



**ACTAS**

**IV CONGRESO INTERNACIONAL  
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E  
HIBRIDACIONES  
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES  
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

**4, 5 y 6 de mayo**

**Universitat Jaume I, Castellón  
2011**

Iván Bort Gual  
Shaila García Catalán  
Marta Martín Núñez  
(editores)

**ISBN: 978-84-87510-57-1**

Ediciones de las Ciencias  
Sociales de Madrid

# «Pull Curtain Before Titles!» por una definición y categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas

**IVÁN BORT GUAL<sup>1</sup>**  
UNIVERSITAT JAUME I

---

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

ALVY: *H'm, has the picture started yet?*  
TICKET CLERK: *It started two minutes ago*  
ALVY: *That's it! Forget it! I-I can't go in. No, I'm sorry, I can't do it. We-we've blown it already. I-you know, uh, I-I can't go in in the middle.*  
ANNIE: *In the middle?... Two minutes, Alvy! We'll only miss the titles... And They're in Swedish!*  
ALVY: *Well, I'm sorry, I-I can't ... I-I-I've gotta see a picture exactly from the start to the finish!*

*Annie Hall* (Woody Allen, 1977)

## 1. Introducción

En 1955 se estrenaba la película *El hombre del brazo de oro* (*The Man With The Golden Arm*, Otto Preminger), cuya secuencia de títulos de crédito de apertura estaba diseñada por Saul Bass. La lata en la que iba la bobina de la película llevaba una curiosa nota para el proyccionista: «Pull Curtain Before Titles!» —¡corre la cortina antes de los títulos!—. Y es que antes de la irrupción de Saul Bass en el diseño de las secuencias de títulos de créditos cinematográficas muchos teatros ni siquiera abrían las cortinas que por aquel entonces cubrían las pantallas hasta que la película *realmente empezaba*<sup>2</sup>. Hasta entonces los títulos de crédito no eran más que unas *letras onduladas* por su proyección sobre los telones, un intrascendente tiempo de espera y esparcimiento para el espectador que se conocía como el *popcorn time*.

La mayoría de los trabajos teóricos realizados acerca de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas han sido llevados a cabo por estudiosos del diseño gráfico, más que por teóricos o historiadores del cine. Aunque pueda resultar paradójico por su acostumbrada dependencia de las habilidades técnicas dictadas por la imparable evolución de las nuevas tecnologías, la relación existente entre el diseño gráfico y la imagen en movimiento es tan antigua como lo es el cine. Quizá el interés despertado por estas partículas dentro del campo del diseño se deba a que los títulos de crédito casi siempre fueron obra de diseñadores gráficos, fuese cual fuese su denominación laboral. Desde los inicios, los cineastas primero y los estudios después, contaron con “rotulistas”, “dibujantes”, “artesanos” y otras “especies” que diseñaron los títulos con diligencia, novedad y estilo (Solana y Boneu, 2008: 9).

The opening credit sequences are a pertinent aspect of film, as well as graphic design, in this day and age. Both in terms of their functional and aesthetic values, film credits are more important

---

<sup>2</sup> «Martin Scorsese once said “His titles are not simply unimaginative identification tags, rather they are integral to the film as a whole. When his work comes up on the screen, the movie itself *truly begins*”. A number of critics maintained his titles were in some cases better than the films that followed» (Pipes, 2005: 24) [«Martin Scorsese dijo una vez: “Los títulos de Saul Bass no son simplemente inimaginables etiquetas identificativas que se integran en la película como un todo, sino que además cuando su trabajo aparece en pantalla, la película verdaderamente empieza”. Muchos críticos defienden que sus títulos eran, en algunos casos, mejores que las películas que los seguían» (Pipes, 2005: 24)]. La traducción es nuestra y así, en adelante, si no se indica lo contrario.

