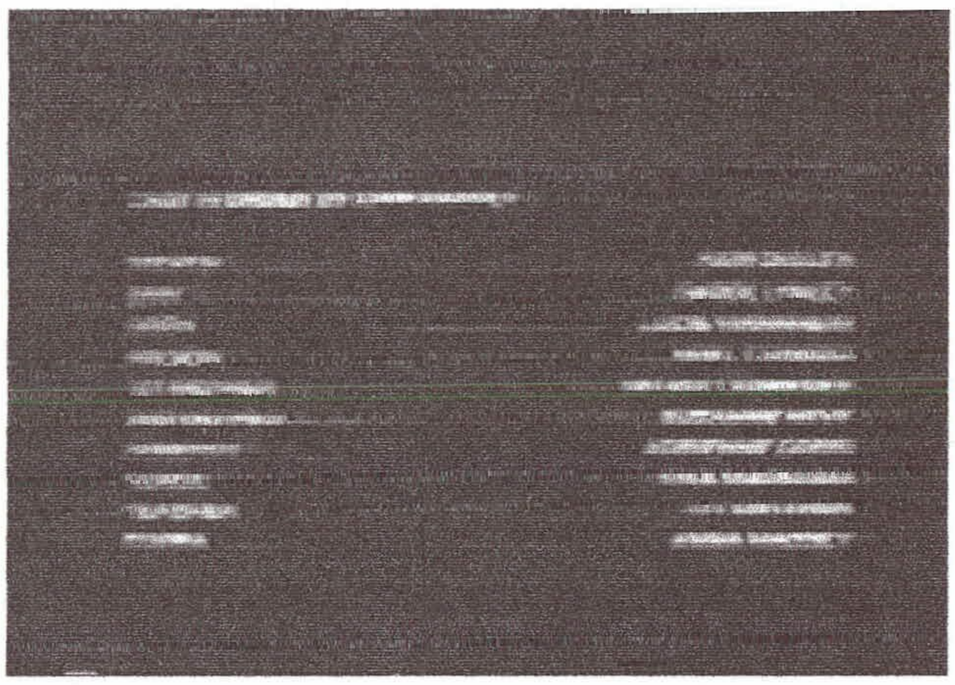
La película termina con un largo plano en el que Ann, una vez recuperada la niña, avanza hacia la cámara con su hija en brazos. Se aproximan hasta quedar sus rostros en Primer Plano, en un apretado abrazo. Entonces, por fundido, aparece el símbolo gráfico de la película. El color negro ocupa casi toda la pantalla. Y en el hueco dejado por la silueta infantil vemos aún la imagen anterior. Así, el rostro de la niña llena el hueco dejado antes por su ausencia (F.185). La silueta, que en el cartel y en la cabecera de la película aparecía en blanco, vacía, revelando la desaparición de Bunny, aparece ahora llena con el rostro de la niña. Su rostro llena el hueco producido por su anterior ausencia.

La mano masculina entra nuevamente en cuadro por el borde inferior y repone el trozo de papel negro que daba lugar a la silueta infantil.

Nuevo acto simbólico de que la niña, finalmente, ha aparecido. La mano desaparece por abajo y el fondo queda negro. Por fundido surge una lista de créditos que recoge los nombres del reparto por orden de aparición en la película: "CAST IN ORDER OF APPEARANCE". Esta lista se va desplazando hacia arriba, y recoge treinta y un nombres. El último de ellos: "BUNNY...SUKY APPLEBY". Bunny ha sido la última en aparecer. Y su aparición ha permitido terminar el relato.

Tras los nombres de los actores aparece un último título cerrando la lista: "AN OTTO PREMINGER FILM". El nombre del productor y director, que abría la secuencia de títulos en la cabecera, cierra ahora la película. Suena el *leit motiv* musical. Fundido a negro y fin de la música.





F.185

PLAN DIABÓLICO

(*Seconds*, 1966, John Frankenheimer)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "titles by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 52 seg. (de los cuales 5 seg. corresponden al logotipo de la *Paramount*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Paramount* + 16.
Blanco y negro.

Esta cabecera refleja el clima angustioso que se va a vivir en distintos momentos de la película. Y esto lo consigue a través de la música y las imágenes. Unas imágenes que muestran distintas zonas deformadas de un rostro humano (ojo, oreja, boca, nariz...). El efecto de deformación de la imagen es semejante al que podría sufrir la imagen de un objeto colocado ante una lámina de metal pulido. Ondeando y moviendo continuamente esta lámina, se ofrece una imagen deformada y en continua transformación del objeto, tal y como vemos en la cabecera. En realidad estas deformaciones nos remiten a la pérdida de identidad del protagonista. Un personaje que toma una nueva personalidad tras una importante operación de cirugía plástica.

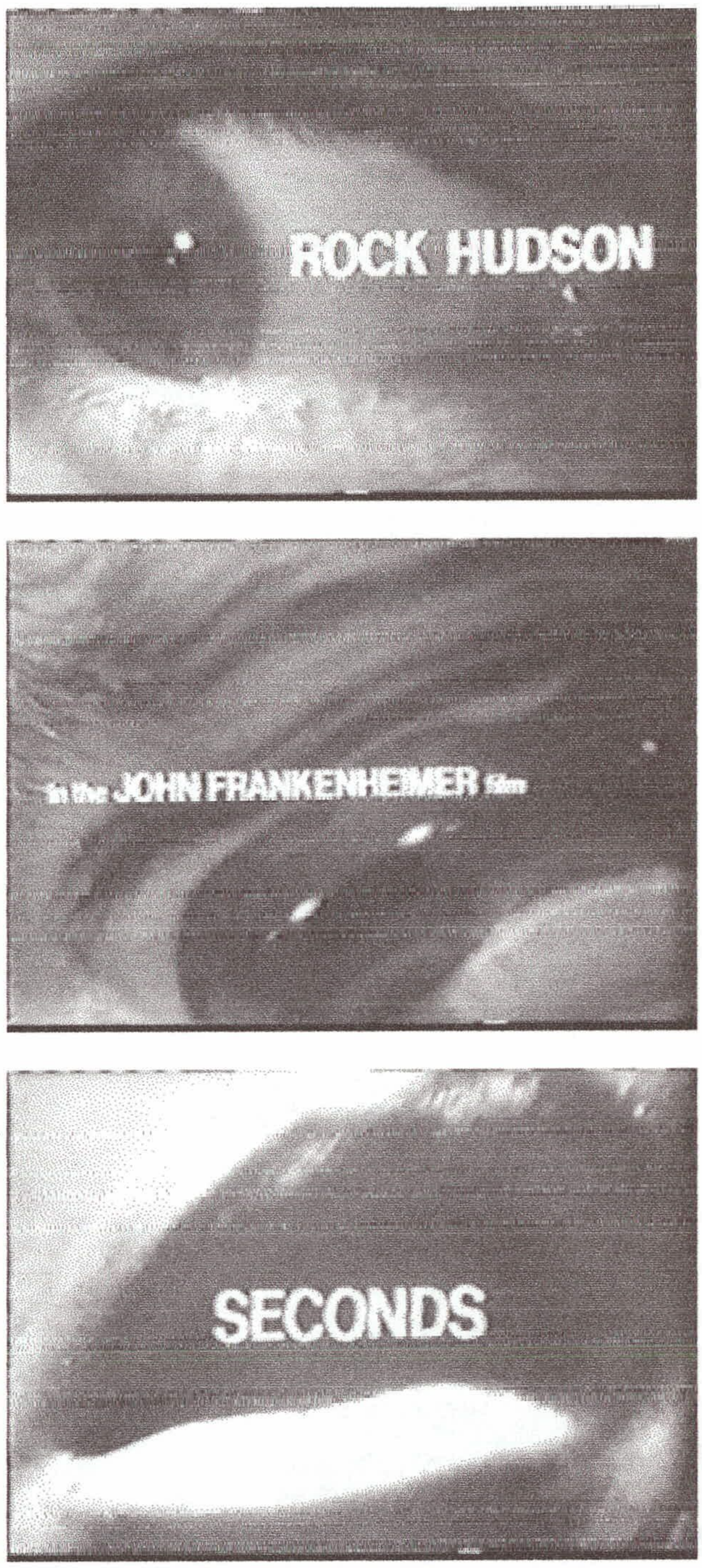
En todo momento se recurre a Planos Detalle y Primeros Planos del rostro. El uso de este tipo de planos cercanos en determinados momentos de la película crean un espacio cerrado, opresivo, agobiante. El personaje no tiene espacio para respirar, no hay sitio por donde escapar. Así, durante la película, no faltarán estos Primeros Planos en los que el protagonista se siente mareado, confuso, agobiado. Incluso durante la operación de cirugía se ven, sucesivamente, planos detalle de la boca, la barbilla, las mejillas, la nariz o el vendaje.

En la cabecera todas las imágenes resultan sorprendentes e inquietantes. Y este efecto lo consiguen de distintas maneras. Por un lado, el mostrar solamente una parte del rostro crea misterio en torno a lo que no se ve (como ocurría en *Vértigo*, 1958). Por otro lado, el desdoblamiento de

elementos, como el ojo o la boca, crea confusión. Y finalmente, el uso de planos inusuales, como la oreja tumbada, los dientes en Primerísismo Primer Plano, el rostro en contrapicado, el rostro boca abajo, la nariz y el ojo tan juntos... Todas estas imágenes "imposibles" en la realidad, fuera de lo cotidiano, crean un clima de irrealidad en torno a la cabecera, que será el mismo que sintamos a lo largo de la película.

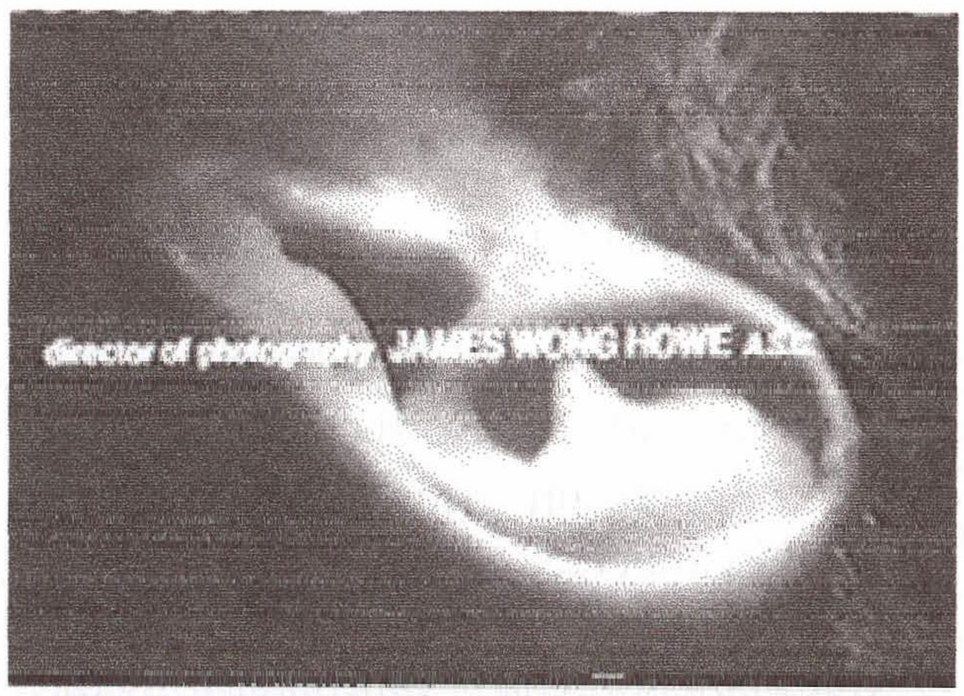
Tras el logotipo de la *Paramount* aparece una de estas imágenes deformadas. Primero es irreconocible, pero poco a poco se va concretando en la figura de un ojo (F.186a). Entonces aparece por fundido y en sobreimpresión el nombre del actor principal: "ROCK HUDSON". Este título aparece en blanco (igual que lo harán el resto de títulos) y utiliza una tipografía funcional. Se trata de una letra de palo seco, trazo grueso y escaso interletrado. En este caso, Bass encomienda a la imagen más que al texto la tarea de crear el ambiente adecuado para que comience la historia.

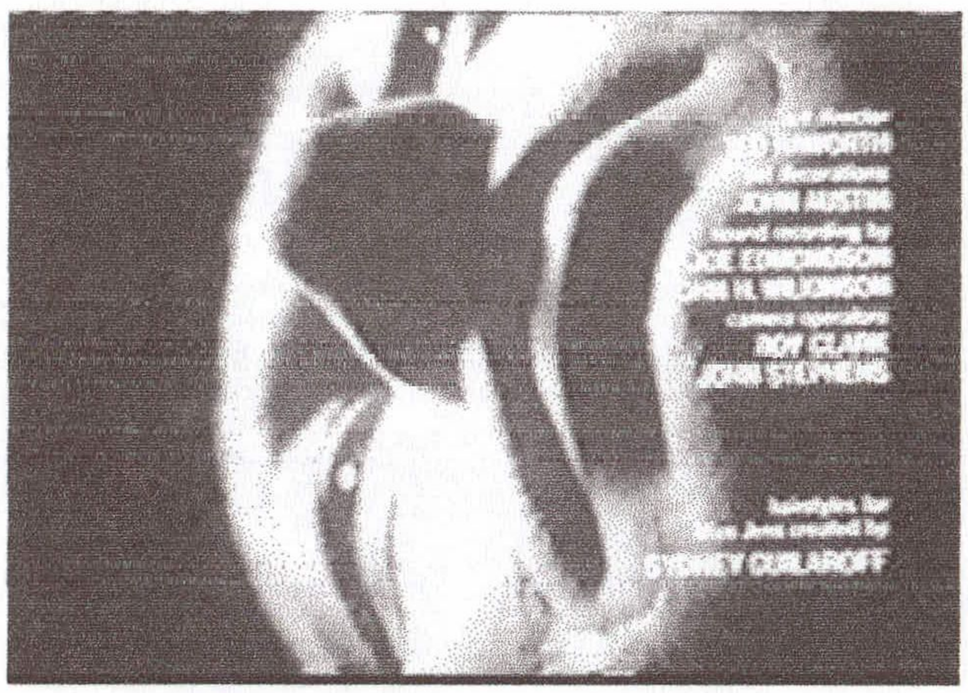
A continuación el ojo vuelve a deformarse. Se crea una gran tensión visual cuando la imagen del ojo se desdobla en dos. Una tensión producida por la tendencia de éste a unificarse nuevamente en un solo ojo. Este desdoblamiento de las imágenes, como decíamos, nos remite al cambio de personalidad que adoptará el protagonista. En el discurrir de la historia, esta doble

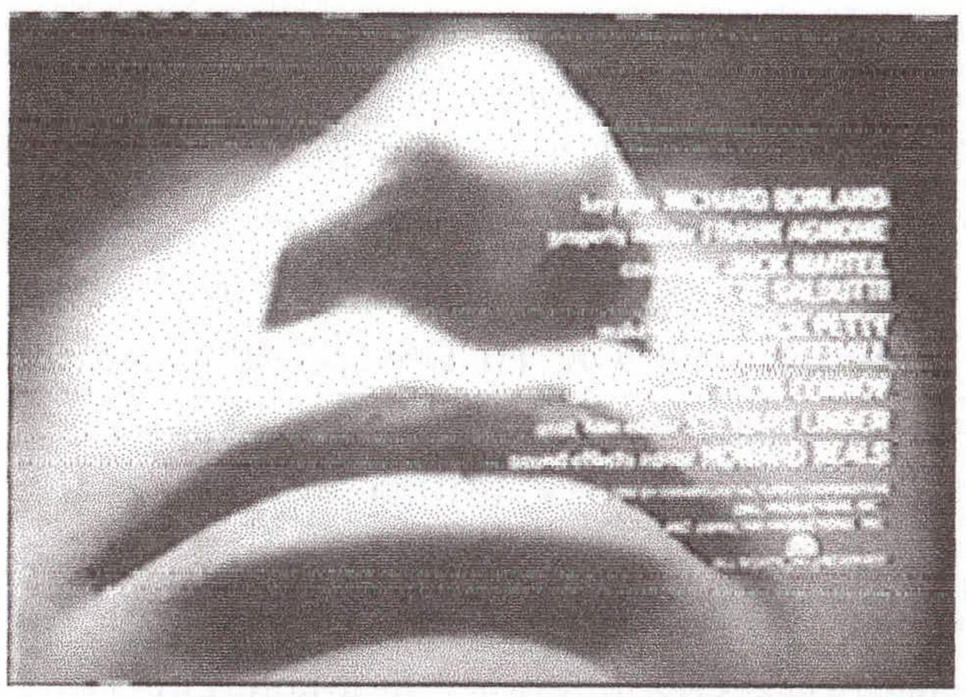


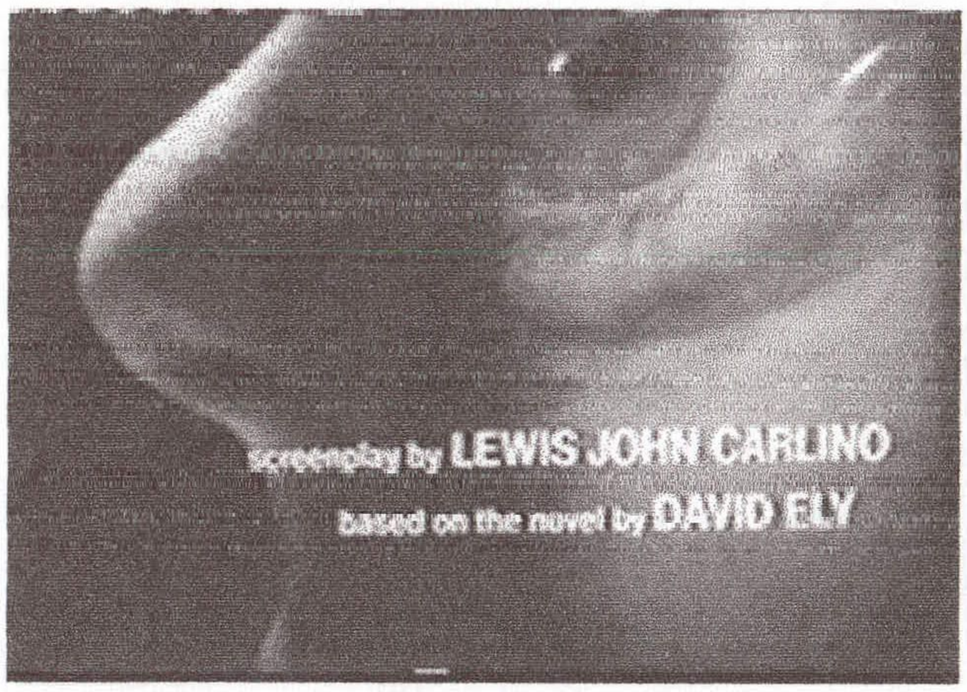
F.186a

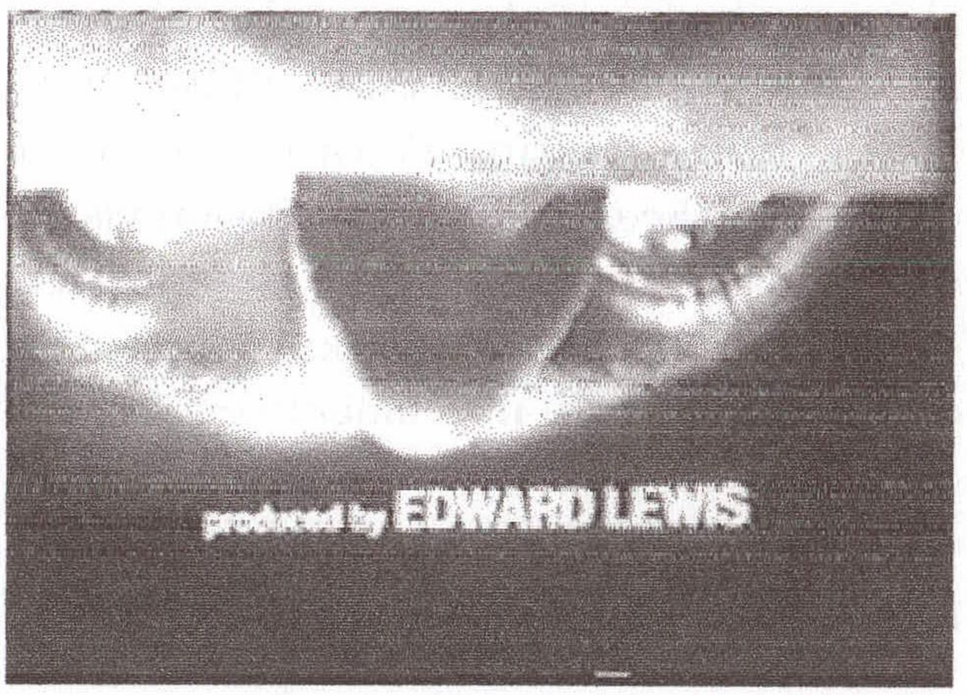
JOHN RANDOLPH
JEFF COREY


director of photography JAMES WONG HOWE






screenplay by LEWIS JOHN CARLINO
based on the novel by DAVID ELY

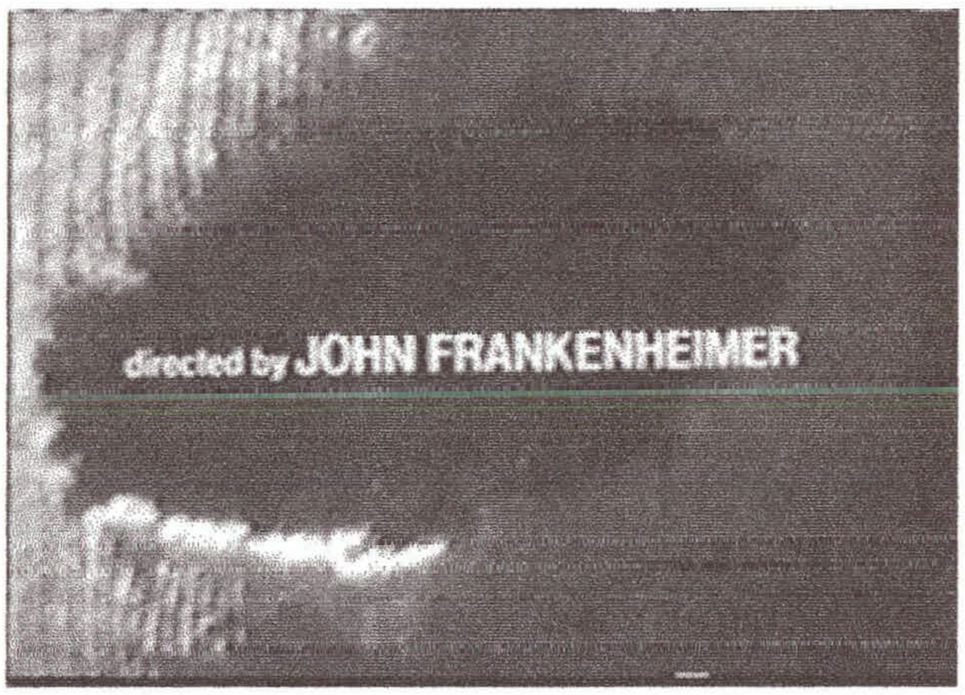

produced by EDWARD LEWIS

F.186b

personalidad se muestra explícitamente en un plano donde se juega con la imagen del protagonista reflejada en un espejo: vemos al personaje de espaldas (representaría su antigua personalidad), y su imagen en el espejo con el nuevo rostro (mostrando su nueva identidad). Así mismo, a lo largo de la película hay otros elementos que nos remiten a las imágenes deformadas de la cabecera. Entre ellos destacamos los cuadros que decoran la vivienda del protagonista en su segunda identidad. En el dormitorio encontramos uno que representa a una mujer sentada, y que parece estar estirada horizontalmente. En su estudio hay otro cuadro del mismo estilo y está firmado por él, con su nueva identidad: "A. Wilson". Así nos enteramos de que estos personajes estirados, deformados, son obra del protagonista.

Por su parte el texto cumple principalmente su función informativa, y no presenta pistas visuales sobre la historia. Las composiciones, como ya estamos habituados, son variadas. El texto se alinea a la izquierda, a la derecha, aparece centrado, etc.

La relación entre texto e imagen no es especialmente estrecha, pues normalmente la imagen aparece como fondo para el texto. Sólo encontramos una mayor relación en los dos planos que presentan, en Plano Detalle, la boca abierta. Estos dos planos presentan, casi al principio y al final de la película, dos títulos fundamentales: el título principal y el nombre del director. Y aparecen privilegiados por su ubicación en el



F.186c

centro de la pantalla, en el centro de la boca, que parece gritar, con el refuerzo de la música, estos dos títulos.

Finalmente podemos señalar como esta cabecera ha influido en creaciones posteriores. Así, encontramos en la secuencia de títulos inicial de *Alien Resurrection* (1997, Jean-Pierre Jeunet), un trabajo en torno a planos cercanos de dientes, bocas y distintas partes del cuerpo del alien, mezclados con formas humanas (ojos, dientes, etc.). Las imágenes sufren el mismo tipo de deformación que hemos descrito aquí: se estiran, se desdoblan, y se funden y confunden unas con las siguientes. Deformaciones y desdoblamientos que remiten a esa "resurrección" referida en el título, y que en Plan diabólico venía como una "nueva vida" que comenzaba para el protagonista. Así mismo, en ambos casos la tipografía utilizada es de palo seco. Una letra especialmente funcional y moderna.

Secuencia de títulos final

Duración: 1 min. 8 seg. (de los cuales 8 seg. corresponden al logotipo de la *Paramount*).

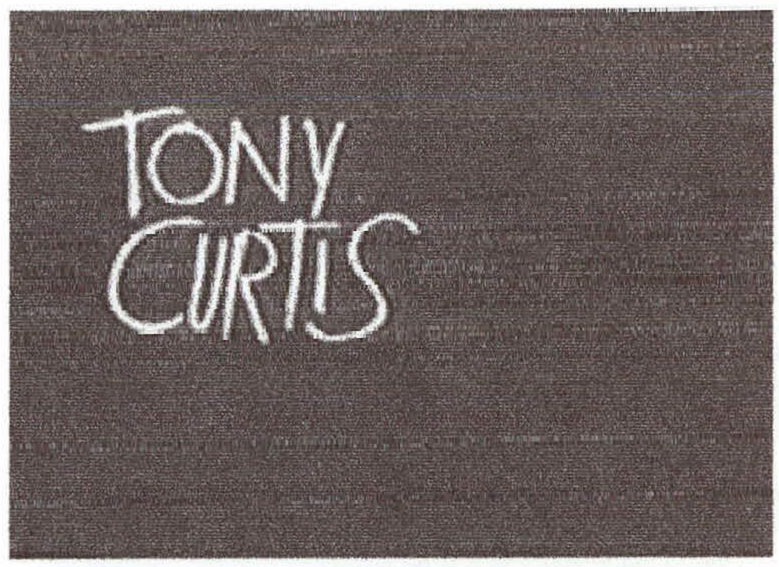
Nº. de planos de texto: 1 (lista de los actores desplazándose hacia arriba) + logotipo *Paramount.*

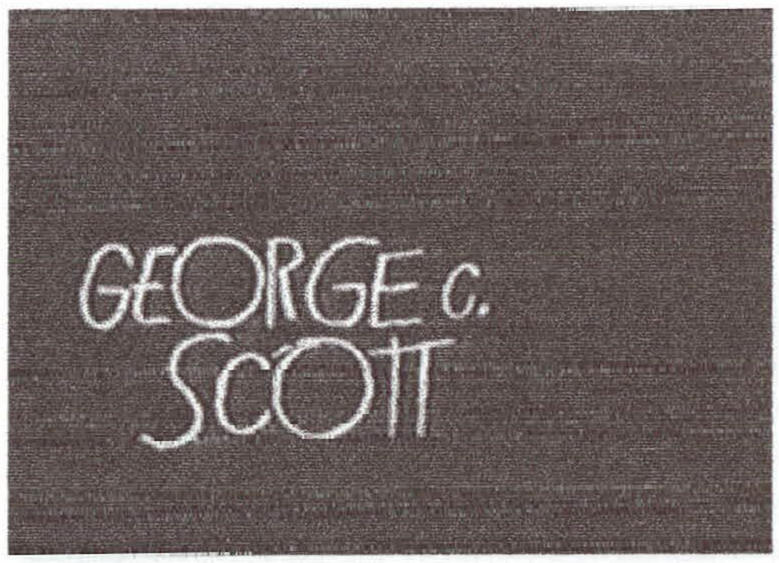
La película termina cuando van a operar por segunda vez al protagonista. El Plano Detalle de la lámpara de operaciones se funde lentamente con un Plano General de una playa. En ella, vemos a un hombre caminar a lo lejos, con un niño en los hombros y acompañado de un perro. La imagen comienza a deformarse como lo hacían las imágenes de la cabecera. Por fundido aparece un bloque de texto que se desplaza lentamente hacia arriba. Son los nombres de los personajes y los actores que los han encarnado, por orden de aparición en la película. Se utiliza el mismo tipo de letra que en la cabecera. Una letra blanca y de palo seco, funcional. El texto queda justificado gracias al uso de los puntos suspensivos. Todo aparece en mayúsculas según la fórmula: "PERSONAJE...ACTOR". Tras veintiséis actores desaparece el texto por fundido a negro y, por fundido, aparece el logotipo de la *Paramount.* Fundido a negro y fin de la música.

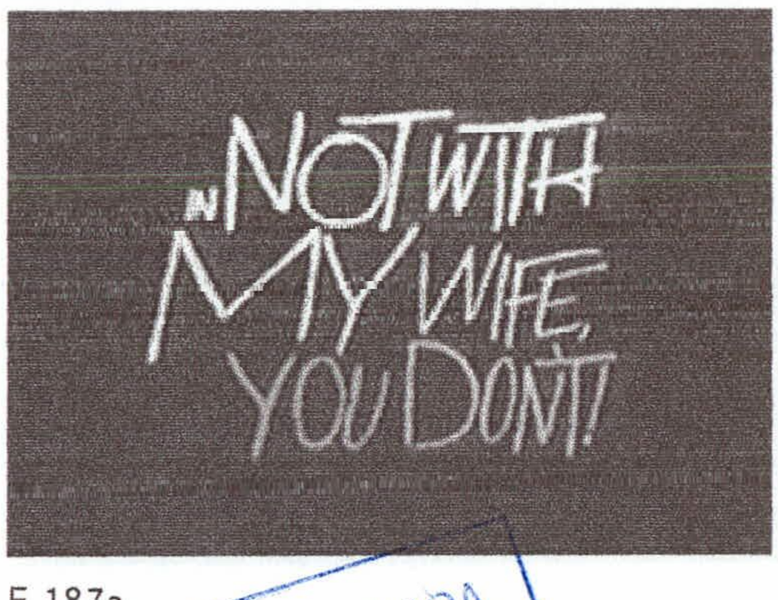
¡BROMAS CON MI MUJER, NO!
(*Not With My Wife, You Don´t!*, 1966,
Norman Panama)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "VISUAL CONSULTATION/ & TITLE BY SAUL BASS/ & ASSOCIATES"
Duración: 1 min. 13 seg. (de los cuales 5 seg. corresponden al logotipo de la *Warner Bros.*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Warner Bros.* + 19.
Color.
Letra manual sobre fondo neutro.





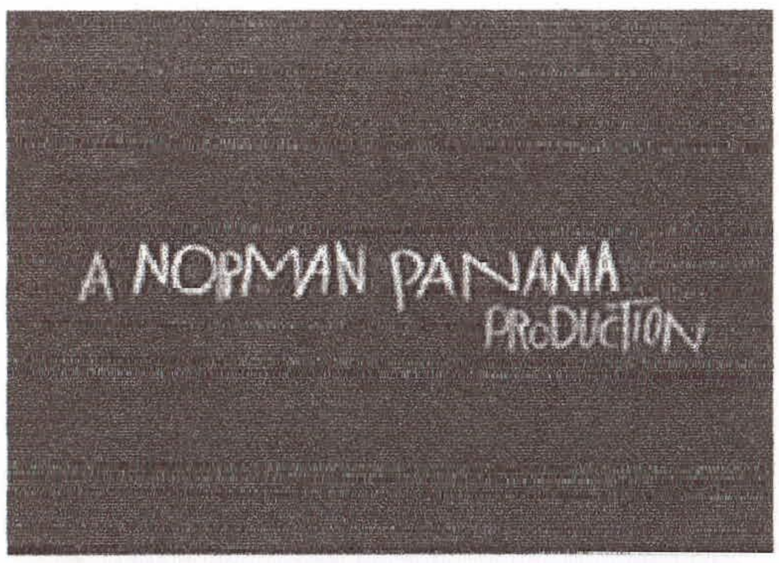


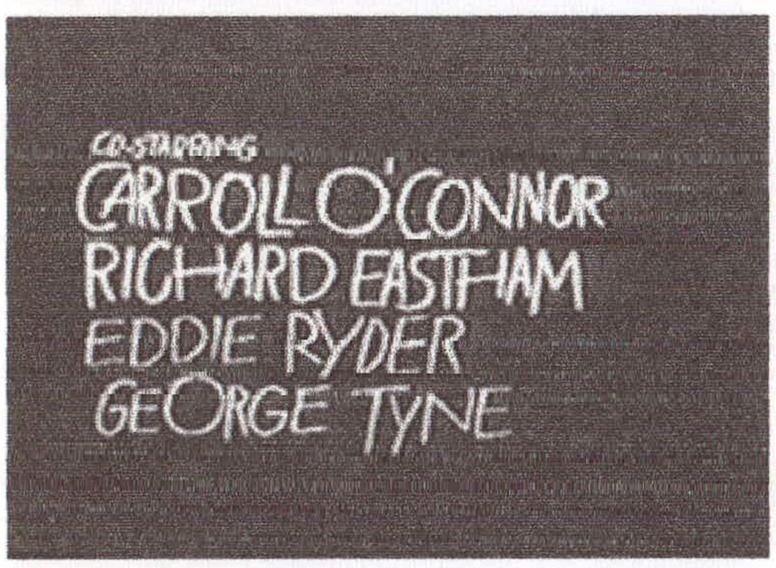
Esta comedia de Norman Panama gira en torno a la historia de dos "amigos" que, enamorados de la misma mujer, harán todo cuanto esté en sus manos por conseguirla.

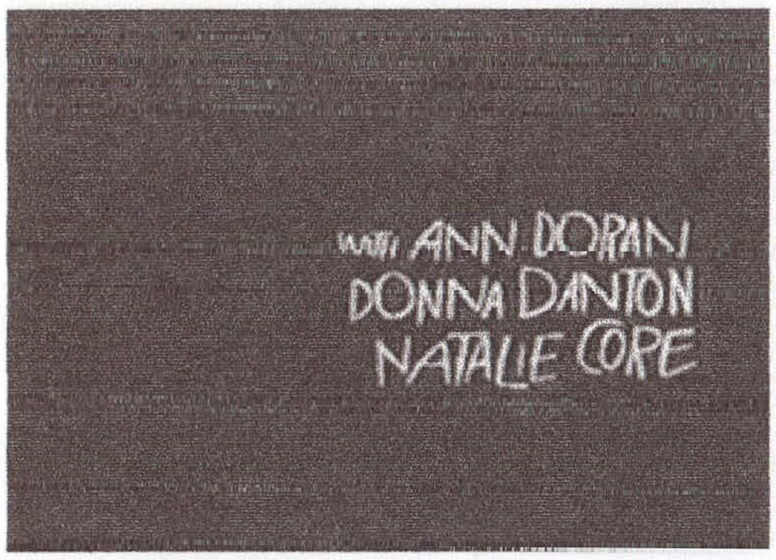
El tono de comedia se introduce desde la mismísima secuencia de títulos inicial. Y lo consigue a través de la música y el tratamiento formal de los títulos. En este caso estamos ante una secuencia donde los títulos aparecen sobre un fondo neutro: negro. Por ello, visualmente se establece el tono de la película a través de una letra manual, divertida e informal, que llena de movimiento y dinamismo la secuencia. Los títulos se caracterizan por el tamaño libremente variable de las letras que los forman, y por sus amplios trazos curvos. En el título principal apreciamos cómo el tamaño variable de las letras se utiliza para destacar y reforzar determinadas palabras. Recordemos que este recurso ya se utilizaba en las primeras películas de la historia del cine, por ejemplo en *Un viaje a través de lo imposible* de Méliès, o *Un*

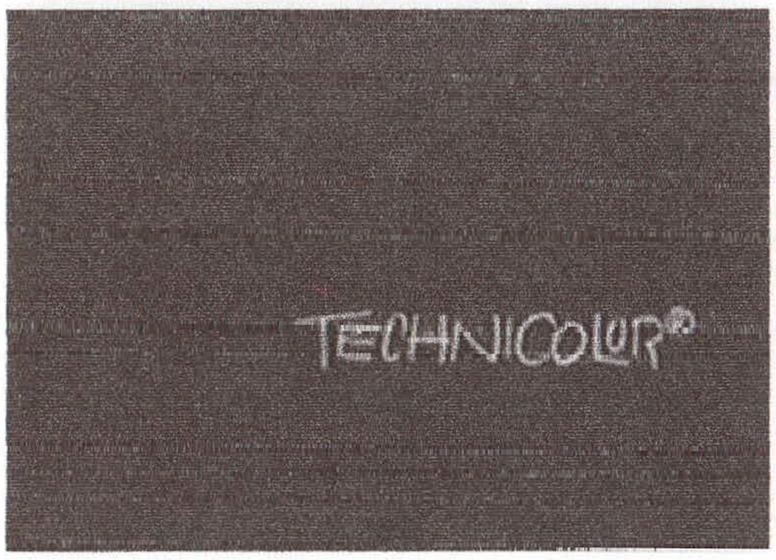
F.187a

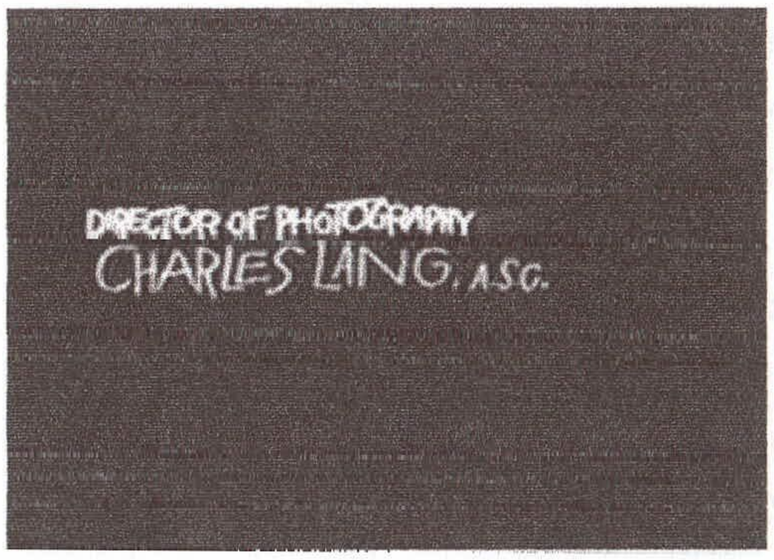
UNIVERSIDAD DE GRANADA
19 OCT. 2031
COMISION DE DOCTORADO











F.187b

viaje extraordinario, de la sociedad *Pathé Frères*.

En el título principal: "NOT WITH/ MY WIFE/ YOU DON´T" (F.187a), apreciamos en primer lugar cómo destaca el gran tamaño con el que aparece el adjetivo posesivo "MY" ("MI"). Y es que no es para menos, pues conseguir que esa mujer sea "su" esposa (de Tom Ferris, interpretado por Tony Curtis), requerirá su ingenio, dedicación, y no pocas malas pasadas para su compañero "Tank" Martin (George C. Scott). Es más, para conseguir que Julie (Virna Lisi) se case con él, éste fingirá que "Tank" ha muerto en un accidente, ocultando a Julie que en realidad sólo está herido en el hospital. Así, cuando "Tank" regresa, se encuentra que ellos ya están casados. Pero esta circunstancia no impedirá que siga tratando de seducir a Julie.

Pero en el título principal se refuerzan también otras letras, especialmente en la primera línea, donde se crea una sensación de rotundidad y fuerza a la negación, mediante el uso de decididos, rectos y alargados trazos de las dos "T". Los trazos rectos y enérgicos con que se trazan muchas letras del título principal señalan la energía y empeño que el marido pondrá en guardar a su esposa de las "garras" de su amigo.

Por otro lado, hay que destacar el uso que de el color se hace en la secuencia. Puesto que el fondo permanece constantemente en negro, el color se aplica a las letras. Se va a jugar con cinco colores: amarillo, rosa, rojo, azul y verde. Así por ejemplo, en el título principal encontramos de amarillo a "IN NOT WITH", de rojo a "MY", de rosa a "WIFE", y de rojo a "YOU DON´T!". El color, distribuido con libertad, refuerza el carácter lúdico y divertido de la secuencia. Y a la vez remite a diversos momentos de la película, donde encontramos estos colores, fundamentalmente en la iluminación de las salas de fiesta (una nueva referencia a la diversión).

Cada plano de texto aparece y desaparece por corte; una vez que uno ha desaparecido, aparece el siguiente. Y así sucesivamente, uno tras otro, hasta el final. Este modo de aparición y desaparición de los títulos (por corte) introduce un ritmo rápido en la secuencia, reforzado por la música. Así mismo, la composición es otro factor que introduce variedad y dinamismo en la secuencia. Dado el carácter manual de las letras, los bloques en bandera no tienen una alineación precisa. Siguen un cierto orden, pero lo transgreden continuamente; tal y como los dos amigos actuará a lo largo de la historia, saltándose normas de compañerismo esenciales. La ubicación del texto en la pantalla es igualmente variada. De los diecinueve planos con texto, casi la mitad (ocho) aparecen en la mitad izquierda de la pantalla; siete aparecen en la derecha; tres centrados; y uno usa una combinación de texto alineado a la izquierda y texto justificado y centrado en la pantalla.

Secuencia de títulos final
Duración: 30 seg.
Nº. de planos de texto: THE END + Lista de los actores.

La película termina con un Plano Entero de "Tank" Martin en su oficina, acompañado de otros cargos militares. Sobre este plano aparece por fundido, y en sobreimpresión, el rótulo final "THE END" en blanco. Utiliza el mismo tipo de letra manual de la cabecera. Fundido a negro y fin de la música. Sobre el fondo negro comienza a surgir, desplazándose hacia arriba, la lista de los actores: "THE CAST". Utiliza la misma letra manual

de la cabecera, y también hace uso del color. Así, "THE CAST" aparece en amarillo, el nombre de los personajes en verde, y el nombre de los actores en amarillo. Se utiliza la fórmula: "PERSONAJE...ACTOR"; de manera que el texto queda justificado por el uso de puntos suspensivos. Dos últimas líneas, que no son créditos de actores, cierran la lista: "A FERNWOOD-REYNARD PRODUCTION" (en verde), y "DISTRIBUTED BY WARNER BROS." (en amarillo). Cuando estas dos líneas van por la mitad de la pantalla, se produce un fundido a negro y el fin de a música.

GRAND PRIX

(*Grand Prix*, 1966, John Frankenheimer)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "VISUAL CONSULTANT; MONTAGES, AND TITLES BY/ SAUL BASS".

Duración: 4 min. 53 seg. (de los cuales 6 seg. corresponden al logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*).

Nº. de planos de texto: Logotipo *Metro-Goldwyn-Mayer* + 30.

Color.

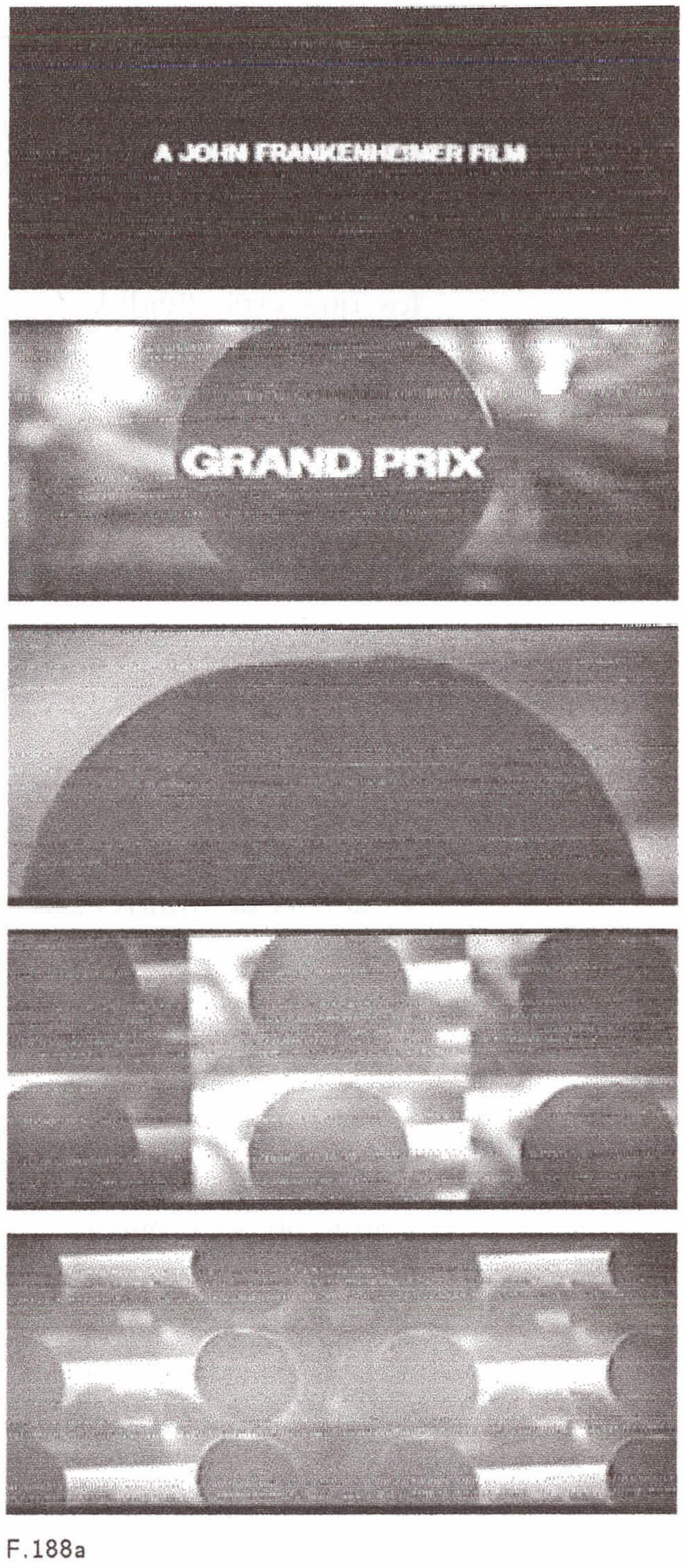
Tipografía sobre fondo neutro e imagen de acción real.

Esta larga cabecera, que dura casi cinco minutos, se caracteriza por tener una primera parte donde los títulos aparecen con letra blanca sobre fondo negro, y una segunda parte, donde los títulos aparecen en sobreimpresión sobre imágenes de acción real. Son imágenes de los momentos previos al comienzo de una carrera de coches. Durante la segunda parte destacan especialmente: el ritmo impuesto al montaje, con una gran cantidad de breves planos; el tratamiento del tiempo, con efectos de desacelerado del mismo en algunos momentos; y la utilización de efectos de pantalla partida, creando efectos de mosaico. Estas son sólo algunas de las características más significativas de esta cabecera, que a continuación pasamos a ver con más detalle.

Tras el logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer* la pantalla queda en negro.

Por corte aparece el primer título en el centro del espacio: "METRO-GOLDWYN-MAYER PRESENTS". Se utiliza una letra de palo seco, claramente funcional, que será la que se utilice también en el resto de los títulos. Este primer título desaparece por corte, e igualmente aparece el siguiente, también en el centro de la pantalla, pero con un tamaño de letra ligeramente mayor: "JAMES GARNER". De la misma manera irán apareciendo y desapareciendo los siguientes nueve títulos. Los siete primeros corresponden a los nombres de los actores principales, mientras que los dos últimos van preparando la aparición del título principal: "STARRING IN", "A JOHN FRANKENHEIMER FILM" (F.188a). Este último título desaparece por corte y entonces la cámara inicia un movimiento hacia atrás, dejando ver la forma circular de un tubo de escape con su interior totalmente negro. En el momento en el que el piloto pisa el acelerador para calentar el motor y el tubo expulsa humo, aparece por corte, perfectamente enmarcado en el tubo de escape, el título principal: "GRAND PRIX". Una vez que el título de la película desaparece, vamos a ver una serie de planos muy breves (de unos a otros se pasa por corte, lo cual da mayor rapidez a su sucesión), que usan como motivo el tubo de escape de los coches. Así, nos encontramos:

- Plano Detalle de la mitad superior



F.188a

trasera de un tubo de escape.

- Efecto de pantalla partida: la pantalla aparece dividida en seis parte iguales, dos en vertical y tres en horizontal (2x3). Cada una de ellas muestra la misma imagen que las otras, un Primer Plano del tubo de escape visto por detrás.

- Efecto de pantalla partida (3x2): cada uno de los seis espacios en los que está dividida la pantalla muestra el mismo motivo: la imagen duplicada simétricamente del tubo de escape.

A propósito de la utilización de estos efectos de pantalla partida, hay que decir que venían favorecidos por el formato tan alargado de la película, es decir, su relación alto-ancho. En 1952 se había estrenado *La túnica sagrada*, primer largometraje de formato panorámico. Como ya vimos este avance técnico no fue aprovechado en su secuencia de títulos, que siguiendo los ejemplos más clásicos se realizó sobre una cortina roja. Sin embargo, poco a poco la introducción de estos formatos dieron realmente a los diseñadores nuevos problemas para resolver. Y así, una nueva forma en la que se explotó el nuevo ancho, fue utilizando efectos de pantalla partida. Otro logrado ejemplo, dos años después de *Grand Prix*, lo supondría *El estrangulador de Boston* (1968, Richard Fleicher). En su secuencia de títulos el uso de la pantalla partida venía a resolver además un problema de origen narrativo: cómo mostrar a la vez la reacción de las distintas gentes ante la noticia de los asesinatos cometidos por el estrangulador. En *Grand Prix*, la utilización de este recurso parece obedecer tanto a factores narrativos como a factores estéticos. Narrativos en cuanto que la duplicación, triplicación, etc., de la misma imagen, nos viene a decir que todos los conductores hacen la misma operación, y que la misma operación se repite en todas las carreras. Es como un acto mecánico. Como el ritual antes de que comience la carrera. Todo ello rítmicamente orquestado. Y por otro lado crea un efecto visual que podríamos relacionar tanto con las propuestas del *Op Art*, como con las posibilidades repetitivas propias de la "era de la reproductibilidad técnica" y el *Pop Art*.

Tras estos planos con efecto de pantalla partida, pasamos a un Plano Detalle de la parte delantera de un coche rojo que avanza lentamente de

izquierda a derecha. Sobre esta imagen aparece por corte, y en sobreimpresión, un bloque de texto centrado con el nombre de nueve actores más. El actor que encabeza la lista se destaca de los demás por un tamaño de letra mayor y por un mayor interlineado. Por corte desaparece el texto.

A continuación se nos va a mostrar otra larga serie de planos con imágenes de los últimos preparativos antes del inicio de la carrera. En total son diecisiete planos distintos antes de que aparezca el siguiente título de crédito. En general se trata de Planos Detalle de partes de los coches (neumáticos, etc.), así como algunos Planos Medios del público y Primeros Planos de los pilotos. De estos diecisiete planos, cuatro utilizan el efecto de pantalla partida. El último de ellos, que además es el último plano antes de que aparezca el siguiente título, muestra cuarenta y ocho divisiones, presentando en todas ellas la misma imagen: un Plano Detalle de la mano de un mecánico girando una herramienta para apretar tuercas. Como decíamos, esta repetición refuerza la acción que se describe, de manera que da la sensación de la cantidad de veces que los técnicos han de repetir esa misma acción durante una misma carrera, y carrera tras carrera.

A continuación se pasa a un Plano Detalle del motor de un coche, y sobre él aparece por corte, y centrado en la pantalla, el crédito de la música: "MUSIC COMPOSED & CONDUCTED BY MAURICE JARRE". Por corte se pasa a la siguiente imagen, que muestra en Plano Detalle una mano que manipula una parte del coche. Por corte aparece sobre esta imagen el crédito correspondiente al director de fotografía: "DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY LIONEL LINDON, A.S.C.".

Tras estos dos planos con títulos de crédito, se van a suceder, nuevamente, una larga serie de imágenes sin texto. En total son diez planos distintos, todos ellos breves. Y en ellos volvemos a encontrar, fundamentalmente, Planos Detalle de partes de los coches y los mecánicos trabajando, un Plano Medio Corto del público y Primeros Planos de los pilotos preparándose (poniéndose el casco). Así, en los últimos tres planos reaparece el efecto de pantalla partida, y cada uno de ellos muestra seis

veces repetido el movimiento de los pilotos al ponerse el casco: uno negro, otro blanco y finalmente rojo. Tras ellos pasamos a un Primer Plano del piloto con el casco blanco, y por corte aparece el título: "FILMED IN SUPER PANAVISION". El texto, en una línea, aparece centrado respecto al eje vertical de la pantalla, y en la mitad superior.

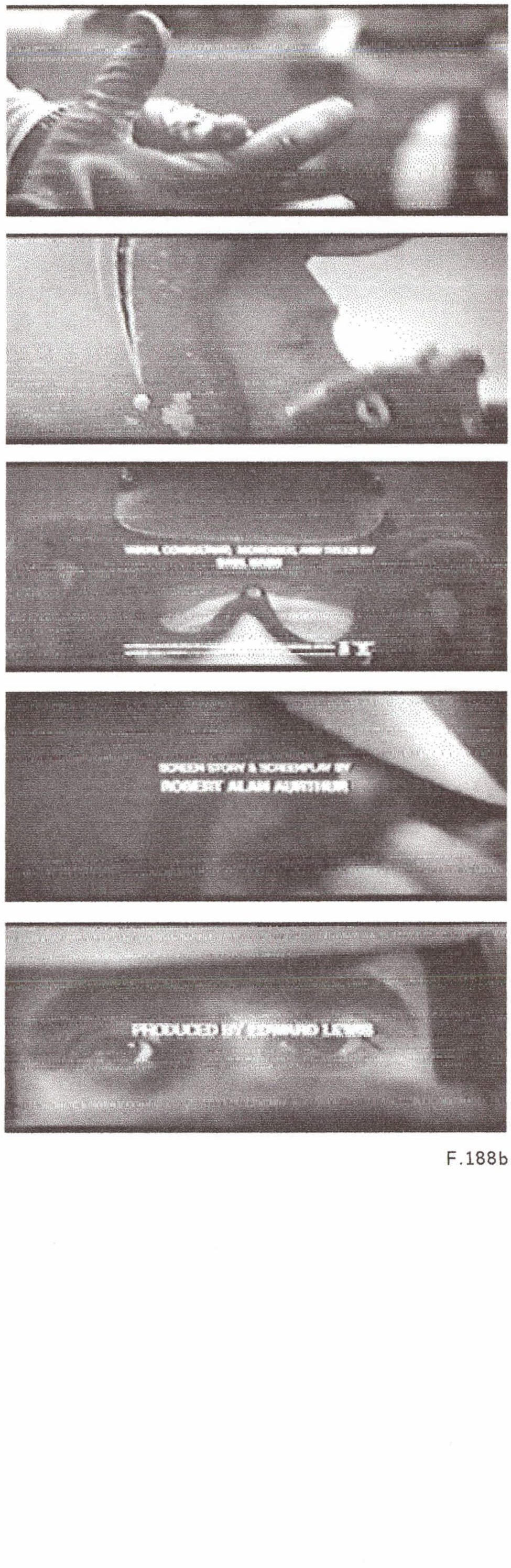
A partir de aquí los planos con títulos van a ser más abundantes. El siguiente muestra en Plano Medio a un piloto de espaldas, introduciéndose en su coche. El piloto, que viste de blanco, ocupa la mitad izquierda del espacio, y el bloque de texto, también en blanco y alineado a la derecha, ocupa la mitad derecha de la pantalla.

Por corte se pasa a un Plano Detalle del casco de un piloto que ya está sentado en su coche. Se trata de una imagen perfectamente simétrica y de gran rotundidad. Esta fuerza se debe en gran parte a la ancha línea naranja vertical del casco, que contrasta con su fondo negro. Por corte aparece un título centrado respecto al eje horizontal, y en la mitad izquierda del espacio: "PRODUCTION DESIGNER RICHARD SYLBERT".

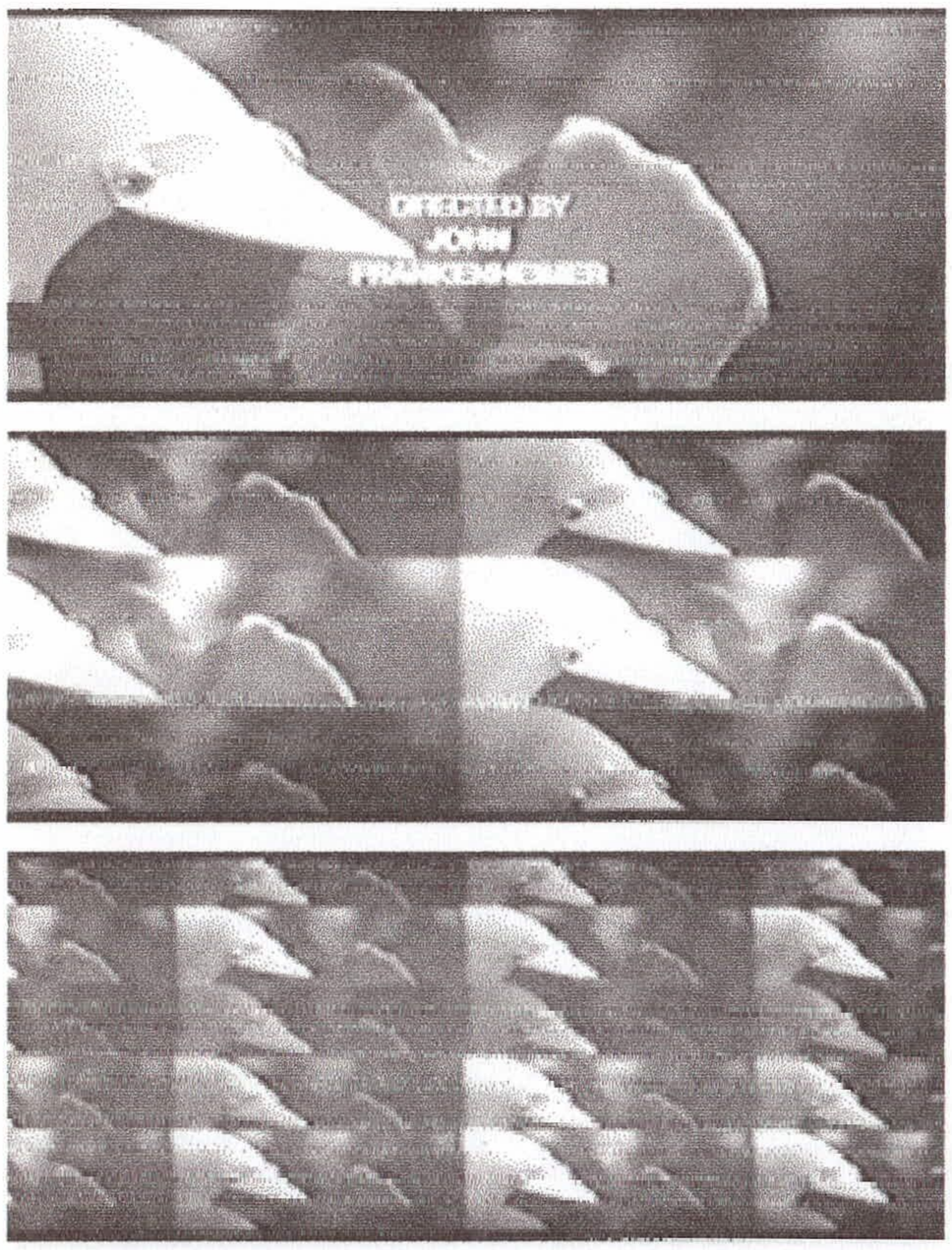
Con el siguiente plano, un Plano Detalle del comentarista que comienza a hablar, comienza a oírse por los altavoces de la pista su voz. Y éste va a ir presentando a los principales pilotos. Así, entre breves planos del público y de fotógrafos, van a ir apareciendo Primeros Planos de los pilotos de los que va hablando el comentarista. Son cinco pilotos en total, que serán los protagonistas de la historia. Durante los veinte planos de imagen que aparecen mientras se realiza la presentación de los pilotos, aparecen ocho planos de texto. Todos ellos presentan el texto en bandera, alineado a la derecha. Como ya hemos señalado, se trata de una característica compositiva del estilo moderno muy utilizada por Saul Bass. En esta parte de la secuencia de títulos, cabe destacar que, además de las referencias ya habituales y obligadas de carácter técnico y artístico tales como el editor de sonido, los efectos especiales o el responsable de maquillaje, se recogen los nombres de veintinueve pilotos, que han participado en las carreras, así como una larga lista de agradecimientos a las distintas instituciones, asociaciones y clubes que han colaborado en el rodaje de las secuencias de carreras. Finalmente, estos veinte planos de

imagen terminan con un brevísimo Plano Detalle de una cámara de fotos apuntando al espectador, como si se dirigiera a los pilotos. A este plano le suceden cuatro Planos Detalle de los pilotos ajustándose los guantes.

A continuación aparece un Plano Detalle de un piloto visto de perfil, mientras se pone las gafas protectoras. Dos hechos llaman nuestra atención especialmente. Por un lado, el sonido de los motores, del público y el comentarista ha cesado de golpe. Solamente se oyen los latidos fuertes de un corazón. Y por otro lado, la imagen se ha ralentizado. Es como si por un momento estuviéramos dentro de la mente de uno de esos pilotos. Éste no escucha el ruido exterior. Está concentrado en cada uno de sus movimientos, y por eso se muestra éste con detenimiento. Se puede decir que incluso la percepción del tiempo cambia para el piloto. Se dilata en la espera. Y eso es lo que se nos muestra. Y eso es lo que oímos, sus latidos, como una cuenta atrás para que comience la carrera. Por corte se pasa a un Plano Detalle de otro piloto, esta vez visto de frente, también poniéndose las gafas. Continuamos con el movimiento ralentizado y el sonido del corazón. Por corte aparece un crédito, centrado respecto al eje vertical y ligeramente desplazado hacia arriba: "VISUAL CONSULTANT; MONTAGES, AND TITLES BY/ SAUL BASS". Y en el borde inferior aparecen otras dos líneas de texto,



F.188b



F.188c

justificado, y de un tamaño mucho menor. El momento elegido para la aparición de este título es sin duda privilegiado. Se ha producido un cambio de ritmo en la imagen, y se ha producido un cambio sonoro, y con ello se ha llamado especialmente la atención del espectador. Así mismo, su aparición prácticamente en solitario, y casi centrado en la pantalla, le confieren una importancia especial. Lo cual apunta la importancia de la colaboración de Bass en esta película, que no sólo diseño el cartel y la secuencia de títulos de crédito, sino que preparó también algunas de las secuencias de carreras de la película.

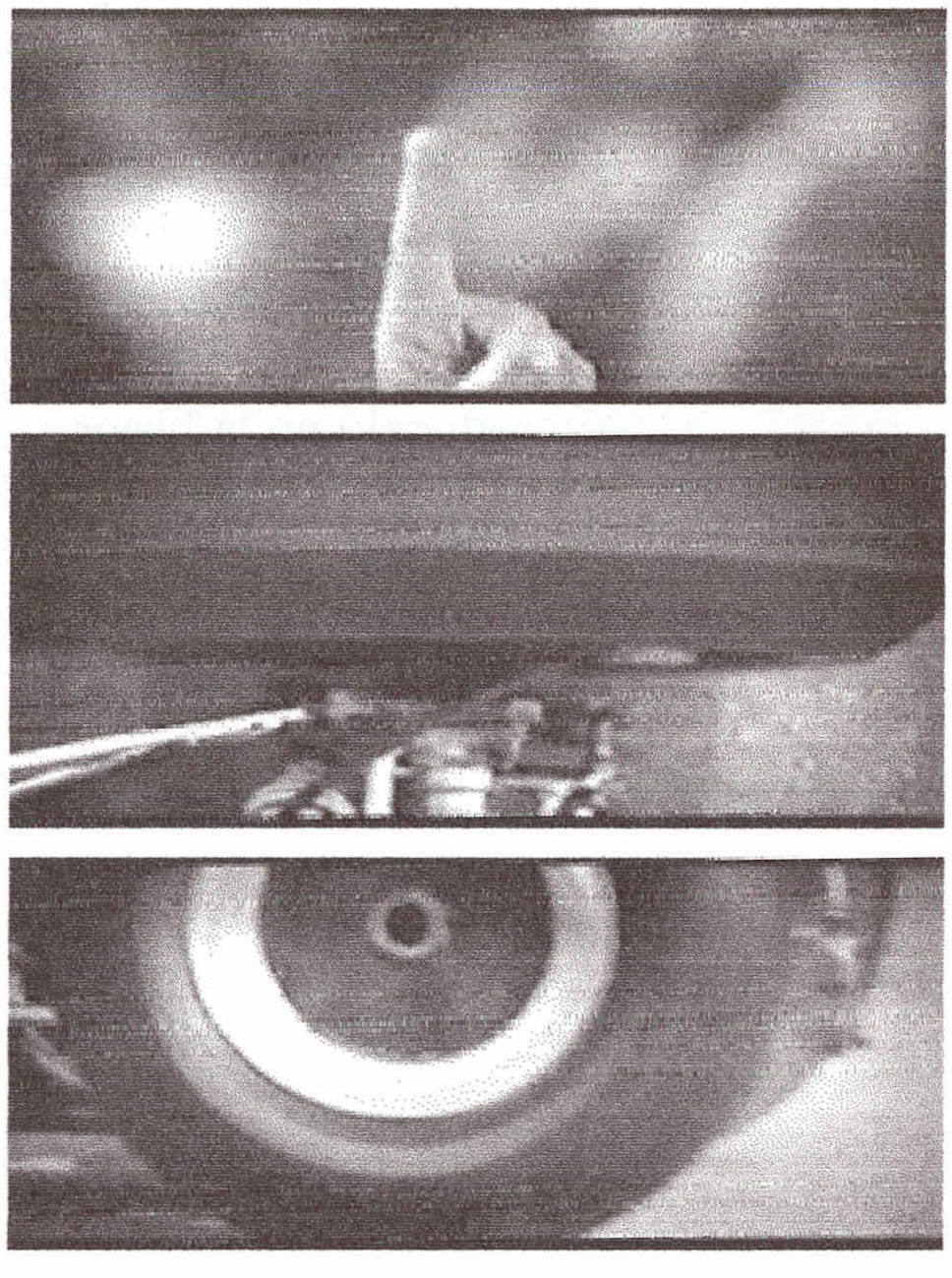
A continuación pasamos a otro Plano Detalle de un piloto visto de perfil que se pone las gafas. En sobreimpresión aparece, centrado en la pantalla: "SCREEN STORY & SCREENPLAY BY/ ROBERT ALAN AURTHUR". Después pasamos a un Plano Detalle del mismo piloto visto de frente, poniéndose las gafas. Ya hemos visto anteriormente como la repetición de una acción se hacía con el efecto de pantalla partida. Aquí se realiza mostrando la misma acción desde distintos puntos de vista. Con ello se refuerza la sensación de tiempo ralentizado, suspendido. Sobre este plano aparece, en el centro de la pantalla, el crédito del productor: "PRODUCED BY EDWARD LEWIS".

Con el siguiente plano de imagen termina

el efecto de ralentización del tiempo y oímos nuevamente el rugir de los motores. La imagen nos muestra un Plano Detalle de un piloto, parte de su casco blanco y, en el centro de la pantalla su mano derecha con el pulgar hacia arriba, en señal de que todo está preparado. Sobre esta mano aparece en sobreimpresión el último título de la secuencia, el nombre del director: "DIRECTED BY/ JOHN/ FRANKENHEIMER" (F.188c). El piloto baja la mano. El título desaparece por corte, y pasamos a la siguiente imagen: con efecto de pantalla partida (3x2) se repite la acción de la mano alzando el pulgar. Después aumenta el número de divisiones de la pantalla (5x4) y se repite la misma acción.

A continuación vamos a ver 36 breves planos de imagen, para terminar finalmente con un Plano General que muestra la salida de los coches. Tras él, otros dos Planos Generales y, finalmente, una vista aérea con la que marcamos el final de la cabecera.

Durante esos treinta y seis planos finales, predominan, como en el resto de la secuencia, los Primeros Planos y Planos Detalle. Así mismo también hay algunos Planos Medios del público. Todo es muy rápido y muestra distintos aspectos de esos últimos segundos antes de que se de la salida. Todo el mundo contiene la respiración. El publico de la carrera está expectante, el espectador en su butaca



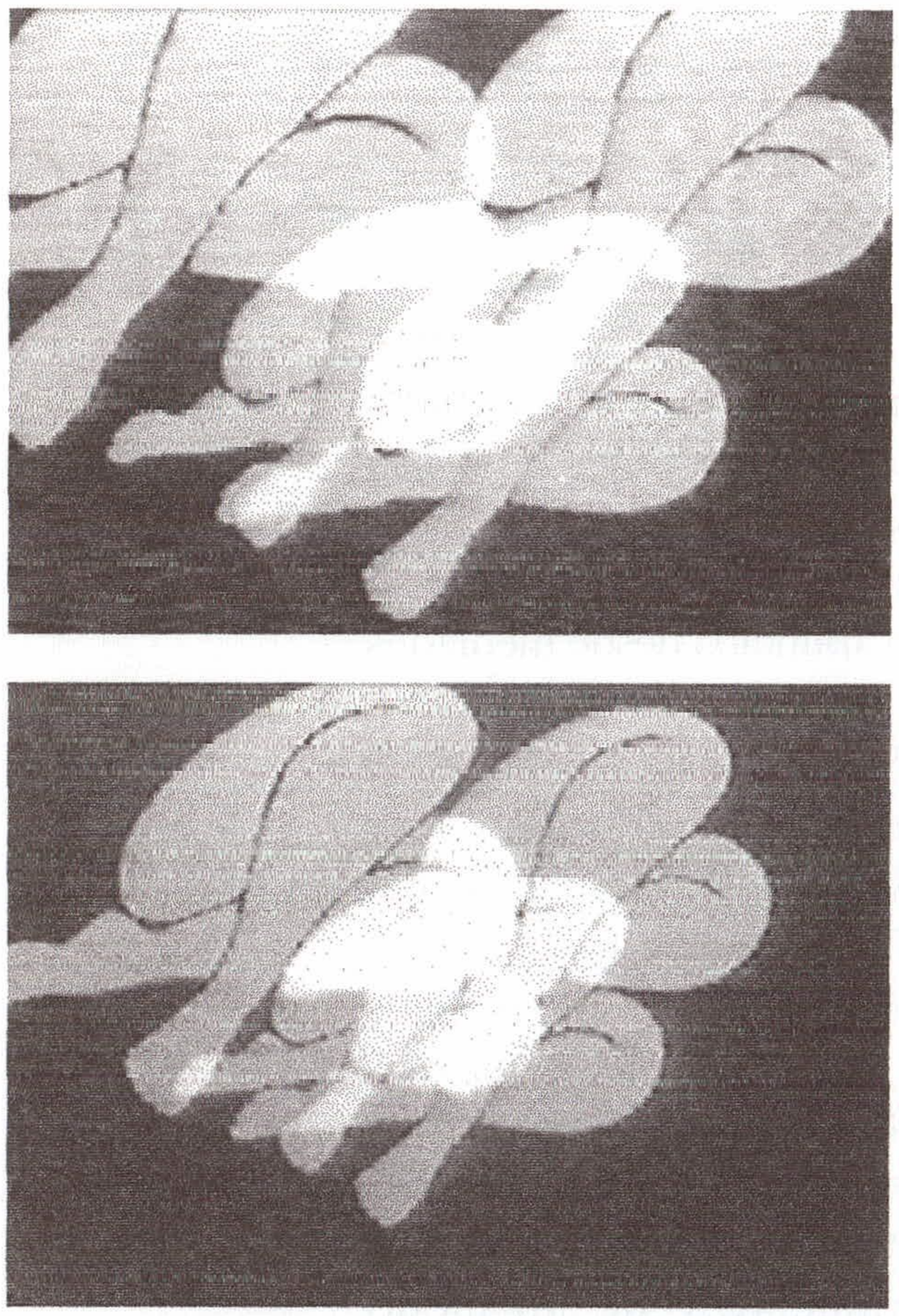
F.188d

también lo está, siendo, como es, un público de excepción, pues se le está ofreciendo la posibilidad de ver distintos aspectos de la carrera hasta en sus más mínimos detalles. Comienza la carrera y termina la cabecera. Pero como ésta se ha desarrollado sobre parte de la primera secuencia de la historia, realmente no se tiene sensación de ruptura, todo lo contrario, se ha conseguido una continuidad perfecta. El espectador ya está introducido en la historia.

Frente a la abundante creación de títulos por parte de Saul Bass durante los años cincuenta y sesenta (trabaja para veinte películas en la primera década y para diecinueve en la segunda), se nota un considerable descenso en las dos décadas siguientes (tres en los años setenta y cuatro durante los años ochenta), e incluso en los años noventa. Se trata de un descenso en el volumen de trabajo en este campo que ya se apuntaba desde mediados de la década de los sesenta.

Los motivos son varios. Por una lado, explica Bass a *American Cinematographer* (March 1977), durante estos años llegó a estar más interesado en proyectos personales para la realización de films. Resultado de los cuales fue el largometraje *Phase IV* (1974), así como una serie de cortos cinematográficos y comerciales para televisión, además de trabajos de diseño de identidad corporativa y *packaging*. Entre los cortos realizados en esta época destaca *Why Man Creates* (1968), ganador de un Oscar. Este corto de animación, titulado previamente *Thoughts on Creativity* (Pensamientos sobre creatividad) trataba de expresar para la audiencia cómo se siente y cómo es trabajar creativamente y de un modo comprometido. Un modo de trabajo, creativo y comprometido, que ha presidido siempre sus creaciones, incluidas las secuencias de títulos. Por eso, cuando explica por qué disminuyó su labor en este campo explica: "No estaba contento con el modo en que los títulos de las películas estaban comenzando a ser irresponsables e irrelevantes." (*Seminar with Saul Bass*, 1979, p.3). En muchos casos llegan a ser alardes de virtuosismo técnico que aporta muy poco a la película. Y es que para Bass: "Tú adaptas la forma a los requerimientos del contenido." (*American Cinematographer*, March 1977, p.327).

Por otro lado, Bass señalaba que los directores, cada vez más concienciados de que el film comienza con el primer *frame* y de la importancia del comienzo (hubo un tiempo en el que los títulos se proyectaban sobre las cortinas), "tendieron a controlar este momento más que cederlo a otro persona." (op. cit., p.289).



F.189

EXTRAÑA AMISTAD

(*Such Good Friends*, 1971, Otto Preminger)

Cabecera

Duración: 36 seg. (a los 26 seg. la pantalla queda en negro pero continúa la música).
Nº. de planos de texto: 1.
Color.
Animación.

La cabecera de esta película está formada por un único plano de texto en el que aparece el símbolo gráfico, el título principal y el nombre del productor y director Otto Preminger (F.189).

Comienza esta cabecera con la aparición en pantalla, sobre un fondo negro, del símbolo gráfico repetido cuatro veces. Uno está situado en el centro de la pantalla, y los otros tres, como procedentes de los vértices de un triángulo, van desplazándose a la vez que disminuyen de tamaño para converger con el central. El desplazamiento y la disminución de tamaño crea sensación de profundidad, de movimiento en el espacio tridimensional. El símbolo, repetido por tanto cuatro veces, aparece en color carne, dándole mayor poder de seducción a estas piernas.

Lentamente los tres símbolos que se desplazan confluyen con el central.

Entonces, por fundido, surge en blanco el título de la película: "SUCH GOOD FRIENDS". Utiliza el mismo tipo de letra manual que el material publicitario, lo cual, como en otras ocasiones, refuerza la imagen unificada que se quiere dar al film.

Después, por fundido, surge: "AN OTTO PREMINGER FILM". Este título aparece también en blanco, y utiliza el mismo tipo de letra manual que el título principal.

Por fundido desaparece todo el texto y, seguidamente, desaparece el símbolo gráfico. La pantalla queda en negro.

El símbolo gráfico creado para esta película es tan conciso como los símbolos anteriores. Nos muestra la silueta de unas seductoras piernas femeninas. Anteriormente decíamos que en los símbolos creados por Bass podíamos encontrar una relación formal con las figuras de Modigliani (en *Buenos días, tristeza*), y también con los dibujos de Matisse. En el caso que nos ocupa la referencia a Matisse es obligada, y queda perfectamente justificada si comparamos el símbolo gráfico de esta película (F.190) con uno de los dibujos de Matisse (F.191): formas simplificadas, colores planos y línea de contorno blanca.

F.190

Este símbolo recoge la esencia de la historia. Una historia que tiene por protagonista a una mujer cuyo marido ha muerto recientemente. Consolada por los amigos comunes del matrimonio, ellos le propondrán tener relaciones. Ella se negará a éstas, pues la ausencia del marido es muy reciente. Sin embargo, cual será su sorpresa cuando descubra una agenda de su difunto marido, donde éste recogía sus citas con otras mujeres.

Articulada la historia en torno al deseo que "semejantes buenos amigos", sienten por la mujer de su difunto compañero, estas sinuosas piernas femeninas se convierten en el símbolo gráfico de la película.

En esta breve presentación, el símbolo gráfico y el

F.191 *Desnudo azul, IV* (1952, Matisse).

título de la película se unen formando el logotipo publicitario de la película, tal y como podemos ver en F.190.

El tipo de letra utilizado no ofrece connotaciones sobre la historia que vendrá a continuación, pero por sus trazos manuales y su forma peculiar, sirve para crear una imagen distintiva del film; más aún a partir de su repetida aparición en los medios publicitarios.

Secuencia de títulos final

Referencia a Saul Bass: "TITLES SAUL BASS &/ ASSOCIATES".
Duración: 2 min. 37 seg.
Nº. de planos de texto: 18.
Color.

La brevedad de la cabecera hace que nos encontremos con una larga secuencia de títulos final. Sobre un largo plano de imagen real, un Gran Plano General, se van a desarrollar los títulos. Y la secuencia terminará con la aparición del símbolo gráfico, cerrando así la secuencia y la película.

La película ha terminado con la protagonista saliendo de casa con sus dos hijos. Caminando primero de frente, la cámara la sigue con un *travelling* hacia atrás. Después, la cámara describe una panorámica para verla pasar por su lado izquierdo. Y finalmente, siguiendo este largo plano, la cámara

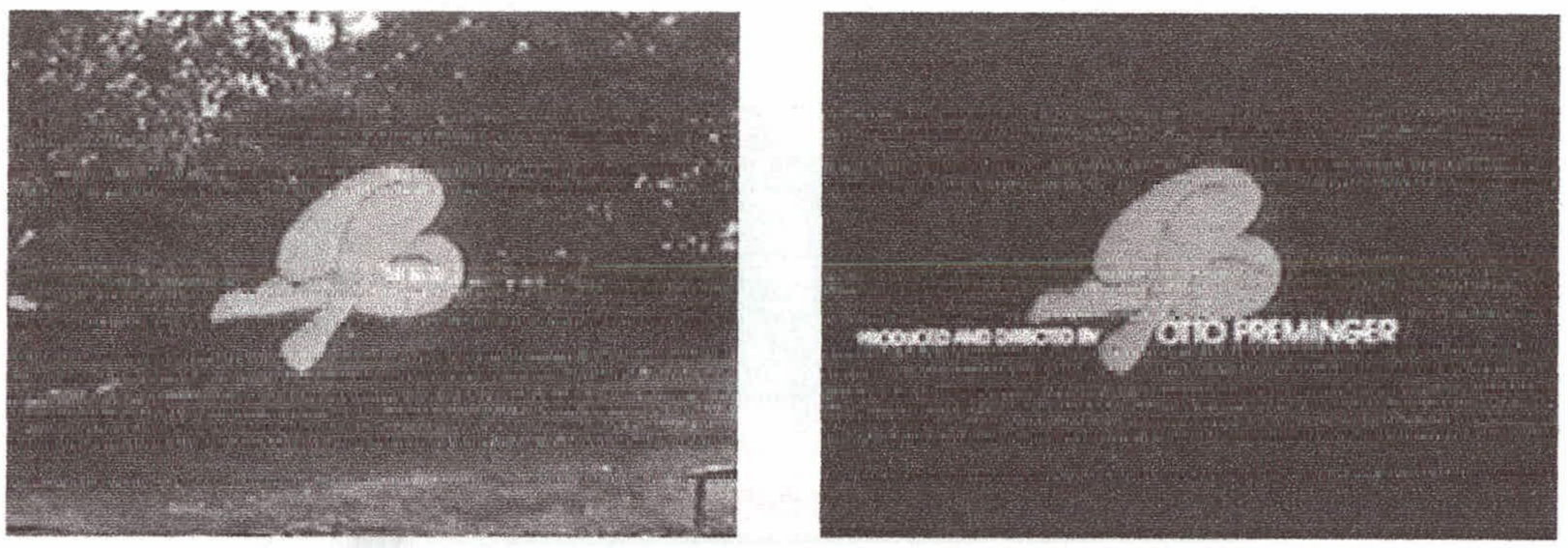
F.192a

queda fija mientras vemos alejarse a los tres personajes por el parque (F.192a). Sobre esta imagen aparecen, en sobreimpresión, diecisiete planos de texto, uno tras otro. El último de ellos recoge dos créditos: "SCREENPLAY BY ESTHER DALE/ ADAPTATION BY DAVID SHABER". Por fundido aparece el símbolo gráfico de las piernas, en color carne, sobre fondo negro. Y a continuación aparece por fundido el título: "PRODUCED AND DIRECTED BY OTTO PREMINGER", en letra blanca. La composición es la misma que la utilizada en la cabecera: el título aparece bajo el símbolo centrado. Finalmente, todo desaparece por fundido a negro.

La tipografía utilizada para esta secuencia de títulos final no presenta connotaciones sobre la historia narrada. Es una letra básicamente funcional. Sin embargo, presenta determinadas características formales que dan a la secuencia un carácter peculiar y por ello distintivo; nos referimos a la utilización de un trazo vertical en algunas "A", y también en algunas "V" e "Y".

En cuanto a la composición, ésta es muy variada. En general los bloques de texto aparecen, durante la primera mitad de la secuencia, en la mitad izquierda del espacio; y durante la segunda mitad aparecen, en su mayoría, en la mitad derecha de la pantalla. Esta variedad de ubicaciones consigue mantener la atención del espectador, que va recorriendo suavemente la pantalla.

Por su parte, la imagen aparece como fondo para el texto, no estableciendo ambos elementos (texto e imagen) una relación más estrecha.



F.192b

ROSEBUD

(*Rosebud*, 1974, Otto Preminger)

Cabecera

Duración: 5 seg.

Nº. de planos de texto: 1.

Color.

Imagen dibujada fija.

Aparece el primer y único plano de la cabecera por rápido fundido de apertura (F.193). En él ya aparecen todos los elementos de la presentación: el título principal, el símbolo gráfico, el director y el *copyright*; todo ello sobre un intenso fondo rojo.

El título principal aparece en color blanco. Utiliza una letra de carácter manual, realizada con un trazo que crea en algunas zonas una textura irregular. Es una letra creada con trazos gruesos, y ligeramente en cursiva. Esta tendencia a la inclinación del trazo refuerza en este plano la diagonal descrita por el cuchillo del símbolo gráfico; la cual nos lleva a leer el siguiente título: "AN OTTO PREMINGER FILM". Éste aparece también en blanco, pero utiliza una tipografía de palo seco y formas que tienden al

F.193

cuadrado. Así mismo se caracteriza por un amplio ancho de letra. Bajo esta línea encontramos otra, esta vez en color negro. En ella aparece la información correspondiente al *copyright*: "Copyright c MCMLXXIV by UNITED ARTISTS CORPORATION All rights reserved".

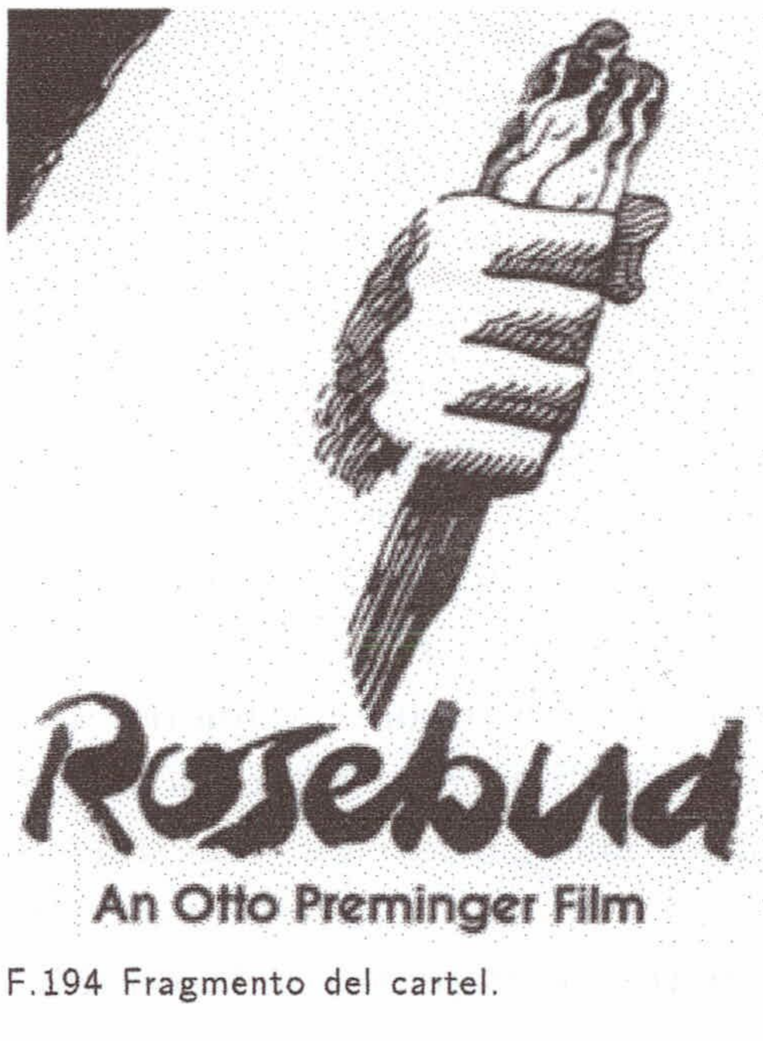
Resulta curioso observar cómo, los mismos elementos básicos que se utilizaban para encabezar las películas primitivas (véase por ejemplo *Asalto y robo de un tren*, 1903), permanecen constantes a lo largo del tiempo: el título principal, el productor (ahora director), y el *copyright*. El elemento que aparece como novedad es el símbolo gráfico. Un símbolo que, como ya hemos explicado, se utiliza para crear una imagen unificada para el material promocional de la película (F.194); siendo esta una idea desarrollada por hombres procedentes del mundo de la publicidad como Saul Bass o Maurice Binder.

Por último podemos destacar cómo volvemos a encontrar los tres colores más utilizados por Bass: rojo, blanco y negro.

Secuencia de títulos final

La película termina con una secuencia de títulos final que dura 3 min. 10 seg. Esta secuencia no está diseñada por Bass, pero recoge su crédito: "Main title designed by/ SAUL BASS". Y concluye con la aparición en pantalla de un plano semejante al de la cabecera, todo aparece igual excepto la información del *copyright*, que se ha suprimido. Fundido a negro y fin de la música.

Como ocurría en la película *Extraña amistad*, también de los años setenta, el símbolo gráfico creado para la película abre y cierra la misma, creando una fuerte sensación de unidad.



F.194 Fragmento del cartel.

THAT´S ENTERTAIMENT, PART II

(*That´s Entertainment, Part II*, 1976, Gene Kelly)

Cabecera

Duración: 3 min. 15 seg.

Nº. de planos de texto: 26.

Color.

En los años setenta la actividad de Saul Bass como diseñador de títulos disminuyó de forma considerable. De diseñar veinte secuencias durante los años cincuenta, y diecinueve durante los años 60, pasó a sólo tres en la década de los setenta. Para *Extraña amistad* (1971) y *Rosebud* (1974), había creado un símbolo gráfico que utilizó para el único plano de presentación de la película; y que también colocó al cierre de la secuencia de títulos final; apareciendo éste como inicio y clausura de la película.

La cabecera de *That´s Entertainment, Part II* (*Esto es entretenimiento, Parte II*) es otra cosa. La propia película así lo exigía. Para ella Bass crea una secuencia de títulos inicial que trata de recrear la memoria de los primeros títulos: "fuí hacia atrás y busqué viejos títulos. Nuestra memoria de ellos es muy distinta en algunos aspectos de lo que ellos fueron realmente." (*American Cinematographer*, March 1977, p.290). Con esta secuencia quiso "evocar el tono y el sentimiento del periodo del que procedían los extractos del film." (ibidem). Así, al principio jugó con la idea de realizar toda la secuencia utilizando la misma técnica para todos los títulos. Después ésto le pareció aburrido y falto de chispa, por lo que se le ocurrió la idea de hacer un popurrí. Como él explicaba la memoria que tenemos de los títulos antiguos "son memorias que tenemos como en flashes." (ibidem). Y ese es el efecto que se consigue al tratar cada grupo de títulos de una forma distinta. Así mismo, el objetivo fue "conseguir una aproximación deliberadamente fragmentada a los títulos. Después de todo, el propio film está compuesto de fragmentos." (op. cit., p.315). La secuencia ofrece las más variadas muestras de cómo se pueden crear unos títulos de crédito. En ella veremos desde el ya clásico libro que se abre, al fondo de tela roja (referencia a la cortina roja de teatros y cines). Y también

encontraremos otras formas de presentarlos no tan clásicas pero sí variadas, y que llegan a lucir como clásicos.

La película es un compendio de momentos estelares de otras películas, junto a nuevas escenas. Es un homenaje al mundo del cine y del espectáculo: a sus actores, a sus directores, a sus películas, y en especial a los musicales, pues la *Metro-Goldwyn-Mayer* estaba especialmente dedicada al género musical.

La cabecera muestra nada menos que cincuenta y tres títulos de créditos, todos ellos nombres de actores consagrados, grandes estrellas del mundo del cine. Y termina con la aparición del título de la película. Con esta manera de ordenar los títulos (primero los actores y después el título principal), sigue una práctica procedente del *star system*, la cual, desde la segunda década del S. XX, situó siempre a la estrecha en un lugar privilegiado en la secuencia de títulos. Al principio fue un cartón, donde el nombre del actor se situaba encima del título principal; después el número de planos aumentó, y la información se fue ofreciendo más espaciadamente, reservando para la estrella un plano en solitario antes de la aparición en pantalla del título de la película. En este caso, toda la secuencia es una recopilación de grandes estrellas del cine, y haciéndoles honor, todas aparecen antes del título principal.

Comienza la secuencia con un Primer Plano de una colección de libros colocada en orden (así la película es una recopilación de grandes momentos de otras películas). Una mano entra en cuadro, toma el volumen colocado en el centro de la pantalla y lo abre. En la página que se nos muestra podemos ver el logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*, virado a sepia. Aquí tenemos que reparar en dos aspectos. Por un lado hay que destacar la utilización de un libro que se abre como modo de comenzar la película. Y en segundo lugar nos fijaremos en el virado a sepia.

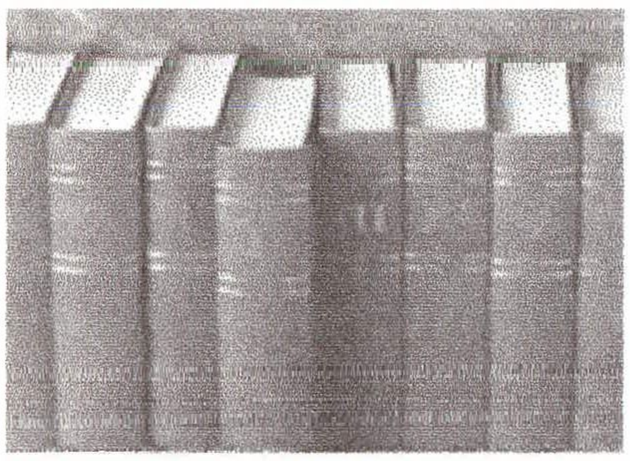
Este modo de comenzar la película, abriendo un libro, nos lleva a una película, que utilizó este recurso, tan antigua e importante como *Intolerancia* de 1916 (F.29). Y también hallaríamos ejemplos, en otras más próximas a la que nos ocupa, como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) o *Historias de Filadelfia* (1940). En esta última, se trataba en realidad de un álbum de fotos, y se encontraba en la secuencia de títulos final.

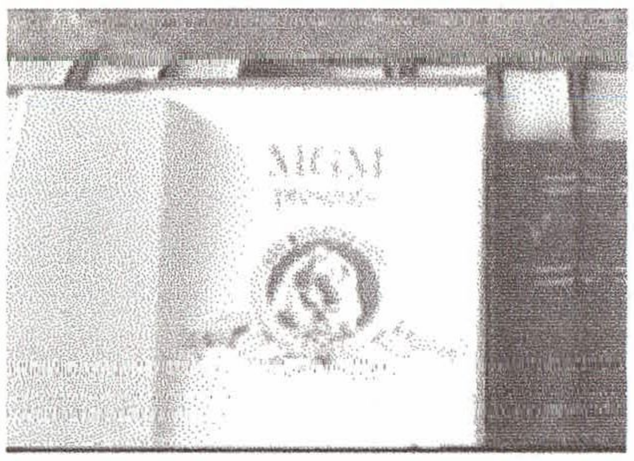
Servía para cerrar la película. Aún así, nos permite establecer otra relación entre la cabecera de *That´s Entertainment, Part II*, y la realización de créditos más clásica. Nos referimos a la aparición del león de la *Metro-Goldwyn-Mayer* sobre las páginas de ese álbum de fotos en una, y sobre las páginas del libro en la otra. En la primera aparece la silueta de un león tumbado y el *trademark* del estudio, y en la otra aparece su logotipo. El homenaje a los títulos de los años dorados de Hollywood ya está servido.

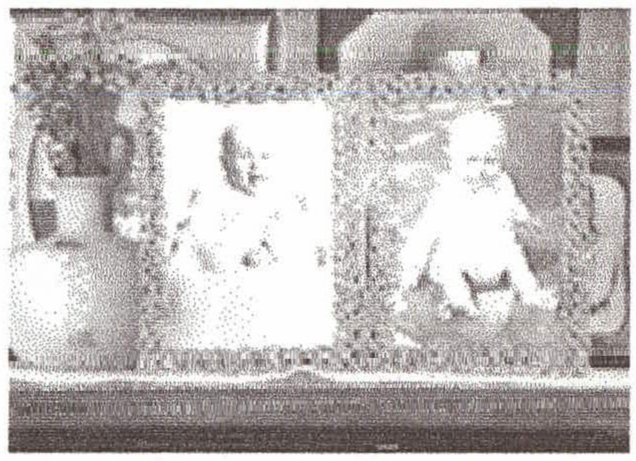
Pero también encontramos en esta cabecera un homenaje al cine en general, a su historia. Así, encontramos estas primeras imágenes viradas en sepia. Un color que nos recuerda a las primeras películas coloreadas de la historia del cine (aunque estuvieran tintadas), entre ellas las películas de Méliès, o la propia *Asalto y robo de un tren* (1903) de Edwin S. Porter.

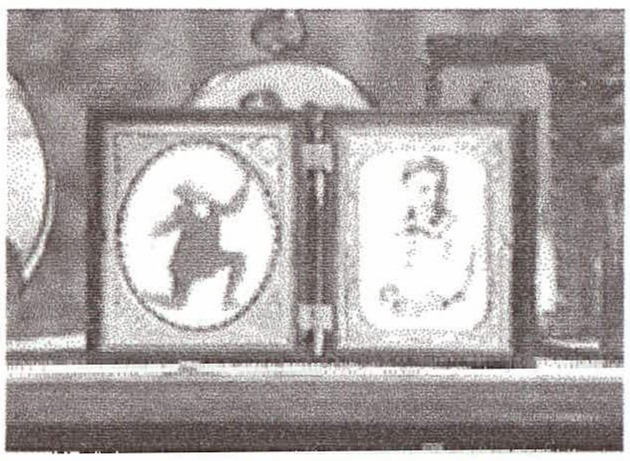
A continuación se nos va a mostrar una serie de fotografías de bebés, enmarcadas y colocadas en su repisa. Uno de los detalles que más destacan es que las imágenes van a aparecer en blanco y negro. Así que estamos viendo unas fotografías en blanco y negro. Estamos viendo los primeros años de vida de unos niños que crecerán y serán estrellas, y a la vez se nos muestra, casi sin querer, el propio origen del cine: la fotografía en blanco y negro. A continuación, pasamos a un plano que nos muestra una locomotora avanzando de frente hacia el espectador. ¿No recuerda a aquella *Llegada del tren* de los hermanos Lumière? Evidentemente no son iguales. Aquella primera, tomada comodamente desde el andén, causó gran sensación y casi pavor en el público, que creyó que de verdad el tren se le venía encima. Pero para el espectador de los años setenta, habituado al cine, no era suficiente, para causarle esa fuerte emoción, un plano tomado desde el andén. Así se selecciona un plano en el que hubo que bajar a las propias vías del tren, y colocar allí la cámara, colocar allí al espectador, para que se sintiera, por un segundo, como se pudo sentir aquel espectador de finales del s. XIX. Esta idea de situar la cámara en las vías del tren ya había sido ejecutada por Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (*Cieloviek s kinoapparatom*, 1929). Jacques Aumont, que compara la célebre *La llegada del tren* de los Lumière con el plano de Vertov que encuadra a un operador apostado en los railes del tren, dirá: "Cuando el hombre de la cámara filma un tren, su situación es totalmente distinta: entre los railes, posición de riesgo máximo, pero también posición "directamente" relacionada con el objeto filmado: el hombre de la cámara no falsea nada". (*).

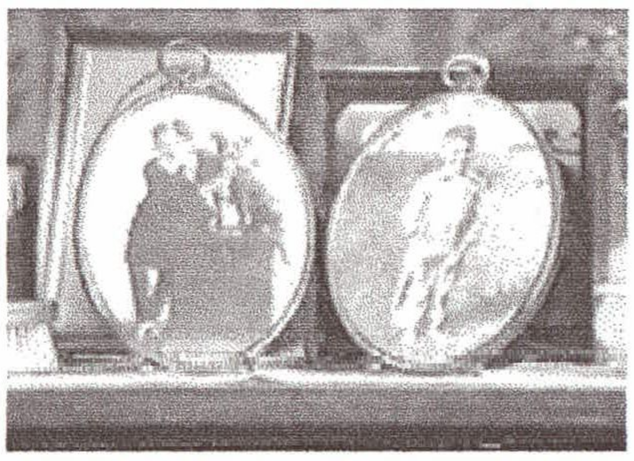
(*) Jacques Aumont, "Vertov et la vue", en *Cinémas et réalités*, CIEREC Travaux XLI, Universidad de Saint-Étienne, 1984. (Citado por Aumont, 1990, p.177).