than they have been credited for. At a time when copyright issues are so central in the entertainment industry, film credits are likely to become more and more important. Furthermore, in an environment full of clutter, the first impression of the film in the movie theater, or on the television screen, prepares the viewer for what is to come [...]. In this respect, film credits fulfill the important role of outlining the filmmaker's intentions and setting up the expectations of those watching. However, film titles have been overlooked for such a long time. Since this area is only a sliver of both film and graphic design history, there is not much research or analysis on film credits. As Emily King outlines, "While those engaged in film Studies have for the most part ignored title sequences, historians of graphic design tend to treat them purely as graphics which through cinema technology have taken on a temporal dimension" (Inceer, 2007: 3)<sup>3</sup>

En lo que respecta a los estudios sobre cine, casi todos los trabajos publicados hasta la fecha inciden tan sólo en determinados autores y tienden a considerar de menor interés el valor narrativo independiente de estas partículas, reiterando con frecuencia lo ya sabido o simplemente obviando este prisma de estudio. Si el análisis de los títulos de crédito en el cine rara vez se ha elaborado despojando del diseño gráfico atendiendo con exclusividad a perspectivas estrictamente narrativas, muy difícil es entonces encontrar nada más allá de los grandes nombres de la historia como Saul Bass o Kyle Cooper, que han centralizado cualquier trabajo monográfico sobre el objeto de investigación.

Nuestra necesidad actual pasa por ofrecer una visión general de la definición de los títulos de crédito con el objetivo de poder detectar y catalogar sus principales rasgos característicos y facilitar así una primera clasificación —propia y razonada— que actúe como ligazón conceptual que pudiera acomodar el desarrollo de una teoría específica de los mismos aplicados a nuevos discursos audiovisuales en auge como el de las series televisivas contemporáneas<sup>4</sup>, partiendo de la teoría fílmica y no del diseño gráfico, sin menoscabar el valor de aportaciones anteriores desde tal disciplina.

---

<sup>3</sup> «Las secuencias de créditos de apertura son un aspecto tan propio del film como del diseño gráfico en nuestros tiempos. Tanto en términos de funcionalidad como por sus valores estéticos, los créditos de las películas son más importantes de lo que se les suele acreditar. En un tiempo en el que los derechos de autor son tan centrales en la industria del entretenimiento, los créditos pueden llegar a ser cada vez más importantes. Por otra parte, en un entorno audiovisual tan saturado y lleno de ruidos, la primera impresión de un film en la sala de cine, o en la pantalla de televisión, prepara al espectador para lo que va a venir [...] A este respecto, los créditos cumplen la importante función de esbozar las intenciones del cineasta y configurar las expectativas de los espectadores. Sin embargo, los títulos de crédito de las películas han sido pasados por alto durante mucho tiempo. Desde esta área, sólo se ha considerado un pedazo de historia de cine y diseño gráfico, pero no hay mucha investigación ni análisis de créditos de forma específica. Como Emily King describe: "Mientras los estudiosos del cine suelen, en su mayor parte, ignorar las secuencias de créditos, los historiadores del diseño tienden a tratarlos puramente como gráficos que a través de la tecnología cinematográfica han adquirido una dimensión temporal» (Inceer, 2007: 3).

<sup>4</sup> Por ello el presente texto es tan sólo un sucinto extracto del trabajo que el autor viene llevando a cabo en el marco teórico de su tesis doctoral, bajo el título: *Discursos de la apertura: los openings de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas como evolución de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas*.

## 2. Por una definición efectiva de las secuencias de títulos de crédito

Ya sean vocablos anglosajones muy dispersos como *titles*, *main titles*, *credits*, *title credits*, *opening sequence*, *title sequence*, *opening credits*... más toda su extensa combinatoria posible, u otros de origen francófono como *générique* —adaptado al castellano como genérico—, o el alemán *Vorspann* y sus declinaciones derivadas, el italiano *titoli di testa*... la terminología de estas partículas a lo largo de la historia se ha visto expuesta de múltiples formas sirviendo sin embargo al mismo objeto a definir. Es por ello que comentábamos al inicio de nuestro trabajo la necesidad de elaborar una delimitación lo más precisa posible para estas secuencias homólogas en las series de televisión, precisamente para evitar esta vaguedad terminológica. El peso del tiempo ha legitimado que todas estas nomenclaturas sean completamente válidas tanto para su estudio como para su mención eventual en escritos de toda índole, toda vez que, como ya hemos señalado, la tendencia generalizada a dar por sentadas cosas supuestamente ya sabidas, ha dificultado una definición orgánica de estas partículas.