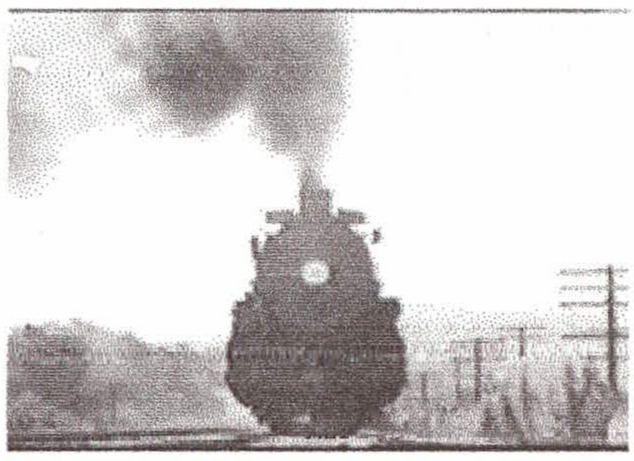


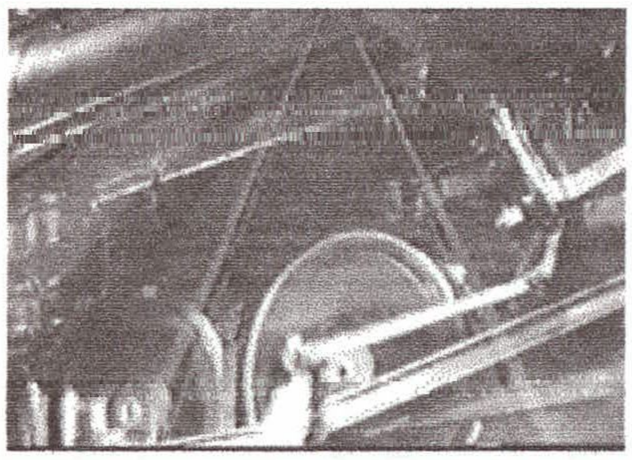


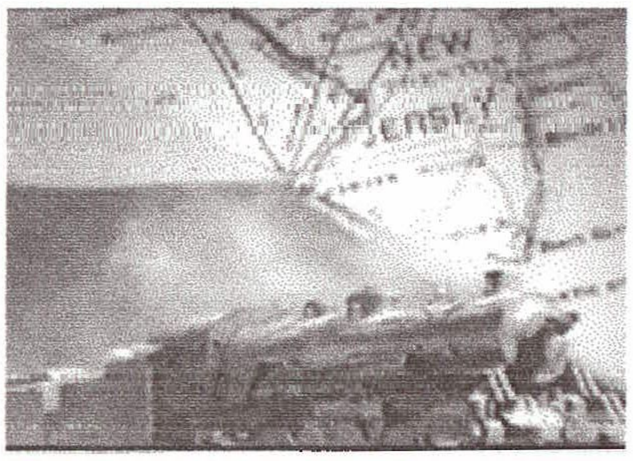


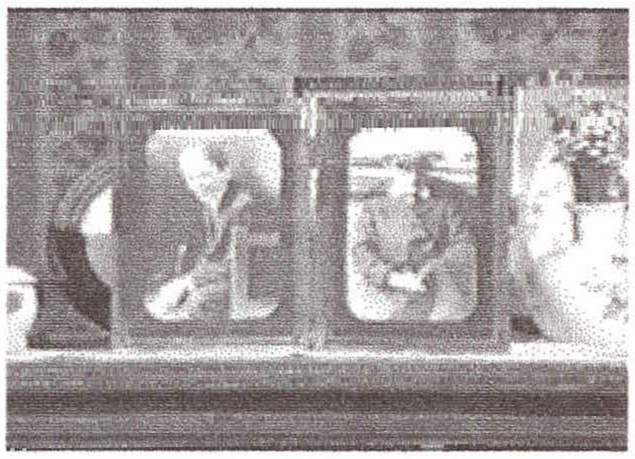


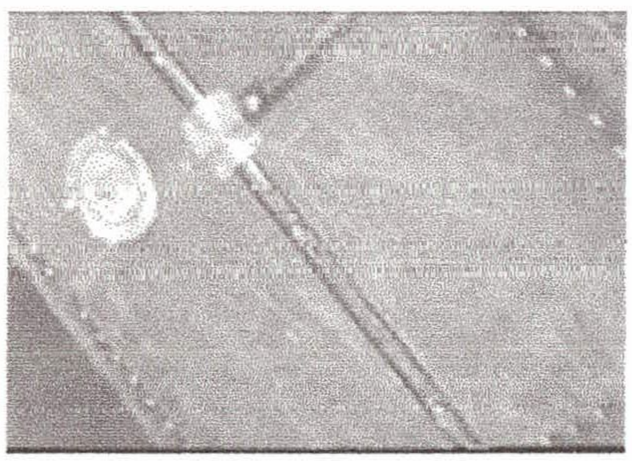


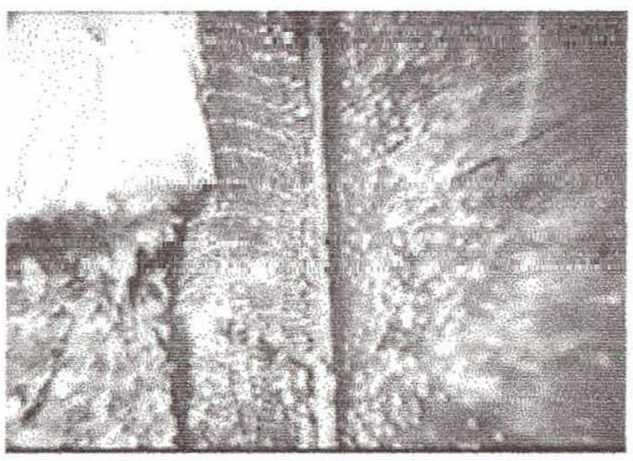


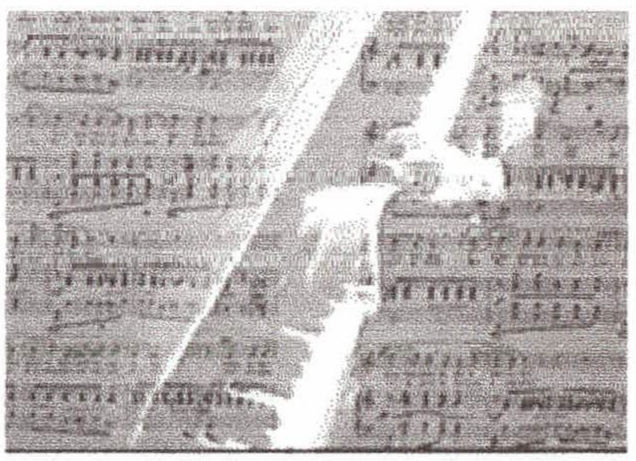


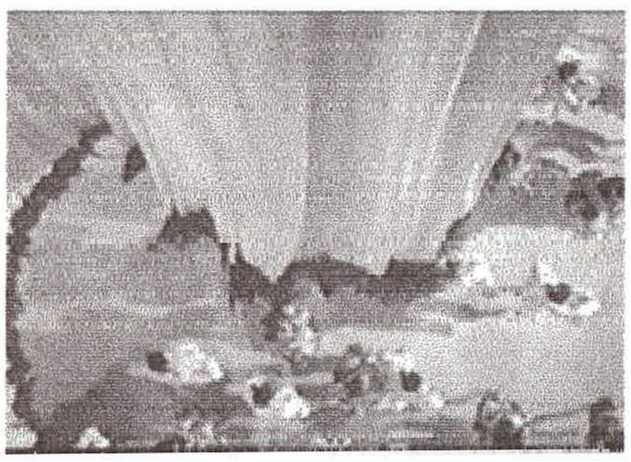


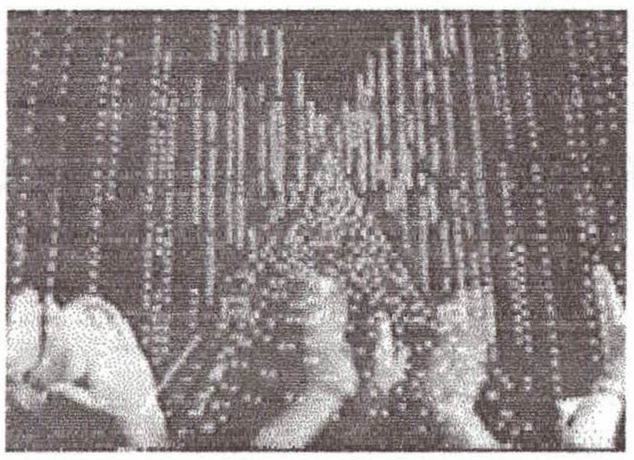




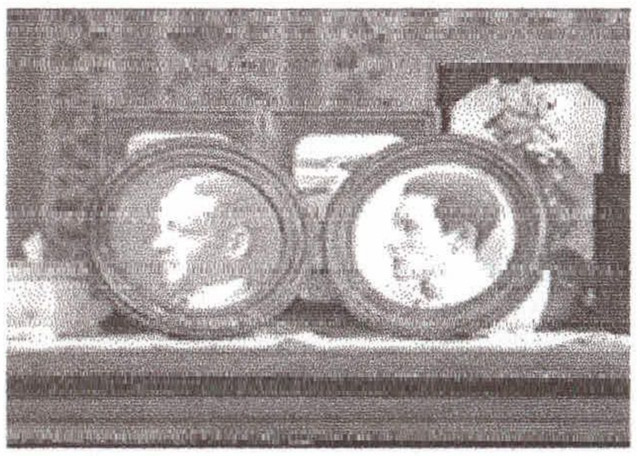


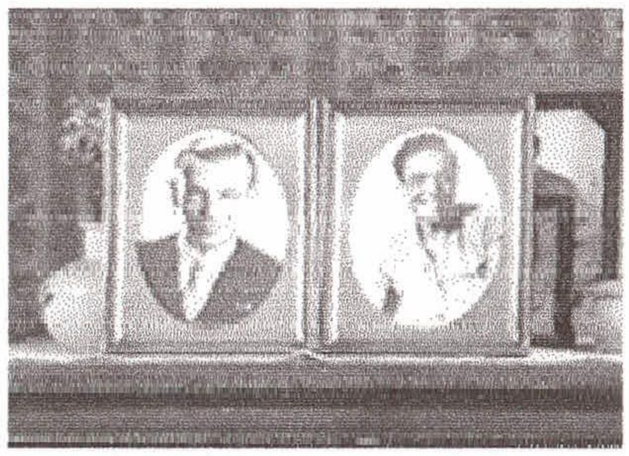






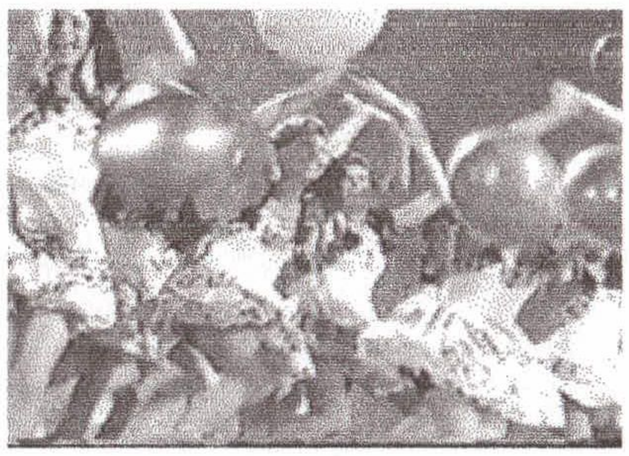
F.195a

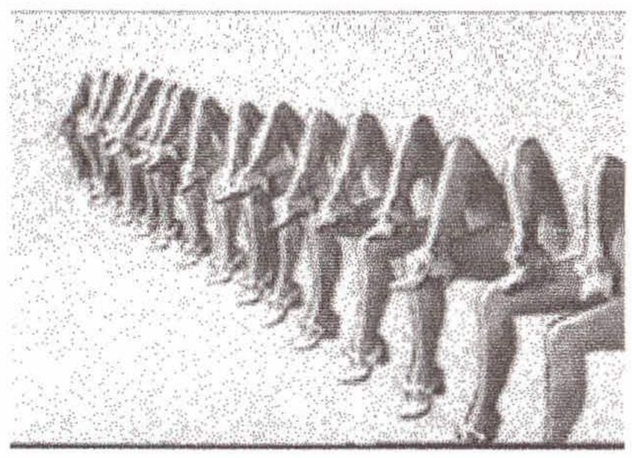


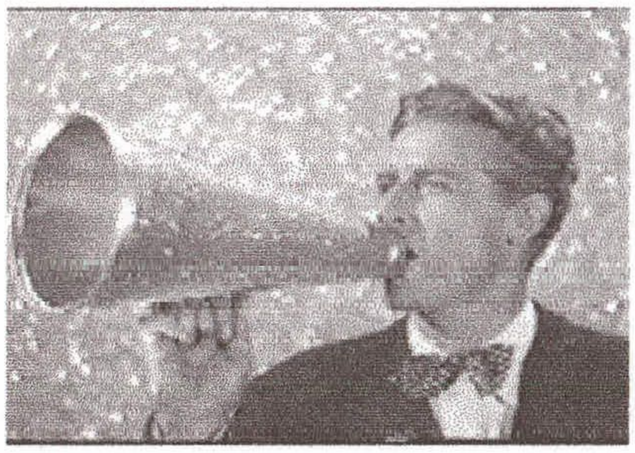


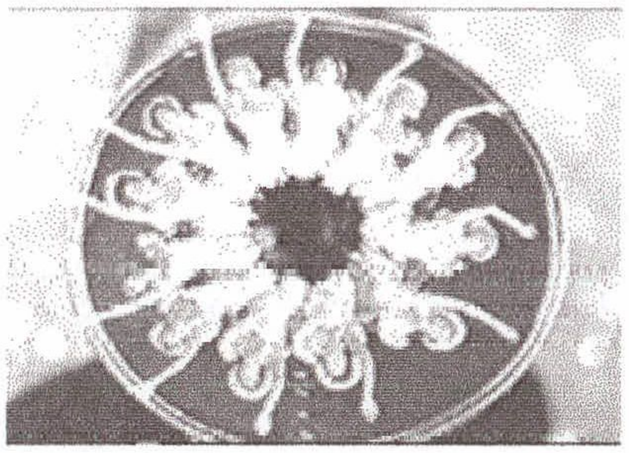
VARIETY
MUSICAL PIC
EP NATION

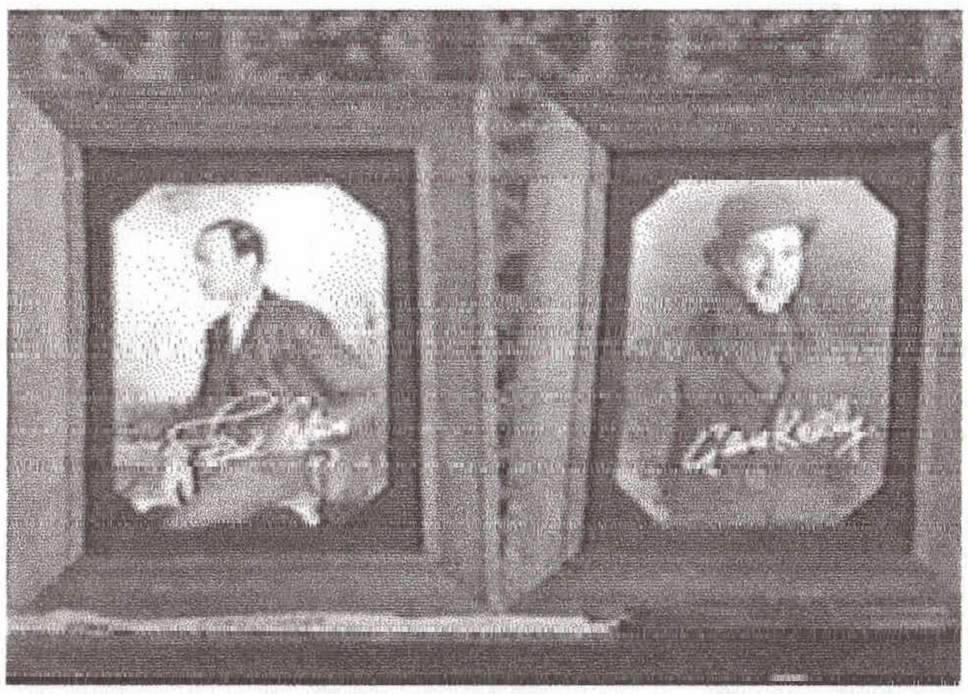
VARIETY
MUSICAL PICTURES SWEEP NATION

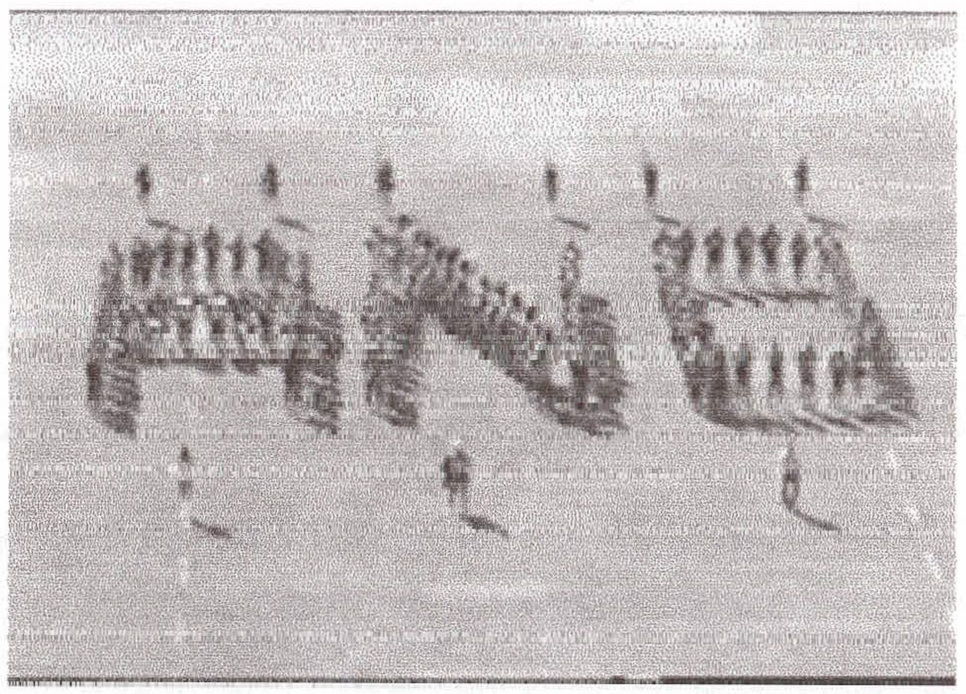












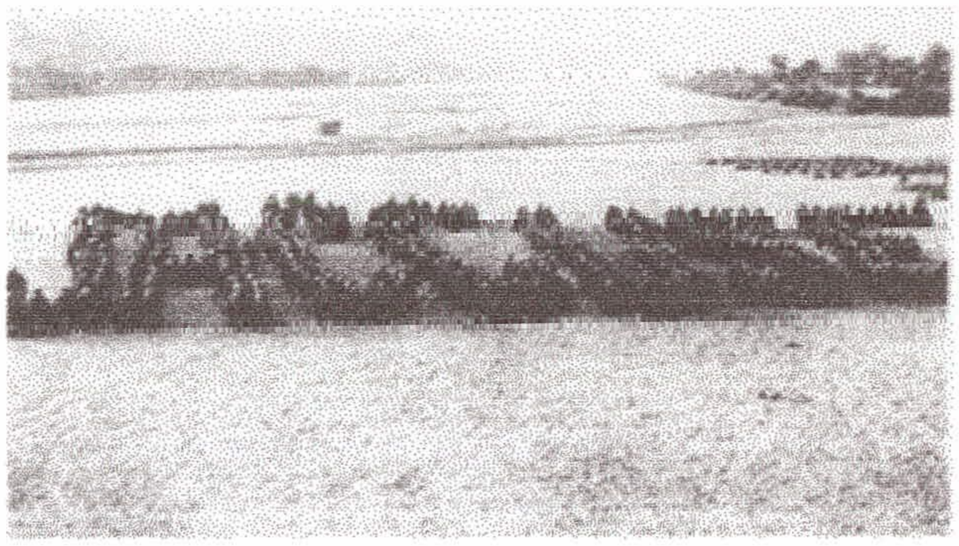
F.195b

Pero el tren, que como motivo cinematográfico proliferó durante los primeros años de historia del cine, nos muestra otra faceta de la vida de esos niños. Ellos crecerán entre viaje y viaje, entre representaciones, entre maletas y trajes brillantes, entre música y aplausos. Todos estos detalles de sus vidas se nos van mostrando en diversos planos que se suceden. Así mismo, formalmente nos llama la atención el modo de transición usado para pasar de unos planos a otros: se utilizan cortinillas. Unas cortinillas que hicieron furor durante los años treinta, y que dejaron su huella en las cabeceras de películas como *King Kong* (1931) y *Volando hacia Río de Janeiro* (1933). Ésta última utilizó en su secuencia de títulos inicial nada menos que cinco tipos distintos de cortinillas.

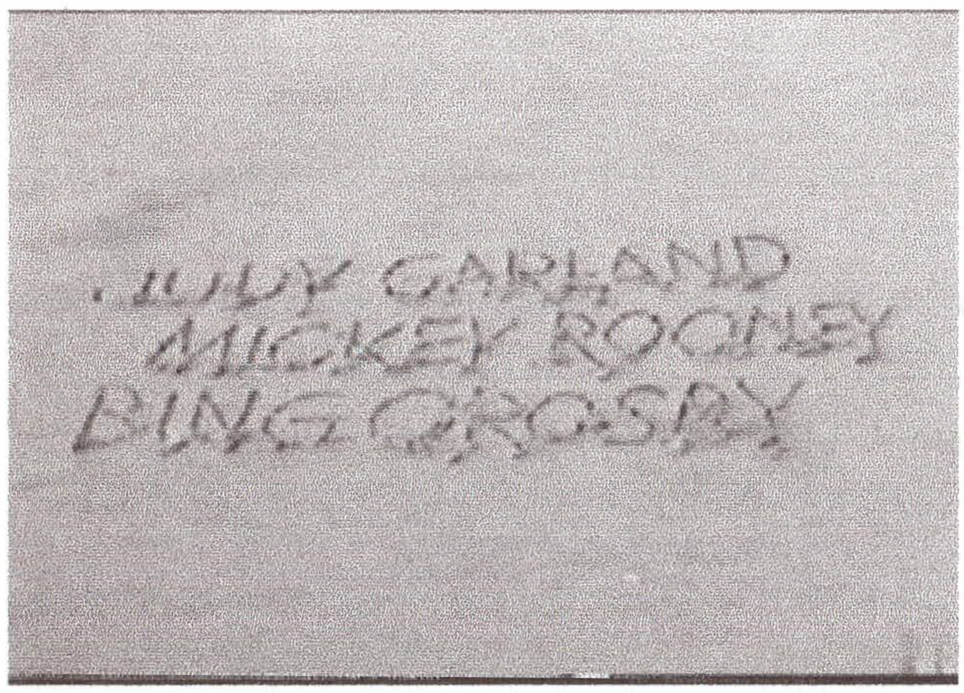
Esta parte en blanco y negro, en la que se nos muestra el ambiente en el que crecieron y se formaron dos grandes estrellas, termina con un plano que muestra dos fotografías, una de cada actor, con sus respectivas firmas en blanco. Ellos son Fred Astaire y Gene Kelly. Así mismo, en este montaje sobre Gene Kelly y Fred Astaire, creado en parte desde fragmentos de películas antiguas, Bass ha recogido conscientemente el montaje como sello característico de la *Metro Goldwyn Mayer*.

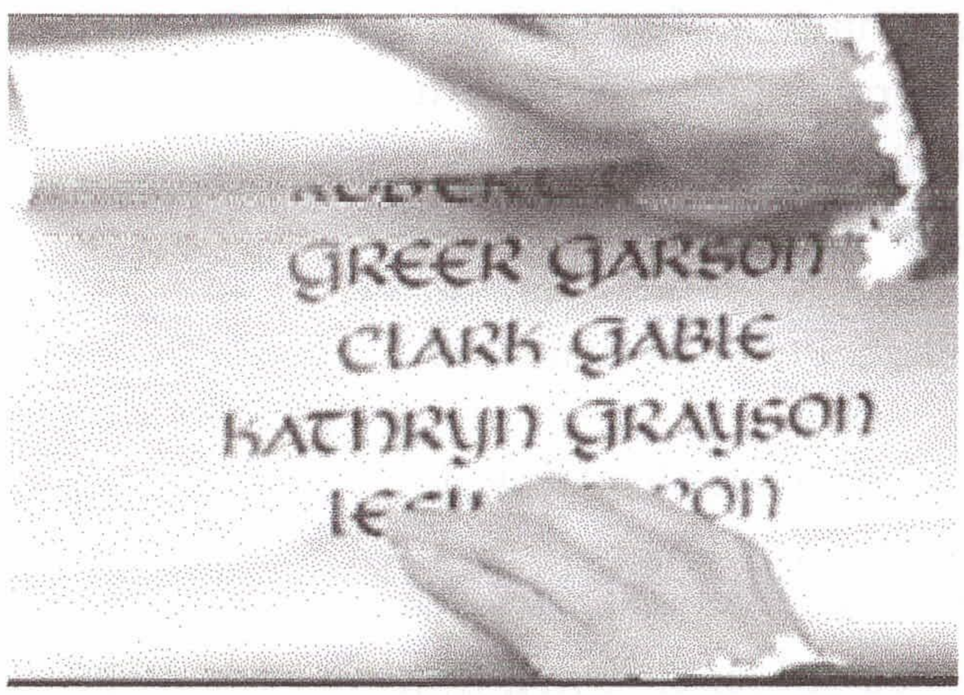
A continuación pasamos a un Plano General, tomado en picado, donde un gran número de animadoras y animadores caminan y se organizan para formar, con sus cuerpos, la palabra "AND" ("Y"). Estos personajes visten en llamativo color rojo, lo cual contrasta con el blanco y negro de las imágenes anteriores.

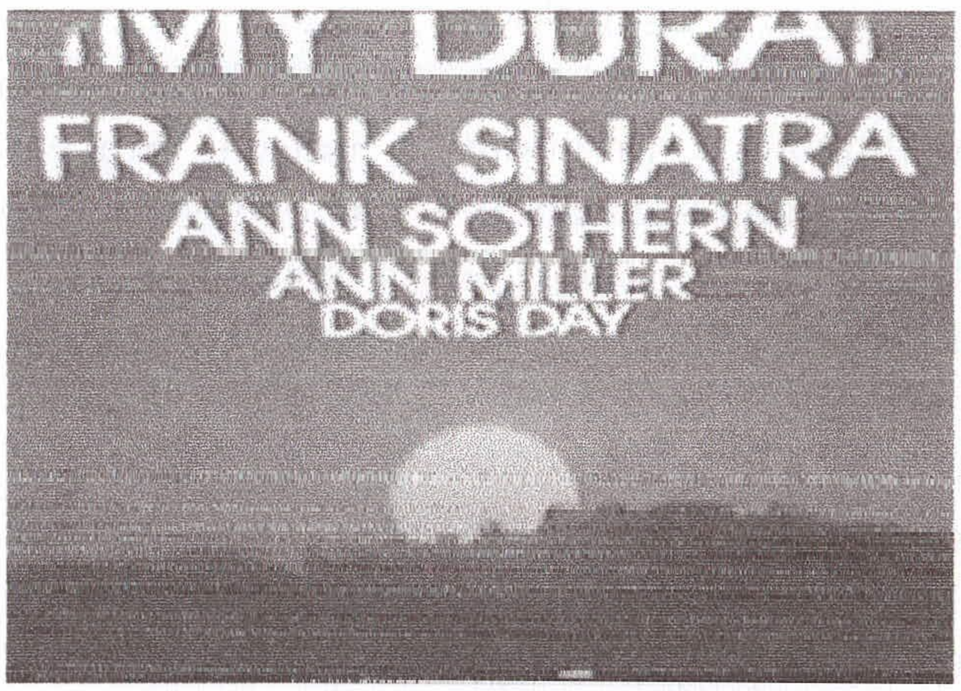
Esta manera de construir una palabra para una secuencia de títulos es realmente sorprendente e inusual. Sin embargo no lo será tanto si la comparamos con F.196. En esta imagen, hablando con sus cuerpos, soldados de la Primera Guerra Mundial deletrean "J´accuse", el título de la película de Gance de 1919. En esta película eran soldados que denunciaban los hechos de la guerra. En *That´s Entertainment, Part II* el fin es otro. Como el propio título de la película indica



F.196. Imagen tomada de MAST, Gerald: *A Short History of the Movies*, Macmillan Publishing Company, New York, 1992, p.202.







F.195c

"esto es entretenimiento", esto es espectáculo; y por ello nada mejor que unos animadores, cuya función en los acontecimientos en los que aparecen es crear buen ambiente, un ambiente de celebración, de fiesta, y entretener a los que miran.

Tras esta palabra formada por cuerpos humanos, pasamos a un plano que nos muestra, escritos en la arena de la playa, tres nombres, uno debajo de otro: "JUDY GARLAND/ MICKEY ROONEY/ BING CROSBY". Una suave ola pasa sobre ellos y los borra.

El siguiente plano muestra cómo unas manos desenrollan un pliego de papel. En él aparecen escritos, con letra gótica, los nombres de cinco actores. El texto está centrado; y lo que más destaca es el uso de la inicial en color rojo con el resto del nombre en negro. A este uso reiterado de los colores blanco, negro y rojo ya nos hemos referido en numerosas ocasiones. De

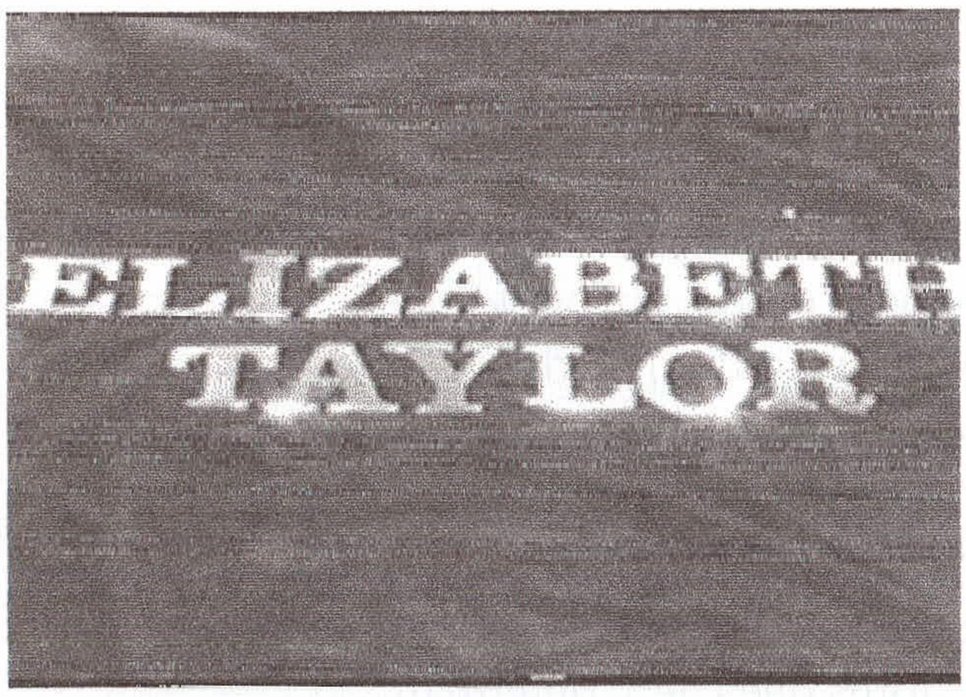
repente una llama de fuego entra por el borde inferior derecho del cuadro, y va destruyendo el papel. La utilización del fuego es, junto a los colores presentes, otro motivo muy utilizado por Saul Bass (*Carmen Jones, Éxodo, Storm Center*).

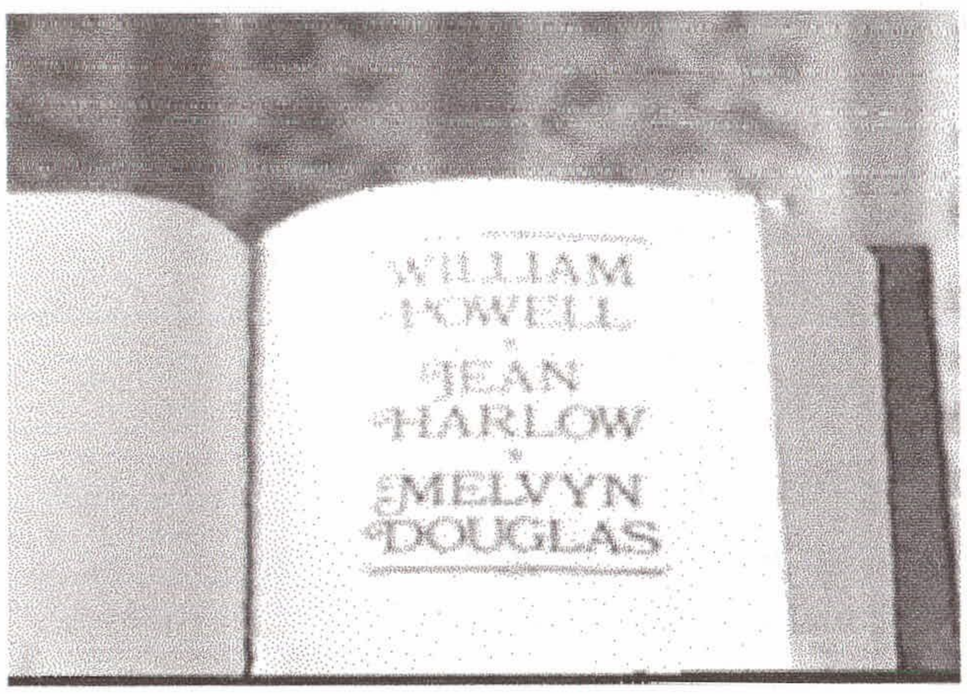
Por fundido pasamos al siguiente plano. Vemos, desde un punto de vista cenital, el fondo de lo que parece un pequeño estanque de agua cristalina. En él se ha formado, usando pétalos de flores, el nombre de dos actores. Las dos líneas de texto aparecen centradas entre sí, y se disponen en diagonal respecto al cuadro. La idea para los nombres de estos dos actores, Jeannette McDonald y Nelson Eddy, fue tomada de *Maytime*. En el título de *Maytime* son pétalos de flores que caen, deletrean el nombre, y luego se dispersan. Bass lo simplificó un poco. Los nombres aparecen directamente flotando en el agua, y luego se dispersan con el viento.

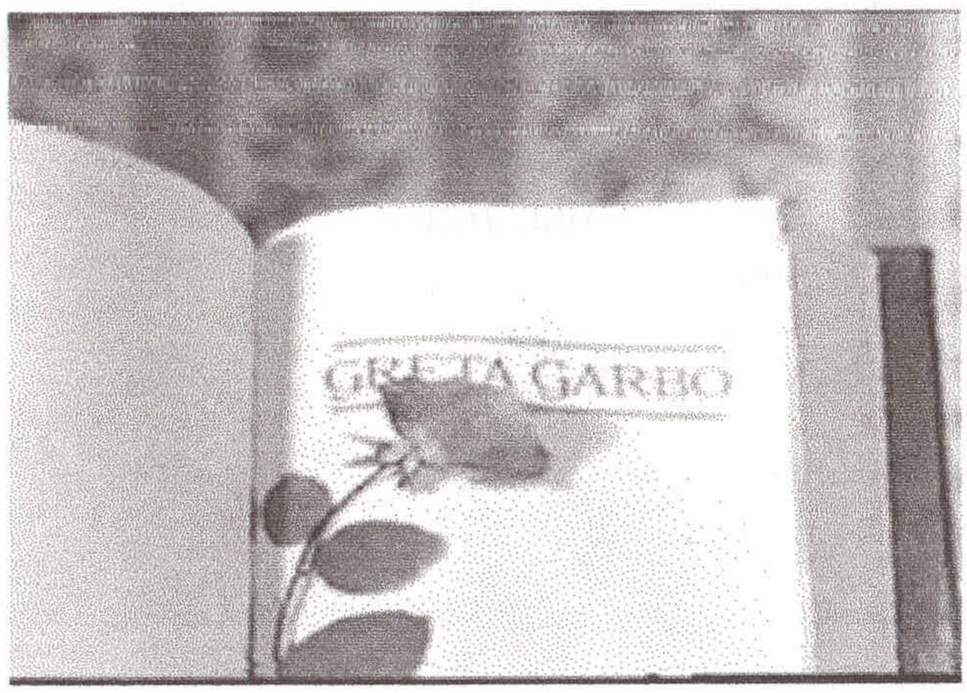
En algunos casos, como este de los pétalos, tuvieron que ser muy cuidadosos para que una actualización demasiado contemporánea de los títulos no les hiciera perder el encanto y sentimiento de los títulos antiguos. Así fueron cautos sobre todo en la iluminación: "si lo iluminábamos demasiado bien (...), perdíamos algo del encanto y sentimiento del pasado. En el caso de los pétalos lo iluminé *naively/ingenuamente* (...), porque ese era el modo en el que las cosas eran iluminadas." (*American Cinematographer*, March 1977, p.315).

Por fundido encadenado pasamos al siguiente plano. Éste nos muestra una puesta de sol, donde reinan los colores rojizos y anaranjados. Por el borde superior van a ir apareciendo los nombres de hasta ocho actores, cada uno en una línea, uno detrás de otro. El texto se va desplazando hacia abajo, y va disminuyendo de tamaño. Este movimiento crea sensación de profundidad, como si se aproximaran al sol que está allá al fondo. Se utiliza una tipografía funcional, de palo seco, y en color blanco. Hay que destacar el hecho de que se haya incluido el movimiento, mediante animación, en esta serie de créditos. Como un paso importante en la evolución de los títulos que muestra esta cabecera.

Pero a continuación, pasamos por fundido a un plano donde se nos muestra una tela roja. La relación que establecemos inmediatamente es







F.195d

con la tradicional cortina roja de los teatros y cines; soporte de tantas y tantas secuencias de títulos. Recordemos, por ejemplo, la cabecera de *La túnica sagrada* (1952), el primer largometraje en *Cinemascope*.

Pero en este caso se trata sólo de una tela roja, no de una cortina. No importa. También muchas telas han servido como fondo para los títulos. Véase, por ejemplo, la secuencia final de *El crepúsculo de los dioses* (1950).

Sobre esta tela intensamente roja, la cámara inicia un *travelling* hacia la derecha que nos va a permitir descubrir el nombre de tres actores, entre ellos el de Elizabeth Taylor (F.195d). Las letras que componen sus nombres están realizadas en metal muy pulido, brillan como las estrellas del cielo: son grandes estrellas rutilantes del firmamento cinematográfico.

Por fundido pasamos a un plano en el que se nos muestra la hoja de respeto de un libro. Se pasa esta hoja en blanco y se nos descubren los nombres de tres actores. Todos ellos aparecen con la misma letra fina y elegante. Es una letra con *serif*, sutilmente decorada con pequeños trazos finales curvilíneos. Se pasa la hoja y vemos el nombre de otra estrella, "GRETA GARBO", acompañada de una rosa seca depositada entre las páginas del libro. Es una rosa que aún conserva su vivo color rojo. Esta imagen nos hace pensar en esa Greta Garbo, llena

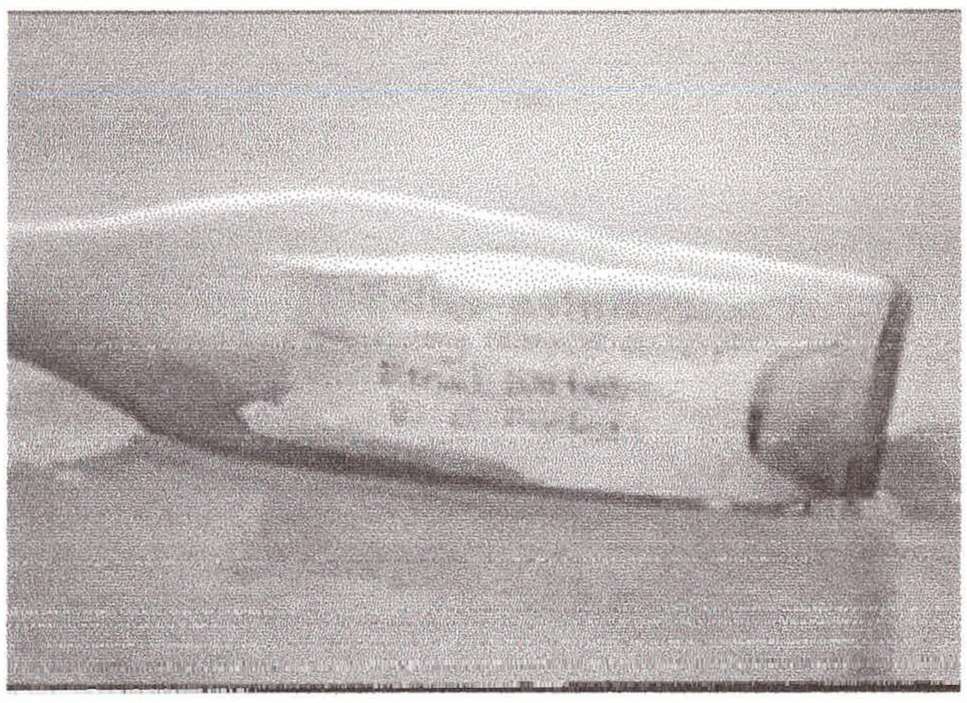
de *glamour,* que protagonizó para la *MGM* la romántica historia de *La dama de las camelias* (1936, George Cukor).

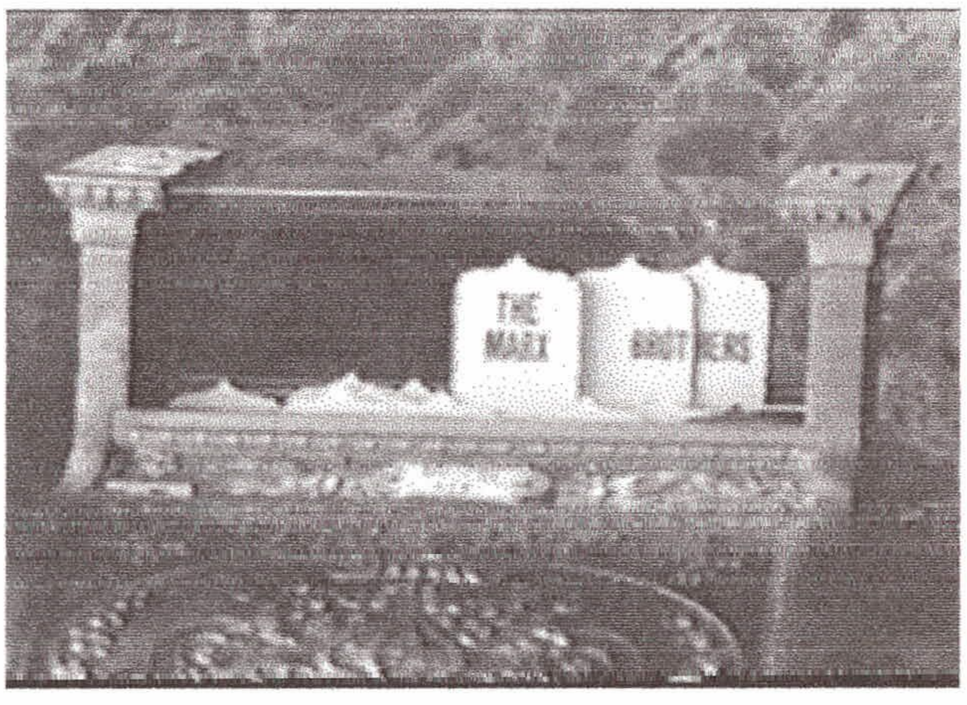
Por corte pasamos al siguiente plano. En él vemos cómo una botella verde, con un mensaje en su interior, llega a la orilla de una playa. La cámara se aproxima y podemos leer el mensaje. Son los nombres de cuatro actores, escritos manualmente con letra negra (F.195e). Por primera vez en la secuencia se utilizan la minúsculas (iniciales con mayúsculas).

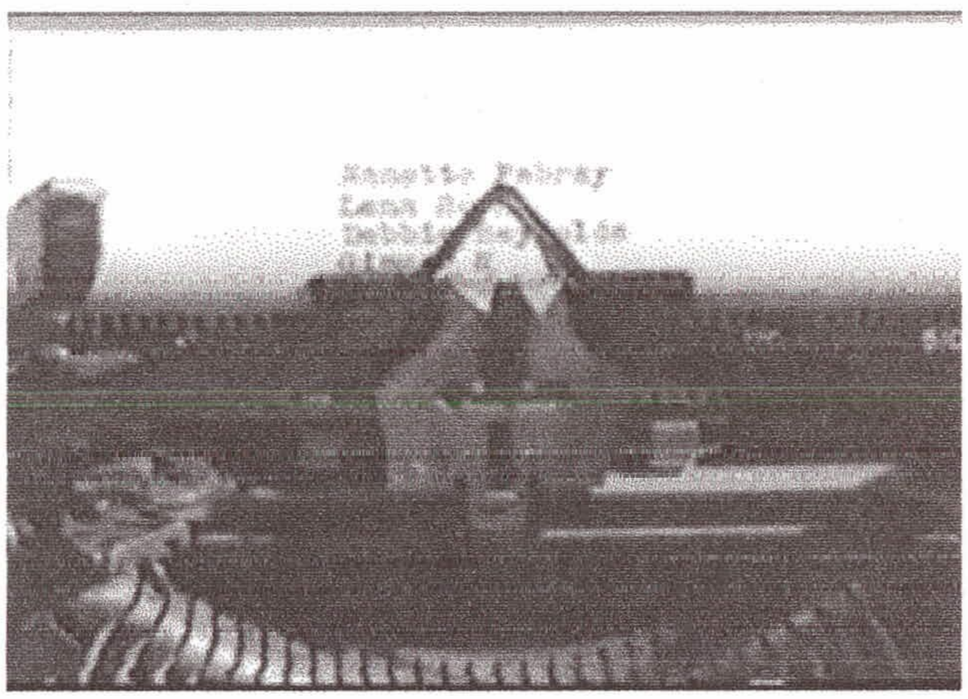
A continuación pasamos por corte a un plano que nos muestra la parte superior de una caja registradora. Es una caja antigua, y por su parte superior irán apareciendo los nombres de hasta seis actores más, incluyendo a "The Marx Brothers" ("Los hermanos Marx"). Todos los actores que aparecen en esta máquina son artistas que se han dedicado a las películas cómicas.

Por corte pasamos a un Plano Detalle de una máquina de escribir: está escribiendo, uno debajo de otro, los nombres de cinco actores. El texto aparece en bandera alineado a la izquierda, y utiliza las minúsculas. Es curioso observar cómo no se oye el tecleo de la máquina, pero cómo sí la música lo simula, dando mayor realismo a la imagen.

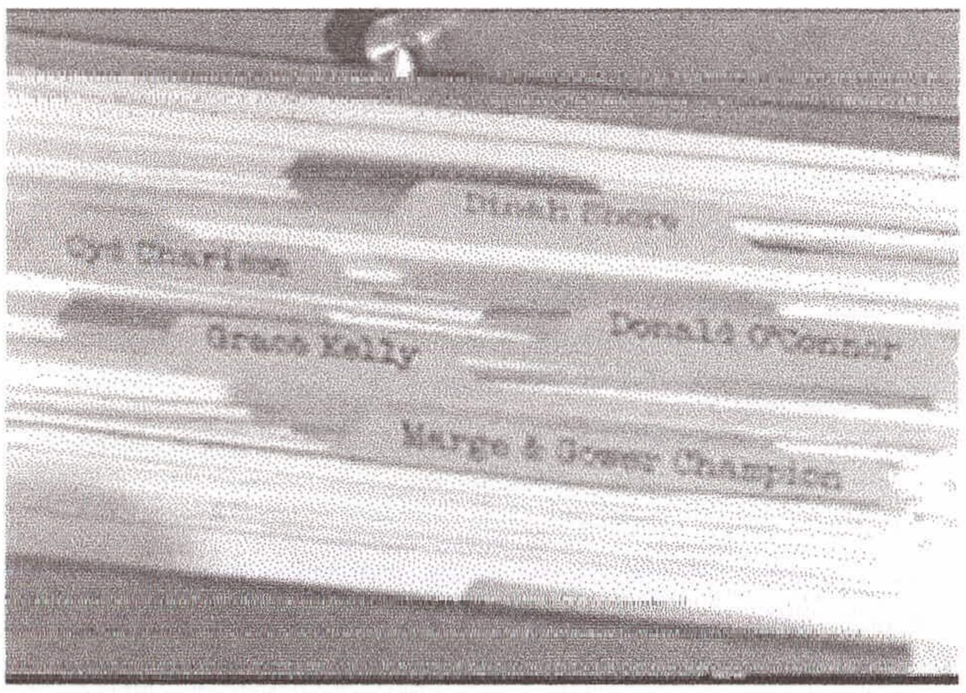
Por corte pasamos a un Primer Plano del cajón de un armario-archivador. Una mano entra en cuadro y abre el cajón. En su

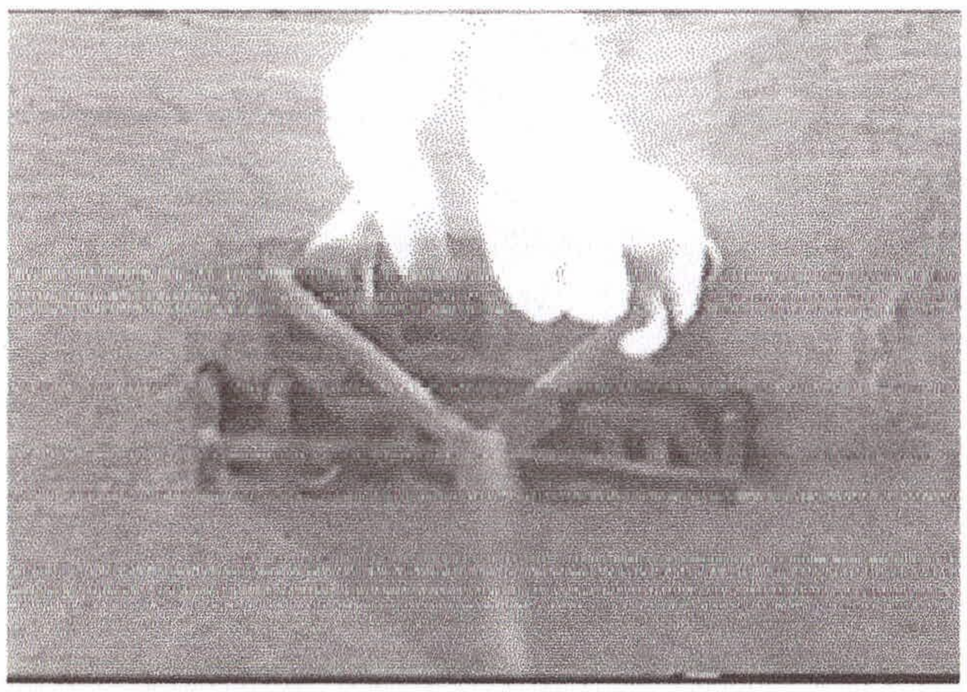






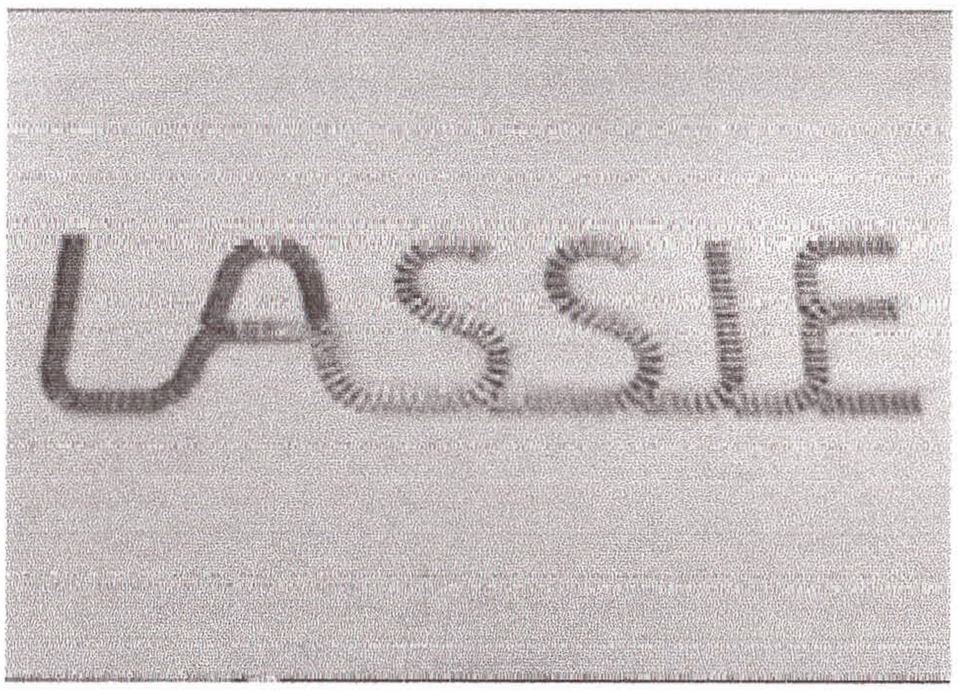
F.195e





interior están los "informes" de cuatro actores más el de "Marge & Gower Champion". Sus nombres aparecen en el borde superior de las carpetas de cartulina, y están escritos a máquina (F.195f).

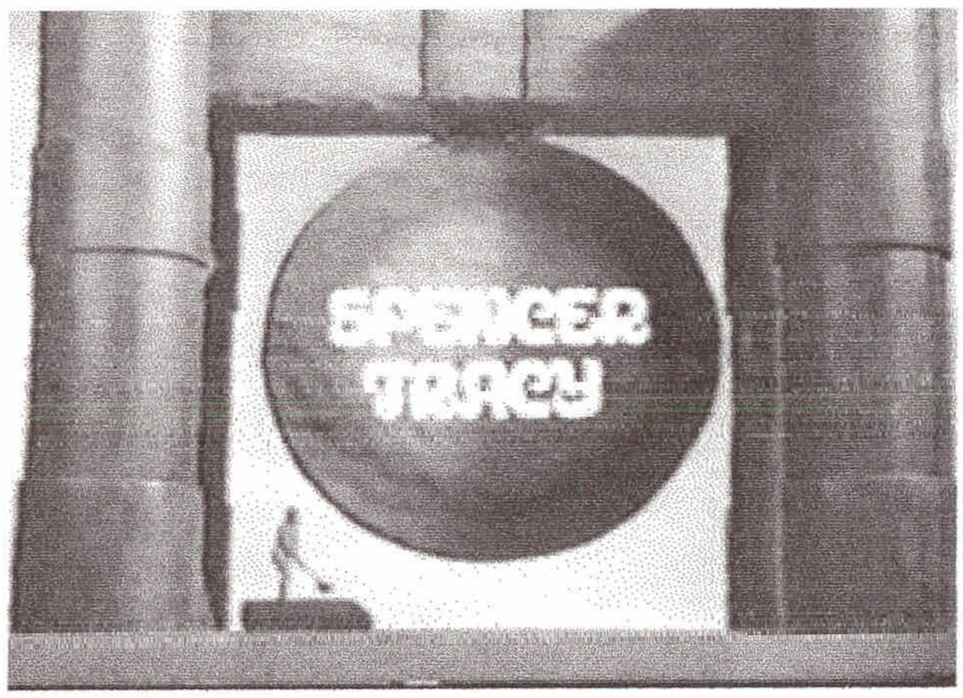
Por corte pasamos a un plano en el que se está marcando una superficie blanca con un sello de hierro ardiendo. Se retira el hierro y leemos el nombre de una actriz: "BETTU/ HUTTON". De este título destaca la unión entre algunas letras, como "TT" (que ha sido muy usada por Bass en el nombre de "OTTO" Preminger). Por corte aparece en pantalla otro sello ardiendo, que deja su marca en la superficie blanca: "HOWARD/ KEEL". La unión de "WA" también la hemos visto en otras ocasiones (*Saint Joan*, 1955). Así mismo, la presencia de marcas de origen en una cabecera la vimos en *Cowboy*, aunque en aquella ocasión eran símbolos gráficos dibujados.