Por todo ello se erige así entonces como ineludible partir de una definición global de las secuencias de títulos de crédito. Más o menos en los años setenta los títulos de crédito comenzaron a dividirse en dos partes, la secuencia de apertura<sup>5</sup> de la película y el *roll* del final<sup>6</sup>. La primera daba la información estelar y actuaba como gancho o clave ambiental-musical para establecer el tono narrativo y la segunda acostumbraba a ser un listado de todas las personas que habían participado en el film, además de las acreditaciones musicales, patentes, marcas, *copyrights*, visados varios, etc. La primera era información “necesaria” y la segunda “complementaria”, dedicada sobre todo a cumplir con determinadas cuestiones legales, acuerdos con los sindicatos e incluso contentar a familiares y cinéfilos. Y es que, curiosamente, «en los títulos finales aparecían hasta las secretarías de los contables, pero rara vez se podía leer los nombres de los diseñadores de créditos. [...] Actualmente la gran mayoría de los responsables del diseño de títulos para películas están acreditados. [...] No obstante, ninguno de ellos ha conseguido aparecer en la secuencia de obertura, ni tan siquiera Kyle Cooper» (Solana y Boneu, 2008: 16-291). Así como en los albores del cine, los rótulos comprimían la información en los menos “cartelones” posibles y, durante muchos años, al final

---

<sup>5</sup> Solana y Boneu, a quien seguimos en este apartado, proponen la forma “obertura”, aunque nosotros utilizaremos en nuestro trabajo “apertura”, más extendida y apropiada. “Obertura” suele utilizarse como traducción literal del anglicismo *Overture* —a su vez procedente de la forma francesa *ouverture*—, normalmente asociado a las introducciones y prefacios de una ópera, oratorio u otra composición lírica, mientras que el término latín “apertura” suele usarse como la traducción más directa del vocablo *opening*, más acorde a nuestros intereses. Según la Real Academia Española, en su segunda acepción: «Acto de dar principio, o volver a dárselo, [...] a un espectáculo, etc.»

<sup>6</sup> Este *roll* del final, también conocido como *Rolling closing credits* o *Rolling end credits* responde a un estándar norteamericano de disposición visual de los créditos finales de un film desde abajo hacia arriba, con la sensación óptica de que es un “rollo” que se va estirando en la pantalla. El término procede de las primeras producciones cinematográficas, donde literalmente se imprimían los créditos en un rollo de papel y luego se grababan con la cámara. Por su parte, en los créditos televisivos clásicos, heredando una forma más común en Reino Unido, se suele arrastrar el texto de izquierda a derecha. A este método se le denomina técnicamente *ticker*, mecánica procedente del universo de la comunicación económica y bursátil y que consiste en una cinta o línea de texto en la parte inferior de la pantalla que, como actualización tecnológica de los antiguos teletipos, “desfila” de izquierda a derecha.

sólo había el clásico *The End*, en nuestros días encontramos una paradójica reversión, pues los títulos de apertura tienden a reducirse a poco más de un logotipo y el resto pasa al final.