F.195f

A continuación pasamos a un plano que nos muestra el nombre de "LASSIE" realizado en el suelo con fichas de dominó. Éstas comienzan a caer y, cuando terminan, pasamos al siguiente plano. Se trata de un Plano General en el que un hombre golpea un inmenso "gong". Tras el primer gong, aparece en su centro, mediante una apertura de iris, el nombre de "SPENCER/ TRACY", en letra blanca (F.195g). Esta manera de aparecer, mediante iris, ya hacía sido utilizada en *El malvado Zaroff* (1932), y en aquella ocasión, este recurso también estaba relacionado con un sonido. Como decía Kuntzel: "las letras parecen, gracias al iris, propagar visualmente las ondas sonoras." (*). Con el siguiente gong el nombre desaparece mediante un cierre de iris, y aparece el siguiente título: "KATHARINE/ KEPBURN". Con el tercer gong (ese que en teatro simbólicamente anuncia que la representación va a comenzar), pasamos al siguiente plano. Se nos muestra un Primer Plano de una imagen pintada. Son piedras cubiertas, en parte, de nieve. La cámara inicia un *travelling* hacia atrás y una suave panorámica vertical hacia arriba. Así vemos el título principal: "THAT´S ENTERTAINMENT, PART II". Aparece con letras tridimensionales pintadas en color piedra. Este título, al que vemos allá en las alturas, en las cumbres nevadas, es monumental.

Entonces este plano se desplaza, como una cortina, hacia la derecha, y deja ver la primera actuación musical de la película. Fin de la cabecera.



F.195g

(*) Kuntzel, Thierry: (1975) *"Le travail du film, 2"*, *Communications*, nº 23, pp.136-189. (Citado por Mourgues, 1994, p.79).

Una cabecera que ha recogido muchos de los motivos utilizados por Bass en otras secuencias de títulos, pero que sobre todo ha sido un homenaje a las secuencias de títulos de las priméras décadas de la historia del cine, utilizando en algunos casos técnicas que, aunque no fueran usadas, estaban disponibles en esos años tempranos.

EL FACTOR HUMANO

(*The Human Factor*, 1980, Otto Preminger)

Cabecera

Duración: 1 min. 21 seg. (de los cuales 6 seg. corresponden al logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*).

Nº. de planos de texto: Logotipo *Metro-Goldwyn-Mayer* + 2.

Color.

Animación.

Un motivo constante de esta película es el teléfono. Tras la cabecera, el primer plano que aparece nos muestra al protagonista hablando por teléfono. A lo largo de la película, el teléfono reaparece en numerosas ocasiones. Una de las más significativas es cuando el protagonista entra en una cabina para llamar: la cámara describe un movimiento de aproximación hacia el teléfono. No lo cogen al otro lado. Él cuelga y vemos un Plano Detalle del teléfono. La comunicación no ha sido posible. Y así llegamos al final de la película. El protagonista ha tenido que marcharse muy lejos de su casa para salvar su vida y proteger a su familia. Llama por teléfono a casa de su madre, para hablar con Sarah, su mujer. Hablan poco, porque la comunicación se ve interrumpida debido a fallos técnicos.

Así, no es de extrañar que Bass diseñe como símbolo para esta película un teléfono con el cable roto, símbolo de esa comunicación rota (F.197). Este teléfono, de formas simplificadas, planas y de color negro, aparece en el cartel publicitario colgando sobre un fondo rojo. Es el mismo teléfono y son los mismos colores que vemos en la cabecera. Comienza ésta con el logotipo de la *Metro-Goldwyn-Mayer*. Su león ruge durante unos seis

segundos y entonces desaparece por fundido a negro.

Resulta curioso observar como, aunque este es un logotipo que existe previamente, utiliza los mismos colores que veremos en la cabecera: rojo para las iniciales, negro para el fondo y blanco para las otras letras.

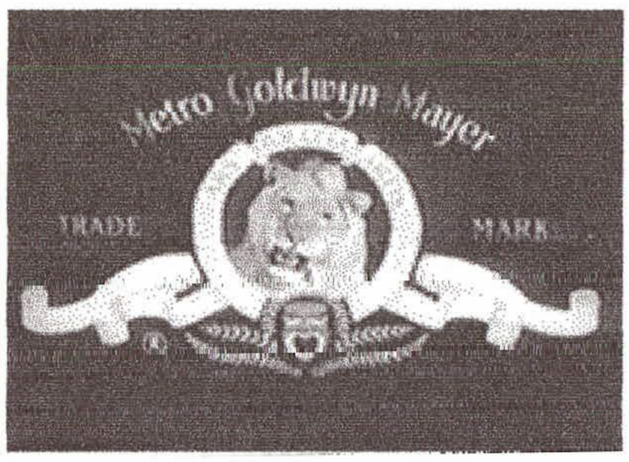
Sobre el fondo negro aparece por fundido el primer título: "AN OTTO PREMINGER FILM". Utiliza letra manual en color blanco, y sus formas tienden al cuadrado. Con su aparición en la pantalla, ha comenzado la música: el sonido de una guitarra. Desaparecen las letras por fundido y se mantiene la imagen en negro, mientras suenan unos toques de guitarra.

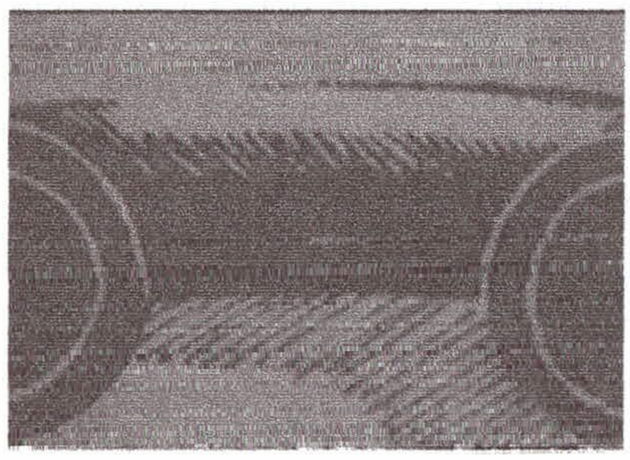
Mediante un movimiento de cámara hacia atrás vamos descubriendo que ese fondo negro forma parte del dibujo de un teléfono en negro sobre fondo rojo. Tras ese movimiento de cámara, que nos permite finalmente ver el teléfono entero, la imagen comienza a desplazarse hacia la izquierda, quedando en cuadro solamente el cable del teléfono. Se produce un lento fundido con el siguiente plano, que nos muestra ese cable más cercano y desplazándose en la misma dirección. Esta imagen pasa por lento fundido a un plano más cercano de ese cable, ahora desplazándose hacia arriba. Sobre esta imagen del cable en vertical, ahora detenida, la cámara inicia un movimiento hacia atrás. Este movimiento nos permite ver cómo el extremo de ese cable, del que finalmente cuelga el teléfono, está roto y pende literalmente de un hilo. El movimiento de cámara hacia atrás termina cuando vemos el cable y el teléfono ocupando, a partes iguales, el eje vertical del espacio. Entonces, por fundido, surge el título principal: "THE HUMAN FACTOR". Aparece en color blanco, y utiliza un tipo de letra manual, bastante movida, que es la misma que se utiliza en el cartel de la película. El título aparece justo tapando la parte rota del cable, ligeramente por encima del eje horizontal del espacio.

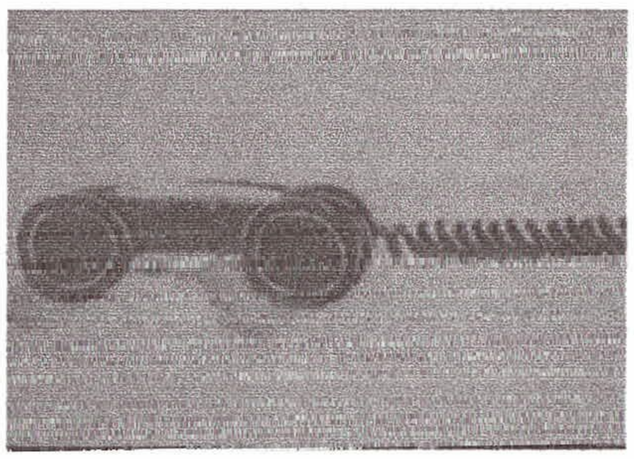
La imagen (teléfono negro y fondo rojo) desaparecen por fundido a negro. Durante un momento permanece el título en blanco sobre ese fondo negro y, finalmente, desaparece también por fundido. Por corte aparece la primera imagen de la historia: el protagonista hablando por teléfono.

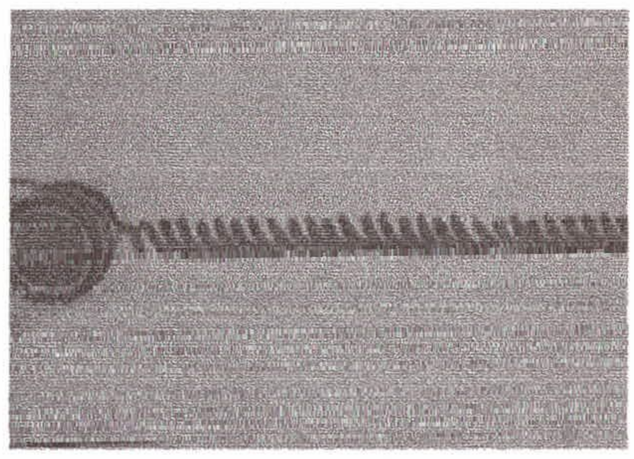
Para esta película Bass ha creado un símbolo gráfico que ha aplicado

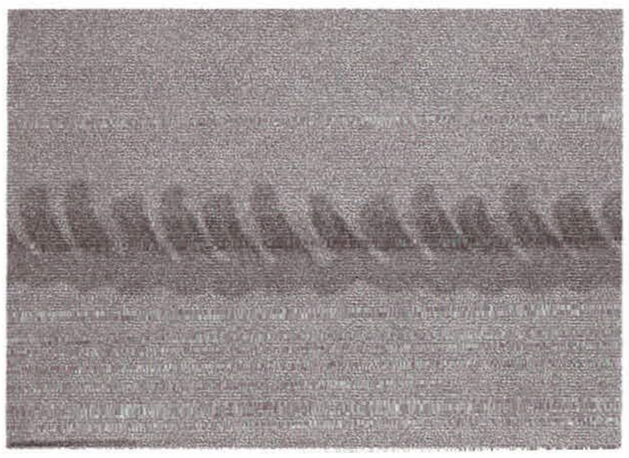
UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

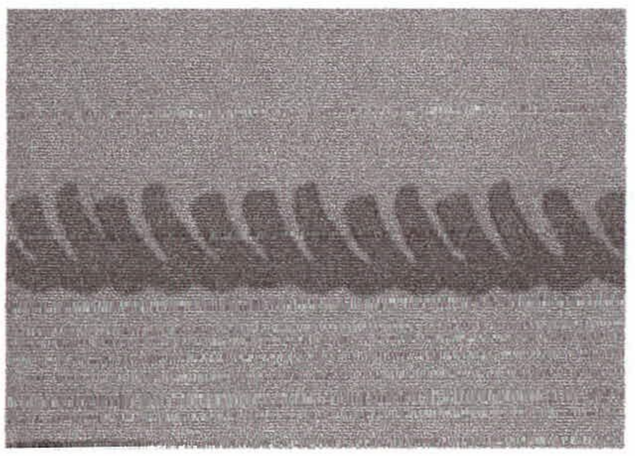


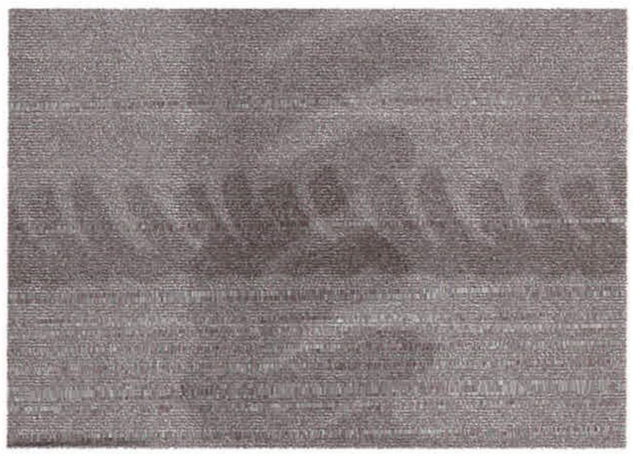


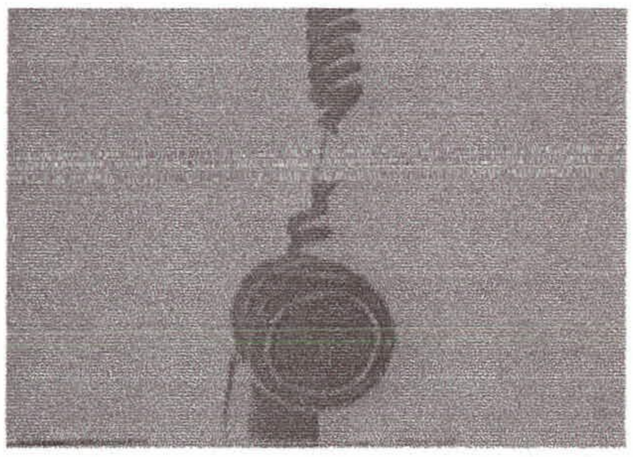


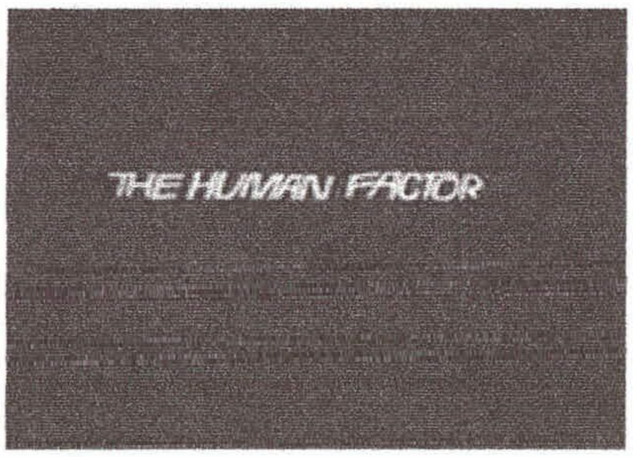












tanto al material publicitario como a la cabecera. Se caracteriza por utilizar un mínimo de elementos, por sus formas simples y el uso de colores planos.

Secuencia de títulos final
Referencia a Saul Bass: "Titles by SAUL BASS".
Duración: 2 min. 27 seg.
Nº. de planos de texto: 11 + lista de los actores y últimos créditos desplazándose hacia arriba.

La película termina con una larga secuencia de títulos final sobre imagen de acción real. Esta imagen es la continuación del último plano de la historia, cuando, debido a problemas técnicos, se ha cortado la conversación telefónica entre el protagonista y su esposa (F.198a). En ese

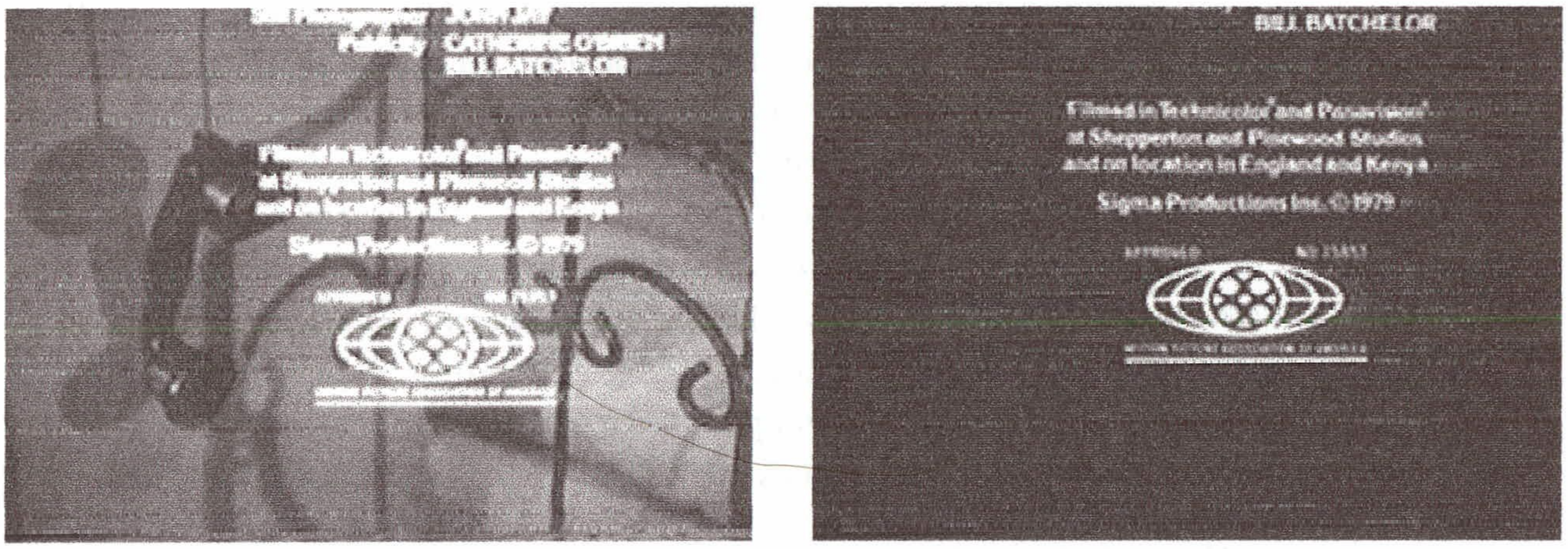
F.198a

momento estábamos viendo un Plano Medio del protagonista al lado del teléfono de pared. Triste, no lo coloca en su sitio, sino que lo deja colgando, balanceándose. Él se sienta en la cama que está al lado, y entonces la cámara describe un movimiento de aproximación hasta mostrarnos un plano cercano del teléfono colgando, que no dejará de balancearse en toda la secuencia. Este encuadre se mantendrá fijo, y sobre esta imagen van a ir apareciendo todos los títulos de la secuencia final.

Se utiliza una tipografía de palo seco y funcional. No obstante, la forma peculiar de algunas letras, como la "G" y la "C", le dan un aspecto peculiar y distintivo a la secuencia. En cuanto a la composición, podemos distinguir una primera parte, donde los títulos van a ir apareciendo en la mitad derecha del espacio, en bandera alineados a la izquierda (F.198a). Y una segunda parte, que comienza con la lista de los actores principales, y en la que el texto aparece casi centrado en la pantalla (F.198b). En él los nombres de los actores aparecen en mayúsculas y alineados a la derecha; y los nombres de los personajes aparecen en minúsculas (excepto las iniciales) y alineados a la izquierda.

Termina la secuencia con un fundido a negro. Fin de la música.

En este caso la imagen ha funcionado como fondo para el texto, pero, como en otras ocasiones, esa imagen es, a su vez, símbolo de la película.



F.198b

AL FILO DE LA NOTICIA

(*Broadcast News*, 1987, James L. Brooks)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: en la secuencia de títulos final, "Titles by/ SAUL BASS".
Duración: 7 min. 57 seg. (de los cuales 11 seg. corresponden al logotipo de la *20th Century Fox*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *20th Century Fox* + 19.
Color.

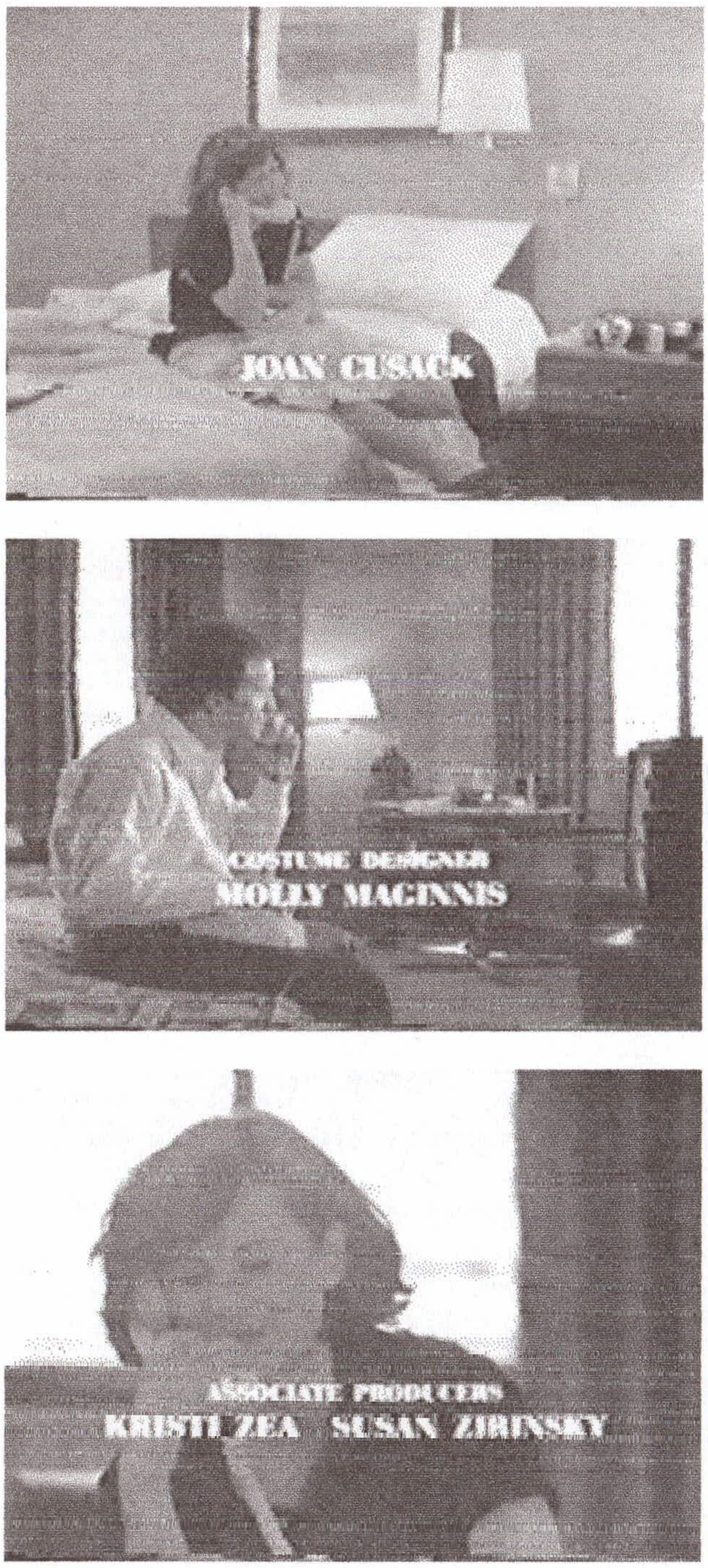
De las cuatro secuencias de títulos que Bass diseña durante los años ochenta, las tres últimas son películas producidas por la *20th Century Fox*. Y las tres tienen muchas características en común. Tienen una secuencia de títulos inicial realizada sobre imagen real en movimiento. La imagen aparece como fondo para los títulos, aunque ésta es fundamental para establecer el ambiente de la película. En realidad, en las dos primeras películas los títulos se desarrollan sobre la primera secuencia de la historia. Los títulos aparecen de uno en uno. Y sólo aparecen en la cabecera los más importantes; el resto aparece en una larga secuencia de títulos final, la cual utiliza tipografía en color blanco sobre fondo negro.

Al filo de la noticia comienza con el logotipo de la *20th Century Fox*. Tras él aparece el primer título: "A GRACIE FILMS PRODUCTION". Este título aparece centrado en la pantalla, en blanco sobre fondo negro, y utiliza una tipografía con *serif*, de gran contraste entre sus trazos gruesos y finos. Es el mismo tipo de letra que se usará en el resto de los títulos. Por corte aparece el primer plano de un prólogo, que nos mostrará momentos clave de la vida de los tres personajes principales cuando eran niños. Unos niños que tenían muy claro lo que querían ser de mayores. Así, iremos leyendo en sobreimpresión sobre las imágenes: "Future Network Anehorman", "Future Network News Reporter" y "Future Network News Producer".

A los cinco minutos termina este prólogo al fundirse la última imagen con un plano en el que la niña, ya adulta, aparece en Plano Entero marchando por la calle (F.199a). El día es gris y la luz difusa. La cámara describe, para seguirla, un *travelling* y una panorámica hacia la derecha. Por fundido aparece el título principal: "BROADCAST NEWS". Este título utiliza el mismo tipo de letra que el primer título antes del prólogo. De él cabe destacar que las iniciales aparecen a un tamaño de letra mayor al resto de letras. Este recurso, que sirve para introducir variedad visual y mayor énfasis sobre el título principal, será también utilizado en *La guerra de los Roses* (1989) y *Mr Saturday Night* (1992). Así mismo aparece subrayado, como subrayado aparecerá el título principal de *Big* (1988).

El título aparece centrado en la pantalla. Y en ese mismo lugar van a ir apareciendo y desapareciendo, por fundido, los títulos que se desarrollan sobre este plano de la chica haciendo deporte. Así, mientras ella va cogiendo cinco periódicos distintos de las máquinas expendedoras, aparecen, uno tras otro, dos títulos. Y mientras continúa su marcha, aparecen otros dos. En total hemos visto sobre este largo plano: el título principal, la referencia al director "A FILM BY JAMES L. BROOKS", y el nombre de los tres actores principales: "WILLIAM HURT", "ALBERT BROOKS" y "HOLLY HUNTER"

F.199a



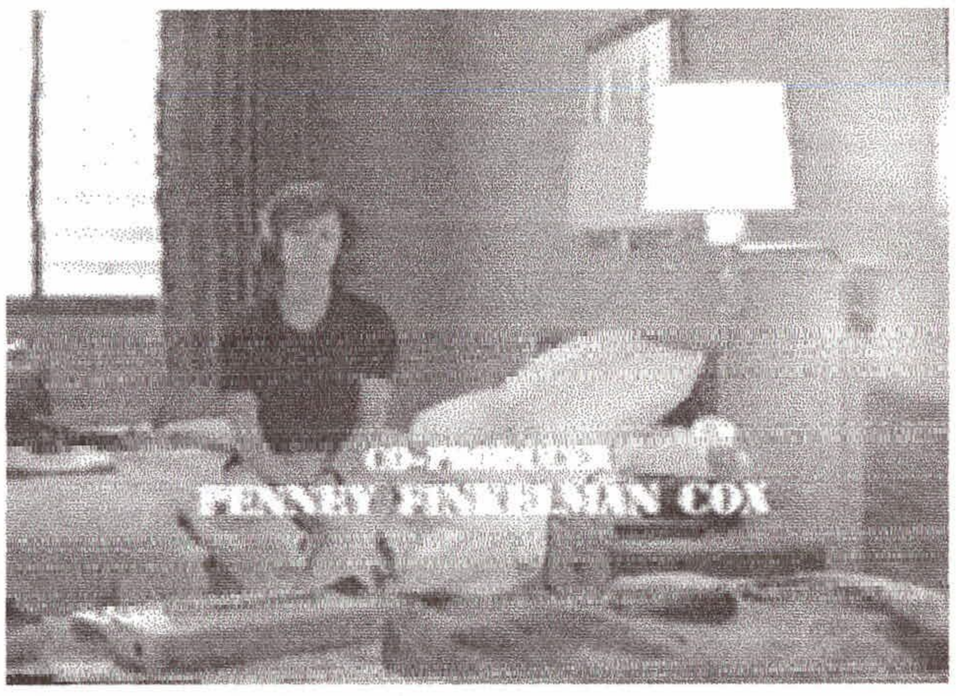
F.199b

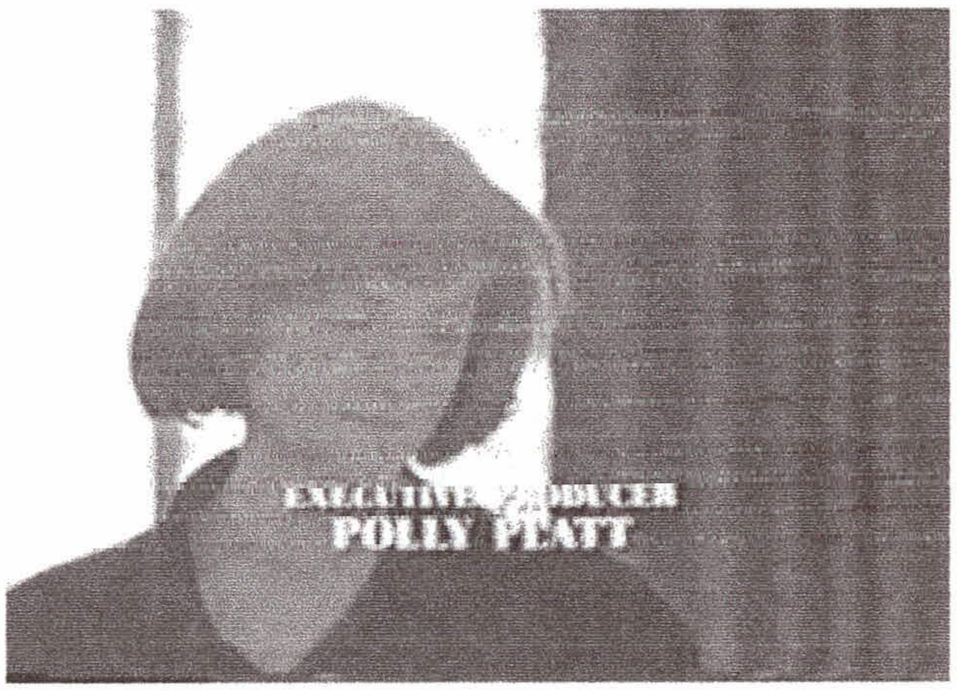
Por corte pasamos a otro escenario. Estamos en la habitación de la chica que antes veíamos correr. Pero ahora ya está vestida de calle, luego podemos suponer una elipsis temporal. Ella está sentada en la cama. Toma el teléfono y se recuesta para marcar. La vemos en Plano Entero (F.199b). En este momento aparece el siguiente título. Esta vez no aparece en el centro de la pantalla, sino hacia la mitad de la parte inferior del espacio. En ese mismo lugar van a ir apareciendo el resto de títulos hasta el final de la secuencia. La cámara inicia un suave movimiento alrededor de la cama. Oímos conversar a la chica, y mientras aparecen, primero uno y luego otro, los nombres de dos actores más.

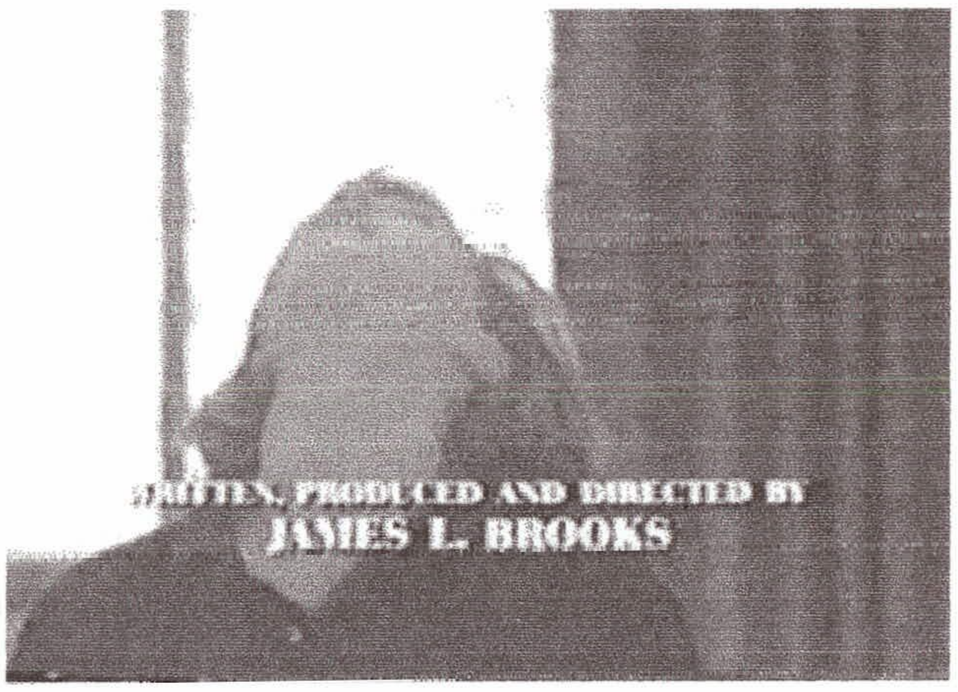
Termina esta llamada, cuelga, y marca otro número. Oímos responder a un hombre (curiosamente en la llamada anterior sólo podíamos oírla a ella, no se oía al interlocutor). Pero el oír la voz del hombre está justificado, pues mientras lo oímos, la imagen cambia por corte a un Plano Americano de este personaje sentado en la cama de su habitación. Sobre este plano aparece el siguiente crédito, que, como todos los que vendrán a continuación, presenta dos líneas: una para el cargo y otra para el nombre propio. Ambos aparecen en mayúsculas, pero el nombre propio aparece a un tamaño ligeramente mayor. A continuación, mientras tiene lugar la

conversación, vamos a ir viendo, alternativamente, un Plano Medio Corto de ella y el Plano Americano de él. Sobre el P.M.C. de ella aparece un crédito; luego sobre el P.A. de él aparecen dos más, uno detrás de otro; y finalmente termina la conversación con una alternancia de planos (P.M.C. de ella/ P.A. de él/ P.M.C. de ella), que termina con ella colgando el teléfono. Vemos un Plano Detalle del teléfono mientras lo cuelga y desenchufa la línea.

A continuación se nos muestra un Plano Entero de ella tomada de frente. Aparece el siguiente título. Deja el teléfono sobre la mesita, mira el reloj. Aparece el siguiente título. Se queda pensativa (F.199c). Aparecen los dos siguientes títulos, uno después de otro. Desaparece el último de ellos y ella comienza a llorar. Durante un buen rato este Plano Entero nos ha dejado ver su transformación. Cómo de charlar animadamente se quedaba pensativa, y cómo finalmente echaba a llorar. Para aproximarnos al personaje pasamos, por corte, a un Plano Medio Corto. Sobre este plano aparece en sobreimpresión el penúltimo título: "EXECUTIVE PRODUCER/ POLLY PLATT". Ella respira profundamente, sonríe, toma aire echando la cabeza hacia atrás. Aparece el último título: "WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY/ JAMES L. BROOKS". Aquí termina la secuencia de títulos. Pues una vez que desaparece el título







F.199c

por fundido, pasamos por corte a un plano exterior, diurno, donde se ve un autobús parado y gente bajando del mismo.

A lo largo de la secuencia se nos han mostrado tres momentos: a la chica haciendo marcha, sus dos conversaciones por teléfono, y el largo plano final donde ha terminado llorando. De esta manera, junto con el prólogo precedente, se nos ha introducido en la historia. En realidad los títulos se han introducido en la segunda secuencia de la película, pues la primera está formada por el prólogo que al principio comentábamos. Quizá se ha hecho esto en esa lucha y esfuerzo para conseguir que los títulos no se consideren como algo distinto y ajeno a la película; que se consideren como un todo. El protagonismo recae sobre la imagen y la narración. Pero lo que se va contando es lo suficientemente tranquilo como para que se puedan ir leyendo paralelamente los títulos. Además, éstos no aparecen a un ritmo constante, sino que respetan el propio ritmo de las imágenes y de lo que se cuenta. Están ahí, pero casi parecen no estarlo. Tal vez este efecto se consigue gracias a que se mantiene el mismo lugar de aparición para casi todos los títulos. De esta manera, se nos permite atender mejor a la imagen, y saber dónde aparecerá el siguiente título. En cierta manera parece que han conseguido el efecto de la música no diegética. Ésta es una música que no pertenece al mundo de la historia, pero a la que no por ello encontramos extraña. Es un elemento más.

Como es normal en las secuencias de títulos realizadas sobre una secuencia de la historia, la imagen lleva la voz cantante, aunque a su vez actúa como fondo para los títulos.

Secuencia de títulos final

Esta película, como *Big* y *La guerra de los Roses*, termina con una larga secuencia de títulos final. Se trata de una larga lista de créditos, agradecimientos, etc., que aparecen en columna, desplazándose hacia arriba. De estas secuencias finales cabe destacar su duración (ésta por ejemplo dura aproximadamente 4 min. 45 seg.), y la gran cantidad de nombres que recogen (en ésta podemos leer más de 199, entre actores, artistas y técnicos).

BIG

(*Big*, 1988, Penny Marshall)

Cabecera

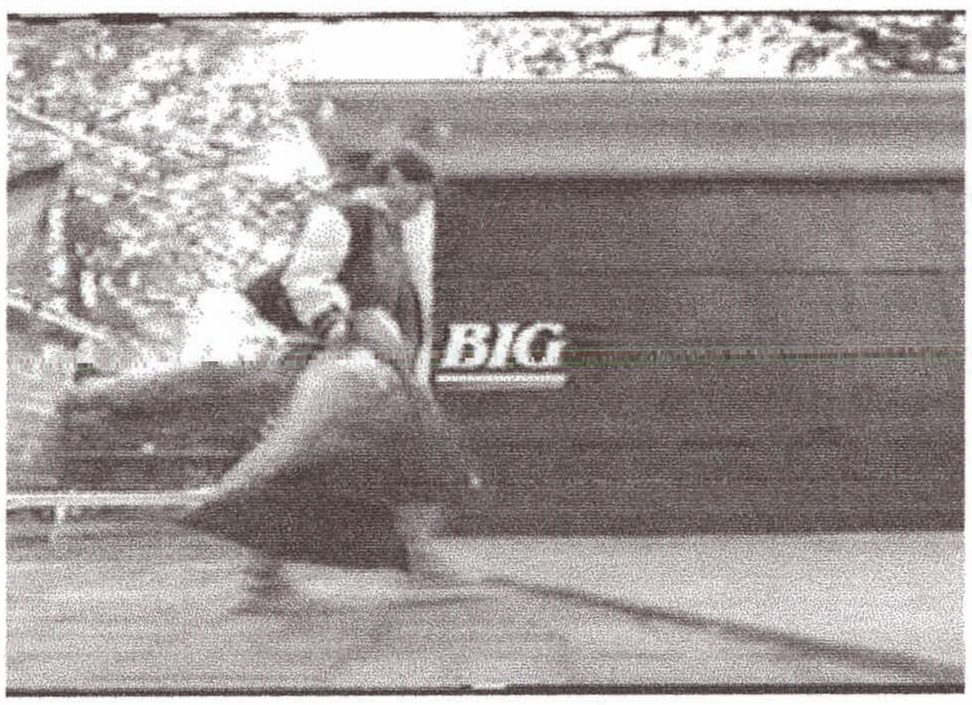
Duración: 3 min. 45 seg. (de los cuales 10 seg. corresponden al logotipo de la *20th Century Fox*).

Nº. de planos de texto: Logotipo *20th Century Fox* + 18.

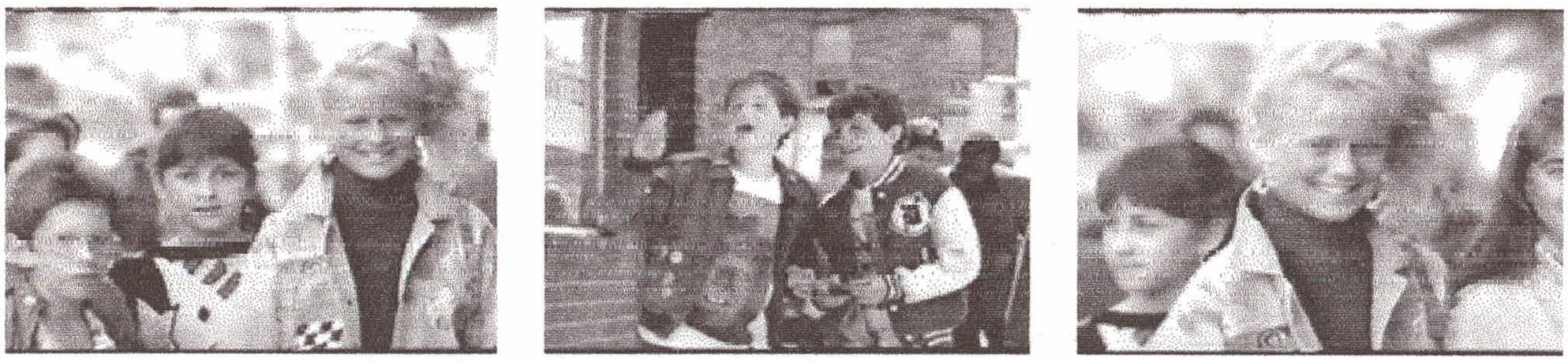
Color.

Esta secuencia de títulos se realiza sobre la primera secuencia de la historia. Lo hace, por tanto, sobre imagen real en movimiento. Y, como en la película anterior (*Al filo de la noticia*), la imagen y lo que se cuenta llevan la voz cantante, mientras que los títulos funcionan de manera similar a esa música no diegética que ni nos extraña, ni nos molesta. Todo lo contrario, en este caso nos avisa de que la película está comenzando. Como diría Nicole de Mourgues (1994), el genérico se ha convertido en el comienzo y el cierre institucional de una película.

Durante esta primera secuencia de la película, la imagen y la narración nos van a introducir en la historia. Vamos a conocer al protagonista (de niño), a su amigo, y a la chica que le gusta (una niña algo mayor que él). Sobre la imagen, que nos sitúa en diversos escenarios (su dormitorio, el exterior de su casa, una parque, el exterior de una tienda...), van a ir



F.200a



F.200b

apareciendo los distintos títulos. Todos ellos aparecen desplazándose a lo largo de la pantalla: bien de derecha a izquierda, bien de izquierda a derecha. Y todos, excepto el título principal, van a aparecer en el mismo sitio, esto es, en la mitad inferior del espacio. El título principal se situará en el centro de la pantalla (F.200a).

Todos los títulos utilizan el mismo tipo de letra. Es una tipografía con *serif*, y que aparece en cursiva y en color blanco. Un hecho destacable, pues le confiere un aspecto distintivo, es que aparece doblemente subrayada.

Los títulos que forman parte de esta secuencia, aparecen siguiendo el ritmo de las imágenes y de lo que se cuenta. Así, hay algunos momentos en los que tardan en aparecer más títulos, dejando que la atención se centre en la historia ya comenzada. Los títulos respetan el tiempo y ritmo de las imágenes. Cuando termina la secuencia, ya estamos introducidos en la película. Ésta ha comenzado casi sin darnos cuenta.

F.200c

LA GUERRA DE LOS ROSES

(*The War of the Roses*, 1989, Danny DeVito)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: en la secuencia de títulos final, "Title Sequence by/ ELAINE AND SAUL BASS".

Duración: 2 min. 17 seg. (de los cuales 17 seg. corresponden al logotipo de la *20th Century Fox*).

Nº. de planos de texto: Logotipo *20th Century Fox* + 23.

Color.

La guerra de los Roses es la cuarta y última película de la década de los ochenta, cuya secuencia ideó Saul Bass. Pero al contrario que las dos anteriores, la secuencia de títulos, aunque se desarrolla sobre imagen real, no lo hace sobre imágenes de la historia, sino que, como en películas anteriores tales como *The Big Knife* o *The Shrike*, confía a un único motivo visual la presentación de la película. Un motivo visual que, como veremos, no termina cumpliendo las expectativas que había creado, de manera que muestra la visión irreverente y cómica que se dará al tema tratado en la película.

Este motivo es una tela blanca, suavemente ondulada y con algunos pliegues. Siempre se nos va a mostrar en Plano Detalle, saliéndose de los bordes del cuadro. De esa manera se oculta su verdadera magnitud, y, puesto que será recorrida a lo largo y a lo ancho por varios movimientos de cámara muy suaves, se nos deja suponer que se trata de una sábana. Pensamos en ella por su color blanco, su amplitud, y su posición horizontal; más aún si sabemos que los Roses son un matrimonio, y que la película trata de su vida en común, o mejor dicho, de su imposible vida en común.

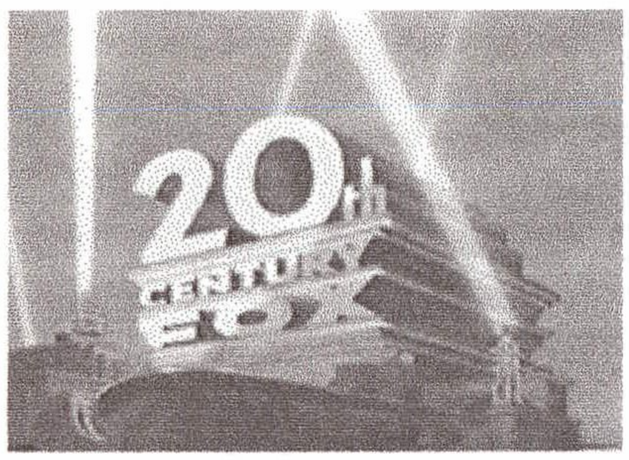
El haber estado mostrando siempre esta tela blanca (supuestamente una sábana) en Plano Detalle, permite el final sorprendente y simpático de la secuencia. Cuando el último título desaparece, la tela se mueve, y descubrimos que se trata del pañuelo de un hombre que va a sonarse la nariz. Como decíamos, este cambio brusco sobre la expectativa creada,

colocando la tela como mero lugar donde "sonarse la nariz", muestra el lado exagerado e irónico de la película.

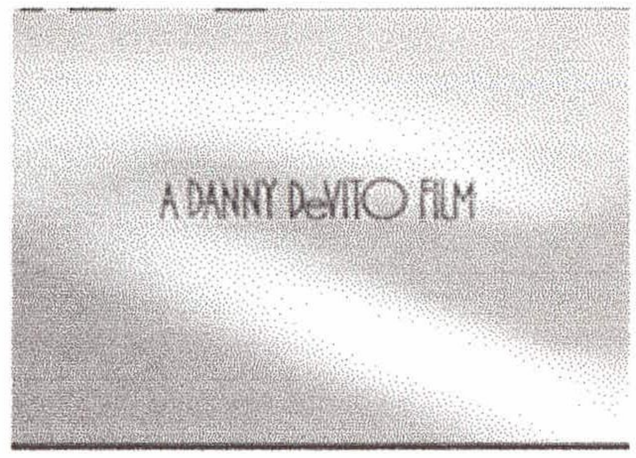
Sobre esta tela de fondo van a ir apareciendo, como ocurría en las dos películas anteriores, los títulos, uno a uno. El primero en aparecer, tras el logotipo de la *20th Century Fox*, es el correspondiente a la producción: "A GRACIE FILMS PRODUCTION" (F.201a). Aparece ligeramente por encima del centro geométrico del espacio, podríamos decir que más próximo al centro óptico. Y este es el mismo lugar en el que van a ir apareciendo y desapareciendo, por fundido, el resto de títulos (excepto los que precisan de dos líneas). Así mismo, utiliza la tipografía que se va a usar a lo largo de toda la secuencia. Es una letra de palo seco y trazo fino. Aparece en negro sobre el fondo blanco. Y se caracteriza por el contraste entre el distinto ancho de sus letras. Se trata de una letra elegante, especialmente por el uso del trazo fino y el aspecto estilizado.

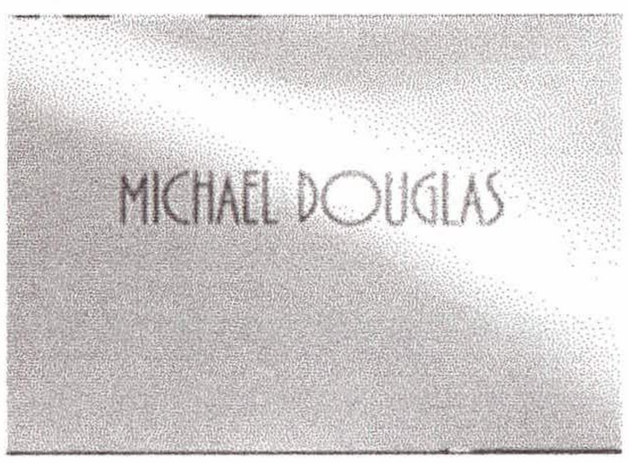
Para la aparición del título principal, la cámara ha encuadrado una rosa depositada sobre la tela. La rosa se dispone en horizontal. Los colores rojo de la flor y verde del tallo establecen un intenso contraste con el fondo blanco. La rosa aparece en la mitad inferior del espacio, y sobre ella, en la mitad superior, aparece por fundido el título principal. Éste utiliza el mismo tipo de letra que el resto de títulos. Sólo hay un detalle que lo distingue de los demás: la inicial de cada palabra aparece a un tamaño mayor que el resto de letras. Así mismo, se ha ajustado la "R" de "ROSES", haciéndola más estrecha que el resto de las "R" de la secuencia. Seguramente se trata de una decisión estética, debido a la redonda "O" que la sigue.

El conjunto que se ha formado (sábana, rosa y título principal) nos permite señalar aspectos esenciales de la historia que vendrá. Primero vemos la sábana blanca, que nos puede remitir a una relación amorosa; a ésta se une la rosa roja, que se puede relacionar con una relación amorosa apasionada; y finalmente aparece el título: *La guerra de los Roses*. Con él, se muestra el cariz que tomará esa relación amorosa apasionada, un paso del amor al odio, que terminará con una verdadera batalla campal en casa de los Roses.

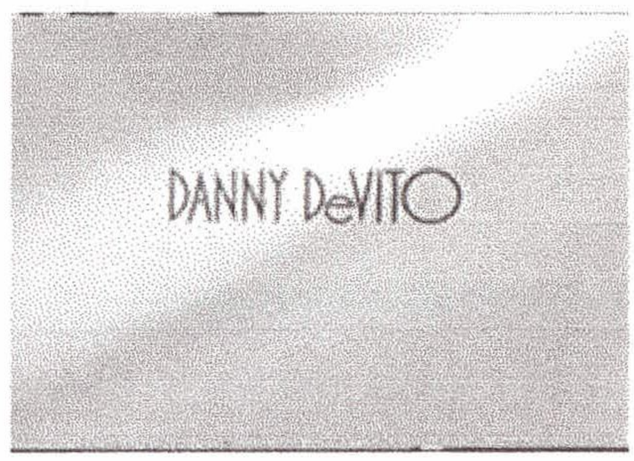

20th
CENTURY
FOX

A GRACIE FILMS PRODUCTION


A DANNY DeVITO FILM

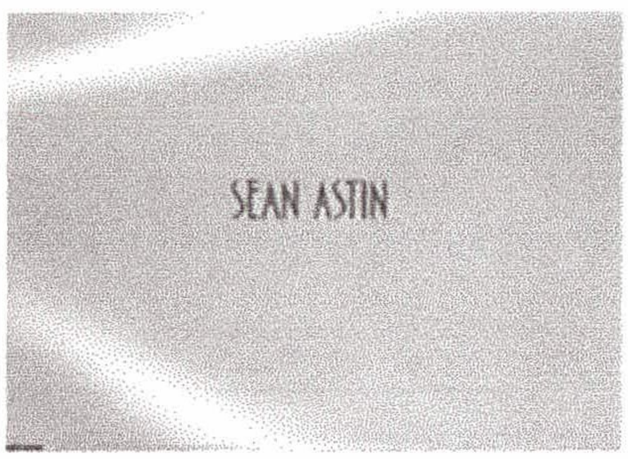

MICHAEL DOUGLAS

KATHLEEN TURNER

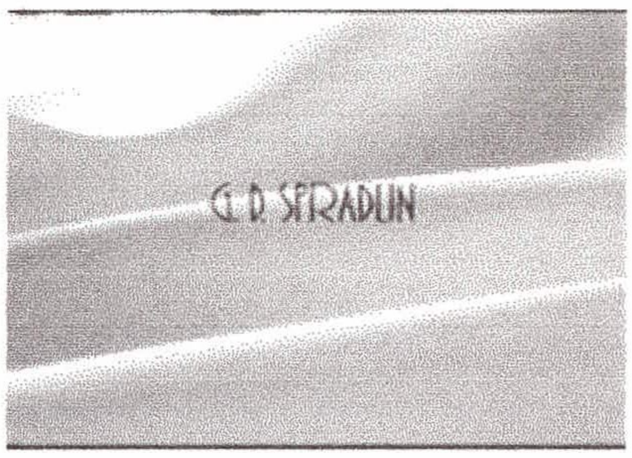

DANNY DeVITO

THE WAR OF THE ROSES

MARIANNE SÄGEBRECHT

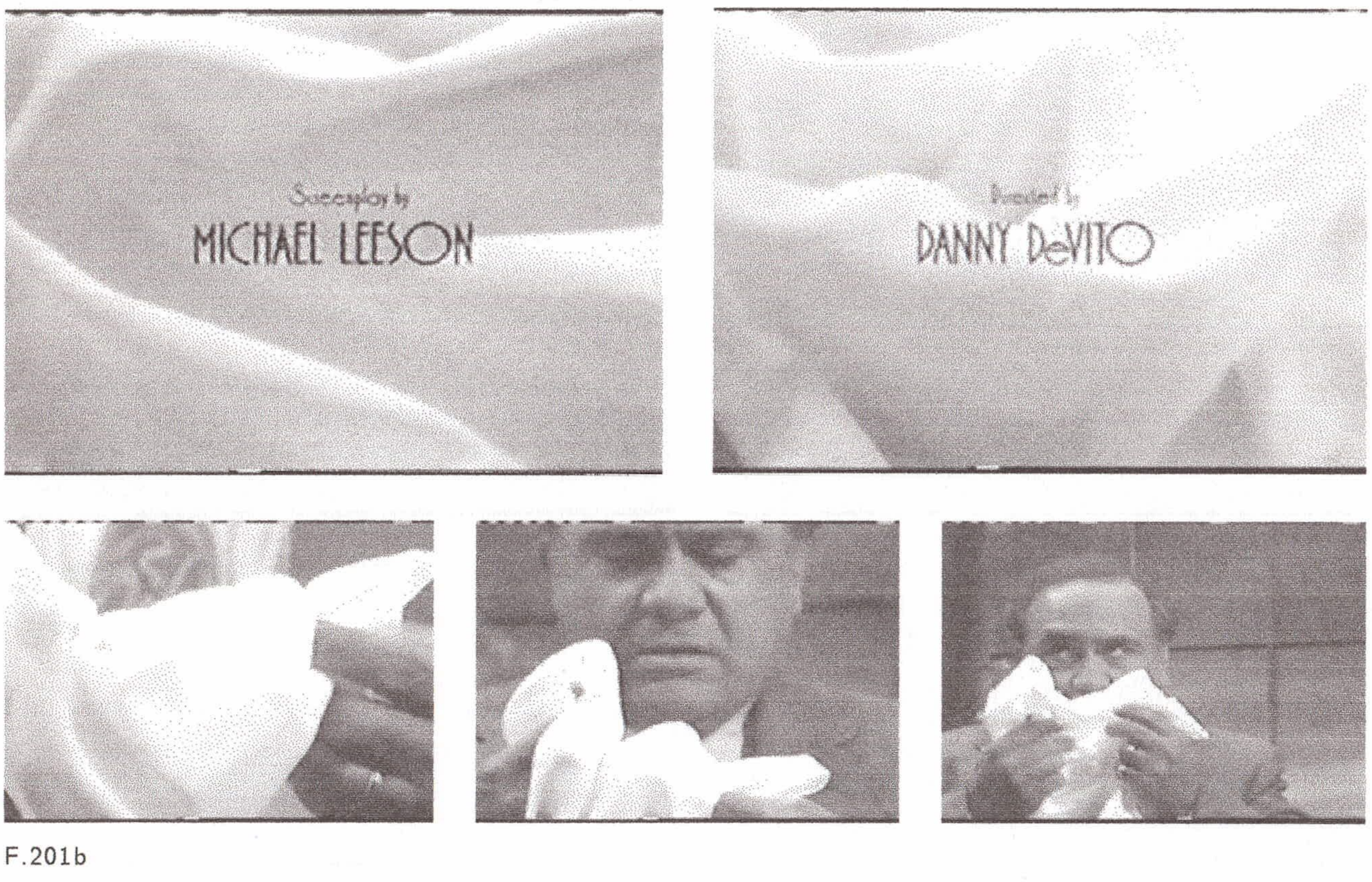

SEAN ASTIN

PETER DONAT
HEATHER FAIRFIELD


G. D. SPRADLIN

F.201a

Tras tres planos de texto, con el nombre de cuatro actores, la imagen cambia, por fundido, a otro Primer Plano de la tela. Ahora la cámara se desplaza hacia la derecha. Sobre este plano aparecerán diez títulos de crédito. Después, la imagen se funde con otro Primer Plano de la tela. Ahora, la cámara se desplaza hacia arriba. Sobre este nuevo plano, más breve que el anterior, aparece un cargo y sus dos responsables; cada uno de ellos ocupa un plano de texto distinto. Tras ellos, la imagen se funde con la siguiente, en la que continúa el movimiento hacia arriba. Sobre este nuevo Primer Plano de la tela aparece otro título, y cuando éste desaparece, la imagen se funde con otro Primer Plano de la tela. En este plano la cámara se mantiene fija. Por fundido aparece el último título de crédito: "Directed by/ DANNY DeVITO" (F.201b). Cuando el título desaparece, también por fundido, la tela se mueve, y descubrimos que es



F.201b

el pañuelo de un hombre (Danny DeVito) que va a sonarse la nariz.

La relación que el texto mantiene con la imagen no es especialmente estrecha, pues la imagen aparece como fondo para los títulos.

Secuencia de títulos final

La película termina con una larga secuencia de títulos final. Éstos aparecen con letra blanca sobre fondo negro, según una lista que se va desplazando hacia arriba. No se utiliza la misma tipografía que la cabecera, aunque también es de palo seco y mantiene ciertas soluciones formales comunes.

La lista que va recorriendo la pantalla, y que dura aproximadamente 4 min. 16 seg., recoge el nombre de más de ciento cincuenta personas, a parte de agradecimientos, empresas colaboradoras, etc.

La secuencia termina con el título: "Produced and Released by/ Twentieth Century Fox Film Corporation". De esta manera, la secuencia termina con el mismo título que las secuencias de títulos finales de las dos películas anteriores: la misma productora.

UNO DE LOS NUESTROS

(*GoodFellas*, 1990, Martin Scorsese)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: en la secuencia de títulos final.

Duración: 2 min. 26 seg. (de los cuales 3 seg. corresponden al logotipo de la *Warner Bros.*).

Nº. de planos de texto: Logotipo *Warner Bros.* + 14.

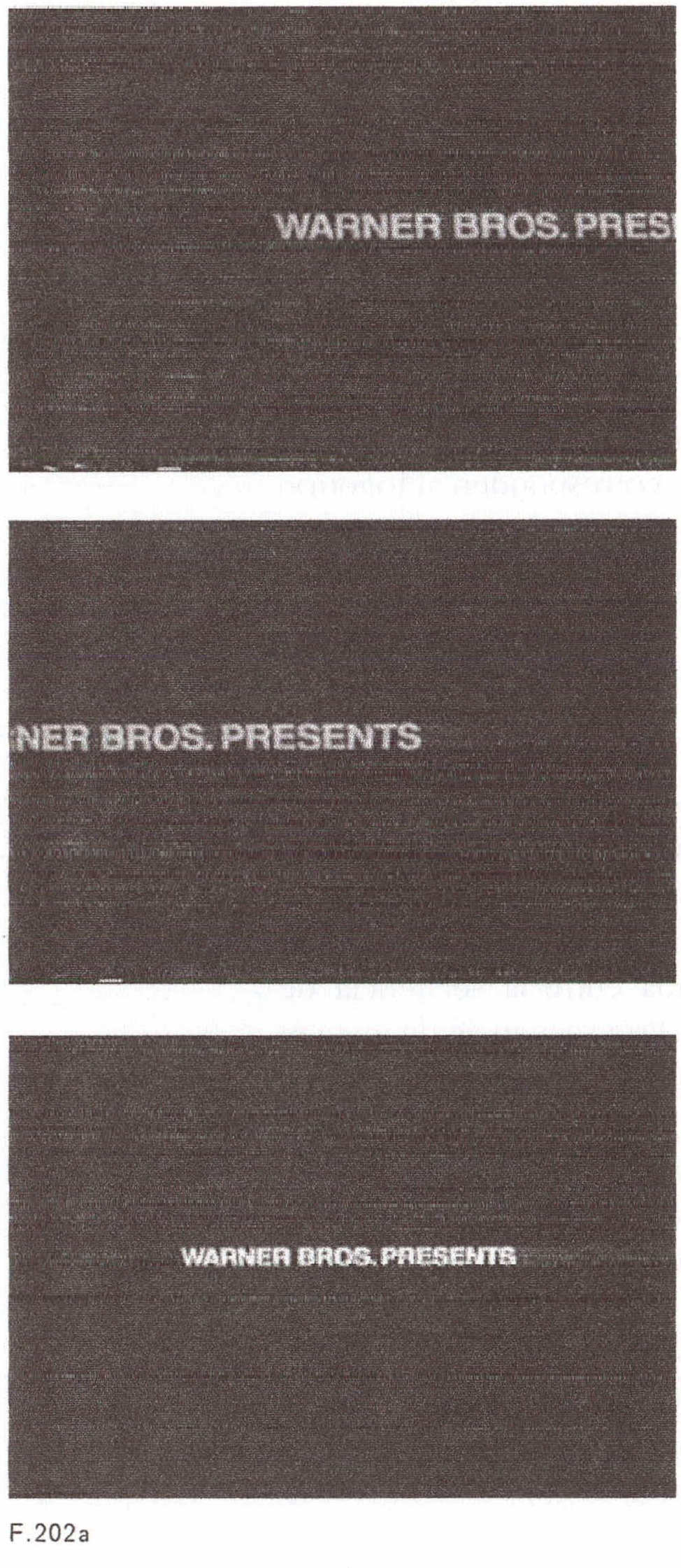
Color.

Tipografía sobre fondo neutro e imagen de acción real intercalada (sobre ella no hay títulos).

De esta secuencia de títulos destaca el movimiento de los mismos (animación), y cómo ese movimiento –y este es su principal logro-, adquiere carácter narrativo, pues nos van a contar algo: un viaje en coche.

Así mismo, otro aspecto no menos destacable es la presencia de una secuencia de imagen de acción real intercalada entre la secuencia de títulos, formando con ella una unidad narrativa. Esta secuencia de imagen de acción real es absolutamente sobrecogedora y sangrienta. De manera que los títulos que aparecen después vienen a calmar al espectador, y a recordarle que lo que está viendo no es realidad.

Señalados estos dos puntos de especial interés, pasamos a ver más detenidamente la secuencia de títulos. Comienza la película con el logotipo de la *Warner Bros.*, sin sonido. Tras desaparecer éste, la pantalla queda en negro. Entonces oímos un sonido. Éste es como el sonido que hace un coche, al pasar por el carril contrario, cuando viajamos por carretera. Acompañado de este sonido, el primer título cruza la pantalla rápidamente de derecha a izquierda. Su rápido movimiento, el sonido, y su color blanco



F.202a

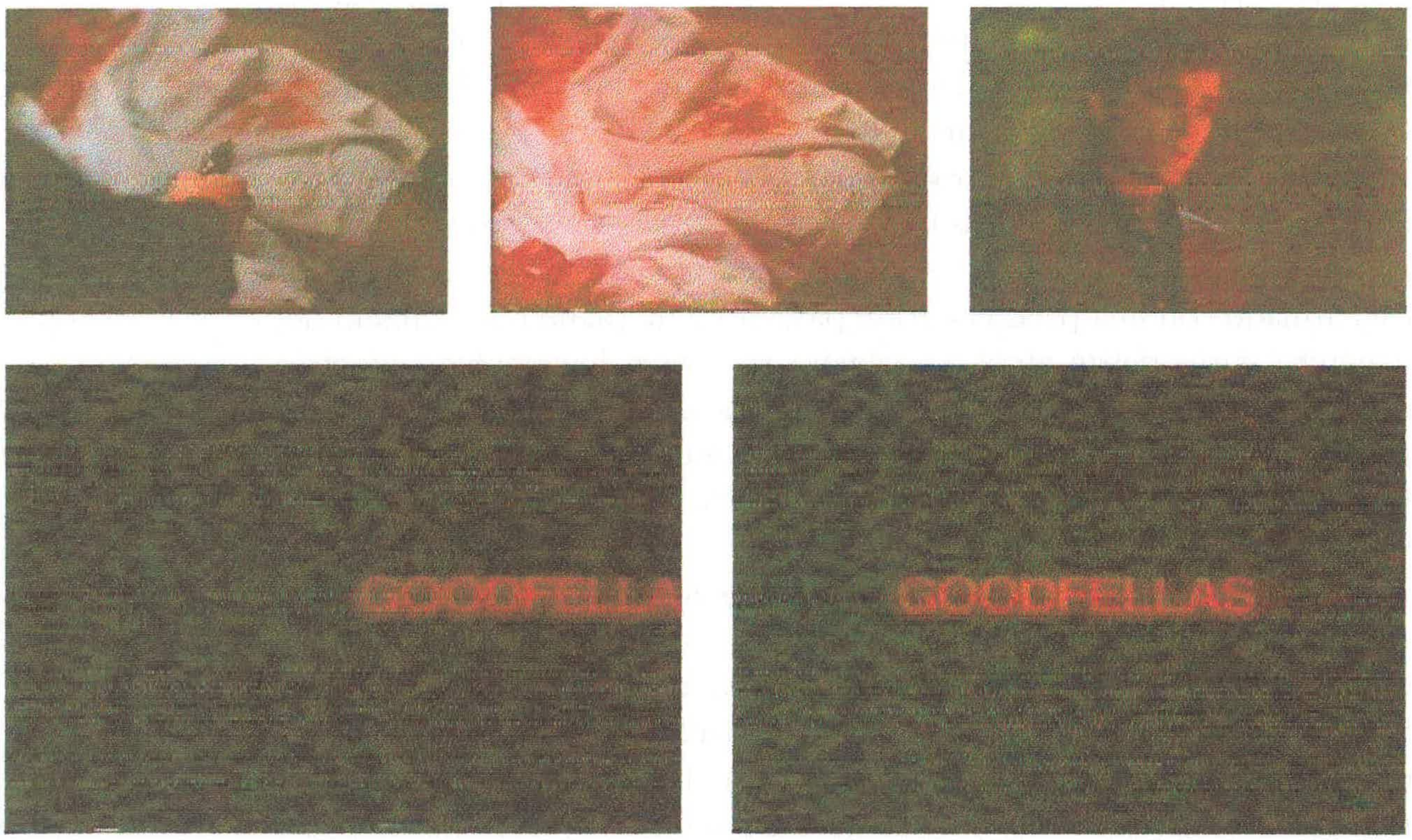
sobre el fondo negro, nos hace pensar que acabamos de cruzarnos con un coche en la carretera. Así, el título en blanco, se comporta como la luz blanca de los faros de un supuesto coche que nos cruzásemos en sentido contrario (pues siempre los vemos pasar de derecha a izquierda). En cuanto este título sale de la pantalla por el borde izquierdo, aparece por corte, en el *frame* siguiente, y en el centro de la pantalla, el mismo título. Ahora podemos leerlo: "WARNER BROS. PRESENTS" (F.202a). Utiliza una tipografía de palo seco, funcional, y, como decíamos, aparece en color blanco. El mismo título, cuando aparecía desplazándose, utilizaba un tamaño de letra ligeramente mayor, más cercano; como si sintiéramos la proximidad del coche al pasar por nuestro lado.

El título desaparece por corte, y en el siguiente *frame* ya está entrando en cuadro el siguiente título por la derecha, acompañado del sonido de "pasar de un coche". De la misma manera en que ha aparecido y ha desaparecido el primer título, van a proceder los siguientes siete títulos: "AN IRWIN WINKLER PRODUCTION", "A MARTIN SCORSESE PICTURE", "ROBERT DENIRO", "RAY LIOTTA", "JOE PESCI", "LORRAINE BRACCO", y "and PAUL SORVINO". Este último título desaparece por fundido. La pantalla queda en negro, y por corte pasamos a un plano de un coche visto

por detrás. Es de noche, y apenas podemos ver poco más que sus luces traseras rojas. A partir de este momento, y de esta manera tan natural, se introduce el color rojo en la película. Este color será un motivo constante en toda ella. En este caso el color rojo se puede relacionar con la vida delictiva de los personajes y los sangrientos asesinatos que tendrán lugar. Pero el rojo, como estamos viendo, no será solamente un color local, es decir, el color de los objetos. Su fuerte presencia en la película se consigue mediante la iluminación roja que va a envolver el ambiente de muchas escenas, haciendo que todo pierda su color real y parezca rojo, tal y como veremos en esta secuencia inicial.

Por corte pasamos a un Plano Medio Corto del conductor (Ray Liotta). A su lado vemos a Jimmy (Robert DeNiro), y en el asiento trasero hay otro personaje, Tommy. Comienza a sonar un ruido indeterminado en la parte trasera del coche. El conductor se pregunta: "¿He atropellado algo? ¿Un pinchazo?". Después comprobaremos que se trataba sólo de una pregunta retórica, que no espera respuesta. Deciden parar para comprobarlo. Por corte pasamos a un Plano Entero en el que se ve la mitad trasera del coche. Los tres hombres entran en campo y se sitúan mirando al maletero. En ese momento la escena está iluminada por la luz roja de los faros traseros del coche, y sobre los tres hombres cae su luz. Entonces notamos que los golpes proceden del interior del maletero, y que uno de los hombres está armado con una pala. Por corte pasamos a un plano más cercano del maletero, visto desde atrás. La cámara se acerca lentamente, mientras seguimos escuchando golpes. De esta manera, se crea un clima de misterio... que pronto se resolverá. Pasamos a un Plano Americano de los hombres, el del centro se saca un gran cuchillo de la chaqueta. El hombre situado a la derecha del espacio (Ray Liotta) se acerca para abrir el maletero. Vemos un Primer Plano del maletero mientras se abre. La cámara se va acercando lentamente. El interior está iluminado, y entonces vemos claramente la cara ensangrentada de un hombre envuelto en una sábana blanca. El hombre se agita, aún está vivo. Visualmente, el contraste entre el blanco y el rojo es muy fuerte, tanto como lo serán los hechos que se producen a continuación. Resumiéndolos, diremos que el hombre del

cuchillo asesta cuatro puñaladas a este personaje, y después Jimmy le da dos tiros. Tras estos realmente truculentos y desagradables acontecimientos e imágenes, vemos un Plano Medio de Ray Liotta, en el que se acerca al maletero. En ese momento oímos su voz en *off*: "Que yo recuerde, desde que tuve uso de razón quise ser un *ganster*". Entonces lo vemos cerrar el maletero. Él ha quedado en Plano Medio Corto ante la cámara. Su imagen, rojiza por la iluminación de los faros, queda congelada, detenida en ese instante (F.202b). Comienza en ese momento una música animada. Necesaria, podríamos decir, para sacar al espectador del estupor de las imágenes precedentes. Por corte la pantalla queda en negro. Comienza la letra de la canción, y entonces entra el título principal, desplazándose por la pantalla de derecha a izquierda, como hicieron los títulos anteriores. Pero ahora, este título, en lugar de cruzar la pantalla una sola vez, lo hace



F.202b

tres veces. Y luego aparece por corte en el centro (F.202b). Para que nos hagamos una idea del tiempo que ha transcurrido, estamos justo a dos minutos desde que apareció el logotipo de la *Warner Bros.* En las cuatro veces que aparece el título en la pantalla, siempre utiliza el mismo tamaño de letra (recordemos que en los títulos del principio, cuando éste aparecía por corte en el centro del espacio, presentaba un tamaño ligeramente menor que al pasar cruzando la pantalla). Así mismo, son letras de color rojo, y no blancas (como los títulos anteriores). Un rojo que, como ya decíamos, simboliza el mundo de asesinatos y crimen que implica ser "uno de los nuestros", ser un ganster. El título utiliza la misma tipografía de palo seco que los créditos anteriores. Es una tipografía funcional y moderna. Una tipografía "fría", tan fría como los propios personajes ante la muerte, ante los asesinatos.

Lo que más caracteriza a la secuencia no es tanto el tipo de letra (aunque también es importante), como el movimiento de los títulos y su modo de aparición en la pantalla. El movimiento, junto al sonido y el color utilizado, así como su distribución al principio y al final de la ya descrita secuencia de imagen de acción real, les confiere carácter narrativo, pues indica que los tres gansters continúan su viaje en coche. Un viaje marcado por la nocturnidad (fondo negro), y la sangre (color rojo del título principal).

Y este es buen momento para reparar en un hecho, y es que en esta cabecera reinan esos tres colores que ya, en muchas ocasiones, hemos asociado a los trabajos de Bass: negro, rojo y blanco.

El título principal desaparece por corte. Y en el *frame* siguiente entra el siguiente título, desplazándose por la pantalla de derecha a izquierda. La cruza una sola vez, y entonces aparece por corte en el centro del espacio, con letras blancas: "Executive Producer BARBARA DEFINA". Como hizo el primer título de la secuencia, al desplazarse utiliza un tamaño de letra ligeramente más grande, más próximo al espectador; mientras que al aparecer en el centro, el tamaño es ligeramente menor. Así mismo, el cargo aparece en minúsculas (excepto las iniciales) y a un tamaño ligeramente menor que le nombre propio, que además aparece todo en

mayúsculas. Este título desaparece por corte y entra el siguiente, desplazándose. Así, de esta manera, aparecen, uno tras otro, los cuatro títulos restantes: "Based on the Book 'Wiseguy´ by NICHOLAS PILEGGI", "Screenplay by/ NICHOLAS PIEGGI & MARTIN SCORSESE", "Produced by IRWIN WINKLER" y "Directed by MARTIN SCORSESE".

Esta segunda parte de títulos, tras las imágenes de acción real, ha durado apenas veintiséis segundos, pero nos ha permitido recomponernos en la butaca.

Finalmente, cuando uno ve la película completa, descubre que la secuencia inicial comprendida entre los títulos de crédito era un *flashforward*. Nos mostraba por adelantado aquello en lo que se había convertido el joven protagonista que comienza la historia mirando por la ventana y diciendo (voz en *off*): "Para mí, ser ganster era muchísimo mejor que ser presidente de los Estados Unidos."

EL CABO DEL MIEDO

(*Cape Fear*, 1991, Martin Scorsese)

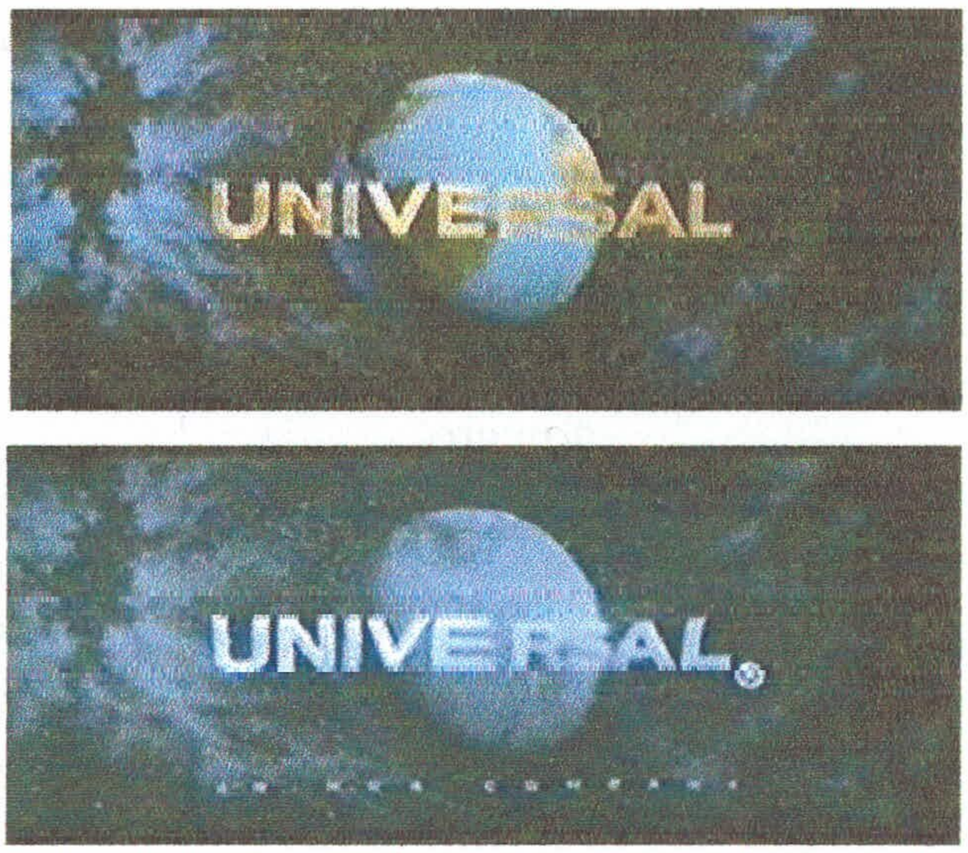
Cabecera

Referencia a Saul Bass: "Titles sequence by ELAINE & SAUL BASS".
Duración: 2 min. 20 seg. (de los cales 17 seg. corresponden al logotipo de la *Universal*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Universal* + 22.
Color.

La secuencia de títulos se desarrolla sobre distintas imágenes de la superficie del agua, de la que parecen surgir los más inquietantes y amenazadores seres. De las profundidades de unas aguas aparentemente tranquilas, surgen los monstruos más inquietantes, como si de una pesadilla se tratase. Las primeras imágenes del agua son bellas: una superficie de agua tranquila, con cálidos reflejos de luz dorados, y suaves ondulaciones. Así mismo, los primeros títulos aparecen suavemente por fundido, y se van de igual manera. Así las cosas, no es extraño que al principio de esta

cabecera pensemos como la joven protagonista al principio de la historia, de la que, nada más terminar la cabecera, oímos su voz en *off*: "Mis recuerdos. Siempre pensé que siendo un paisaje tan hermoso, tenía un nombre bastante extraño: el cabo del miedo. Y es que lo único que había que temer en aquellas noches de verano encantadas, era que la magia terminase, y que hiciera su irrupción la vida real". Una "vida real" que para ellos se convertirá en pesadilla.

De manera que las primeras imágenes nos sitúan en un espacio de hermosa tranquilidad. Pero no, no se nos engaña. Desde el principio se nos avisa de que en este lugar tan tranquilo, también puede hacer mal tiempo (estableciendo un paralelismo entre los acontecimientos que tendrán lugar, y los cambios en el tiempo). Y es que el propio logotipo de la *Universal*, que ha abierto la secuencia, se ve finalmente envuelto en una sonora tormenta (F.203a). Normalmente no aludimos a la presencia del logotipo de la productora porque lo consideramos un elemento casi de ineludible presencia, pero preexistente y sin más conexiones formales con la secuencia de títulos. No obstante hay determinados casos, como ya vimos en *Con la muerte en los talones*, en los que se manipula su forma sutilmente para que forme parte activa e integrada de la secuencia en cuestión. Así



F.203a

ocurre en *El cabo del miedo*. En esta película aparece un moderno logotipo de la *Universal* que está acompañado, desde el principio, del sonido de una tormenta de lluvia torrencial y truenos. A los trece segundos de haber aparecido, aproximadamente, el logotipo se transforma en su reflejo en el agua, lo vemos ondularse en la superficie del agua. Y al convertirse en su reflejo, ha quedado en tonos azules. Finalmente desaparece por fundido a negro.

Coincidiendo con el comienzo de la música, muy intenso, aparece por rapidísimo fundido de apertura la imagen de la superficie del agua a la que nos referíamos antes, tranquila y de hermosos reflejos dorados. Los truenos y la música han cesado al comenzar la música. Pero ésta es aún más inquietante que aquellos. Por eso, decíamos, no se nos trata de engañar en ningún momento. La música nos advierte, desde el principio, que hay algo siniestro escondido detrás de esa aparente calma y belleza. Y así, los siguientes planos nos irán mostrando una serie de imágenes donde inquietantes siluetas humanas se funden con el agua. Pero antes de llegar a ellas, aparece primero la silueta de un águila, también en fundido con la imagen del agua. El águila está tomada en contrapicado. La vemos bajar planeando, con sus alas extendidas y sus garras por delante, como si fuera a coger una presa (F.203a). Su figura desaparece por el borde izquierdo del cuadro y, en el lugar que antes ocupaba el animal (la mitad izquierda del espacio), aparece el nombre del actor "ROBERT DE NIRO". Él interpreta al "malo" de la película. Un personaje, expresidiario, que "jugará" a cazar a su presa, el juez que lo mandó a la cárcel, como este águila sigilosa, que cae cuando menos se la espera.

Tras dos títulos de crédito más, la imagen cambia, mediante fundido, a otro plano de la superficie del agua. Ahora casi todo es azul oscuro, y las pequeñas formas circulares que se forman por el movimiento del agua aparecen en ocre-anaranjado. Sobre este fondo surge el título principal: "*CAPE FEAR*" (F.203b). Aparece centrado en la pantalla, y además de utilizar el mismo tipo de letra que los créditos precedentes de los actores, aparece al mismo tamaño. En realidad se utiliza la misma tipografía para toda la secuencia. Es una letra de palo seco, blanca, y quizá lo más distintivo

es que aparece en cursiva. Pero, ante todo, se trata de una letra funcional, moderna.

Haciendo hincapié en las imágenes que van a venir a continuación (y no en los títulos), queremos destacar las distintas figuras que van a hacer su aparición fundidas con la superficie del agua. Así, en el agua que está sirviendo de fondo al título principal, aparece por fundido un ojo humano, en la mitad izquierda de la pantalla. Inmediatamente el título desaparece y entonces el ojo se "estira", hasta ocupar toda la pantalla (F.203b). No podemos evitar que la presencia de este Plano Detalle de un ojo, y su transformación, nos recuerde a la cabecera de *Plan diabólico* (1966), donde un ojo (y otras partes del rostro humano), se deformaban inquietantemente.

Este ojo mira a la izquierda y luego a la derecha (como en *Vértigo, Storm Center* o *Plan diabólico*). Finalmente mira hacia abajo, el ojo parece cerrarse, y desaparece por fundido.

La superficie del agua sirve de fondo para los cuatro créditos siguientes. Después, sobre ella, se funde un Primer Plano de una boca que se abre. Su interior oscuro ocupa toda la pantalla. Y al ir a cerrarse, aparecen por el borde inferior sus dientes, como elemento agresivo. Nuevamente, estos motivos (boca y dientes), nos remiten a secuencias de títulos anteriormente diseñadas por Bass: *Plan diabólico* y *Los*

F.203b

F.203c

Vencedores (1963). Los dientes desaparecen, y sobre la superficie del agua aparecen dos planos de títulos de crédito. Mientras el segundo de ellos desaparece, la imagen cambia por fundido. Ahora vemos unas lineales ondulaciones de la superficie del agua, vistas verticalmente. Sobre esta nueva imagen aparece un rostro masculino, muy simplificado de formas debido a la iluminación. Se ven iluminados la nariz y parte de los párpados, mientras que es resto de la cara queda en sombras (F.203c). Esta imagen, en la que las facciones masculinas podrían corresponder a cualquier hombre (como ocurría con el rostro femenino de *Vértigo*), crea una atmósfera de misterio e inquietud. Este rostro se echa ligeramente hacia atrás (*Plan diabólico*), y cuando está desapareciendo, aparece el siguiente título: "*Title sequence by ELAINE & SAUL BASS*". A partir de aquí veremos aparecer otras imágenes de agua, y otros seres salidos de sus profundidades. Así, veremos una silueta humana en Plano Medio Corto sobre el reflejo del agua (dorados, azules, verdosos y rojizos). Veremos unos reflejos horizontales con colores inquietantemente rojizos. Y una nueva silueta masculina, en negro sobre fondo verde, cortada por las axilas en el borde superior del cuadro y por las rodillas en el borde inferior.

La secuencia termina con un plano de agua clara y tranquila. Poco a poco la imagen

comienza a teñirse de rojo, según va cayendo una gota, supuestamente de sangre (su silueta es blanca), a lo largo del eje vertical (F.203d). La gota, de gran tamaño, sale de cuadro por el borde inferior. Entonces, sobre el agua teñida de rojo, aparece el último título: "*Directed by MARTIN SCORSESE*". El título desaparece por fundido. Hasta aquí han transcurrido los 2 min. 20 seg.

Tras la desaparición del título, y sobre la imagen en rojo, comienzan a aparecer, en Plano Detalle, los ojos de la joven protagonista. La imagen pasa suavemente de rojo a negativo de blanco y negro. Entonces la chica comienza a hablar, y la imagen pasa a positivo en blanco y negro, y luego a color. De esta manera se ha invertido el paso que se dio al comenzar la cabecera, con el logotipo de la *Universal.* Y se crea una fuerte sensación de unidad formal.

En cuanto al texto, ya hemos hablado del tipo de letra utilizado, funcional y moderno. Y nos queda por observar la ubicación de los títulos en la pantalla y la relación del texto con la imagen. Los títulos y los bloques de texto han aparecido siempre centrados respecto al eje horizontal de la pantalla. Esto hace que su aparición sea bastante uniforme, es decir, no se obliga al ojo a grandes y dispares saltos de un lado a otro de la pantalla. Por otro lado, el hecho de que se dispongan dentro de ese eje

F.203d

horizontal, tanto justificados a la izquierda, como a la derecha, como mayormente centrados, ofrece, por un lado, la suficiente variedad visual para mantener la atención, y por otro lado mantiene el clima de aparente tranquilidad creado por la secuencia. Un clima de tranquilidad que se ve reforzado por el modo de aparición y desaparición de muchos de los títulos: un título desaparece por fundido, y mientras lo hace, el siguiente también aparece por fundido. Esta manera de proceder crea unas transiciones muy suaves que refuerzan la aparente calma de las imágenes.

Así, finalmente, hemos de concluir que, aunque la imagen actúa como fondo para los títulos, ésta lleva la voz cantante. Es la imagen principalmente la que crea una atmósfera de terror con sus amenazantes seres, creando un clima adecuado para que comience la película. Pero a la vez, el ritmo y modo de aparición de los títulos refuerza el ritmo y modo de aparición de las imágenes. Hemos de concluir pues que es juntos como crean el ritmo de la secuencia y crean la atmósfera de la película. Se refuerzan mutuamente.

La música, por su parte, es un elemento fundamental de esta secuencia, pues no sólo resalta la aparición de determinadas imágenes y títulos, sino que sirve de contrapunto a las imágenes, dando así lugar al verdadero significado de la secuencia: la música ayuda a crear una atmósfera inquietante sobre unas primeras imágenes bellas y tranquilas.

Secuencia de títulos final

La historia termina casi con el mismo plano con el que comenzó. La cámara se ha ido aproximando a la joven protagonista hasta ofrecernos un Plano Detalle de sus ojos. Durante este plano con movimiento de cámara hemos oído su voz en *off*: "Nunca hablamos de lo ocurrido. Por lo menos entre nosotros. Nos da miedo, supongo, recordar su nombre... o lo que hizo. Porque eso le serviría para introducirse en nuestros sueños. En cuanto a mí, ya casi no sueño con él. Se que las cosas nunca volverán a ser como antes de que él apareciera, pero no importa, porque si una persona se aferra a su pasado, muere un poco cada día. Y yo sé que soy de las que prefieren vivir." Al decir "vivir" la imagen pasa de color a

blanco y negro, y después a negativo de blanco y negro. Con él comienza, fuerte, la música. La cámara se acerca un poco más a sus ojos. Entonces la imagen se cubre de rojo de golpe. La música refuerza ese momento. Fundido a negro. Sobre este fondo en negro se va a desarrollar la secuencia de títulos final: tipografía blanca sobre fondo negro.

DOC HOLLYWOOD

(*Doc Hollywood*, 1991, Michael Caton-Jones)

Intertítulos

Referencia a Saul Bass: en la secuencia de títulos final, "Titles by ELAINE & SAUL BASS".

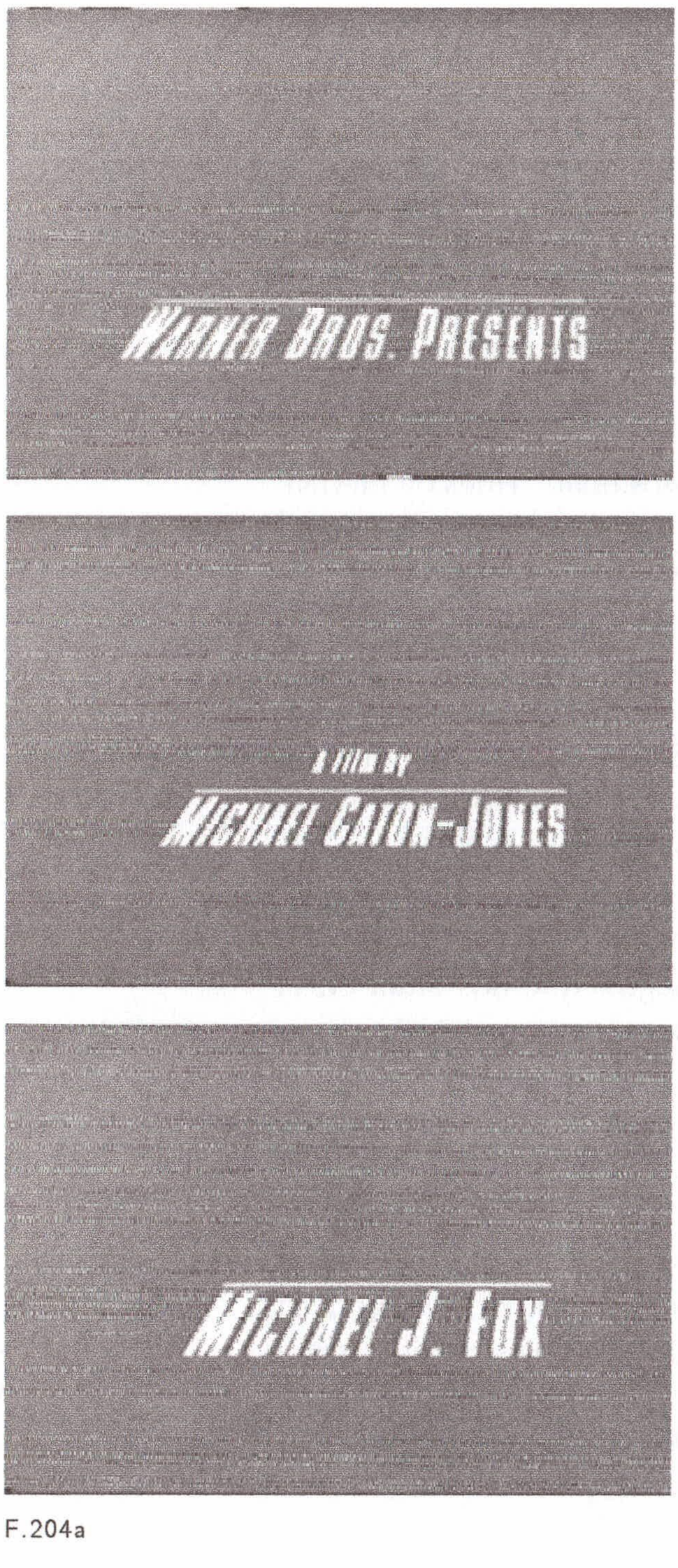
Duración: 10 seg. (logotipo *Warner Bros.*) + 3 min. 13 seg.

Nº. de planos de texto: logotipo *Warner Bros.* + 24.

Color.

Los títulos diseñados por Bass para esta película se desarrollan durante la segunda secuencia de la película. Así, podemos decir que son intertítulos, es decir, aparecen una vez comenzada la historia, y después de la primera secuencia de la misma.

Tras el logotipo de la *Warner Bros.*, que abre la película, aparece un título narrativo, en letra blanca sobre fondo negro, que nos sitúa en el lugar donde va a transcurrir la primera secuencia: "Washington Presbyterian/ Hospital" (Hospital Presbiteriano de Washington). Tras este título comienza la acción. A través de una puerta que se abre bruscamente somos introducidos en el lugar y en la historia. Estamos en el interior de un hospital, donde todo son urgencias y carreras de camillas, enfermeras y doctores. La actividad es muy intensa. Se trabaja mucho y, como dirán los personajes, se gana poco. Así, nos enteramos de que el protagonista de esta historia, el doctor Ben Stone (Michael J. Fox), ha decidido irse a trabajar a Los Ángeles, a una clínica de belleza, donde se trabaja poco y se gana mucho. A sus amigos y compañeros de trabajo esta decisión no les gusta mucho. El doctor Stone es muy bueno, y su trabajo ha sido



F.204a

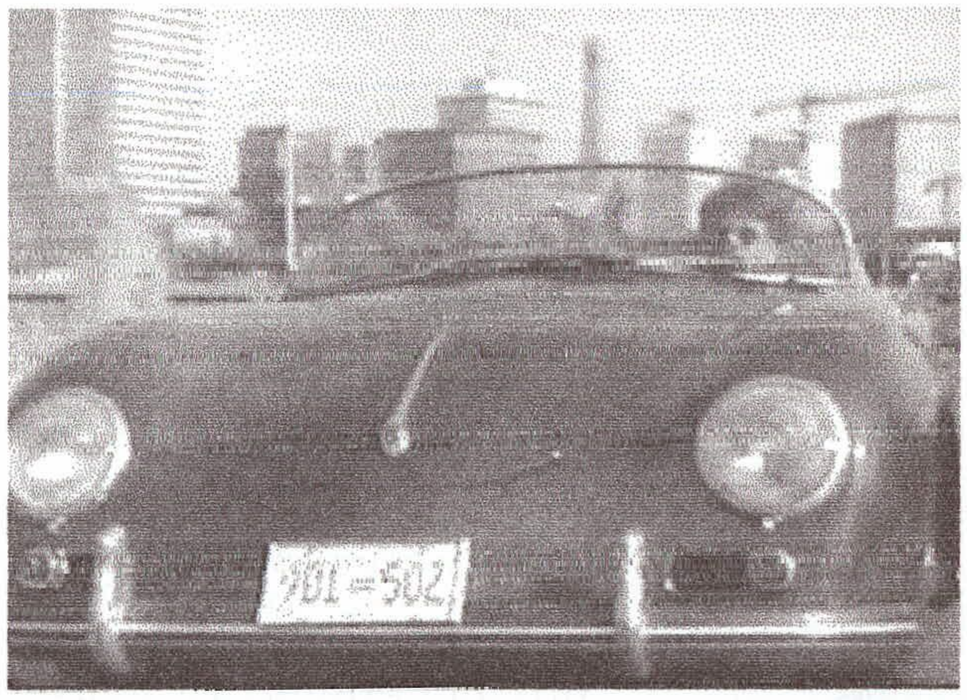
siempre salvar vidas, no embellecer a los millonarios de Beverly Hills. Pero él está decidido, seducido tal vez por la costa oeste, por su buen clima, sus playas, y Hollywood, con sus famosos actores, su *glamour*... y su dinero.

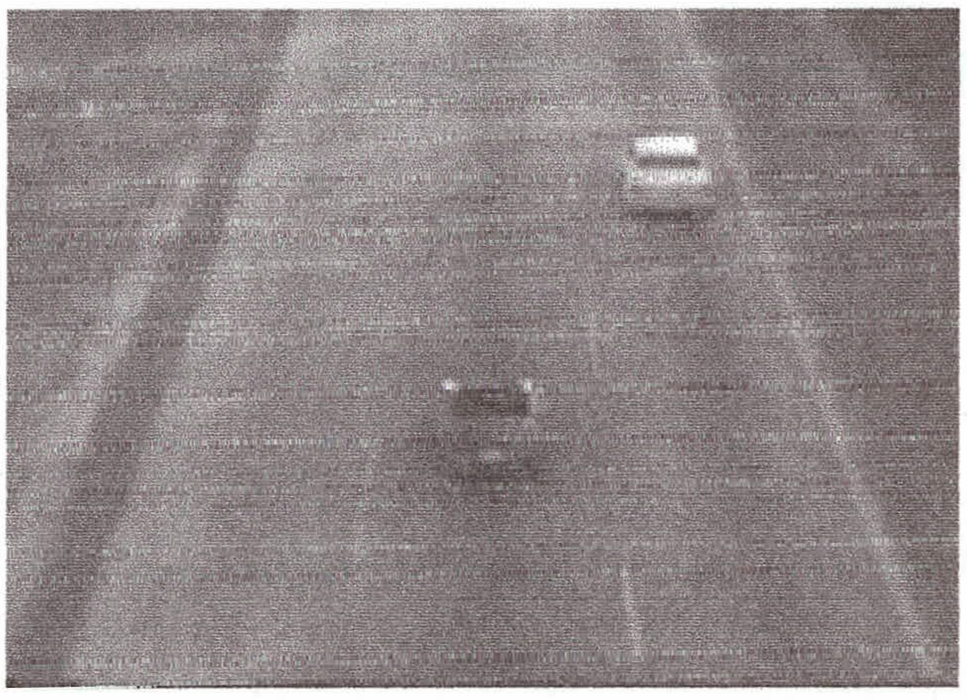
Esta primera secuencia dura unos 3 min. 10 seg. Al final del último plano, comienza a entrar la música de la siguiente secuencia (en la que se van a desarrollar los títulos). Por corte pasamos a la primera imagen de esta segunda secuencia de la película. Y en ese momento comienza la letra de la canción: "The one and only". Esta imagen nos muestra el asfalto de la carretera, que va quedando atrás mientras la cámara avanza rápidamente, como si fuera un coche. Así, los títulos se van a desarrollar íntegramente sobre las imágenes del viaje en coche que ha emprendido el protagonista. Un viaje previsto de Washington a Los Angeles. Por eso los planos van a tener gran cantidad de movimiento en la imagen, y también vamos a encontrar numerosos movimientos de cámara. En definitiva, lo que se muestra y como se muestra remite a la idea de desplazamiento, de viaje.

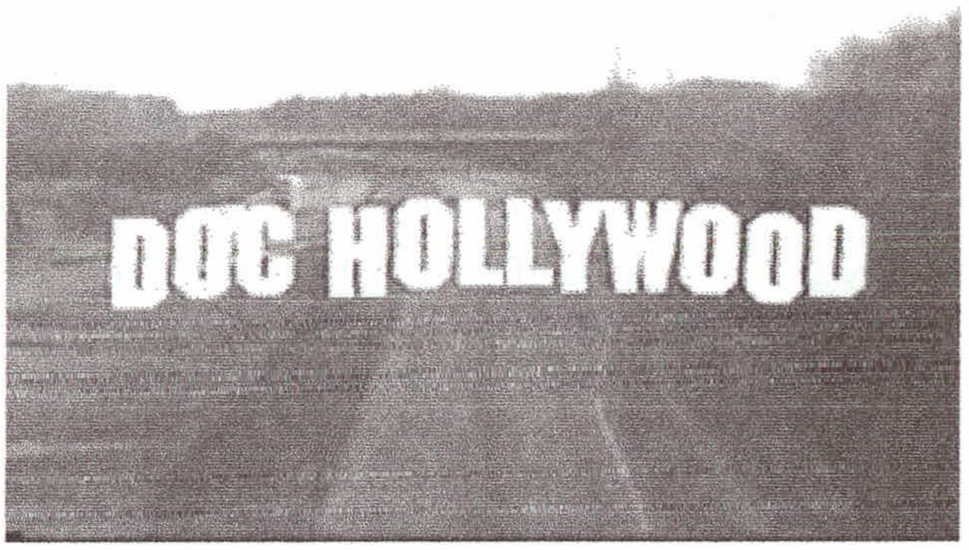
Sobre este primer plano del asfalto van a aparecer los tres primeros títulos, uno tras otro. El primero aparece desde el borde inferior, desplazándose hacia el borde superior de la pantalla: "WARNER BROS. PRESENTS" (F.204a). A la vez que el título

se mueve, va disminuyendo de tamaño. De esta manera da la sensación de que se aleja, como si fuera una señal de tráfico pintada en el asfalto que dejásemos atrás. Por otro lado, se utiliza una tipografía de palo seco, funcional. Como aspectos más distintivos de este título podemos señalar que utiliza un reducido ancho de letra, que las iniciales aparecen a un tamaño mayor que el resto de las letras, así como el filete que aparece sobre las letras, y su llamativo color amarillo. En cierta manera, este título nos recuerda a aquellos que aparecían en la cabecera de *El crepúsculo de los dioses* (1950). En aquella ocasión, los títulos, aunque no se desplazaban, adaptaban sus formas también a la representación en perspectiva, y aparecían en sobreimpresión sobre el asfalto de la carretera. Para más coincidencias, aquella era una película ambienta en Los Angeles, y tenía como tema el mundo de las estrellas de cine, su fama y posterior olvido.