Se trata de un uso cada vez más frecuente en el cine norteamericano contemporáneo y rápidamente extendido a otras cinematografías: el presentar únicamente a la(s) productora(s) y a la propia película sin hacer mención alguna al equipo técnico y artístico hasta una vez finalizada, siquiera al director o productor/es (Serna, 2006: 33)

Esto se debe a una notable tendencia impuesta por los departamentos de publicidad de nuestros tiempos, consistente en colocar las secuencias de títulos de crédito al final pensando en su futura comercialización televisiva. Según este razonamiento, en la emisión del film por televisión, éste —su trama— arranca lo antes posible captando la atención del espectador, y la secuencia de créditos se deja para el final permitiendo a la cadena cortarlos impunemente.

Así, el “The end” clásico, conciso y tajante, se convertía en una mentira para el nuevo cine. Con la inclusión de la secuencia final de créditos el marco se ampliaba, pero la verdadera razón de su existencia era mucho más práctica: facilitar la comercialización televisiva de las películas con unos créditos fácilmente amputables. También con la intención de captar la atención del televidente desde el comienzo, muchos ejemplos de esta época incluyen una secuencia pre-créditos o un comienzo sin créditos en absoluto. El marco del aparato de televisión recortó el marco del cine. Aun con excepciones, a partir de los años 70 los títulos perdieron el uso del concepto que los grandes tituladores habían implantado. La televisión comenzaba a considerarse socialmente perjudicial, y el nuevo cine americano prefería fijarse en las técnicas exclusivamente cinematográficas alejándose de unos grafismos conquistados por la pequeña pantalla (Rey, 2009: 39-40)

Esta a partir de entonces tan extendida práctica ahonda en la percepción compartida popularmente —y que nosotros aquí pretendemos rebatir desde el análisis de los mecanismos estratégicos en su aplicación al serial televisivo contemporáneo— de que los créditos finales no forman parte de la película. Es por ello que los cines se vacían durante su proyección y en la televisión, directamente, se cercenan a los pocos segundos. Para los títulos de crédito finales de la película *West Side Story: amor sin barreras* (*West Side Story*, Robert Wise y Jerome Robbins, 1961)<sup>7</sup>, Saul Bass utilizó «una mezcla de estilos que van desde el graffiti de gamberro a su impecable concepto tipográfico y de composición. Una secuencia brillante que prácticamente nadie vio y de la que los críticos de la época que se dignaron a hablar de ella llegaron a decir que cuando los títulos terminaban, el público ya había llegado a casa. Una tendencia que augura un futuro incierto para el diseño de los títulos de crédito» (Solana y Boneu, 2008: 13). Hace hoy ya

---

<sup>7</sup> Remitimos desde aquí al completo análisis monográfico de los mismos incluido en el trabajo de Endika Rey (2009, 59-72)

casi medio siglo de aquello, pero nos encontramos, en este aspecto, todavía por derroteros vecinos.

Así, a la hora de intentar definir de una forma efectiva y con un exigible rigor teórico *las secuencias de títulos de crédito*, nos encontramos, superada la ya introducida variable de *apertura o clausura/cierre/finales*, con la necesidad de validar su condición de *secuencia* en términos fílmicos. En toda construcción de una película, «la ordenación de los elementos se lleva a cabo mediante la estructuración en escenas y secuencias, que constituyen el armazón inequívoco del relato y a lo largo de las cuales fluye la historia» (Gómez Tarín, 2009: 66). Para Syd Field (1995), una escena es la unidad individual más importante del guión; es el espacio en el que ocurre algo específico. Field divide las escenas entre aquellas en las que ocurre algo visualmente y las de diálogo, aunque la mayoría combinan ambos tipos. Por su parte, para la definición de secuencia, propone que es la suma de una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea, es decir, una unidad completa de acción dramática, una serie de escenas relacionadas por una única idea con un principio, medio y final. Resulta especialmente interesante para nuestros intereses el uso esbozado aquí de *idea* como ente ideológico aglutinador de la secuencia. En esta línea vehicula también el «buen hallazgo semántico» (Gómez Tarín, 2009: 67) que Gutiérrez Espada plantea a la hora de definir la secuencia, haciéndola análoga a *una división interna subjetiva* (citado en Ballester, 2005: 345). A todo ello, Gómez Tarín añade que «un criterio válido para establecer la diferencia es el de indicar que una escena transcurre siempre en “tiempo real”» (2009: 67).