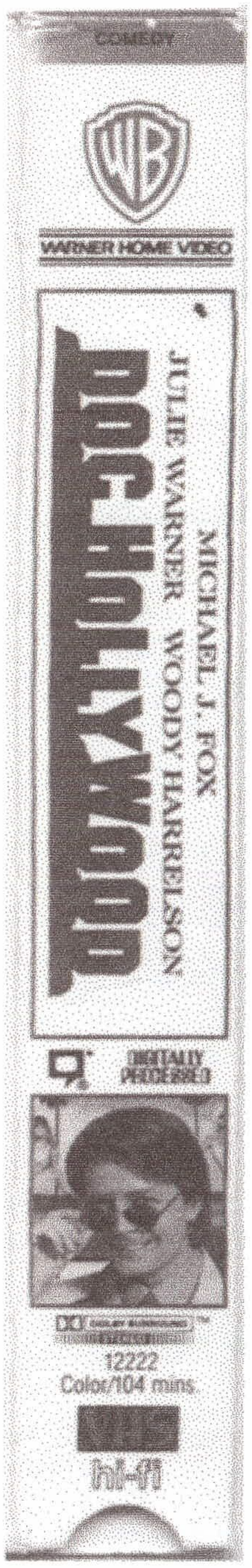
Cuando el título está próximo al borde superior del cuadro desaparece por fundido. De esta misma manera van a proceder los siguientes dos títulos: "A Film by/ MICHAEL CATON-JONES" y "MICHAEL J. FOX". Cuando el nombre del actor principal (y estrella) desaparece, la cámara inicia una panorámica hacia arriba. De esa manera vemos que vamos circulando delante del coche del protagonista (F.204b): primero







F.204b

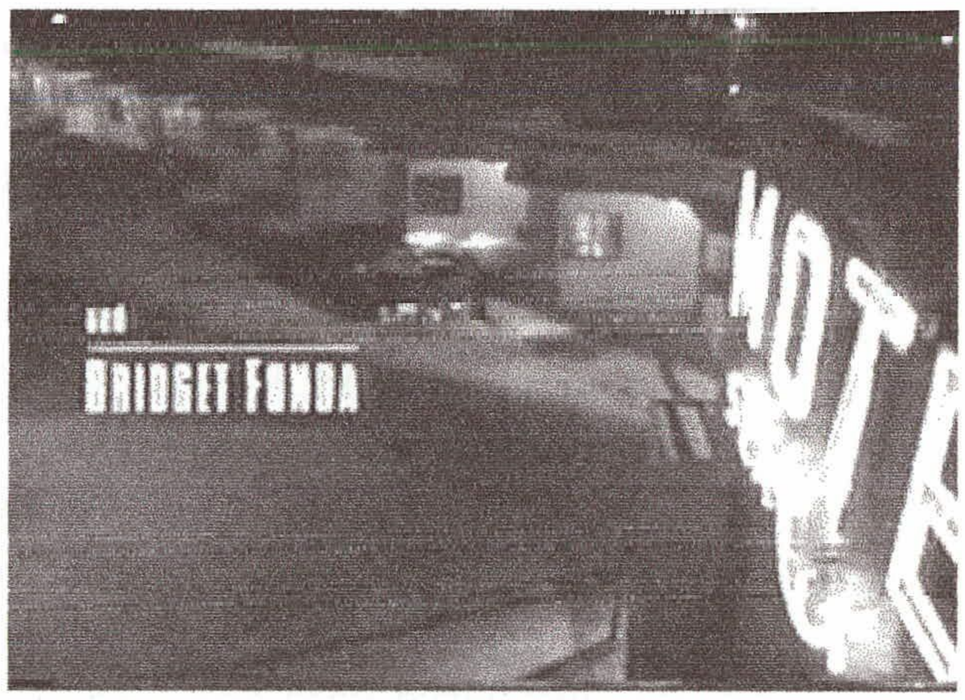


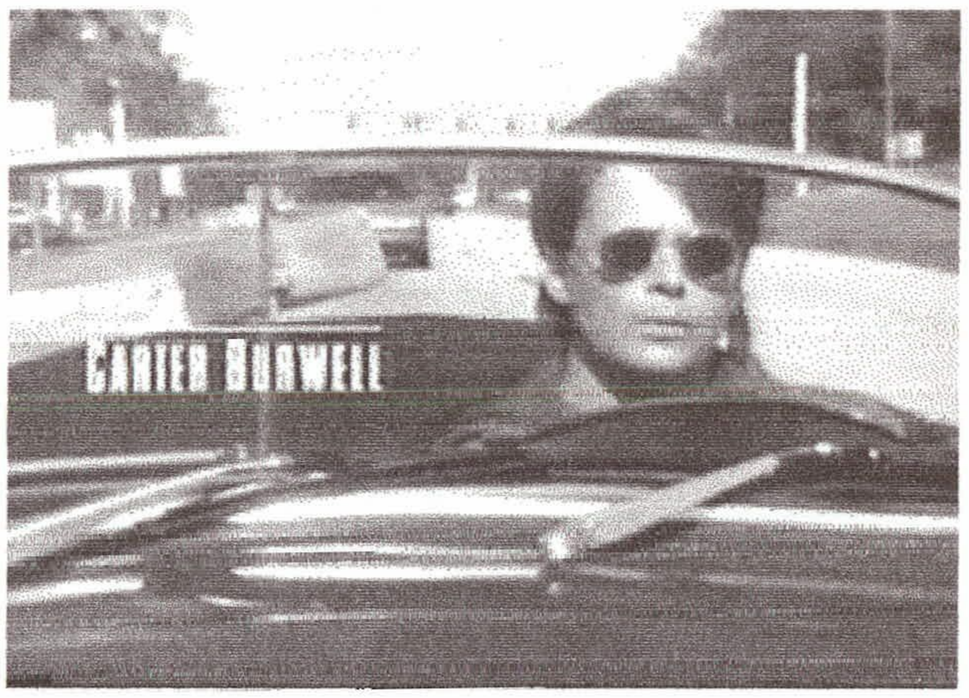
F.205

vemos la matrícula, luego el capó, y finalmente lo vemos a él conduciendo al volante de un descapotable rojo. Así, tras su nombre, hemos visto al actor interpretando a su personaje (tal y como se hacía con Rodolfo Valentino en *Sangre y Arena*, 1922). Por corte pasamos al siguiente plano. Colocada la cámara encima de un puente, vemos pasar en picado al coche rojo por la carretera de abajo. Luego, la cámara lo sigue con una rápida panorámica, hasta detenerse en un Gran Plano General de la autopista. Vemos al coche alejarse en dirección a la línea del horizonte. Y por esa línea surgen unas pequeñas letras doradas, como el sol, que van aumentando de tamaño, aproximándose al espectador, hasta llegar a un primer término (F.204b). Es el título principal: "DOC HOLLYWOOD" (Doctor Hollywood). El especial tratamiento formal de las letras, convierte al título principal en el logotipo de la película. Y éste se ha utilizado en diverso material publicitario posterior, como las carátulas de vídeo (F.205). La forma de las letras, de contornos rectilíneos, y su línea de base irregular, está inspirada en el gran letrero que reza "HOLLYWOOD" en las colinas del mismo nombre, y que enmarcan el límite norte de la ciudad. Este cartel, visible desde kilómetros de distancia, fue levantado en 1923 como parte de una campaña publicitaria de una urbanización que fue demolida en 1949.

El título principal desaparece por fundido, y por corte pasamos a la siguiente imagen. Todos los planos siguientes van a mostrar distintos momentos del viaje. Vamos a ver el coche y al conductor, en planos más cercanos y más lejanos; la mayoría de ellos con movimientos de cámara. Durante la primera parte de la secuencia el viaje se realiza sin problemas, el coche avanza rápidamente. Para a hacer noche en un motel, y luego sigue su viaje (F.204c). Es en esta nueva jornada cuando llega a un tramo de la carretera que está en obras (20 millas). En ella se ha formado una gran caravana de vehículos que esperan para pasar. Al fondo, el doctor Stone observa como un camión deja libre el acceso a la carretera cerrada. Se sonríe, y sale de la fila, circulando por la cuneta. El coche toma esa carretera, a cuyo lado vemos la gran señal de "CERRADO". Él celebra su hazaña. La carretera está vacía y avanza a toda velocidad. A continuación

lo vemos parado en una gasolinera. Se ha perdido y pide orientación. Pero los dos hombres mayores que hay no se ponen de acuerdo ni entre ellos. Después lo encontramos nuevamente conduciendo, por esa carretera secundaria. Se encuentra ante un lento camión con una gran carga de paja. Lo adelanta a pesar de la línea continua que se lo prohibe. Pero su error es doble, pues al estar adelantando a este gran vehículo que le quita la visión del lado derecho de la carretera, no ve la señalización del desvío que debería haber tomado para llegar a la autopista inter-estatal 95. Ajeno a este despiste continúa conduciendo confiado. Entonces vemos un Plano General de unas mujeres que caminan tranquilamente por la carretera con tres vacas. Después lo vemos otra vez a él, en Plano Medio tomado de perfil. Sobre este plano aparece el último título de la secuencia: "Directed by/ MICHAEL CATON-JONES". El título desaparece por fundido, y por corte pasamos a un plano general en el que vemos, desde el punto de vista del conductor, a las mujeres y las vacas en mitad de la carretera. Entonces pasamos a un Plano Medio Corto de Ben, que está mirando distraído algo en el interior del coche. Cuando mira al frente y ve lo que se le viene encima, gira rápidamente el volante hacia su derecha, para evitar el choque. Se sale a toda velocidad de la carretera y, perdido el control del coche, va





F.204c

arrasando arbustos y árboles hasta barrer la valla de madera que está pintando un hombre, acompañado del *sheriff*...

Sobre los distintos planos de imagen que han servido para narrar estos acontecimientos, 33 (hasta el crédito del director), aparecen los 21 planos de títulos restantes tras el título principal. Éstos utilizan el mismo tipo de letra que los tres primeros títulos de la secuencia, salvo que no están deformados por el efecto de perspectiva que se quiso ofrecer en los tres primeros. Estos 21 planos de texto aparecen y desaparecen por fundido, y se mantienen fijos en su sitio, ya no hay movimiento en el texto. Siguen utilizando el filete superior, y aparecen también en color amarillo. Todo ello sirve para crear una imagen distintiva de esta secuencia. En cuanto a la ubicación en la pantalla de estos 21 planos de texto, encontramos cierta variedad, ya que aparecen como sigue: 7 alineados a la derecha, 5 alineados a la izquierda, 2 en el centro, 4 alineados a la derecha y, finalmente, 2 en el centro. A pesar de la variedad, no se producen grandes saltos visuales. De esa manera se favorece que sea la imagen la que lleve la voz cantante e imponga su ritmo. Un ritmo que finalmente, como ocurría en la película anterior, tanto texto como imagen crean y refuerzan.

Así, en esta parte tras el título principal, la imagen sirve de fondo al texto. Mientras que durante los tres primeros títulos de la secuencia y el propio título principal, la relación es más estrecha. En los primeros títulos, las letras se adaptan a la forma de la carretera y se desplazan como señales de tráfico horizontales. Y en el título principal se usa la línea del horizonte, el lugar más allá del cual se dirige el protagonista, para hacer surgir el título de la película, como punto de destino.

Secuencia de títulos final

La película termina con una larga secuencia de títulos final (3 min. 18 seg.), en la que éstos aparecen en amarillo sobre fondo negro, desplazándose hacia arriba. Utilizan la misma tipografía de palo seco de la cabecera, pero con un ancho de letra normal. En la secuencia se reconoce la labor de más de 150 personas, y aparte aparecen las empresas colaboradoras, agradecimientos, etc.

Mr. SATURDAY NIGHT

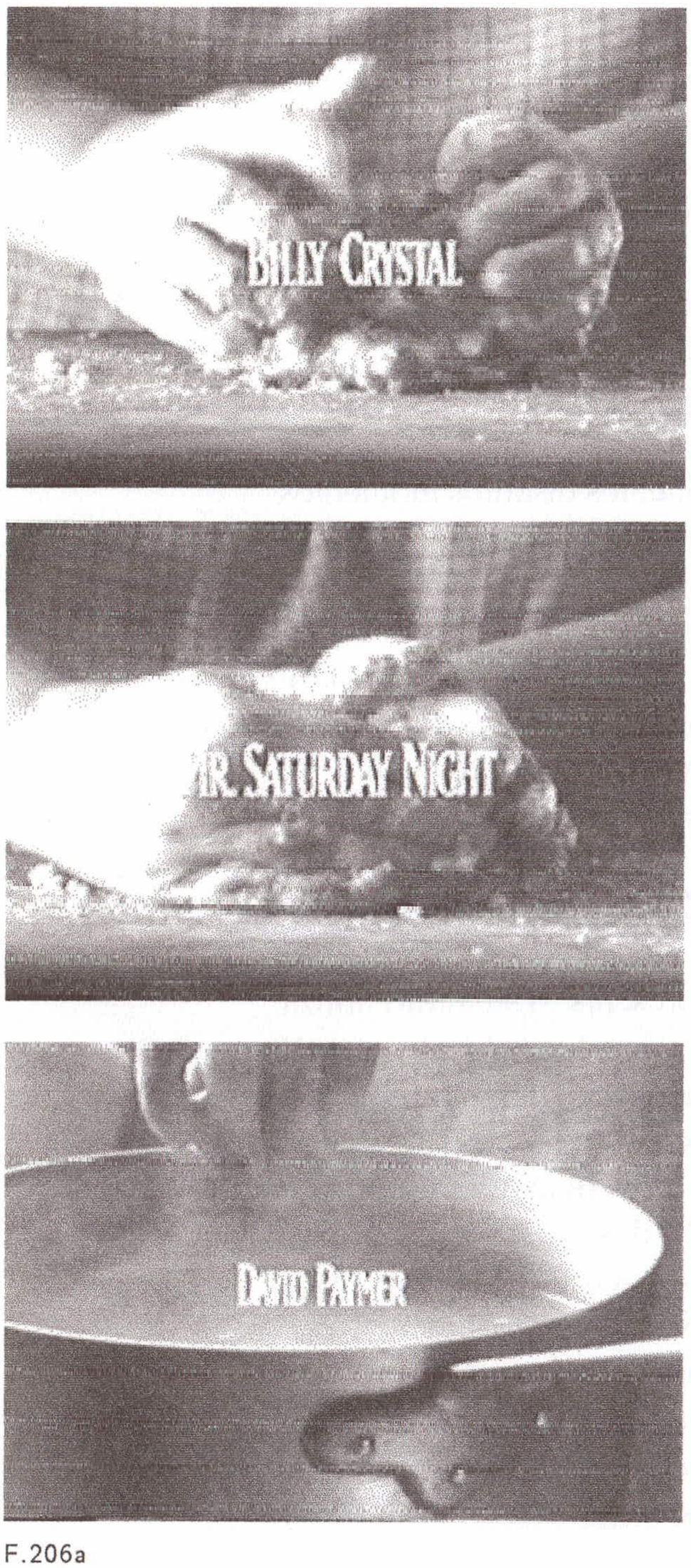
(*Mr. Saturday Night*, 1992, Billy Crystal)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "Title sequence ELAINE & SAUL BASS".
Duración: 2 min. 34 seg.
Nº. de planos de texto: Logotipo de *Castle Rock Entertainment* + 21.
Color.

Esta secuencia de títulos se desarrolla casi toda sobre imagen de acción real. En ella vamos a ver, a través de Planos Detalle, los distintos momentos de elaboración de una comida, su servicio, y finalmente los platos vacíos, para terminar con un plano de un puro casi consumido, como conclusión de la suculenta comida. Durante toda la secuencia vamos a oír la voz del protagonista (interpretado por Billy Cristal), hablando y hablando. Y también oiremos a otro personaje riendo sus ocurrencias. El ambiente de la charla es distendido, amable y divertido. De hecho, Buddy Young Jr. (Billy Cristal) es un humorista, y en torno a su profesión girará toda la historia.

La película comienza, tras el logotipo de *Castle Rock Entertainment*, con un título en letra blanca, que aparece por fundido sobre el fondo negro: "in association with NEW LINE CINEMA presents". Este título utiliza una tipografía con *serif*, funcional. Presenta un ajustado ancho de letra. Y las iniciales de las palabras, escritas en mayúsculas, son de un tamaño mayor al resto de letras en mayúsculas (este recurso formal para incluir variedad visual en los títulos ya lo hemos visto en películas como *Big, La guerra de los Roses* y *Doc Hollywood*). Este título desaparece por fundido y sobre el mismo fondo negro aparece el siguiente título: "A FACE Production". Utiliza la misma tipografía. Y desaparece, igualmente, por fundido. Entonces entra por corte un Plano Detalle de una albóndiga que cae sobre una tabla de cocina. Es la primera imagen de la preparación de la comida a la que vamos a asistir. En cierta forma, esta cabecera establece un paralelismo con la historia que vendrá a continuación. En la historia,



F.206a

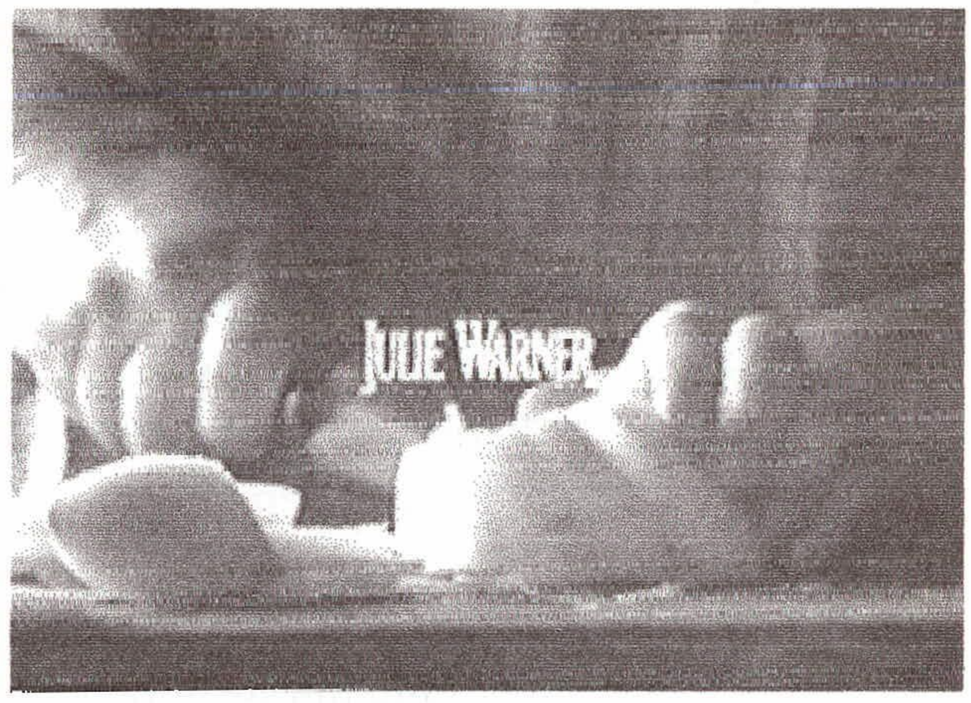
vamos a conocer no sólo al humorista en el escenario, sino todo lo que hay detrás de éste, el antes y el después. Así, en la cabecera no sólo se nos muestra la comida ya servida y lista para tomar, sino toda su elaboración. Vamos a ver que es lo que hay detrás de esos platos tan bellamente presentados; y nos damos cuenta de que sólo hay, como en el caso de la albóndiga, una masa informe y pegajosa.

Sobre este plano aparece, centrado en el espacio y por fundido, el nombre del actor principal: "BILLY CRYSTAL" (F.206a). La tipografía es la misma que en los dos títulos anteriores (y será la misma en toda la secuencia). Sólo hay un pequeño añadido, y es que ahora, al situarse sobre imagen de acción real (y no sobre el fondo negro), se le añade una pequeña línea de sombra negra en el lado izquierdo. Con esta sombra lo que se pretende es mejorar su legibilidad, de manera que no se confunda el blanco de las letras con los tonos claros que aparezcan de fondo en la imagen.

El título desaparece y, sobre este mismo plano, mientras unas manos redondean la albóndiga, aparece el título principal, también en el centro de la pantalla: "MR. SATURDAY NIGHT" (Mr. Sábado Noche). Este orden de aparición: primero la estrella y luego el título de la película, nos recuerda una vez más la deuda de las secuencias de títulos hacia el *star system*. Ya que en buena

medida, el deseo de hacer conocer el nombre de las estrellas al gran público, fue el que en sus inicios favoreció el desarrollo de las secuencias de títulos, y marcó su posterior evolución.

A continuación vamos a ver toda una serie de imágenes que nos muestran, como decíamos, la preparación de la comida, su servicio y finalmente los platos vacíos. Así, vemos: un Plano Detalle de las manos echando las albóndigas a una cacerola con caldo, cortando cebolla (F.206b), cortando tomate, rellenando una tripa con carne, cortando carne, rellenando un pollo/pavo, echando sal gorda a la carne, enrollando carne en hojas de col, picando carne en una máquina, un frito en la sartén, otro frito en la sartén, cortando carne, cortando rebanadas de pan, sirviendo las albóndigas, sirviéndose un pescado, sirviendo chorizo con salsa, sirviendo un plato con col hervida, sirviendo acompañamiento de puré de patatas, pelando una manzana, sirviendo una infusión, un plato vacío, otros platos vacíos, un plato con la raspa del pescado. En este último plano la cámara realiza un movimiento hacia la derecha hasta detenerse ante un cenicero que contiene un puro casi terminado. Sobre esta imagen aparece el último título de la secuencia: "Produced and Directed by BILLY CRISTAL". El título desaparece, y fundido a negro. Fin de la cabecera.



F.206b

Así, sobre los veinticinco planos distintos de imagen que muestra la secuencia, se desarrollan los diecinueve planos de títulos. Éstos aparecen ubicados bien centrados respecto al eje vertical (diez de ellos), bien alineados a la izquierda (otros diez). Mientras que solamente uno de los títulos aparece alineado a la derecha.

Como ocurría en las dos películas anteriores (*El cabo del miedo* y *Doc Hollywood*), aunque la imagen sirve de fondo a los títulos, ésta lleva la voz cantante en la secuencia.

Secuencia de títulos final

La película termina con un secuencia de títulos final que presenta, en primer lugar, a los cuatro actores principales. Y lo hace con un Plano Medio de cada uno de ellos, tal y como se hacía, por ejemplo, en la secuencia de títulos final de *Ciudadano Kane* (1941). En primer lugar aparece Billy Crystal, caracterizado de su personaje, y por fundido, aparece en sobreimpresión el título: "BILLY CRISTAL as Buddy Young, Jr.". Utiliza una tipografía son *serif*, funcional. Aparece en color blanco y, como en la cabecera, utiliza una línea de sombra al lado izquierdo para destacar del fondo. De igual modo, en un Plano Medio, aparecerán los siguientes cuatro actores y sus respectivos créditos: "DAVID PAYMER as Stan", "JULIE WARNER as Elaine" y "HELEN HUNT as Annie". Por corte pasamos a un Plano Entero de Buddy actuando en un escenario. El plano está tomado desde atrás, de manera que vemos a los espectadores. Sobre esta imagen aparece por fundido una lista de créditos. La imagen se va oscureciendo a la vez que el foco que alumbra al personaje se va cerrando. Queda el fondo negro y sobre él se desarrolla la lista de títulos. En esta lista aparecen los nombres de más de 290 personas, a parte de las empresas colaboradoras, los agradecimientos, etc. De manera que dura, desde que apareció en Plano Medio de Billy Cristal, 5 min. 23 seg.

LA EDAD DE LA INOCENCIA

(*The Age of Innocence*, 1993, Martin Scorsese)

Cabecera

Referencia a Saul Bass: "Title Sequence by Elaine & Saul Bass".
Duración: 2 min. 30 seg. (de los cuales 19 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Columbia* + 23.
Color.

Bass encomienda la presentación de esta película a un motivo principal: una rosa que se abre. Utiliza este motivo como metáfora de la "edad de la inocencia".

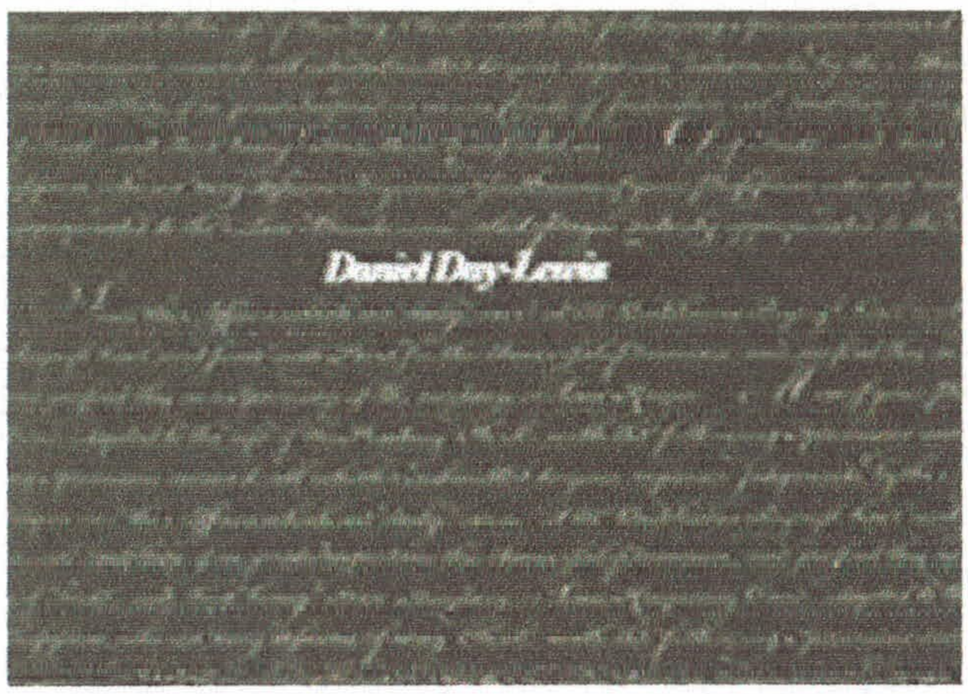
A lo largo de la secuencia se va a repetir este movimiento de apertura hasta trece veces, mostrando distintos planos de flores que se abren y se funden unas con otras sucesivamente. Esta flores son en su mayoría de color rojo intenso. En definitiva, se utiliza predominantemente la rosa roja, que simboliza amor y pasión.

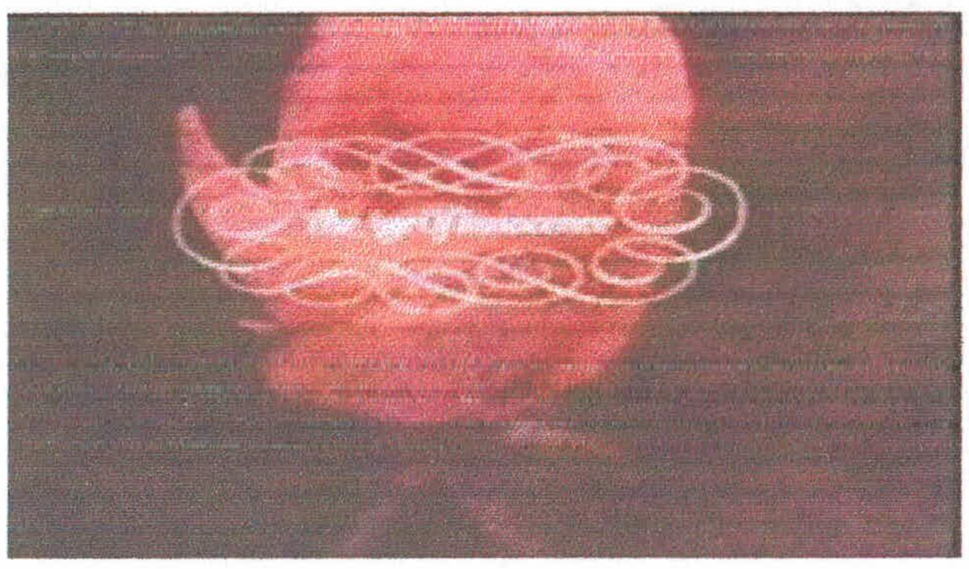
Tras un moderno logotipo de la *Columbia*, la pantalla queda en negro. En ese momento comienza la música, y por fundido aparece el primer título, en blanco sobre fondo negro: "*Columbia Pictures Presents*". Este título utiliza la tipografía que se va a usar en toda la secuencia. Es un tipo de letra con *serif*, funcional. Presenta un escaso interletrado y aparece en cursiva. El hecho de que se utilicen las minúsculas (excepto para las iniciales), y la cursiva, permite establecer una relación con la letra manual propia de la época en la que está ambientada la historia (S. XIX). El título aparece en el centro de la pantalla, tal y como lo harán casi todos los títulos de la secuencia.

Vemos cómo se ha producido un cambio de las primeras secuencias de títulos de Bass en los años cincuenta, a las últimas de los años noventa. En sus primeras películas era frecuente que los títulos recorrieran toda la pantalla, que ocuparan todas las ubicaciones posibles. Poco a poco, las variaciones en la ubicación de los títulos se han vuelto más sutiles, casi imperceptibles; se pasa de unos a otros sin grandes saltos visuales, de

manera que no se despiste la atención de la imagen.

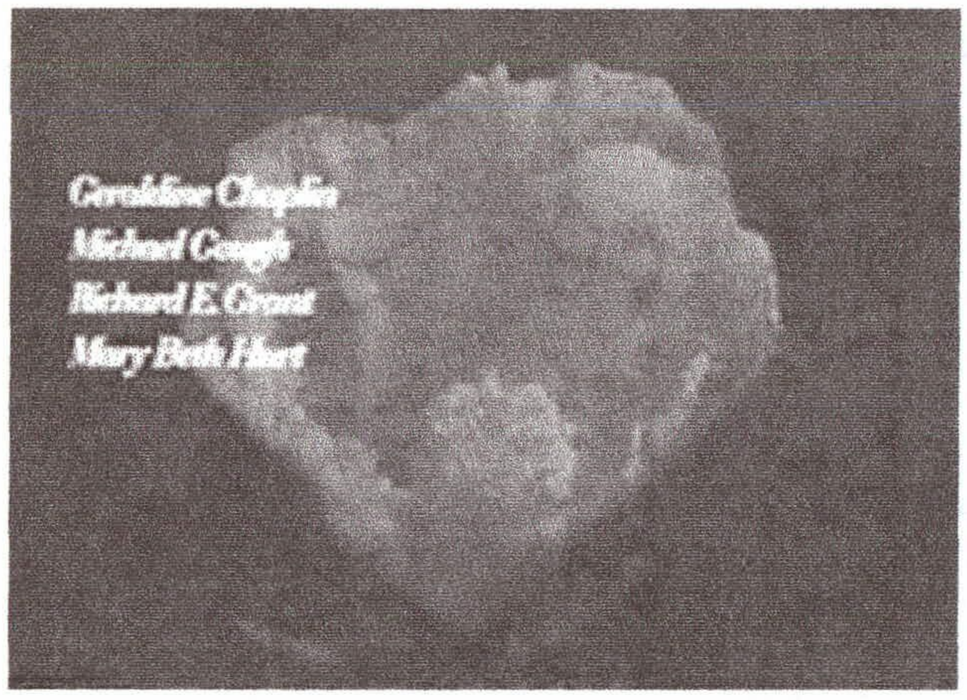
Este primer título desaparece por fundido y del mismo modo proceden los dos títulos siguientes, uno tras otro: "*A Cappa/ De Fina Production*", "*A Martin Scorsese Picture*". Este último título desaparece por fundido. Entonces, por fundido aparece un fondo con diez líneas de texto de carácter manuscrito. Este texto aparece en color azul sobre el fondo negro. La letra está en cursiva y utiliza grandes iniciales, así como algunas letras intercaladas muy estilizadas o con amplios trazos curvos decorativos. Como en la cabecera de *Nueve horas de terror* (1963), es una letra que cumple una función estética, y nos sitúa en un determinado ambiente (en este caso, finales del S.XIX). Rápidamente, por fundido, aparece en color blanco el nombre del actor principal: "*Daniel Day-Lewis*" (F.207a).

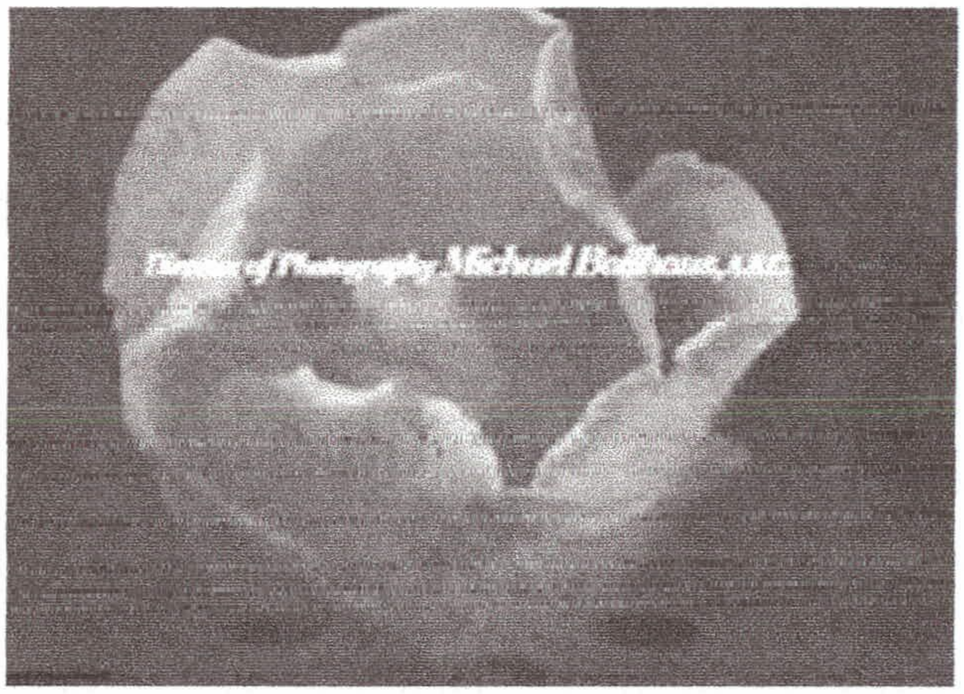




F.207a

El título desaparece por fundido y aparece el siguiente: "*Michelle Pfeiffer*". Entonces las letras de fondo cambian de color, pasan de azul a magenta. Desaparece el nombre de la actriz y aparece el siguiente título: "*Winona Ryder*". Entonces las letras de fondo cambian nuevamente de color, y pasan de magenta a rojo bermellón. Con estos tres actores se ha presentado el triángulo amoroso que se desarrollará a lo largo de la película. Por fundido surge, en el centro de la pantalla, una rosa roja aún cerrada. Las letras de fondo cambian de color, pasan de bermellón a negro, mientras el fondo negro cambia a violeta. La rosa va girando sobre si misma hacia la izquierda a la vez que se va abriendo. Sobre esta imagen aparece, por fundido, el título de la película: "*The Age Of Innocence*" (F.207a). La música acompaña este momento y lo refuerza



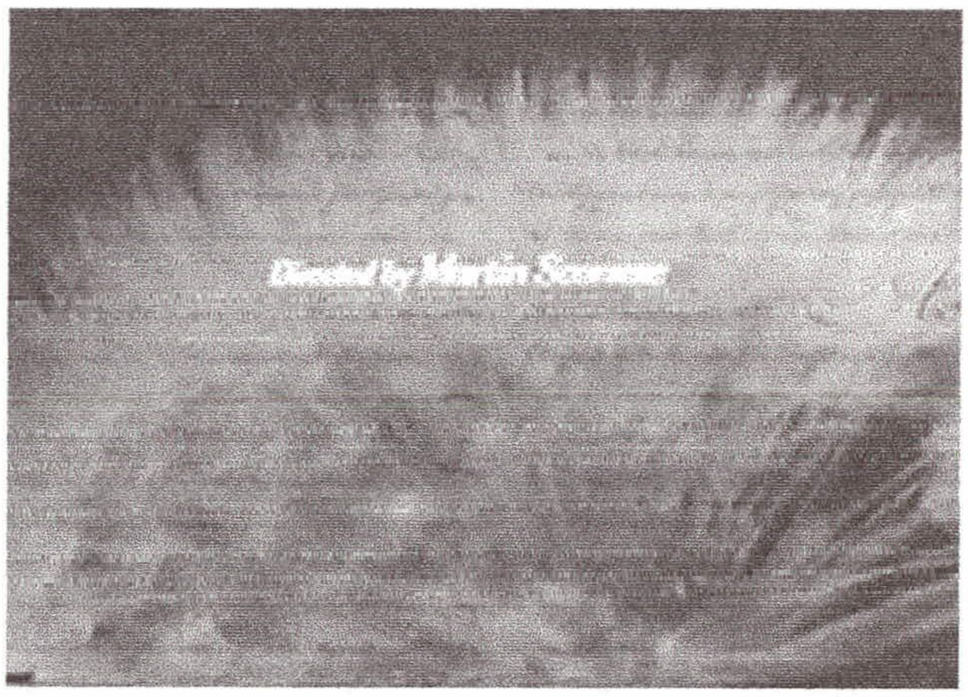


F.207b

sonoramente. El título principal aparece en el centro de la pantalla. Utiliza la misma tipografía que los títulos anteriores. Y lo que más destaca es la orla de motivos lineales ondulados que lo envuelven. Esta orla decorativa nos remite, como lo hacen las letras de fondo, a la época en la que se va a desarrollar la historia.

Cuando la flor está abierta por completo, el título desaparece por fundido. Los siguientes títulos va a ir apareciendo sobre sucesivas imágenes de flores abriéndose. Las letras de fondo desaparecen, y las flores se funden con distintas imágenes de encajes con motivos florales.

El penúltimo título de la secuencia aparece sobre una flor abierta: "*Produced by Barbara De Fina*". Las letras desaparecen y comienza un fundido con la siguiente imagen. Al mismo tiempo comenzamos a oír una voz femenina cantando ópera. La nueva imagen muestra un Plano Detalle de



un "molinillo de viento", fundido con otra imagen de texto de la época (separado en dos columnas). Sobre esta imagen de la "flor" y las letras aparece, en el centro de la pantalla, el último título: "*Directed by Martin Scorsese*" (F.207b). El título desaparece y fundido a negro. Seguimos escuchando a la voz cantar. Su sonido es el que marca la continuidad con la siguiente escena de la película, ya perteneciente a la historia.

Secuencia de títulos final
Duración: 5 min. 19 seg.
Nº. de planos de texto: 30 + lista de los actores.
Tipografía blanca sobre fondo negro.

La película termina con una larga secuencia de títulos final, realizada con letra blanca sobre fondo negro. Podemos destacar el primer título, una dedicatoria: "*For my father Luciano Charles Scorsese*", que aparece doblemente subrayado, como lo hacían los títulos de la cabecera de *Big* (1988).

HIGHER LEARNING

(*Higher Learning*, 1994, John Singleton)

Cabecera
Referencia a Saul Bass: "TITLE/ SEQUENCE/ ELAINE &/ SAUL BASS".
Duración: 2 min. 32 seg. (de los cuales 15 seg. corresponden al logotipo de la *Columbia*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Columbia* + 26.
Color.
Animación de tipografía.

La secuencia de títulos diseñada para *Higher Learning* (*Aprendizaje superior*) es exclusivamente tipográfica, es decir, vamos a ver solamente los títulos sobre fondo neutro (negro). El tratamiento formal de estos títulos, y sobre todo su movimiento, transmite visualmente parte del contenido lingüístico del propio título de la película (*). Así, ese "*higher*"

(*) En inglés, la expresión "higher learning" hace referencia a la enseñanza universitaria, ámbito en el que se va a desarrollar esta historia.

("alto") se muestra visualmente mediante el desplazamiento en diagonal ascendente de gran parte de los títulos.

Por otro lado, se consigue una perfecta integración con la música, que es, en buena medida, responsable del ritmo de la secuencia. Así, en cierta manera, podemos decir que vemos la música vuelta imagen; aquello que tanto interesó a pioneros de la animación como John Whitney (*). En cierta medida, estos títulos, considerados de forma abstracta, como planos blancos y grises, recuerdan a aquella animación abstracta de Hans Richter de 1921, y a las propias barras blancas de la secuencia de títulos de *El hombre del brazo de oro* (1955). Elementos abstractos que se mueven al ritmo de la música, y que lo hacen de tal manera que refuerzan, con su movimiento, el significado lingüístico del título de la película.

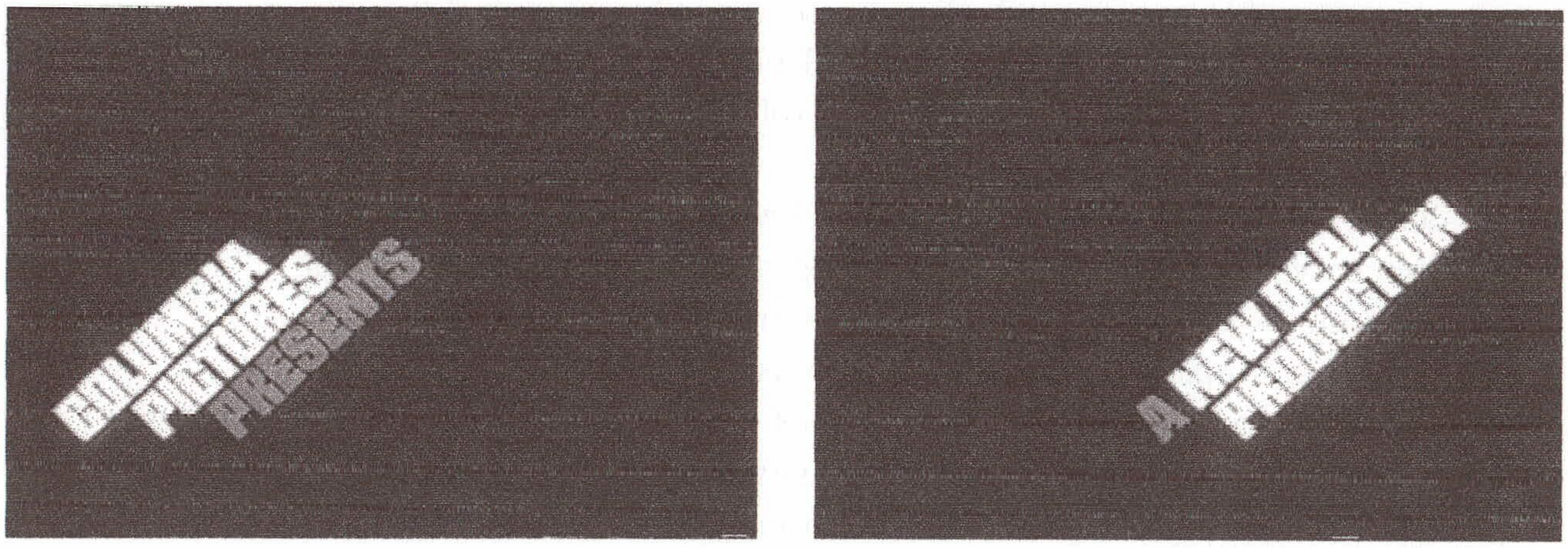
La secuencia comienza con un moderno logotipo de la *Columbia*. Tras su desaparición, por fundido a negro, comienza la música. Sobre el fondo negro aparecen, una tras otra, desplazándose en diagonal ascendente, las tres palabras que forman el primer título: "COLUMBIA/ PICTURES/ PRESENTS" (F.208a). Las dos primeras palabras aparecen en blanco, y la tercera en gris medio. Esta distinción de las palabras en dos tonos distintos se va a utilizar, a lo largo de la secuencia, para distinguir el cargo (gris) del nombre propio (blanco). A esta utilización funcional del uso de los dos tonos, podríamos añadir una relación con el contenido de la historia. Y es que ésta, que se desarrolla en un ambiente universitario, hace un repaso de sus problemas, y entre ellos aparece como eje central los aún presentes conflictos raciales en la sociedad norteamericana. Luego esta dualidad (blanco-gris), de alguna forma se relaciona con la historia que vendrá a continuación.

En cuanto al tipo de letra utilizado, es el mismo que se va a usar en toda la secuencia. Es una tipografía de palo seco, que se caracteriza especialmente por su trazo grueso. Este trazo grueso, y el escaso interletrado que utiliza, hace que las palabras aparezcan como bloques visuales muy compactos. Esto es lo que antes nos permitía considerarlos en abstracto como planos de color, de manera que establecíamos la similitud formal con las experiencias en animación abstracta de Hans Richter.

(*) John Whitney, que estudió música clásica en el Claremont College en Pomona, siempre estuvo interesado en crear efectos visuales en movimiento que pudieran combinarse con la música: "convertir lo invisible de la música en visible. Esto fue más allá de una unión de la música a la imagen; fue un esfuerzo para hacer de la imagen, música. El libro de Whitney *Armonía Digital*, un tratado de música, imágenes y animación por ordenador, es una fascinante articulación de sus experimentos, y pasión, con la combinación de música y film". (Auiler, 1998, p.152). Entre dichos experimentos encontramos *Cinco ejercicios fílmicos abstractos*, realizados en 1943 junto a James Whitney.

Las tres palabras quedan, durante un momento, fijas en su sitio para ser leídas. Después, todas juntas siguen su desplazamiento en diagonal hasta desaparecer por el borde superior del cuadro.

De la misma manera actúan los dos títulos siguientes: "A NEW DEAL/ PRODUCTION" y "A FILM BY/ JOHN SINGLETON" (F.208a-b). A continuación aparece el título principal: "HIGHER/ LEARNING" (F.208b). Y lo hace introduciendo dos variaciones principales respecto a los títulos precedentes; unas variaciones formales que lo distinguen de los títulos anteriores y posteriores. En primer lugar aparece en color rojo. Y en segundo lugar las letras aparecen, en un principio, "rotas". La mitad superior de las dos palabras aparece desplazándose en diagonal descendente, mientras que la mitad inferior lo hace en diagonal ascendente. Ambos bloques se desplazan hasta coincidir y formar el título de la película. Tras unos momentos, los dos bloques se separan y se marchan por donde vinieron; de manera que las letras vuelven a romperse en dos partes. Esto nos lleva una vez más a esa dualidad creada a partir del conflicto racial, y que se manifestaba en la cabecera, en un principio, con el uso de dos tonos distintos para los títulos. Ahora, esa dualidad se manifiesta a través de una quiebra, de una ruptura de las letras que queda además marcada por el color rojo. Un color rojo que, en este caso, podríamos interpretar como símbolo de la muerte que tendrá lugar en la historia debido a ese



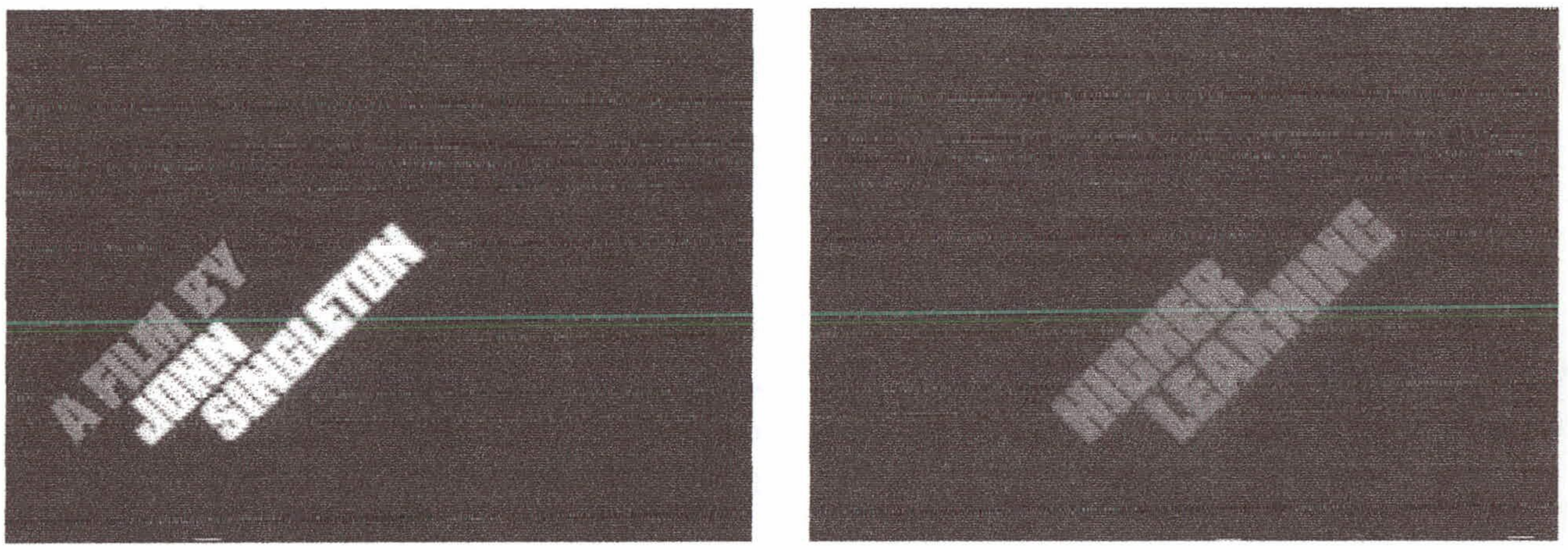
F.208a

conflicto entre razas. Una muerte, además, entre estudiantes universitarios; por lo que ese "*Higher Learning*" se tiñe de rojo. La comunidad universitaria se tiñe de rojo, a la vez que se da un nuevo significado al título, pues de semejante dura experiencia, todos aprenderán la lección.

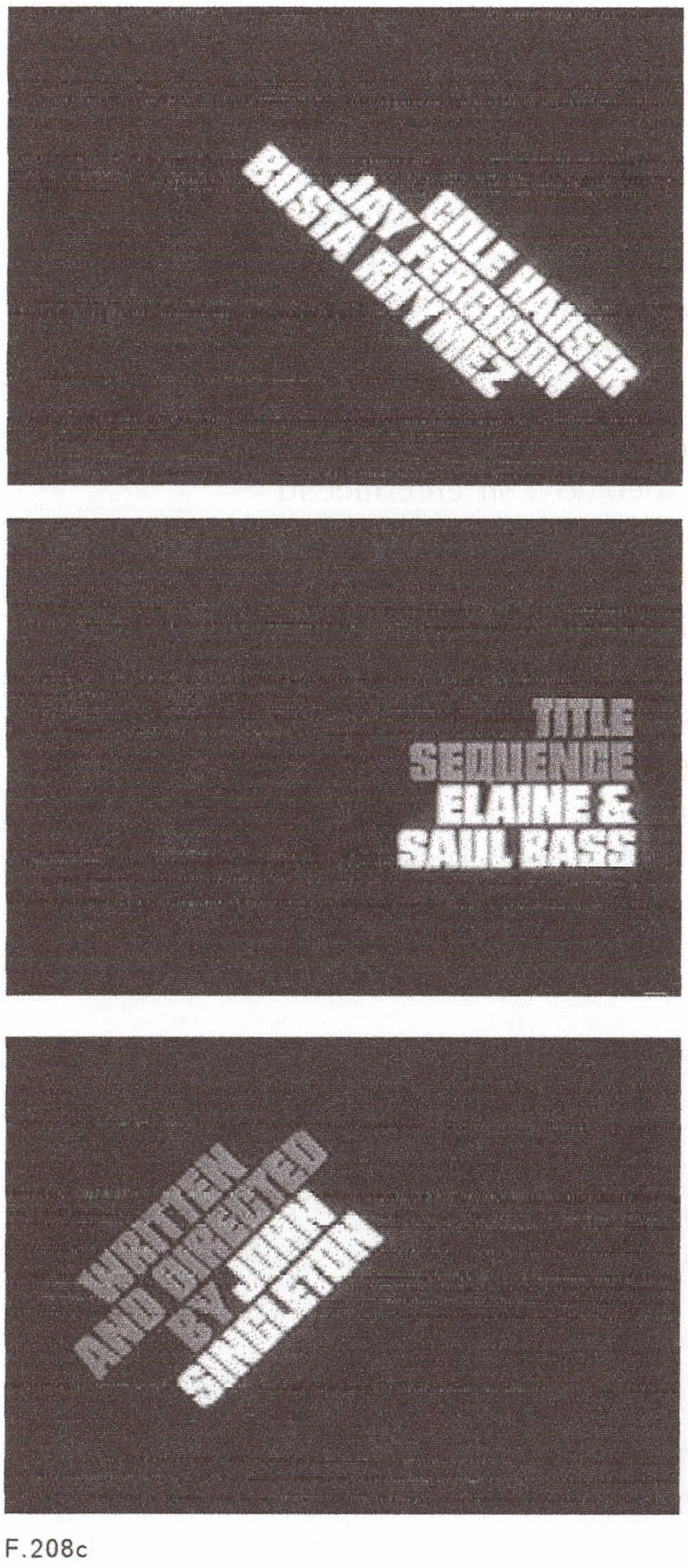
La utilización del color rojo, hace que nos encontremos nuevamente ante esos tres colores tan usados por Bass: el blanco, el rojo y el negro. Mientras que por su parte, la fragmentación horizontal de las letras nos recuerda a otra secuencia de títulos anteriormente diseñada por Bass, la cabecera de *Psicosis*, donde también se ponía de manifiesto un juego de pares: blanco-negro, vertical-horizontal; y de ruptura, en aquella se trataba de la ruptura con la realidad del protagonista, debido a su enfermedad mental.

Tras el título principal van a aparecer dieciocho planos de texto, los cuales corresponden a los nombres de los actores principales. Todos estos títulos van a desplazarse por la pantalla siguiendo una diagonal. Alternativamente uno aparecerá en sentido descendente, y el siguiente en sentido ascendente. Así, se vuelve a marcar ese juego entorno al dos: subir-bajar, alto-bajo, superior-inferior. Este modo de aparición variada de los títulos introduce, así mismo, interés visual, de manera que ayuda a mantener la atención del espectador.

Terminados los créditos de los actores, van a venir los principales



F.208b



F.208c

créditos artísticos y técnicos. Y para su aparición se introduce una novedad: los títulos van a aparecer recorriendo la pantalla en horizontal, y no en diagonal. De esta manera aparecen los responsables de: "CASTING", "TITLE/SEQUENCE"(F.208c), "MUSIC", "MUSIC SUPERVISOR", "CO-PRODUCER", "COSTUME/ DESIGNER". En algunos de ellos se vuelve a jugar con el número dos, pues el cargo aparece por el borde izquierdo y el nombre propio aparece por el borde derecho.

Tras estos siete créditos los cuatro restantes retoman el desplazamiento sobre la diagonal. Y nuevamente, el cargo aparece en un sentido y el nombre propio en el contrario, hasta que se encuentran. Estos últimos títulos aparecen sobre la diagonal ascendente, marcando con ello la misma dirección que los títulos que abrían la secuencia, tal y como podemos ver en la última imagen de F.208c. De esta manera se contribuye a crear unidad formal dentro de la secuencia.

Secuencia de títulos final

La película termina con una larga lista de títulos final, con más de 130 personas reconocidas en los créditos, y que dura aproximadamente 3 min. 30 seg. Se utiliza una letra con *serif*, funcional y blanca sobre fondo negro.

CASINO

(*Casino*, 1995, Martin Scorsese)

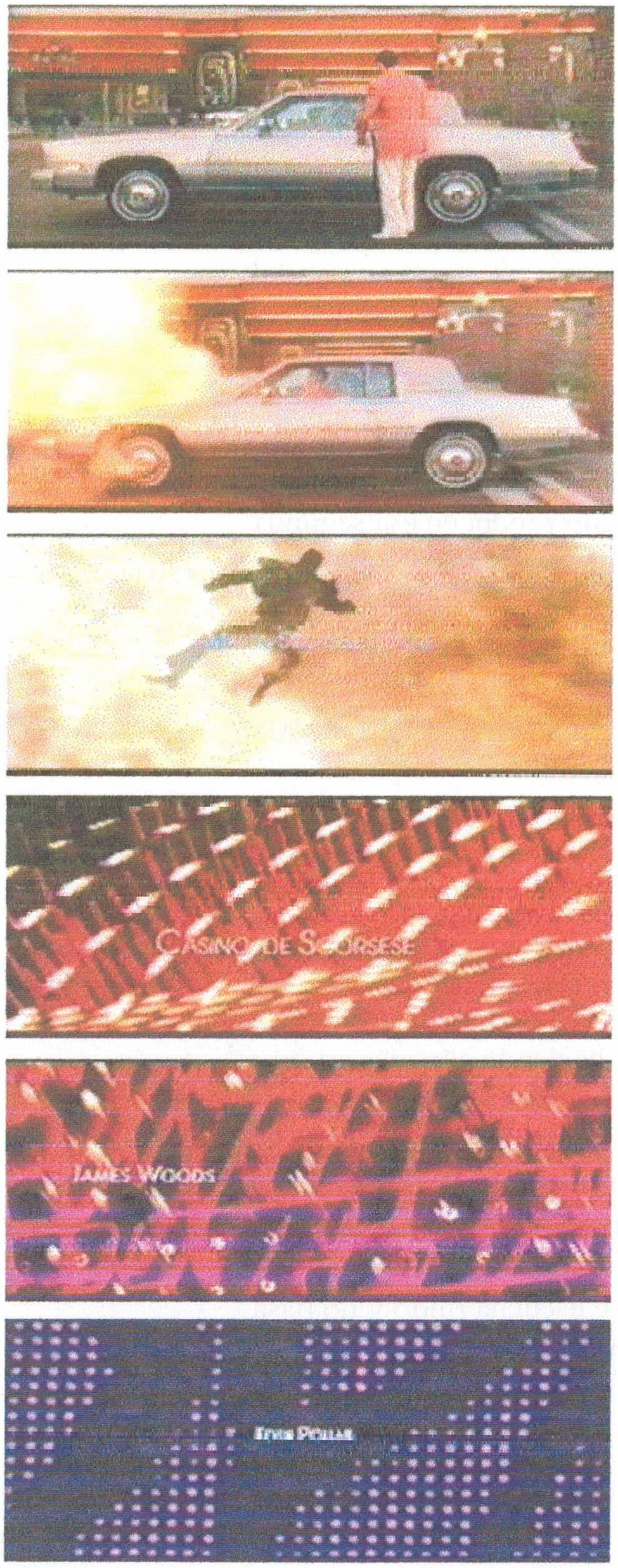
Cabecera

Referencia a Saul Bass: "TITLE SEQUENCE BY ELAINE & SAUL BASS".
Duración: 3 min. 3 seg. (de los cuales 18 seg. corresponden al logotipo de la *Universal*).
Nº. de planos de texto: Logotipo *Universal* + 25.
Color.

Esta secuencia de títulos se desarrolla casi toda sobre fondo de imagen de acción real. Sin embargo, la primera parte, que aparece sobre un fondo negro, es fundamental para preparar la sorpresa que vendrá en esa segunda parte de imagen de acción real.

Comienza la secuencia con un moderno logotipo de la *Universal*. Este logotipo viene acompañado de su propia música, que termina cuando la imagen se funde a negro. Sobre este fondo negro van a ir apareciendo los cuatro primeros títulos. La ausencia de sonido durante ellos es más notoria justamente porque el logotipo de la productora estaba acompañado de música. Este silencio, y la sobriedad de los títulos (tipografía de palo seco y trazo medio, en color blanco sobre fondo negro), crea una inevitable sensación de tranquilidad, de calma, de estabilidad. Además, esta sensación se ve también reforzada de dos maneras: una, por el modo de aparición de los títulos, que lo hacen mediante suave fundido, y otra, porque aparecen en el centro de la pantalla, en una zona de equilibrio visual, a la vez que potencian la horizontalidad del formato, haciendo aún más estática y equilibrada la composición.

Tras el último de estos cuatro títulos (que es en realidad un título narrativo, pues indica el año en el que se va a desarrollar la acción), pasamos por corte a la primera imagen de acción real. Se nos muestra la puerta del exterior de un edificio. Se abre y sale un personaje (interpretado por Robert DeNiro). La calle está tranquila, no se escucha ruido y no pasa nadie. Solamente oímos el ruido de la puerta al cerrarse, y los pasos del



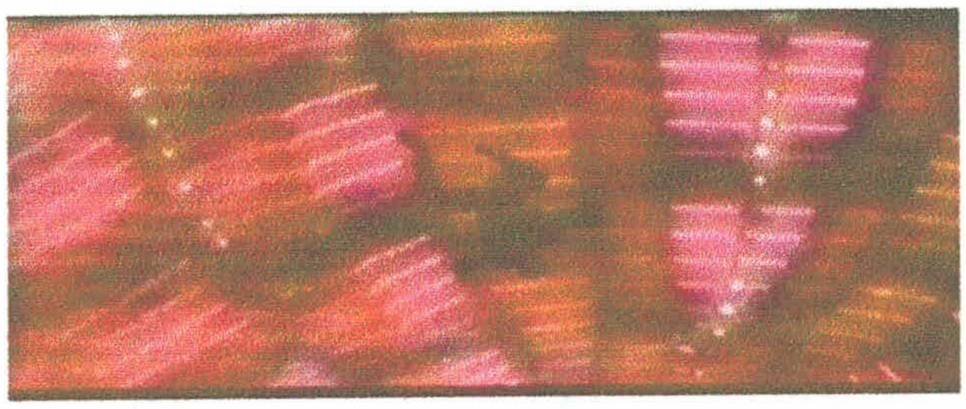
F.209a

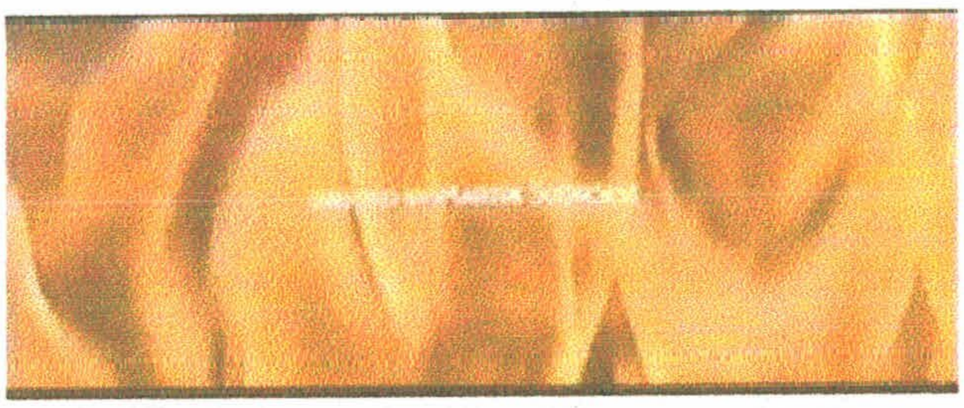
personaje. Entonces, mientras camina y la cámara lo acompaña, comenzamos a oír su voz en *off*: "Cuando se quiere a una persona, hay que confiar en ella. No hay otra forma. Tienes que darle la llave de todo lo que posees, sino ¿de que sirve tu amor? Durante un tiempo, yo creí vivir un amor de esa clase." Mientras dice esto el hombre ha subido a su coche (F.209a). Parada la cámara ante éste, no podemos menos que reparar en el predominio de las horizontales en la composición. Los dos elementos principales, el coche en primer término y la fachada del edificio de fondo, aprovechan decididamente la horizontalidad de formato. Una horizontalidad que, como decíamos al hablar de los cuatro títulos precedentes, es visualmente más estática que lo vertical o lo diagonal. De esta manera se ha mantenido la sensación de calma y tranquilidad que, desde el principio, se ha creado. Solo hay un elemento visual que, durante este tiempo, ha animado la composición: el color rojo. En rojo intenso aparecen la chaqueta del personaje y el "tejado" del edificio que sirve de fondo al coche. El rojo de la chaqueta ha ayudado a convertir al personaje en el centro indiscutible de nuestra mirada, y el rojo del tejado, que domina la composición cromática cuando el personaje está cerca del coche y sube a él, ha preparado el camino,

y ha sido presagio, de la enorme explosión del coche cuando el personaje meta la llavepara arrancar el motor y haga contacto.

Esta explosión, en la que las llamas amarillas-anaranjadas ocupan toda la pantalla, nos parece aún más grande por la tranquilidad que se había querido transmitir durante las imágenes precedentes. Así, en mitad del silencio, en un entorno aparentemente amable, se produce la explosión. Con ella, comienza la música de la secuencia. Una música que parece religiosa, espiritual, y que va a ser fundamental para crear la atmósfera de esta secuencia.

El fuego ocupa toda la pantalla, y sobre él, aparece por fundido, desde la esquina inferior izquierda, el cuerpo del hombre que, literalmente "vuela por los aires". Su cuerpo, casi silueta en negro, se recorta contra esas llamas, mientras va girando sobre sí mismo. Su movimiento es lento. El tiempo se ha ralentizado para el personaje, y para el espectador. Sobre esta imagen aparece el título: "A MARTIN SCORSESE PICTURE". Las iniciales del nombre propio aparecen a un tamaño de letra mayor que el resto. El título aparece en el centro de la pantalla, como harán casi todos los títulos de la secuencia. De esa manera, aparecen en un lugar visualmente privilegiado, por lo que son fácil y rápidamente leídos; y al no haber gran variedad en su ubicación, ofrecen poca





F.209b

sorpresa visual, de manera que permiten que la mirada recorra posteriormente la imagen de manera contemplativa, tal y como se observaría una gran vidriera de brillantes colores en una iglesia. Y así, tras los créditos que se desarrollan sobre la imagen de las llamas y el hombre volando, las imágenes que vienen a continuación son distintos planos de luces de los casinos de Las Vegas: rojas, rosas, verdes, amarillas... Es música visual, cuadros abstractos en movimiento. Sobre el primero de ellos aparece el título principal de la película: "CASINO". La imagen que le sirve de fondo son luces rojas que se desplazan, en sentido ascendente, mientras describen un arco de circunferencia. Arco que es semejante al que previamente ha descrito el vuelo del hombre, y que es el que ahora también describe el título principal. Un título que, cuando está llegando al borde superior del cuadro, desaparece por fundido.

A partir de aquí los títulos aparecen sobre diversos planos de imágenes de las luces de los casinos. Unas luces parpadean, otras cambian de color, otras se encienden y apagan formando distintos dibujos, etc.

Al final de la secuencia reaparece en pantalla la silueta masculina volando por los aires. Ahora describe un movimiento descendente en vertical: se sitúa sobre el eje vertical del espacio y desciende. Este movimiento de descenso está favorecido por la imagen de fondo. Una imagen que muestra unos amplios arcos de luces en color rojo. El fondo aparece como un túnel por el que cae el personaje. Un túnel rojo que fácilmente se puede relacionar con un descenso a los infiernos. Un infierno de fuego que reaparece cuando las llamas vuelven a ocupar la pantalla (F.209b). Durante unos momentos la imagen del hombre cayendo a través de ese túnel rojo se mantiene en fundido con el fuego. Después, el hombre sale de cuadro y aparece el penúltimo título de la secuencia, en el centro de la pantalla: "PRODUCED BY BARBARA DE FINA". Las letras desaparecen, al igual que el túnel, y queda sólo el fuego. Sobre esta imagen aparece el último título: "DIRECTED BY MARTIN SCORSESE". El conjunto, se funde finalmente con la primera imagen de la siguiente secuencia. En este nuevo plano, el personaje aparece nuevamente en el centro de la pantalla y, durante unos segundos, cubierto por las llamas.

Unas llamas que, como motivo recurrente en la obra de Bass, nos llevan a aquella primerísima *Carmen Jones*, o a *Storm Center*, *Exodo* y *That´s Entertainment, Part II*. Es este caso, su "paraíso en la tierra", como el personaje lo llamará, se convertirá en su infierno.

En la relación compositiva que el texto y la imagen han mantenido, el texto ha utilizado a la imagen como fondo. Sin embargo, una vez más, la imagen ha marcado el ritmo de la secuencia, ha creado la atmósfera, y los títulos han seguido ese ritmo y lo han reforzado, creando finalmente una unidad imagen-texto.

Secuencia de títulos final

La película termina con una larga secuencia de títulos final, que dura nada menos que 5 min. 45 seg. aproximadamente. Durante ese tiempo aparecen en pantalla, uno tras otro, cincuenta y siete planos de texto.

Para toda la secuencia se utiliza tipografía con *serif*, en color blanco sobre fondo negro. Compositivamente, estos 57 planos de texto utilizan las más variadas composiciones: 1 columna, 2 columnas, 3 columnas, etcétera. Lo cual ofrece mayor variedad visual que la típica lista de títulos desplazándose hacia arriba. En este caso, normalmente los bloques de texto aparecen en bandera alineados a la izquierda.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La actividad de Saul Bass, como diseñador de secuencias de títulos cinematográficas, comenzó en 1954, año en el que creó su primera secuencia de títulos para el director Otto Preminger, y se prolongó hasta 1995, cuando diseñó los títulos para *Casino* de Martin Scorsese.

Durante esos cuarenta y un años su producción ha sido muy variada, y ha aprovechado todas las posibilidades expresivas que el medio cinematográfico le ofrecía: ha abarcado desde el uso de imagen de acción real al uso de la animación. Ha recorrido distintos grados de la representación figurativa, y ha pasado por la abstracción. Ha privilegiado la función informativa de la letra, pero también ha sabido explotar su cualidad emocional. Ha mantenido el texto fijo en su sitio, y también ha sabido aprovechar la posibilidad del movimiento para potenciar la idea principal. Ha mantenido un importante grado de independencia de texto e imagen, pero también ha conseguido una alianza definitiva entre ambos, como jamás se había hecho antes en las secuencias de títulos.

Recorrer la obra de Saul Bass ha implicado recorrer todas las posibilidades expresivas de que disponen las secuencias de títulos. Evidentemente, en cada secuencia se privilegian solamente algunos de los recursos que hemos mencionado. Así por ejemplo, en unas destaca el uso del color, en otras el movimiento de los textos, en otras la elección de un único motivo visual para la presentación de la película y su simplificación formal, etc.

En este último capítulo de conclusiones, queremos presentar, a modo de resumen, una visión global que recoja los principales elementos gráficos utilizados por Saul Bass y su tratamiento formal.

A lo largo del trabajo, en el análisis particular de cada secuencia de títulos, hemos prestado atención a la imagen, al texto, y a la relación entre ambos. Ahora, "imagen", "texto" y "relación imagen-texto" se van a convertir en los tres grandes apartados que vamos a seguir para exponer

las conclusiones. De manera que abordamos las conclusiones tomando como punto de referencia estos tres grupos, tal y como recogemos en el cuadro que aparece a continuación.

IMAGEN	1. Secuencias que utilizan un símbolo gráfico. a) Secuencias desarrolladas en torno al símbolo gráfico únicamente. b) Secuencias que utilizan el símbolo gráfico como elemento importante pero no único. c) El símbolo gráfico aparece sólo como apertura y/o cierre de la secuencia. 2. Títulos sobre fondo neutro. 3. Secuencias con imagen de acción real. 4. Secuencias con animación. 5. Secuencias con imagen de acción real y animación.
TEXTO	1. La forma de la letra. a) Letra funcional: función informativa. b) La letra como imagen: connotación. 2. Texto fijo/ texto en movimiento.
RELACIÓN IMAGEN-TEXTO	1. La imagen como fondo para el texto. 2. Imagen y texto componen juntos: a) Equilibrio estático. b) Equilibrio dinámico.

1. SECUENCIAS QUE UTILIZAN UN SÍMBOLO GRÁFICO.

Saul Bass parte, para la creación de muchas de sus secuencias de títulos (fundamentalmente durante los primeros años), de un símbolo gráfico. Este símbolo gráfico recoge aspectos esenciales de la película, y se aplica tanto a la secuencia de títulos como al resto de material publicitario, creando una imagen unificada del filme. Así, en su método de trabajo para estos casos, podemos distinguir las siguientes fases:

Símbolo gráfico -> Cartel -> Secuencia de títulos

Siguiendo estas tres fases procedió, por ejemplo, en sus dos primeros trabajos: *Carmen Jones* (1954) y *El hombre de el brazo de oro* (1955).

1º. Símbolo gráfico.

Como diseñador gráfico procedente del mundo de la publicidad, Saul Bass vio la necesidad de encomendar la publicidad de la película a una única idea. En lugar de servir la habitual mezcla de motivos y situaciones que venían proporcionando los carteles cinematográficos de los años cuarenta y primeros cincuenta, privilegió una idea por encima de todas, y en torno a ella diseñó el símbolo gráfico.

Así, para *Carmen Jones* creó como símbolo gráfico una rosa acariciada por una llama, que simbolizaba a la protagonista femenina. Este símbolo (imagen fija) había sido creado en un primer momento sólo para el material publicitario (anuncios en prensa, carteles, etcétera), pero el director, Otto Preminger, atraido por el mismo, pidió a Bass que lo aplicara también a la secuencia de títulos de la película. Y así lo hizo, dotándolo de movimiento.

Con estos símbolos Bass pretendía crear una frase visual simple que

diga lo que la película es, es decir, que recoja la esencia de la misma: "Es como resumir un libro de seiscientas páginas en seis palabras, lo fundamental sin detalles." (Lewis, 1962, p.50).

Con sus diseños Bass estaba proponiendo una revolución a nivel conceptual y a nivel formal. A nivel conceptual nos encontramos lo que él llamaba "idea simple", utilizada para la creación de un símbolo gráfico que, aplicado a todo el material publicitario, ofreciera una imagen unificada de la película. Y a nivel formal la revolución vino por su estilo de formas simples, plenamente relacionado con su concepto de la "idea simple", y que muchos han llamado "minimalista".

2º. Cartel.

Como decíamos antes, aún a principios de los años cincuenta los carteles cinematográficos venían cubriendo todos los aspectos de la película. Mostraban, siempre que fuera posible, todos los ingredientes: estrellas, bailarinas, romance, acción, etcétera. La tendencia de Bass en este sentido fue ser reduccionista, encomendando a una única idea la campaña publicitaria del film. Una vez creado el símbolo gráfico que recogía dicha idea, éste se aplicaba tanto al cartel como al resto de material publicitario (anuncios en prensa, folletos, etc.). Con lo cual se conseguía una imagen unificada del filme. Según palabras de Saul Bass era como crear "programas de identidad corporativa a pequeña escala." (Ogawa, 1979, p.104).

En realidad, esta tendencia reduccionista era una práctica muy en boga durante los años cincuenta, pero aplicada en el campo de la publicidad de productos; aún no había llegado con claridad a la publicidad cinematográfica. Esta práctica publicitaria reduccionista se resumía en lo que se llamó "Unique Selling Propositión" (U.S.P.) (Propuesta de Venta Única), tal y como recogía Rosser Reeves en su libro *Reality in Advertising* (*). Para Reeves, como para Saul Bass, el núcleo del problema de diseño está en el mensaje a cerca del producto, no en una complicación innecesaria y gratuita de la forma del anuncio, la cual suele más bien responder al deseo del diseñador de mostrar su habilidad técnica. Una de las

---

(*) REEVES, Rosser: *Reality in Advertising*, 1961. (Citado en: http://www.emediaplan.com/admunch/Biographies/Rosser.asp). Reeves definía la Propuesta de Venta Única en tres partes: 1. Cada anuncio debe hacer una propuesta al consumidor. Debe decir a cada lector: "Compra este producto y tendrás este beneficio específico". 2. La propuesta debe ser tal que nadie de la competencia la pueda ofrecer. Debe ser algo único, excepcional. 3. La propuesta debe ser tan fuerte que empuje a los millones de consumidores como clientes del producto.

afirmaciones más controvertidas de Reeves fue que la "originalidad" es la palabra más peligrosa en publicidad. Consideraba que el ego de muchos diseñadores les llevaba a valorar la creatividad del anuncio por encima del mensaje de venta acerca del producto. Saul Bass, sin entrar en la polémica del término "originalidad", viene a expresarse en parecidos términos respecto a los excesos formales de algunos diseñadores. Así, refiriéndose a una exposición de carteles celebrada en un simposio en París sobre los Derechos Humanos, comentaba: "Quedé asombrado de lo incomunicativos que eran. Por supuesto hubo notables excepciones, pero tuve la sensación de que la mayoría de los carteles habían sido diseñados para celebrar las capacidades de los diseñadores más que los derechos humanos." (Krag, 1995, p.22). De esta manera, no es de extrañar que fueran hombres procedentes del basto mundo de la publicidad (nos referimos a Saul Bass y Maurice Binder), los que vinieran a inyectar nuevas ideas en el un tanto anquilosado concepto de la creación de carteles cinematográficos y, por supuesto, de las secuencias de títulos.

3º. Secuencia de títulos.

Finalmente, Bass aplicaba el símbolo también a la secuencia de títulos, reforzando la imagen unitaria de la película (publicidad). En la secuencia de títulos el símbolo gráfico adquiría una nueva dimensión: el movimiento.

Así, encontramos un estrecho paralelismo formal entre la cabecera y el cartel de películas como *Carmen Jones* (1954), *El hombre del brazo de oro* (1955), *Buenos días, tristeza* (1958) y *Éxodo* (1960). En el cartel se desarrolla el concepto mediante una imagen fija, mientras que en la cabecera se le añade el movimiento.

Para Saul Bass la transición de la imagen fija a la imagen en movimiento supuso un paso tan natural como él mismo relata: "Comencé como diseñador gráfico. Como parte de mi trabajo, cree símbolos de películas para campañas publicitarias (...). Una vez que estaba trabajando para Otto, creo que en "Carmen Jones", fue cuando justamente nos miramos y dijimos "¿por qué no hacer que se mueva?" Fue tan simple como eso." (Ogawa, 1979, p.104).

a) Secuencias de títulos desarrolladas, únicamente, en torno al símbolo gráfico.

- *Carmen Jones* (1954, Otto Preminger).
- *El hombre del brazo de oro* (1955, Otto Preminger).
- *Anatomía de un asesinato* (1959, Otto Preminger).
- *Éxodo* (1960, Otto Preminger).
- *Primera victoria* (1965, Otto Preminger).
- *El rapto de Bunny Lake* (1965, Otto Preminger).
- *Extraña amistad* (1971, Otto Preminger).
- *Rosebud* (1974, Otto Preminger).
- *El factor humano* (1980, Otto Preminger).

Entre ellas destaca, por ser la primera que diseñó, la cabecera de *Carmen Jones*. Durante un minuto y 35 seg., la rosa envuelta en llamas, símbolo de Carmen, permanece como motivo constante en la pantalla. Y reaparece al final de la película, para servir de fondo al rótulo final "THE END". Al año siguiente Bass creó la secuencia de títulos de *El hombre del brazo de oro*. Aunque el símbolo gráfico sólo aparece al final de la cabecera, la incluimos en este grupo porque toda la secuencia juega con los elementos gráficos en forma de barras que también aparecen en el cartel publicitario (una parte fundamental de la imagen unificada de la película), y que serán los que finalmente se fundan para adoptar la forma de ese "brazo quebrado", símbolo de la película. Como decía Saul Bass, se realizó con éxito la combinación de imagen abstracta y figurativa: "Esta fue una idea nueva porque nadie había casado exitosamente las dos ideas." (*American Cinematographer*, Marzo 1977, p.288). Un símbolo que, como ocurría en *Carmen Jones*, reaparece al final de la película junto al rótulo final.

Dentro de este apartado tenemos que situar la secuencia de títulos de *Anatomía de un asesinato*. Una secuencia que, tras mostrar completo el símbolo gráfico (la silueta de un cadáver), jugará a mostrar fragmentos del mismo, como si fueran las partes del rompecabezas que fiscal y abogado defensor deben unir para mostrar lo ocurrido.

Los tres símbolos gráficos que hemos vistos hasta aquí gozaron de movimiento en la secuencia de títulos. La rosa y la llama ondulante de *Carmen Jones*, el movimiento de las barras a ritmo de jazz de *El hombre del brazo de oro*, y la aparición y desaparición de los fragmentos de la silueta del cadáver en *Anatomía de un asesinato*. Sin embargo, el movimiento en *Carmen Jones* aún era tímido. Sugerente, pero tímido. La admiración y reconocimiento del trabajo de Bass llegó realmente con la animación abstracta de *El hombre del brazo de oro*. Tanto por la simplicidad de sus formas, como por el movimiento de los elementos al ritmo de una música de jazz. La música de jazz había comenzado precisamente a introducirse en la banda sonora de las películas durante los años cincuenta, dando lugar, por ejemplo, a la celebrada banda sonora de *Me enamoré de una bruja* (1958, Richard Quine); pero aún no era habitual en esos años. De ahí que también causara sensación.

Después vinieron las secuencias de títulos de *Éxodo, Primera victoria, El rapto de Bunny Lake, Rosebud* y *El factor humano*.

Tanto en *Éxodo* como en *El rapto de Bunny Lake* se jugó, como se había hecho en *El hombre del brazo de oro,* con otros elementos gráficos que aparecían en el cartel y que formaban parte de la imagen unificada que se le dio a la película. En *Éxodo*, tras el símbolo gráfico de los brazos alzados en armas, se desarrollaba la secuencia sobre un fondo azul con la llama de fuego. *El rapto de Bunny Lake* jugaba con el recorte de tiras de papel, que hacía referencia a propio símbolo de la película (la silueta de una niña recortada en papel). En ella el símbolo gráfico aparecía, como en *El hombre del brazo de oro*, al final de la secuencia. De una sencillez formal (e incluso técnica) asombrosa, conseguía introducir, con ingenio y gran sensibilidad, la sensación de vacío dejada por el rapto de la niña. Un hueco que al final de la película era rellenado por la presencia del rostro de la niña enmarcado en la silueta anteriormente vacía. Una vez más, un símbolo gráfico de formas sencillas servía de marco a la película y reforzaba su imagen unificada.

Para *Primera victoria*, *Extraña amistad* y *Rosebud*, dirigidas las tres por Otto Preminger, Bass creó un símbolo gráfico que utilizó, junto al

título de la película y el nombre del director, como único plano de presentación de la película. La ausencia en estos tres casos de una secuencia de títulos inicial más larga, obligó a la presencia de una larga secuencia de títulos final. Esta secuencia final se cerraba, en el caso de las dos últimas películas, con un plano que mostraba nuevamente el símbolo gráfico creado para ellas.

Finalmente, *El factor humano*, ya en los años ochenta, mantenía el uso de un símbolo gráfico de formas simples, que recogía la esencia de la película y que aparecía en el diverso material publicitario de la película. El teléfono con el cable roto, símbolo de la comunicación cortada, aparecía al final de la cabecera. Pero durante toda ella se había jugado con el cable del teléfono como hilo conductor de esta presentación. Esta cabecera, como las tres anteriores, sólo presentaba el símbolo, el título principal y el nombre del director. De manera que la película contó con una larga secuencia de títulos final que, aunque realizada sobre imagen real, también utilizaba un teléfono colgando como motivo visual.

El color: Los símbolos gráficos que hemos visto hasta aquí, bien aparecían en blanco y negro, si la película era en blanco y negro, bien aparecían en color. Y en este segundo caso, hemos de destacar que, salvo extraña amistad, que utilizó un realista y seductor color carne para el símbolo gráfico de las piernas femeninas, el resto de las secuencias utilizaron únicamente tres colores: rojo, blanco y negro. Tres colores que serán un motivo recurrente en la obra de Bass. Y que se pueden relacionar tanto con el movimiento expresionista de principios del siglo XX, como con los trabajos salidos de la Bauhaus alemana (en parte deudores de la misma influencia expresionista).

La composición: Los símbolos gráficos que hemos visto aparecen centrados en la pantalla (excepto en *El rapto de Bunny Lake*, que aparece a la derecha del espacio, al igual que en el cartel).

b) Secuencias que utilizan el símbolo gráfico como elemento fundamental pero no único.

- *Vértigo* (1958).

En este grupo situamos solamente la secuencia de títulos inicial de *Vértigo* (1958). Una secuencia, obra maestra de Bass, que emplea con equiparable importancia la imagen real (rostro femenino) y el símbolo gráfico en movimiento (espirales). Unas espirales que muestran visualmente la sensación de caída en el espacio que gira de aquel que sufre vértigo; y que recogen el movimiento global de la película.

La **composición** de la imagen a lo largo de toda la secuencia es básicamente centrada, al igual que en el cartel publicitario.

En cuanto al **color**, mientras que en el cartel aparecen el rojo, el blanco y el negro, en la secuencia de títulos se usan otros colores, entre ellos el verde, que se ha asociado a lo largo de toda la película a la protagonista femenina. No obstante el rojo también marca momentos decisivos de la secuencia, como también los marca durante la película.

c)El símbolo gráfico aparece sólo como apertura y/o cierre de la secuencia.

- *Saint Joan* (1957, Otto Preminger).
- *Buenos días, tristeza* (1958, Otto Preminger).
- *Tempestad sobre Washington* (1962, Otto Preminger).

Un claro ejemplo de esta utilización del símbolo gráfico es *Saint Joan.* En su secuencia de títulos hemos visto una serie de péndulos (que no hemos visto en el material publicitario), que se desplazan suavemente, creando una atmósfera ingrávida, espiritual. Al final de la secuencia surge el símbolo gráfico: la silueta de una cuerpo humano fragmentado y con una espada igualmente rota. Éste es el mismo símbolo que aparece en el cartel, y que también aparece al final de la película como fondo para el rótulo "THE END".

Un ejemplo semejante es el de *Tempestad sobre Washington.* En este caso el símbolo gráfico, la Casa Blanca, aparece al principio y al final de la cabecera. Entre medias, los títulos se desarrollan sobre la imagen de la bandera norteamericana. Así mismo, la secuencia de títulos final se cierra con la aparición del símbolo gráfico junto al rótulo final "THE END".

Por su parte, *Buenos días, tristeza* cierra también su secuencia de títulos inicial con la formación del símbolo gráfico. Y éste reaparece al final de la película, como único plano, acompañando al rótulo final "THE END".

2. TÍTULOS SOBRE FONDO NEUTRO.

- *Uno, dos, tres* (1961, Billy Wilder) (*).
- *¡Bromas con mi mujer, no!* (1966, Norman Panama).
- *Uno de los nuestros* (1990, Martin Scorsese) (**).
- *Higher Learning* (1994, John Singleton).

Las secuencias de títulos de las dos primeras películas mantienen un gran número de semejanzas. Para empezar, ambas películas son comedias. De manera que ambas secuencias tratan de crear un atmósfera divertida y distendida. Para ello recurren, en ambos casos, a una música alegre, que es, en buena medida, responsable del tono desenfadado con el que comienzan ambas. A partir de ahí, las dos usan letra manual; el texto, aunque permanece fijo, presenta una gran libertad en la forma gracias a su carácter manual; y también hay una gran variedad compositiva entre los distintos planos de texto.

Con todos estos ingredientes, la secuencia de títulos inicial de *Uno, dos, tres* destaca por el uso de una letra manual y la variedad de ubicaciones de los títulos sobre la pantalla. Estas dos características formales, junto a la animada música, crean el ambiente adecuado para que comience la comedia.

En *¡Bromas con mi mujer, no!,* se establece el tono de la película a

---

(*) Hemos incluido la secuencia de títulos de *Uno, dos, tres* ya que, aunque no es solamente tipográfica (los nombres de los cuatro actores principales aparecen sobre Planos Medios de los personajes), sí lo es en su mayoría: trece de sus diecisiete planos de texto aparecen en letra blanca sobre fondo negro.

(**) Incluimos aquí la cabecera de *Uno de los nuestros* porque todos los títulos aparecen sobre fondo neutro (negro), a pesar de que entre ellos hay intercalada una breve secuencia de acción real (sobre la que no hay títulos).

UNIVERSIDAD DE GRANADA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

través de una letra manual, de tamaño libremente variable, de amplios y amables trazos curvos, que llena de movimiento y dinamismo la escena. El color es otro elemento fundamental en esta secuencia. Sobre el fondo negro aparecen títulos en amarillo, rosa, rojo, azul y verde. El color, distribuido con libertad, refuerza el carácter lúdico de la secuencia. Y la ubicación de los títulos en la pantalla es tan variada como en la película anterior.

Por su parte, *Uno de los nuestros* y *Higher Learning* tienen en común la utilización del movimiento para hacer aparecer sus títulos en la pantalla. Sin embargo, en cada secuencia, ese movimiento tiene una función distinta.

La importancia de los títulos de *Uno de los nuestros*, radica en que éstos adquieren carácter narrativo a través de su movimiento. De manera que forman parte de lo que se cuenta en la breve secuencia de imagen real que va intercalada entre ellos. Que los propios títulos pudieran cumplir una función narrativa, dentro de una secuencia de la historia, mediante su tratamiento formal y movimiento, es algo que no habíamos visto hasta ahora. Y es una muestra del ingenio de su creador.

En *Higher Learning* el movimiento de los títulos no tiene carácter narrativo. Lo que éstos hacen, con su movimiento ascendente, es reforzar el significado lingüístico del título de la película.

Ambas secuencias utilizan, una vez más, los tres colores recurrentes en la obra de Bass: rojo, blanco y negro.

3. SECUENCIAS CON IMAGEN DE ACCIÓN REAL.

De las cincuenta y dos secuencias de títulos que hemos analizado, más de la mitad utilizan imagen de acción real.

Saul Bass reconocía que habían existido dos momentos distintos a lo largo de toda su producción: uno, en el que realizó mayor número de secuencias de títulos con animación. Y otro posterior donde se inclinó por la imagen de acción real (Mourges, 1994). Ciertamente, es durante los años cincuenta y sesenta cuando realiza la mayoría de sus secuencias de

títulos con imagen animada. Ya que en su producción durante los años setenta, ochenta y noventa, de las catorce secuencias creadas, sólo tres utilizan imagen dibujada. Y de esas tres, una utiliza imagen dibujada fija, y dos imagen dibujada en movimiento. Y a su vez, una de ellas, consigue el movimiento de la imagen mediante movimientos de cámara.

Dentro de las secuencias de títulos realizadas con imagen de acción real, es posible, y conviene hacerlo para facilitar la exposición, distinguir entre: aquellas que utilizan un único motivo principal, que se mantiene como elemento constante a lo largo de toda la secuencia. Y aquellas otras con mayor cantidad de planos (y normalmente con carácter narrativo).

a) Secuencias con un único motivo principal.

En ellas, se confía la presentación de la película a un único motivo visual que, en cierta manera, cumple la misma función que los símbolos gráficos que hemos visto. Este motivo visual recoge aspectos esenciales de la película. Así, nos encontramos con las tijeras y los recortes de papel en *The Shrike*, la bandera de cuadros de *Hombres temerarios*, el Primer Plano del protagonista con las manos en la cabeza de *The Big Knife*, el libro y el rostro infantil de *Storm Center*, la serpiente de *Johnny el cobarde*, la bandera americana de *Tempestad sobre Washington*, la sábana blanca de *La guerra de los Roses*, y las flores abriéndose de *La edad de la inocencia*.

La elección de un motivo visual principal para simbolizar la película, responde al concepto de Bass de la "idea simple" a través de "formas simples". El número de elementos en estos casos se ha reducido al mínimo, y su tratamiento formal también tiende a la simplificación: entre otras cosas se usan fondos neutros para la mayoría de las imágenes. Hasta *Tempestad sobre Washington*, todas las películas que hemos citado son en blanco y negro. *La guerra de los Roses* retoma los colores rojo, blanco y negro. Y *La edad de la inocencia* hace un uso simbólico del color, predominantemente rojo para las flores como símbolo del amor.

Con este tipo de secuencias se crea un ambiente adecuado para que

comience la historia, a la vez que se ofrecen pistas visuales sobre la misma.

A medio camino entre éstas y las secuencias de títulos que se desarrollan sobre imagen de acción real con diversidad de planos y carácter narrativo, encontramos secuencias de títulos como las de *Plan diabólico* y *Nueve horas de terror*. En ellas, la secuencia se desarrolla en torno a un único motivo visual: un rostro deformado en *Plan diabólico* y un reloj en *Nueve horas de terror*. Pero este único motivo aparece tomado desde muy diversos puntos de vista, y con una gran cantidad de planos distintos. Estas secuencias, más que narrar, lo que pretenden es crear, como las anteriores, una atmósfera adecuada para la historia que vendrá a continuación.

b) Secuencias de títulos que se desarrollan sobre diversos planos, con carácter narrativo.

En este otro tipo de secuencias, normalmente las imágenes que aparecen corresponden ya a la primera, o una de las primeras, secuencias de la historia. Y presentan información tal como un viaje (*Horizontes de grandeza, Doc Hollywood*), un ambiente (*Ataque, Grand Prix, Big*), etc.

Horizontes de grandeza es un caso ejemplar entre ellas, pues utiliza todos los medios técnicos disponibles para reforzar una idea principal: la inmensidad de ese gran país. Con esa intención alterna Grandes Planos Generales y Planos Detalle de la diligencia cruzando el desierto. Alterna planos donde el movimiento de las patas de los caballos, tamadas en Plano Detalle, resulta acelerado, con Grandes Planos Generales donde la diligencia apenas parece avanzar. Con ello se refuerza esa sensación de gran país. Así mismo, se utilizan largos fundidos encadenados que sugieren elipsis temporales. Con este recurso, la sensación de tiempo transcurrido se amplía. El encuadre, por su lado, presenta composiciones donde predomina la horizontalidad del formato, de manera que también se refuerza así la idea de amplitud y distancia.

4. SECUENCIAS CON ANIMACIÓN.

a) Imagen abstracta.

Precisamente fue la incorporación de la animación a las secuencias de títulos, uno de los aspectos que, durante los años cincuenta, más hicieron destacar a los trabajos de Saul Bass. A principios de los años cincuenta ya habíamos visto como algunos creadores, procedentes del mundo de la animación, habían realizado secuencias de títulos. Recordemos la cabecera de *The Four Poster* (1952, Irvin Reis), realizada por el dibujante de la U.P.A. Paul Julian. Saul Bass llevó la estética de la simplificación, que en esta cabecera de 1952 ya se apuntaba, a su terreno. Y aplicando su concepto de la idea simple y formas simples, realizó en 1955 la secuencia de títulos de *El hombre del brazo de oro.* Un juego de animación abstracta (al ritmo de una música de jazz), deudor de los experimentos en animación abstracta de pioneros como Hans Richter. Esta animación con formas rectangulares daba lugar, al final de la secuencia al elemento figurativo: el brazo quebrado, símbolo de la película.

Para *La tentación vive arriba*, del mismo año, jugó a dividir el espacio en rectángulos de diversos tamaños y colores, creando una composición basada principalmente en el equilibrio de la forma, el tamaño y el color, tal y como habría podido hacer un cuadro abstracto del mismísimo Piet Mondrian (si bien su paleta era mucho más reducida).

Otra de las secuencias que mayor gloria ha conseguido es la cabecera de *Psicosis.* En ella el juego de opuestos: blanco-negro, vertical-horizontal, así como la quiebra de texto y líneas, recogió un aspecto esencial de la película: la esquizofrenia de Norman Bates y su quiebra de personalidad.

b) Imagen figurativa.

La secuencia de títulos final de *La vuelta al mundo en 80 días* ha sido uno de sus más aclamados trabajos. Para ella recurrió a la representación figurativa y simbólica de los personajes que habían poblado la película.

Mediante la simplificación de las formas, y el uso del color plano, creó una animada secuencia de títulos en la que convirtió a Fillias Fogg en un reloj con piernas, y a Picaporte en un biciclo.

En una línea similar a *La vuelta al mundo en 80 días*, encontramos la secuencia de títulos de *El mundo está loco, loco, loco*. Toda ella se desarrolla en torno a una representación de la Tierra, y sus sorprendentes transformaciones en pelota, yo-yo, huevo, etc.

En *Orgullo y Pasión* Bass recurrió a animar las imágenes dibujadas (ilustraciones) mediante movimientos de cámara. El mismo recurso que utilizaría, años después, en la cabecera de *El factor humano*. Ambas secuencias utilizan únicamente los colores rojo, blanco y negro.

5. SECUENCIAS CON IMAGEN DE ACCIÓN REAL Y ANIMACIÓN.

- *Vértigo* (1958, Alfred Hitchcock).
- *The Facts of Life* (1960, Melvin Frank).

En estas dos secuencias de títulos, donde se utiliza imagen de acción real y animación, las imágenes de acción real aparecen por un lado, y las imágenes de animación por otro. Así, en *Vértigo* nos encontramos con una primera parte de la secuencia realizada con imagen de acción real, y una segunda parte que corresponde a las espirales animadas por John Whitney. Las imágenes de uno y otro tipo aparecen, pues, yuxtapuestas. Solamente hay un momento en el que se combinan, y es cuando de la pupila del ojo tomado en Plano Detalle comienza a surgir, mediante un lento fundido, la primera espiral. No obstante, se trata de dos momentos bien diferenciados, tal y como ocurre en *The Facts of Life*. En esta otra secuencia aún queda más clara esta separación, pues tenemos una primera parte de la secuencia de títulos donde las imágenes de acción real corresponden a la primera secuencia de la historia. Mientras que la segunda parte de la secuencia de títulos, realizada con animación, llega para establecer el tono divertido de la película: una comedia.

La cabecera de *Vértigo* es ejemplar en muchos aspectos. La primera parte, de imagen de acción real, crea la atmósfera de misterio que va a envolver al personaje femenino a lo largo de toda la historia. Y lo consigue recurriendo al uso de Planos Detalle sobre un rostro de mujer, a una iluminación de tono bajo, y la mirada inquieta que sus ojos dirigen fuera de campo. Posteriormente, en la parte con animación, las espirales recogen el movimiento global de la película, a la vez que anticipan la forma en espiral como un motivo recurrente a lo largo de toda la película.

1. LA FORMA DE LA LETRA

De los tipos de letra utilizados por Bass, se ha hablado en muchos sentidos. Philip B. Meggs, por ejemplo, afirma para muchos de los trabajos de Bass (recogidos entre ellos los carteles), que los tipos por él utilizados "carecen de la exactitud métrica o de construcción que podría hacerlos rígidos." (Meggs, 1983, p.403). Y por otro lado Gottschall afirma que "Bass experimentó con la letra como entidad abstracta tempranamente en su carrera (...) La letra llegó a ser en su nuevo enfoque, importante pero raramente el elemento dominante." (Gottschall, 1989, p.215). La cantidad de trabajos realizados por Bass es grande, y su extensión en el tiempo también es amplia. De manera que Bass tuvo tiempo para aplicar todos los recursos disponibles, seleccionados siempre, eso sí, en función del resultado final deseado.

a) Letra funcional: función informativa.

Entre los casos en que una tipografía funcional cede importancia a la imagen para crear la atmósfera de la película, podemos citar *Nueve horas de terror*. En ella, una tipografía de palo seco y trazo medio aparece en sobreimpresión sobre las distintas imágenes de un reloj. Es la aguja, su movimiento y el paso inexorable del tiempo (junto al montaje), el que imprime su ritmo y marca la secuencia.

Dentro de este grupo, en el que cabe incluir veintinueve de las cincuenta y dos películas analizadas, podemos destacar también *The Big Knife, Storm Center, La gata negra* o *Plan diabólico.*

No obstante, aunque la utilización de una tipografía moderna no ofrezca pistas visuales sobre la historia que vendrá a continuación, forma parte

de la imagen que se da a la película. Y a la vez la sitúa dentro de la estética moderna de simplificación formal seguida por Bass.

Por otro lado es posible encontrar títulos con letras funcionales que, en virtud de su movimiento, del modo de aparición en la pantalla o de su ubicación en la misma, pasan a relacionarse con la historia que vendrá. Este es el caso, por ejemplo, del título principal de *Vértigo*. En él, es el movimiento del título, y no la tipografía elegida, el que permite establecer una relación con la película. Este título se desplaza hacia arriba hasta desaparecer por el borde superior del cuadro. Este movimiento ascendente es el que muestra visualmente parte del significado del título: "Vértigo" como "miedo a las alturas". Entre los casos en los que la relación con la historia y las imágenes presentadas se establece por la ubicación de los títulos en la pantalla encontramos *Horizontes de grandeza*. En esta secuencia se utiliza una tipografía funcional. Es su disposición, casi siempre ocupando a todo lo largo el eje horizontal del espacio, lo que estrecha su relación con la historia, y con el propio título de la película: ese *Big Country* (Gran País), que se extiende a lo largo y a lo ancho de la pantalla, marcando su inmensidad.

Dentro de estos casos, aún hay que destacar la cabecera de *El hombre del brazo de oro*. En ella se utiliza una letra funcional de palo seco, que establece una estrecha relación con la imagen (animación abstracta), por su ritmo de aparición, y su ubicación en el espacio. Los títulos participal del dinamismo de la secuencia por la variedad compositiva con que aparecen. Y todo ello acompañado por una música de jazz que remite a la propia historia.

Finalmente, en determinadas secuencias, encontramos un tipo de letra, bien manual (*Carmen Jones*), bien tipográfica (secuencia de títulos final de *Extraña amistad*), con una forma no meramente funcional, pero que tampoco guarda relación con la historia contada o con los motivos visuales que en ella aparecen. En estos casos, este tratamiento singular de la letra le confiere a la secuencia de títulos una imagen peculiar, que contribuye, junto al resto de elementos (símbolo gráfico, color, etc.) a crear una imagen distintiva de la película.

b) La letra como imagen.

En estos casos la letra recibe un tratamiento formal especial para la película en cuestión, de manera que transmite alguna idea relacionada con la historia que vendrá. A esto es a lo que se llama cualidad emocional de la letra. El lenguaje verbal escrito se vuelve imagen y, a través de su tratamiento gráfico, también produce significado. La forma de la letra es portadora de significado.

Normalmente, este tratamiento especial de la letra aparece en el título principal, lo cual lo convierte en el logotipo de la película. Así, nos encontramos con el título principal de *Saint Joan*. El tratamiento formal que han recibido algunas de sus letras, terminadas en flecha, lo relacionan con la historia que vendrá. En ella Saint Joan será juzgada y, acusada de estar poseída por el diablo, será quemada en la hoguera. Esas flechas representan esa supuesta posesión o inspiración diabólica. Este tratamiento gráfico convierte al título principal en el logotipo de la película. Un logotipo que es usado en el resto del material publicitario.

Otros dos magníficos ejemplos son el título principal de *Con la muerte en los talones*, y el de *El rapto de Bunny Lake*. En *Con la muerte en los talones* los trazos en forma de flecha de las letras indican los continuos desplazamientos del protagonista. Y en *El rapto de Bunny Lake* la degradación del tono de las letras hacia el blanco, refleja la desaparición de la niña.

Si algo tienen en común todos ellos es que no son intercambiables, es decir, no es posible darle al título principal de *Con la muerte en los talones* el tratamiento formal de las letras de *El rapto de Bunny Lake*, sin que éste pierda su sentido. Mientras que la tipografía funcional utilizada para otras secuencias sí podría intercambiarse sin que ello afectara sensiblemente al aspecto formal de la secuencia y, por supuesto, al sentido, pues en estos casos lo que predomina de los títulos es el significado lingüístico de las palabras.

2. TEXTO FIJO/ TEXTO EN MOVIMIENTO.

En la mayor parte de las secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass, los títulos permanecen fijos en su sitio. Éstos aparecen bien por fundido, bien por corte, y no se desplazan por la pantalla. Así ocurre en cuarenta de los 52 trabajos estudiados. Aun así, una de sus más apreciadas aportaciones al diseño de secuencias de títulos ha sido la aplicación del movimiento a las propias letras.

Ya fue toda una innovación que las imágenes dibujadas adquirieran movimiento en las secuencias de títulos durante los años cincuenta; y que, con el trabajo de unos cuantos creadores, este uso de la imagen animada se convirtiera en habitual para dichas secuencias. Pero ahora le tocaba el turno a la propia palabra escrita. Una palabra escrita que arrastraba toda una serie de características compositivas debido a la tradición de la página impresa, y que ahora, con la aceptación del estilo moderno, y la incorporación del movimiento en el cine, iba a sufrir su propia revolución formal. Se iba a desarrollar lo que, con carácter profético, habían anunciado los futuristas italianos: "la palabra en libertad" (*). Esta palabra en libertad vendría a convertirse a partir de entonces, y poco a poco, no solo en una realidad, sino en una realidad cotidiana gracias al cine y, sobre todo, a la televisión.

Por fin la letra, en las secuencias de títulos cinematográficas, iba a abandonar voluntaria y conscientemente la tradición de la página impresa tradicional, con sus composiciones centradas, y sus textos centrados o justificados, explorando todas sus posibilidades expresivas. Más aún, se incorporaba a la tipografía y la composición moderna, la cualidad fílmica del movimiento.

Ya hemos visto como la forma de la letra puede ofrecer pistas visuales sobre la historia que va a contar la película. Hemos visto, por ejemplo, como el tratamiento formal de las letras del título principal de *Con la muerte en los talones*, recogía un aspecto fundamental de la película: los continuos desplazamientos del protagonista. Ahora llega el momento de ver cómo el movimiento de los títulos también ofrece pistas visuales sobre

---

(*) Filippo Tomaso Marinetti; versión inglesa en *Marinetti: Selected Writtings*, ed. al cuidado de R. W. Flint, Secker & Warburg, 1972. (Citado por Blackwell, 1993, pp.43-44).

la historia. En el caso de *Con la muerte en los talones*, las direcciones marcadas por los trazos en forma de flecha de las letras de título principal, son seguidas por los títulos de la cabecera en su desplazamiento por la pantalla. En realidad, ésta fue la primera secuencia de títulos de Bass en la que el movimiento del texto fue determinante en su concepción y resultado final.

Por otro lado, también es posible encontrar casos en los que se utiliza una tipografía funcional, sin connotaciones respecto a la historia, y en los que es precisamente el movimiento de las letras el que marca la relación con la historia. Este es el caso, por ejemplo, del título principal de *Vértigo*. Para este título se utilizó un tipo de letra con *serif*, trazada con línea de contorno, que no nos permite establecer relación con la historia que vendrá a continuación. Sin embargo, este título aparece desde el centro de la pupila de un ojo, y va creciendo hasta situarse en primer término en la pantalla; luego sigue aumentando de tamaño y se va desplazando hacia arriba, hasta desaparecer por el borde superior de la pantalla. Este movimiento hacia arriba apoya el propio significado lingüístico del título, "VERTIGO", que es miedo a las alturas.

Esta misma utilización del movimiento para mostrar visualmente el significado lingüístico de las palabras lo vemos en el título principal de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch* [El picor de los siete años]). En él, la "t" de "Itch" (*Itch*: picor), vibra por dos veces como sacudida por dicho picor. *Psicosis* utiliza la fragmentación de sus títulos para mostrar la enfermedad mental del protagonista, para mostrar su psicosis. Y *Higher Learning* nos dirige a las alturas (*higher*: alto), con el desplazamiento de sus títulos en diagonal ascendente.

En *The Facts of Life* (1960) encontramos un divertido juego entre los títulos que adoptan la forma de diversos objetos (collar, cubitos de hielo, etc.), y se comportan y mueven como ellos: el collar se ondula, los cubitos caen en los vasos y suben y bajan en la bebida, etc.

Algo semejante ocurre en gran parte de los títulos de *El mundo está loco, loco, loco*, y en algunos de *La vuelta al mundo en 80 días*.

Este tipo de consideración de los títulos como objetos es el que pudo

llevar, en un paso de mayor abstracción, a los títulos de *Uno de los nuestros*. En ellos se pierde casi totalmente la referencia a su parecido formal con el objeto que representan: los faros de un coche que pasa en la noche. Mantienen, como punto de conexión, la luz blanca sobre el fondo negro. Y esto, junto al movimiento y el sonido, es lo que nos permite relacionarlos con los faros de un coche que nos cruzásemos en la carretera. El parecido formal se ha reducido al color, y es el movimiento (y el sonido) el que termina de dar sentido a la secuencia de títulos. Y no sólo eso, sino que convierte a estos títulos en parte de la historia contada, confiriéndoles carácter narrativo.

En *Casino* sólo el título principal se desplaza por la pantalla. Así, el movimiento de los títulos en esta secuencia es mínimo. No obstante, éste establece una estrecha relación con el movimiento que previamente ha descrito el personaje al saltar por los aires. Ello convierte la historia de este hombre y la de "Casino" en una misma cosa.

La letra, gracias al cine, ha encontrado el medio para desarrollarse en movimiento. Ha incorporado a sus posibilidades expresivas la cuarta dimensión, el tiempo. Y con ella, la posibilidad de hacer evolucionar sus formas en el espacio y en el tiempo, y crear, por ejemplo, efectos de profundidad sobre un soporte bidimensional (como hacen los títulos principales de *Vértigo* y *Doc Hollywood*, entre otros).

Como afirma Gyorgy Kepes: "El arte de la publicidad desempeñó un papel precursor en lo de experimentar con imágenes representativas en combinación con unidades plásticas puras y elementos verbales." (Kepes, 1976, p.282). Y así por ejemplo, Paul Rand, uno de los diseñadores norteamericanos reconocidamente más importantes, dirá: "Las comunicaciones visuales de cualquier clase, ya sean persuasivas o informativas, deberían plantearse como una nueva encarnación de forma y función, como la integración de lo bello y de lo útil. En un anuncio, el texto, la imagen y la tipografía deben contemplarse como una misma y viva entidad; cada elemento integralmente conectado, en armonía con el todo, y esencial para la ejecución de la idea. Como un juglar, el diseñador muestra su habilidad en la manipulación de esos ingredientes en un espacio dado. Que ese espacio tome la forma de anuncio, periódico, libro, papel impreso, embalaje, producto comercial, marca o telefilme de publicidad, el criterio debe ser el mismo." (Satué, 1988, pp.268-269).

Saul Bass, procedente del campo del diseño gráfico publicitario, y antiguo alumno de Kepes, trasladó esta experimentación al diseño de secuencias de títulos cinematográficas.

A lo largo de las secuencias de títulos que hemos ido analizando, se pueden distinguir varios grados de interacción entre el texto y la imagen. Partiendo del hecho de que siempre componen juntos, pues juntos aparecen en la banda de imagen, se puede apreciar una gradación de mayor a menor relación, tal y como veremos a continuación.

En primer lugar nos encontramos aquellos casos en los que la imagen funciona como fondo para el texto, para los títulos. El texto aparece en estos casos en sobreimpresión sobre la imagen, y ambos, tanto texto como imagen mantienen un importante grado de autonomía compositiva. En

segundo lugar encontramos aquellas secuencias de títulos en las que el grado de relación texto-imagen aumenta: el texto, como elemento visual, como imagen, se vuelve indispensable compositivamente. Y así podemos hablar de una composición equilibrada en los planos con texto de *Johnny el cobarde*, donde la imagen de la serpiente se dispone en la mitad derecha del espacio, y los bloques de texto van apareciendo en la mitad izquierda.

1. La imagen como fondo para el texto.

Esta solución tiene sus primeros pasos en aquellas secuencias de títulos de los años veinte, en las que todos los títulos se desarrollaban sobre la misma imagen. De aquellos años del cine mudo podemos recordar *El hijo del caid* (1926). En ella, sus cinco planos de texto aparecían sobre un plano fijo que mostraba un paisaje de dunas (F.41a-c). En estos casos los títulos se superponían a la imagen, sin considerar en la mayor parte de los planos de texto qué se tapaba y qué no. Sólo había que encontrar una solución para que los tonos claros del fondo no se confundieran con el blanco de las letras.

En este tipo de secuencias, como vemos, la relación compositiva entre texto e imagen no es especialmente estrecha. Así por ejemplo, en *Carmen Jones* el símbolo gráfico de la rosa envuelta en llamas permanece como motivo constante a lo largo de toda la secuencia, y sobre él van apareciendo los distintos títulos. Esto mismo ocurre en *El gran cuchillo* y *Storm Center*. En estos tres ejemplos la imagen permanece constante a lo largo de toda la secuencia, y sobre ella van desarrollándose los títulos. La imagen actúa como fondo para el texto.

Así mismo, hay otros casos, como *The Young Stranger* o *La gata negra*, en los que los títulos se desarrollan sobre una mayor variedad de planos de imagen. No obstante, en estas cabeceras, como en las anteriores, la imagen no establece una relación más estrecha con el texto, al que básicamente sirve de fondo. En ellas, no obstante, se aprecia una variedad en la ubicación de los distintos bloques de texto que caracteriza a gran parte de las secuencias de títulos realizadas por Bass durante los años

cincuenta y sesenta. Una variedad que disminuye considerablemente en las secuencias realizadas posteriormente. Así por ejemplo, es posible observar cómo en *Al filo de la noticia* (1987) y en *Big* (1988), los títulos aparecen bien centrados, bien en la mitad inferior del espacio; en *El cabo del miedo* (1991) los títulos aparecen todos sobre el eje horizontal; y en *Casino* (1995) aparecen casi todos en el centro del espacio. Esta constancia en la ubicación del texto hace que la imagen gane protagonismo. En *Al filo de la notica* y *Big* se favorece que el espectador siga la narración propuesta por las imágenes, pues la historia ya ha comenzado. En *El cabo del miedo*, donde aún no ha comenzado la narración, favorece la atención sobre la imagen, que es la que está estableciendo la atmósfera de miedo que va a envolver a la película. Y en *Casino* la narración, que había iniciado el protagonista (voz en off), se ve suspendida en el momento de la explosión; momento que es utilizado para desplegar el resto de títulos sobre imágenes de la explosión y las luces de los casinos.

Reforzar la idea principal

Por otro lado, encontramos casos, como *Horizontes de grandeza*, donde la primera tentación es decir que la imagen funciona como fondo para el texto, y que no establecen una relación más estrecha. Sin embargo, una observación pausada nos permite relacionar más estrechamente ambos elementos. En esta secuencia, realizada en formato panorámico, las imágenes se empeñan en mostrar la amplitud de ese "Gran País". Y los títulos, que se disponen en su mayoría a lo largo del eje horizontal del espacio, no hacen sino reforzar esa sensación de grandeza y de largas distancias. En este caso, tanto la imagen como la disposición del texto se unen para transmitir y potenciar la misma idea.

2. Imagen y texto componen juntos.

En todos los casos, incluidos los del apartado anterior, imagen y texto componen juntos. Sin embargo, a la luz de los siguientes ejemplos, veremos como en los casos anteriores relación compositiva era menor.

A continuación vamos a ver dos maneras distintas que tienen de interactuar texto e imagen en las secuencias de títulos.

a) Equilibrio estático

Bajo este epígrafe incluimos aquellas secuencias en las que, no existiendo una relación especialmente estrecha entre texto e imagen, ambos son necesarios para mantener el equilibrio visual de la secuencia. Un claro ejemplo de esta situación es la segunda parte de la cabecera de *Johnny el cobarde*. En ella, el texto aparece a la izquierda y la imagen a la derecha. No se mezclan ni confunden. Simplemente utiliza una distribución simétrica de los elementos, la cual consigue una composición equilibrada. Si quitásemos uno de ellos, el conjunto visual se desiquilibraría hacia uno de los lados.

b) Equilibrio dinámico

En este grupo se encuentran aquellos casos en los que la relación texto-imagen es más fuerte. Tanto, que se convierten en una unidad. Es el caso de secuencias como la de *El hombre del brazo de oro*. Cuando analizábamos esta cabecera decíamos que texto e imagen componían juntos. Y llegábamos a explicar cómo las líneas de texto llegaban a funcionar como elementos abstractos, como lo eran el resto de las barras blancas que poblaban la secuencia. Como afirmaba Gottschall: "Bass experimentó con la letra como entidad abstracta tempranamente en su carrera". (Gottschall, 1989, p.215).

A lo dicho hasta aquí hay que añadir que el grado de relación texto-imagen puede variar a lo largo de una misma secuencia de títulos. Así por ejemplo, en *Cowboy* encontramos títulos que aparecen en sobreimpresión sobre la imagen (utilizándola como fondo), y títulos que forman parte de la imagen (periódico) o componen más estrechamente con ella.

Últimas consideraciones

A lo largo de la investigación hemos ido constatando cómo el estilo de Saul Bass fluye de la corriente del estilo moderno, con su estilización de las formas, el uso de colores planos, la reducción de los elementos al mínimo, el texto en bandera alineado a la derecha, etcétera.

Sus trabajos manifiestan una visión global de la creación visual que acepta con naturalidad las influencias de Matisse (*Extraña amistad*), de Modigliani (*Buenos días, tristeza*), la composición del espacio en torno a formas geométricas rectangulares de Piet Mondrian y su tratamiento naif del color (*La tentación vive arriba*), o las experiencias en animación abstractata de Hans Richter (*El hombre del brazo de oro*) y de Marcel Duchamp (*Vértigo*).

Hemos podido, así mismo, señalar la recurrencia a determinados colores (rojo, blanco y negro), motivos (el cuerpo humano), etcétera. Pero el estilo de Bass es, ante todo, resultado de su compropiso con cada película: compromiso formal y de contenido. Nada de alardes formales que no aporten nada a la película a la que introducen. La forma debe adaptarse a la función. Como dice Juan Gatti: "a cada película, su envoltorio". (*)

(*) BELINCHÓN, Gregorio: (26 Noviembre 2000) *"Todo un maestro del diseño", El País* (El Espectador, Revista de cine y televisión, nº. 114, pp.6-7).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGUILAR, Carlos: **Guía del video-cine**, Cátedra, Madrid, 1987 (5.ª ed. ampliada, 1995).

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc: **Esthétique du film**, Editions Fernand Nathan, París, 1983 (trad. cast. de Núria Vidal, **Estética del cine**, Paidós, Barcelona, 1996).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: **L´analyse des films**, Editions Nathan, París, 1988 (trad. cast. de Carlos Losilla, **Análisis del film**, Paidós, Barcelona, 1990).

BALLÓ, Jordi: **Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine**, Anagrama, Barcelona, 2000.

BARNICOAT, John: **A Concise History of Posters**, Thames and Hudson, London, 1972 (trad. cast. de Justo González Beramendi, **Los carteles. Su historia y su lenguaje**, Gustavo Gili, Barcelona, 1995).

BARRAL, Concha: (Otoño 1997) *"Los violines de Herrmann"*, **Niquel Odeón**, nº. 8.

BELLANTONI, Jeff; WOOLMAN, Matt: **Type in motion. Innovations in digital graphics**, Rizzoli, New York, 1999.

BERTHOME, Jean-Pierre: (Janvier 1970) *"Les inconnus du generique"*, **Cinéma 70**, París, nº. 142, pp. 30-67.

BILLANTI, Dean: (May-June 1982) *"The Names Behind the Titles"*, **Film Comment**, vol. 18, nº. 3, New York, pp. 60-71.

BLACKWELL, Lewis: **20th Century Type**, Rizzoli, New York, 1992 (trad. cast. de Carlos Sáenz de Valicourt, **La tipografía del siglo XX**, Gustavo Gili, Barcelona, 1993).

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin: **The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960**, Columbia University Press, New York, 1985 (trad. cast. de Eduardo Iriarte y J. Cerdán, **El cine clásico de Hollywood**, Paidós, Barcelona, 1996).

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: **Film Art. An Introduction.** Addison-Wesley Pub. Co., Reading, Massachusetts, 1979 (4.ª ed., McGraw-Hill, Inc., New York, 1993; trad. cast. de Yolanda Fontal, **El arte cinematográfico. Una introducción**, Paidós, Barcelona, 1995).

CALHOUN, John Leroy: (August-September 1987) *"Where credit is due: The heads and tails of title design"*, **Theatre Crafts**, vol. 21, nº. 7.

CASANOVA, Basilio: (1999) *"La firma en el cine"*, **Trama y Fondo**, nº. 7, Asociación Cultural Trama y Fondo, Madrid.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico: **Analisi del film**, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milan, 1990 (trad. cast. de Carlos Losilla, **Cómo analizar un film**, Paidós, Barcelona, 1991).

CASTRO DE PAZ, José Luis: **Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos**, Paidós, Barcelona, 1999.

CHION, Michel: **Le Cinéma et ses métiers**, Bordas, París, 1990 (trad. cast. de Lourdes Amador de los Ríos, **El cine y sus oficios**, Cátedra, Madrid, 1996.

COMA, Javier; GUBERN, Román: **Los cómics en Hollywood. Una mitología del siglo**, Plaza & Janes, Barcelona, 1988.

COSTA, Antonio: **Saper vedere il cinema**, Bompiani, Milán, 1985 (trad. cast. de Carlos Losilla, **Saber ver el cine**, Paidós, Barcelona, 1997).

DELEUZE, Gilles: **L´image-mouvement. Cinéma I**, Les Éditions de Minuit, París, 1983 (trad. cast. de Irene Agoff, **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1**, Paidós, Barcelona, 1994).

DONDIS, Donis A.: **A Primer of Visual Literacy**, The Massachusetts Institute of Technology, 1973 (trad. cast. de Justo G. Beramendi, **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual**, Gustavo Gili, Barcelona, 1995).

DOUGLAS, Torin: **The Complete Guide to Advertising**, QED Publishing, Londres, 1984 (trad. cast. de Alfredo Cruz Herce, **Guía completa de la publicidad**, Hermann Blume, Madrid, 1986 [1.ª reimp. 1987]).

Diccionario de la Lengua Española, 21.ª edición, Madrid, 1992.

Diccionario de las tecnologías de la imagen, Gedisa, Barcelona, 1998.

Dictionnaire Moderne. Français-Espagnol. Espagnol-Français, Collection Saturne, Larousse, París, 1967.

ECO, Umberto: **Come si fu una tesi di laurea**, Tascabili Bompiani, 1977 (trad. cast. de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, **Cómo se hace una tesis,** Gedisa, Barcelona, 1997).

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (dir.): **Historia universal del cine**, 4 vol., Planeta, Madrid, 1982.

JUSSIN, Estelle: *"Changing Technology Changes Design"* en FRIEDMAN, Mildred (intr.), **Graphic Design in America. A Visual Language History**, Harry N. Abrams, New York, 1989, pp. 111-118.

GOMBRICH, E.H.: **The Story of Art**, The Phaidon Press, London, 1950 (trad. cast. de Rafael Santos Torroella, **Historia del arte**, Garriga, Barcelona, 1992, 3 vol.).

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.): **El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis**, Editorial Complutense, Madrid, 1995.

GOUDY, Frederic William: **The Alphabet and Elements of Lettering**, University of California Press, Berkeley, 1942 (trad. cast. de Catalina Martínez, **El alfabeto y los principios de rotulación**, ACK Acknowledge Communicaciones, Madrid, 1992).

Grand Larousse de la Langue Française, vol. 3, 7 vol., Librairie Larousse, París, 1972.

GRIFFITH, Richard; MAYER, Arthur: **The Movies**, Simon and Schuster, New York, 1957.

GUBERN, Román: **Historia del cine**, Lumen, Barcelona, 1989 (4.ª ed., 1997).

HALAS, John; MANVELL, Roger: **The Technique of Film Animation**, Focal Press Limited, Londres, 1959 (trad. cast. de Elena Torres, **La técnica de los dibujos animados**, Omega, Barcelona, 1980).

HARRIS, Robert A.; LASKY, Michael S.: **The Films of Alfred Hitchcock**, Citadel Press, Secaucus, N. J., 1976 (trad. cast.: **Todas las películas de Alfred Hitchcock**, Odín, Barcelona, 1995).

HELLER, Steven: *"Richard and Robert Greenberg"* en FRIEDMAN, Mildred (intr.), **Graphic Design in America. A Visual Language History**, Harry N. Abrams, New York, 1989, pp. 119-121.

HERDEG, Walter (ed.); HALAS, John (texts): **Film & TV GRAPHICS**, The Graphis Press, Zurich, Switzerland, 1967.

HERDEG, Walter (ed.): **Film + TV GRAPHICS 2**, The Graphis Press, Zurich, Switzerland, 1976.

HOLLIS, Richard: **Graphic Design. A Concise History**, Thames & Hudson, New York, 1994 (trad. cast.: **El diseño gráfico**, Ediciones Destino, Barcelona, 2000).

HURRELL, Ron: **The Thames and Hudson Manual of TELEVISION GRAPHICS**, Thames and Hudson, London, 1973.

KEPES, Gyorgy: **Language of Vision**. Paul Theobald, Chicago, 1944 (trad. cast. de Enrique L. Revol, **El lenguaje de la visión**, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1976).

LLOYD, Ann (ed.): **The Ilustrated History of the Cinema**, Macmillan Publishing Company, New York, 1986.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott (eds.): **the abc´s of ▲■● the bauhaus and design theory**, The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, 1991 (trad. cast. de Emili Olcina i Aya, **El ABC de ▲■●: La Bauhaus y la teoría del diseño**, Gustavo Gili, Barcelona, 1994).

MACGOWAN, Kenneth: **Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture**, A Delacorte Press Book, New York, 1965.

McMAHON, Barrie; QUIN, Robyn: **Film & Television. Real Images**, 1986.

MADSEN, Roy: **Animated Film. Concepts, Methods, Uses**, Interland Publishing Inc., New York, 1969.

MARÍN VIADEL, Ricardo; GONZÁLEZ DE PEREDO, Juan Fernando de Laiglesia; TOLOSA MARÍN, José Luis: **La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate**, Grupo Editorial Universitario, 1998.

MARTÍN ARIAS, Luis: **El cine como experiencia estética**, Caja España, Valladolid, 1997.

McARTHUR, Tom (ed.): **The Oxford Companion to the English Language**, Oxford University Press, 1992.

MONTIEL, Alejandro: **Teorías del cine. Un balance histórico**, Montesinos, Barcelona, 1992.

MORELLA, Joe; EPSTEIN, Edward Z.; CLARK, Eleanor: **Those Great Movie Ads**, Arlington House, New York, 1972.

MORRIS, Charles William: **Foundations of the Theory of Signs**, The University of Chicago Press, Chicago, Ill., 1938, series title: International Encyclopedia of Unified Science, vol. 1, nº. 2 (trad. cast.: **Fundamentos de la teoría de los signos**, Paidós, Barcelona, 1985).

MOURGUES, Nicole de: **Le Générique de Film**, Méridiens Klincksieck, París, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José: (12 Agosto 1915) *"La voluntad del barroco"*, **España** (ahora en ORTEGA Y GASSET, José: **La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética**, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 163-167).

Oxford Dictionary of English Etymology (The), Oxford University Press, Oxford, 1982.

PÉREZ TORNERO, José Manuel: **La semiótica de la publicidad. Análisis del lenguaje publicitario**, Mitre, Barcelona, 1982.

PERICOT, Jordi: **Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen**, Ariel Comunicación, Barcelona, 1987.

SÁNCHEZ GUZMÁN, José Ramón: **Introducción a la teoría de la publicidad**. Tecnos, Madrid, 1985.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto: **El cartel de cine. Arte y publicidad,** Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1997.

SATUÉ, Enric: **El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro: la huella de Aldo Manuzio**, Biblioteca del libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1998.

SATUÉ, Enric: **El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días**, Alianza Forma, Madrid, 1988.

SATUÉ, Enric: **El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva**, Alianza Forma, Madrid, 1997.

SOLOMON, Martin: **The Art of Typography: an Introduction to typo-icon-ography**, Watson-Guptill Publications, New York, 1986 (trad. cast. de Alfredo Cruz Herce, **El arte de la tipografía. Introducción a la Tipo.icono.grafía**, Tellus, Madrid, 1988).

TRUFFAUT, FranÇois: **Le cinema selon Hitchcock**, Éditions Robert Laffont, París, 1966 (trad. cast. de Ramón G. Redondo, **El cine según Hitchcock**, Alianza Editorial, Madrid, 1998).

VILCHES, Lorenzo: **La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión**, Paidós, Barcelona, 1984 (6.ª ed., 1995).

VILLAFAÑE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto: **Principios de Teoría General de la imagen**, Pirámide, Madrid, 1996.

WEST, Suzanne: **Working with Style: Tradicional and Modern Approaches to Layout and Typography**, Watson-Guptill Publications, 1990 (trad. Cast. de Catalina Martínez, **Cuestion de estilo. Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía**, ACK Publish, Madrid, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich: **Reflexiones sobre la historia del arte**, Ediciones Península, Barcelona, 1988.

WYVER, John: **The moving image. An International History of Film, Television & Video**, Basil Blackwell Inc., New York, 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE SAUL BASS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COOK, Samantha (ed.): **International Dictionary of Films and Filmmakers-4, Writers and Production Artists**, St. James Press, Detroit, MI, 1993.

JAGGER, Janette; TOWE, Roger (Compiled at Leicester Polytechnic Library by): **Designers International Index**, vol. 1 (A-K), Bowker-Saur, London, 1991, pp. 87-88.

MEGGS, Philip B.: *"Saul Bass"* en MORGAN, Ann Lee (ed.), **Contemporary Designers**, Gale Research Co., Detroit, 1984, pp. 48-49.

MEGGS, Philip B.: *"Saul Bass"* en NAYLOR, Colin (ed.), **Contemporary Designers**, St. James Press, Chicago, 1990.

BIOGRAFÍA

Libros

AMSTUTZ, Walter (ed.): **Who´s Who in Graphic Art**, Amstutz & Herdeg Graphis Press, Zurich, 1962. (También vista la edición: De Clivo Press, Dubendorf, Switzerland, 1982, p. 753).

BAYLEY, Stephen (dir.): **The Conran Directory of Design**, Villard Books, New York, 1985 (trad. cast. de Dragomán, **Guía Conran del Diseño**, Alianza Forma, Madrid, 1992).

COOK, Samantha (ed.): **International Dictionary of Films and Filmmakers-4, WRITERS and PRODUCTION ARTISTS**, ST James Press, Detroit, MI, 1993, pp. 68-69.

DORMER, Peter (intr.): **The Ilustrated dictionary of Twentieth Century Designers**, Headline, London, 1991 (trad. cast.: **Diseñadores del siglo XX. Las figuras clave del Diseño y las Artes Aplicadas**, Ceac, Barcelona, 1993, pp. 50-51).

MEGGS, Philip B.: *"Saul Bass"* en MORGAN, Ann Lee (ed.), **Contemporary Designers**, Gale Research Co., Detroit, 1984, pp. 48-49.

MYERS, Bernard S. (ed.): **McGraw-Hill Dictionary of Art**, MacGraw-Hill Book, London, 1969.

TAMBINI, Michael: **The Look of the Century**, Dorling Kindersley, Londres, 1996 (trad. cast.: **El diseño del siglo XX**, Ediciones B, Barcelona, 1997, pp. 226-227, 255.

Who´s who in America, 1994, 48th Edition, Marquis Who´s Who, A Reed Reference Publishing Company, New Providence, New Jersey, 1993, vol. 1, p. 204.

Artículos

BRUEGGEMANN, Tom: (1975) *"Biofilmographies. Saul Bass"*, **Film Readers**, nº. 1, Evanston, Illinois, p. 118.

C.B.G.: (May 3 1971) *"AAUP Design: "Clear Traditional Mold""*. **Publishers´ Weekly**, nº. 18, vol. 199, New York, pp. 47-49.

(Jul 2 1991) *"Bass getting first Key Art life nod"*, **Hollywood Reporter**, vol. 318, nº. 9, p. 3, 60.

SCHMITT, Ettore: (Jan-Feb 1993) *"Wedding of the year"*, **Buzz**, p. 26.

ANOBILE, Richard J. (ed.): **Alfred Hitchcock´s Psycho**, Avon Books, New York, 1974.

AUILER, Dan: **Vertigo: The Making of a Hitchcock classic**, St. Martin´s Press, New York, 1998.

BASS, Saul: *"Movement, Film, Communication"* en KEPES, Gyorgy (dir.), **Sign, Image, Symbol**, George Braziller, New York, 1965 ¿1966? (trad. francesa de Danièle Panchout, *"Mouvement, film, communication"* en KEPES, Gyorgy (dir.), **Signe, image, symbole**, La Connaissance, Bruxelles, 1968, pp. 154-159).

CASTRO, Antonio: *"Vértigo"* en CARREÑO, José María, **Alfred Hitchcock**, JC., Madrid, 1980, pp.291-309.

GARDIES, A.: *"La Forme Générique: Histoire dúne Figure Révélatrice"* en **Annales de L´Université D´Abidjan**, Lettres et Sciences Humaines, Serie D- Tome XIV- 1981, pp. 161-176.

GID, Raymond: "Saul Bass" en JACOBS, Lewis (ed.): **The Emergence of Film Art; the evolution and development of the motion picture as an art, from 1900 to the present**, Hopkinson and Blake, New York, 1969, pp. 382-383.

HALAS, John; MANVELL, Roger: **Design in Motion**, Visual Communication Books, New York, 1962, p. 13, 57-58, 88-89.

HELLER, Steven: *"Saul Bass"* en FRIEDMAN, Mildred (intr.), **Graphic Design in America. A Visual Language History**, Harry N. Abrams, New York, 1989, pp. 16-19.

HELLER, Steven [et al.]; VIENNE, Véronique (written by): **Graphic Design USA: 15. The American Institute of Graphic Arts**, New York, 1994.

HOLLIS, Richard: **Graphic Design. A Concise History**, Thames & Hudson, New York, 1994, pp. 121-122, 209 (trad. cast.: **El diseño gráfico**, Ediciones Destino, Barcelona, 2000).

Libros

KRAG, Thomas; VOLDSTED, Tim (ed.): **Title Sequence Seminar. Saul & Elaine Bass**, The National Film School of Denmark, Copenagen, 1995.

LEHMAN, Ernest (screenplay by): **North by Northwest**, Viking Press, New York, 1972, pp.1-3.

MANVELL, Roger (ed.): **The International Encyclopedia of Film**, Crown Publishers, New York, 1972.

MAST, Gerald: **A Short History of the Movies**, Macmillan Publishing Company, New York, 1992, p. 202.

MEGGS, Philip B.: **A History of Graphic Design**, Van Nostrand Reinhold, New York, 1983, pp.402-407.

NAREMORE, James (ed.): **North by Northwest: Alfred Hitchcock, director**, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1993, pp. 35-36.

OGAWA, Shigeo (ed.): **Saul Bass and Associates**, Published by Seibundo Shinkosha Publishing Co., 1979.

REBELLO, Stephen: **Alfred Hitchcock and the Making of Psyco**, Dembner Books, New York, 1990, pp. 48-49,57-59, 115, 139-142.

SATUÉ, Enric: **El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días**, Alianza Forma, Madrid, 1988, pp. 280-282.

SPOTO, Donald: **The Art of Alfred Hitchcock**, Hopkinson and Blake, New York, 1976 (Dolphin Book, Doubleday & Company, Inc., New York, 1979; trad. cast. de Victoria Llorente, **El arte de Alfred Hitchcock 1: todas sus películas** [parte de obra completa vol. I], RBA Coleccionables, Barcelona, 1992).

STECKER, Elinor H.: **The Master Handbook of Still & Movie Titling for Amateur & Professional**, Tab Books, Blue Ridge Summit, Pa., 1979.

WOOD, Robin**: Hitchcock´s Films**, Barnes & Co., New York, 1965.

ADAIR, Gilbert: (Apr. 14 1996) *"Let the good titles roll"*, **The Sunday Times**, London.

AISON, Everett: (January-February 1969) *"Saul Bass: The Designer as Filmmaker"*, **Print** (America´s Graphic Design Magazine), XXIII:I, New York, pp. 90-94.

ALLEN, Bob: (December 1963) *"Designing And Producing The Credit Titles For "It´s A Mad, Mad, Mad, Mad World"*", **American Cinematographer**, pp. 706-707, 728-730.

(June 1962) *"New Look In Film Titles"*, **American Cinematographer**, pp. 356-357, 373-376.

(March 1977) *"The "Compleat Film-Maker"-From Titles to Features"*, **American Cinematographer**, Hollywood, California, pp. 288-291, 315, 325-327.

BADDER, David; BAKER, Bob; SALMI, Markku (editors): (August 1973) *"Saul Bass"*, **Film Dope**, nº. 3, pp. 1-6, 10.

BERTHOME, Jean-Pierre: (Janvier 1970) *"Les inconnus du generique"*, **Cinéma 70**, París, nº. 142, pp. 30-67.

BILLANTI, Dean: (May-June 1982) *"The Names Behind the Titles"*, **Film Comment**, vol. 18, nº. 3, New York, pp. 60-71.

BLANCHARD, Gérard: (Dec. 1976) *"La lettre et le cinématographe"*, **Image et son**, nº. 312. pp. 96-101.

CASANOVA, Basilio: (1999) *"La firma en el cine"*, **Trama y Fondo**, nº. 7, Asociación Cultural Trama y Fondo, Madrid.

CAVESTANY, Juan: (11 Agosto 1996) *"Cine Saul Bass. El hombre de los créditos"*, **El País**, pp. 10-11.

CHAMPLIN, Charles: (March 14 1966) *"Sunny Side of Saul´s Film Job"*, **Los Angeles Times**.

CUTLER, Maurice: (Apr 7 1996) *"Film Titles "Around the World" In Clever Credits"*, **New York Time**.

D´ANGELO, Aldo: (settembre-ottobre 1968) *"La grafica del cinema e nella televisione"*, **Bianco e Nero**, 9-10, vol. XXIX, pp. 112-122.

DURAND, Philippe: (1963) *"Saül Bass, un maître du générique..."*, **Le Cinéma Pratique**, nº. 48, París, pp. 237-242.

ECHEVARRIETA, Alberto L.: (marzo 1988) *"Saul Bass, maestro del diseño"*, **Dirigido por ...**, nº. 156, pp. 5-7.

(Autumn, 1962): *"Saul Bass"*, **Film: The Magazine of the Federation of Film Societies (BFFS),** nº 33, London-New York, p. 8.

GLUCKSMAN, Mary: (Friday May 13 1994) *"Due Credit"*, **Screen International**, pp. 27-28.

HASKIN, Pamela: (1996) *"Saul, can you make me a title?"*, **Film Quarterly**, vol. 50, nº. 1, pp. 10-17.

HOGENKAMP, Maaike: (Apr-May 1989) *"The Man With The Golden Arm"*, **Skrien**, nº. 165, pp. 46-47, 68, Amsterdam.

KANE, Bruce; REISNER, Joel: (Fall 1968) *"A Conversation with Saul Bass"*, **Cinema**, vol. IV, nº. 3, pp. 30-35, Beverly Hills, California.

KIRKHAM, Pat: (febrero 1994) *"Looking for the Simple Idea"*, **Sight and Sound**, vol.4, nº. 2, pp. 16-20.

KIRKHAM, Pat: (junio 1995) *"Saul Bass and Billy Wilder: in Conversation"*, **Sight and Sound**, vol. 5, nº. 6, pp. 18-21.

KOTHENSCHULTE, Daniel: (Jan. 4 1994) *"Ouvertüren des Kinos. Saul Bass-Meister des Film-vorspanns"*, **Film-dienst**, vol. 47, pp. 8-11.

KURNITZ, Harry: (May 1956) *"Movies: Task Force in Spain"*, **Holiday**.

(Aug 1968) *"Checklist 60-Saul Bass"*, **Monthly Film Bulletin**, vol. 35, nº.415, p. 128. Published by The British Film Institute, London.

(January 20 1958) *"Fatalistic Fugue"*, **Newsweek** (The Magazine of News Significance), vol. LI, nº. 3, New York, pp. 89-90.

(July 8, 1968) *"Titles: Coming on Strong"*, **Newsweek**, pp. 64-65.

(Mar 10 1996) *"A question for: Saul Bass"*, **New York Times**.

(March 24 1996) Laurie Halper Benenson´s tribute to movies title designer: *"The New Look in Film Titles: Edgy Type That´s on the Move"*, **New York Time**.

PHILIPPE, Pierre-Adolphe y AL TOGETHER: (abril 1985) *"Saul Bass"*, **Metal Hurlant** (ed. española), nº. 35, pp. 14-16.

PORTO, Juan Antonio: (Otoño 1997) *"Movimiento de rotación"*, **Nickel Odeon**, nº. 8, Madrid, pp. 252-254.

(May-June 1958) *"Creativity is indivisible"*, **Print**, XI:6, New York, pp. 17-38, y portada de Saul Bass.

(May-June 1961): *"People In Print. Saul Bass"*, **Print**, XV:3, New York, pp. 4, 35-46.

REBELLO, Stephen: (October 1986) *"Psycho"*, **Cinefantastique**, 3-4, vol. XVI, pp. 48-80. Publisher & Editor: Frederick S. Clarke, IL.

RODMAN, Howard: (July 12 1988) *"The Name Behind the Title"*, **Village Voice**, pp. 57-58.

ROSSER, Ed: (January 1977) *"Saul Bass"*, **Cinema Papers**, Melbourne, pp. 238-239.

SCHEUER, Philip K.: (March 6, 1958) *"Titles Need Not Be Bore"*, **Los Angeles Times**.

SCORSESE, Martin: (Dec 29 1996) *"Saul Bass. Anatomy of a Synthesist"*, **New York Times**.

SERRANO DE HARO, Amparo: (Otoño 1997) *"Vértigo en clave surrealista"*, **Nickel Odeón**, nº. 8, Madrid.

SUPANICK, Jim: (March-April 1997) *"Saul Bass: "...To Hit The Ground Running..."*", **Film Comment**, vol. 33, nº. 2, Film Society of Lincoln Center, New York, pp. 72-77.

SWIRE, Sydney: (March 94) *"Creative Process Is Key to Designer/Director Saul Bass"*, **Larchmont Chronicle**, Los Angeles.

THOMSON, David: (21 June 1998) *"The man with the golden pen"*, **The Independent on Sunday**, London, pp. 19-20.

(March 16, 1962) *"Man with a Golden Arm"*, **Time**, The Weekely Newsmagazine, vol. LXXIX, nº. 11, p. 46.

(June 17 1964) *"Do Film Critics Exol "Bass Credits" To Slur (By Contrast) the Director?"*, **Variety Weekly.**

(April 3 1981) *"Preminger Helps Bass Make Title Grade In Public´s Retro"*, **Variety Weekly**, p. 6, 32.

Seminarios (transcripción)

WILKERSON, Tichi: **Seminar with Saul Bass Held May 16, 1979**, The American Film Institute, Center for Advanced Film Studies, Beverly Hills, California. 1979.

Otros

"Casino". Screen Credits. Revised Final Draft-Opening Title. Revised November 28, 1995. Universal Pictures. (Procedente de: Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Beverly Hills, California). [Guión para la secuencia de títulos inicial].

ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh: **New American Design**, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1988, p. 25.

AMSTUTZ, Walter (ed.): **Who´s Who in Graphic Art**, Amstutz & Herdeg Graphis Press, Zurich, 1962, p.501.

NOURMAND, Tony; WOODSTOCK, Graham M. (eds.): **Film Posters of the 60s: the Essential Movies of the Decade**, Overlook Press, New York, 1998, p. 66, 123.

BLACKWELL, Lewis: **Twentieth-Century Type**, Rizzoli, New York, 1992 (trad. cast.: **Tipografía del siglo XX**, Gustavo Gili, Barcelona, 1993).

FRIEDL, Friedrich (ed.): **Typography - When, Who, How**, Könemann, 1998, pp. 106-107.

GOTTSCHALL, Edward M.: **Typographic Communications Today**, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1989, pp. 131, 215-216.

HELLER, Steven & CHWAST , Seymour: **Graphic Style**, Pushpin Editions, Harry N. Abrams, New York, 1988, pp. 200-201.

HERDEG, Walter (ed.): **Graphis Annual ´68/69**, International Annual of Advertising Graphis, The Graphis Press, Zurich, 1968, p. 57, 102.

HOLME, Bryan: **Advertising. Reflections of a Century**, The Viking Press, New York.

MEGGS, Philip B. (foreword): **6 Chapters in Design,** Chronicle Books, San Francisco, 1997.

MORELLA, Joe; EPSTEIN, Edward Z.; CLARK, Eleanor: **Those Great Movie Ads,** Arlington House, New York, 1972, pp. 44-48, 126, 128-129.

REBELLO, Stephen: **Alfred Hitchcock and the Making of Psyco**, Dembner Books, New York, 1990, p. 152.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto: **El cartel de cine. Arte y publicidad,** Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1997, pp. 492-493.

Selling Dreams: British and American Film Posters 1890-1976, Welsh Arts Council, [s.l.], 1977.

SCHAPIRO, Steve; CHIERICHETTI, David: **The Movie Poster Book**, Dutton, New York, 1979, p. 91.

Artículos

LASKI, Beth: (Thursday, September 14 1995) *"Art Rings "Clockers" Alarm. Ads redone after gripes from Premingers Films"*, **Daily Variety**, p. 1, 17.

LEWIS, Richard Warren: (January 23 1962) *"Box-office Bait By Bass. A Designer Masters The Fine Art of Hooking an Audience"*, **Show Business Illustrated**, Chicago, pp. 48-51.

(May 1986) *"A Few By The Famous"*, **Life Magazine**, p. 82.

(May-June 1958) *"Creativity is indivisible"*, **Print**, XI:6, New York, pp. 17-38, y portada por Saul Bass.

(May-June 1961) *"People In Print. Saul Bass"*, **Print**, XV:3, New York, pp. 4, 35-46.

(July-August 1971) *"Poster USA:1960-1970"*, **Print**, XXV: IV, New York, pp. 31-32.

Libros

CROUWEL, Wim & WEIDEMANN, Kurt (ed.): **An International Survey Packaging**, Frederick A. Praeger, New York, 1968.

ROSENTSWIEG, Gerry (designed and edited by); PRENDIVILLE, Julie (written by); BASS, Saul (intr.): **Graphic Design: Los Angeles**, Madison Square Press, New York, 1988, pp. 299, 190-196.

ROSENTSWIEG, Gerry (designed and edited by); FOX, Mark (intr.): **The New American Logo**, Madison Square Press, 1994, pp. 88-89.

Artículos

G.T.F.: (March 1971) *"Bass for Bell"*, **Industrial Design**, New York, vol. 18, nº. 2, pp. 49-53.

WEINSTOCK, Neal: (June 1984) *"A graphic worth a thousand words"*, **Millimeter**, nº. 2, New York, pp. 80-82.

(November-December 1960): *"Kimberly Clark"*, **Print**, XIV:6, New York, pp. 36-40.

(September-October 1962) *"Experimental Letterheads by Saul Bass"*, **Print**, XVI:V, pp. 30-32.

(March-April 1971) *"Seeing Things. A Potpourri of Current Graphic Events"*, **Print**, XXV:II, New York, pp. 62-67.

WOLF, Henry: (Jan-Feb 1985) *"Saul Bass"*, **Graphis**, Vol. XLI, nº. 235, pp. 28-35.

Libros

PILDITCH, James: **The Silent Salesman. How to Develop Packaging that Sells**, Business Publications Limited, London, 1961, pp. 104-105.

WOODS, Gerald; THOMPSON, Philip; WILLIAMS, John: **Art Without Boundaries,** Praeger Publishers, New York, 1974, pp. 42-43, 201.

Artículos

(1969) *"Saul Bass"*, **Communication Arts**, vol. 11, nº. 4, pp. 16-19.

(May-June 1958) *"Creativity Conference"*, **Print**, XI: 6, New York, pp. 57-60.

(September-October 1959): *"To what extent should research guide the designer?"*, **Print**, XIII: 5, New York, pp. 47-51.

(November-December 1962) *"Top Drawer. A "First" for Saul Bass"*, **Print**, XVI: VI, New York, p. 55.

(March-April 1971) *"Survival Warnings. AIGA Show Offers Designer´s perspective on threats to life on earth*", **Print**, XXV: II, New York, pp. 51-55.

QUEST

COX, Carole: (Nov 1985) *"Electronic Media: New Short Film For The Humanities"*, **Eglish Journal**, vol. LXXIV, pp. 95-97. *Artículos*

PROLDORSEF; BROCK, S.: (Spring 1985) *"Quest"*, **Sightlines**, vol. XVIII, nº.3.

VIVIANI, Christian: (Jul-Aug 1984) *"Quest"*, **Positif**, 281-282, p. 98.

SOLAR FILM

MASON, Stanley: (1981-1982) *"The solar film"*, **Graphis**, vol.37, nº. 214, pp. 156-159. *Artículos*

Saul and Elaine Bass: Disputing The Conventional Wisdom. The Solar Film (localización: Margaret Herrick Library, Academy of Moction Picture Arts and Sciences, Center for Motion Picture Study, Beverly Hills, California). *Documentos*

WHY MAN CREATES

J.-P.B.: (Mars 1970) *"Saul Bass (A suivre?...)"*, **Cinéma 70**, 144, París, pp. 15-17. *Artículos*

WILSON, William: (Sunday, December 29 1968) *"Saul Bass... Virtuoso of "Useful" Art"*, **Los Angeles Time Calendar**.

THE SEARCHING EYE

Libros CAPLA, Ralph (intr. and tex.): **Design in America. Selected Work by Members of the Industrial Designers Society of America**, McGraw-Hill Book Company, New York, 1969, p. 138.

SOHN, David A.: *"The Searching Eye"* y *"Why Man Creates"* en **Film: The Creative Eye**, Geo. A. Pflaum, Dayton, Ohio, 1970, pp. 1-58.

Artículos SOHN, David A.: (September 1970) *"The "Eyes" Have It"*, **Media & Methods**, pp. 42-44.

PHASE IV

Artículos GILES, Dennis: (1976) *"Saul Bass"*, **Film Readers**, 1, Evanston, Illinois, pp. 76-77.

HAR(WOOD), (J): (Oct 9 1974) *"Phase IV"*, **Variety**, vol. CCLXXVI, nº. 9, p. 18.

(Oct 18 1974) **London Times**.

LOWINS, Evelyne: (Spring 1976) *"L´agression miniaturisée sur "Bug" et "Phase IV"'*, **Cinéma d´Aujourd´hui**, nº. 7, pp. 85-90.

MILLS, Bart: (Feb 18 1973) *"Ants Take Over the World in "Phase IV"'*, **Los Angeles Times**, California.

PITON, Jean-Pierre: (Avril 1981) *"Dictionnaire des Réalisateurs de Films Fantastiques USA. Saul Bass"*, **La revue du Cinema Image et Son**, París, pp. 124-125.

ROSENBAUM, Jonathan: (October 1974) *"Phase IV"*, **Monthly Film Bulletin**, vol. XLI, nº. 489, p. 228.

SHAY, Don (interview by): (Dec 1980) *"The Microcosmic World of Ken Middleham"*, **Cinefex**, nº. 3, pp. 58-71, Riverside, California.

(October 14, 1974) *"The Ants Are Coming"*, **Time** (The Weekly Newsmagazine).

NOTICIAS BREVES

(Nov 18 1964) *"Shorts Selected"*, **Citizen News**, (la misma noticia que en: **Hollywood Reporter**, Oct 16 1964).

(Dec 12 1964) *"Saul Bass Wins Art Directors Award for Film"*,**Citizen News**.

(Aug 27 1968) *"Thoughts on Creativity Will Open at Los Feliz"*, **Citizen News**.

(Jan 29 1964) *"Saul Bass for "Profiles""*, **Hollywood Reporter**.

(May 29 1964) *"Honorary Degree for Designer Saul Bass"*, **Hollywood Reporter**.

(Jun 1 1964*) "Bass Doing Title Credits"*, **Hollywood Reporter**.

(Oct 16 1964) *"Bass Films in Fest"*, **Hollywood Reporter**.

(Oct 30 1964) *"Two Saul Bass Films Win Festival Awards"*, **Hollywood Reporter**.

(Nov 24 1965) *"Saul Bass Honored"*, **Hollywood Reporter**.

(Jan 25 1966) *"Saul Bass Expanding"*, **Hollywood Reporter**.

(March 27 1980) *"Bass one-sheet in Key Art Awards"*, **Hollywood Reporter**.

(Feb 15 1991) *"Bass title exhibit bows. Hollywood"*, **Reporter**.

(Jan 6 1994) *"Oscar Poster Again Draws on Bass´talents"*, **Hollywood Reporter**.

(Oct 21 1994) *"The Great Life"*, **Hollywood Reporter**.

(Feb 19 1961) *"Club Gives Art Director Six Awards"*, **Los Angeles Times**.

(Oct 30 1977) *"Artist and Filmmaker Elected to Hall of Fame"*, **Los Angeles Times**.

(Jun 14 1984) **Los Angeles Times**.

(Dec 25 1986) *"Saul Bass Named UCLA Lecturer"*, **Los Angeles Times**.

(Mar 18 1996) *"Happening Credit Due"*, **New York**.

(Jun 30 1972) *"Bass´s Bugs"*, **New York Times**.

(May 15 1981) **New York Times**.

STREMFEL, Michael: (Aug 21 1989) *"Veteran Logo Artist Sketches for "Expo""*, **La Business J**. P. 12.

(Nov 29 1965) *"Saul Bass Gets Himself Titled"*, West Coast Bureau of **THE FILM DAILY**, (la misma noticia que en: **Hollywood Reporter**, Nov 24 1965).

(Sep 22 1977) *"Saul Bass"*, **Variety (D)**.

(Oct 13 1978) *"Saul Bass & Associates Changes Its Monickes"*, **Variety (D)**.

(Aug 4 1989) *"Bass To Design Logo For Hollywood Expo"*, **Variety (D)**.

(Sep 12 1989) *"Bass Named To Acad Board Of Governors"*, **Variety (D)**.

(Apr 3 1991) **Variety (D)**.

(Thursday, Jun 9 1994) *"AFI center to cite Bass, Angelou"*, By Leonard Klady. **Variety (D)**.

(Sep 20 1989) *"Saul Bass"*, **Variety (W)**.

Eventos

FERNÁEZ CUENCA, Carlos: **Cine americano fuera de Hollywood**, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1964.

(Mar 15 1986) *"Guardian lecture: Saul Bass"*, **National Film Theatre Programme**, p. 30.

"The Art of Motion Picture Title Design: A Salute to Saul Bass and Maurice Binder", October 4, 1982. The Academy of Motion Picture Arts and Sciences

and the Academy Foundation, programa especial, (el acontecimiento también es anunciado en: **Hollywood Reporter**, Oct 4 1982).

The Masters Series: Saul Bass. Visual Arts Museum of the School of Visual Arts. Visual Press, New York, March 11 to April 5, 1996.

Saul Bass. Graphics Collection, Mohawk Paper Mills, Inc., Cohoes, New York, [hay un escrito de Henry WOLF (Reprinted from **Graphis Magazine**, 235)]. *Material*

POSTERS PARA LOS OSCAR

Artículos The 65th Annual Academy Awards (second time):

(Feb 1 1993) **Variety (W).**

The 66th Academy Award Poster (third time):

(Dec 19 1994) **Hollywood Reporter**.

(January 6 1994) **News**. Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

The 67th Annual Academy Awards:

(Jan 25 1995) **Variety (D).**

The 68th Annual Academy Awards Presentation. (Fifth Oscar Poster):

(December 6, 1995) **News**. Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

(Dec 7 1995) **Variety (D)**.

NECROLÓGICAS

Necrológicas

COLLINS, Keith: (Apr 26 1996) *"Pic Graphics Pioneer Saul Bass dies"*, **Variety (D),** p. 5 y 47, (este mismo artículo aparece en **Variety (W),** Apr 29 1996, p. 128).

HOLLINGER, Hy: (Apr 26 1996) *"Man With the Golden Graphic: Saul Bass Dies"*, **Hollywood Reporter**, p. 77.

Artículos resumen: vida y obra

J.-P.B.: (31-May 1996) *"In Memoriam. Saul Bass, l´empereur du Générique"*, **Film Français**, 2614, p. 23.

OLIVER, Myrna: (April 27 1996) *"Saul Bass; Innovative Film Title Designer"*, **Los Angeles Times**.

ROBERT McG.; THOMAS Jr.: (Saturday, April 27 1996) *"Saul Bass, 75, Designer, Dies; Made Art Out of Movie Titles"*, **The New York Times**.

SCHWARTZMAN, Arnold: (June 1996) *"Saul Bass"*, **International Documentary**. The Journal of the International Documentary Association, vol.15, nº 4, p. 22-23 y portada.

(May 11 1996): *"Saul Bass"*, **The Times**, London.

TUME, Grant: (March 1996) *"Design for Living"*, **Detour Magazine**, p. 32.

Breves artículos a su muerte

(Apr 27 1996) *"Saul Bass"*, **Los Angeles Times**.

(May 6 1996) *"Died. SAUL BASS"*, **Time**.

(May 17 1996) *"Saul Bass"*, **Variety (D)**.

DIRECCIONES EN INTERNET

THE MASTERS SERIES. Saul Bass. Visual Arts Museum of the School of Visual Arts: **http://www.schoolofvisualarts.edu**

SAUL BASS: **http://www.nextdch.mty.itesm.mx/ plopezg/kaplan/ people/bass.html**

THE FILM 100: **http://www.film100.com/list.shtml**

http://www.designplus.de/film/film.html

http://tera.chem.ut.ee/ww/

http://users.netreach.net/treyl/psycho/crew.htm

Para conseguir más direcciones: a través del buscador **www.google.com**, introducir el término **Saul Bass**.

THE END