Si una escena constituye una unidad práctica (real) del relato, una secuencia es una unidad estructural (virtual) del mismo. A esta unidad la define un "tema", de la misma manera que a la escena la define principalmente un "lugar" (dramatizado). Si un criterio "temático" parecido se aplica a los capítulos de una novela, vemos que todas aquellas acciones (escenas) que tienen que ver con un episodio concreto de la historia no acostumbra a formar ningún tipo de estructura, y que, a veces, ni siquiera se agrupan dentro de un mismo capítulo. Por el contrario, en una película, la secuencia, si bien está definida por el tema, se muestra casi siempre a través de una evidente estructura formal (Catalá, 2001: 228-229)

En cualquier caso, ya sea como *idea*, *tema* o *división interna subjetiva*, parece lógico que al referirnos —dentro de esa estructura de una película conformada por escenas y secuencias— a los títulos de crédito como una *secuencia*, queda validada su integración en el film como tal. Una secuencia de títulos de crédito, dependiendo de su morfología, puede componerse de pequeñas escenas de animación, infografía, movimientos de cámara, composiciones musicales e incluso extractos de la trama o mínimos constructos audiovisuales —casi como cortometrajes— que llegan a citar y/o complementar diversos aspectos del total de la película. Es por ello que, al considerar los títulos de crédito como una parte integrante del film, podemos validar al mismo tiempo su idiosincrasia como secuencias mismas en la mayoría de los casos, e incluso, en ocasiones, como demostraremos en su momento, asignarles el valor de *secuencias-tipo*. Una

secuencia-tipo es aquella que, en su disposición de los distintos recursos expresivos y narrativos, refunde en sí misma el sentido global del film:

Así pues, hay momentos privilegiados en el film que constituyen en sí mismos microdiscursos que engloban la totalidad del contenido cual si se tratara de un resumen. Fragmentos, que pueden ser secuencias enteras o un bloque de ellas, que son un modelo reducido del film en cuanto a sus tramas. Son secuencias-tipo que condensan gran parte del valor significativo de la obra (esto es muy habitual en los inicios y finales de las películas). Conviene reflejar bajo qué condiciones podemos entender que una parte tiene validez por la totalidad: 1) el fragmento debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film); 2) debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita; y 3) debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso particular. Es evidente que el lugar del cierre narrativo (final) se constituye en espacio privilegiado para asumir el sentido del conjunto. De la misma forma, los títulos de crédito e inicios del film son también momentos privilegiados en este sentido, bien por la aportación de informaciones relevantes, bien por la introducción de elementos iconográficos que actúan como resumen o incluso por las letras de canciones de fondo (Gómez Tarín, 2003: 610)

Por su parte, los vocablos *títulos* y *crédito* suponen una menor complejidad exploratoria. El primero hace referencia al objetivo primordial e imprescindible de estas partículas, esto es *titular*, dar título y nombre propio a la producción en la que se incrustan<sup>8</sup>. Asociada a esta tarea, y de manera casi indivisible, aparece el término *crédito*, en el sentido de *acreditar*, dar crédito, a las diferentes personas que han trabajado en el film. Es por ello que utilizar individualmente el vocablo *títulos* o *créditos* los convierte en indistintamente válidos para referirse al mismo objeto. No en vano podemos encontrar en bibliografía anglosajona de manera independiente *titles* o *credits* emparejados con *main* —si son los principales— o *end* —si son los finales— asignando valores autónomos a cada concepto. La historia del cine ha compuesto su propia jerarquía de funciones, estableciendo casi un estándar de funcionamiento que ha llegado hasta nuestros días. Todos sabemos que las secuencias de títulos suelen iniciarse con *créditos* de distribución y producción y cerrarse con la *marca autoral*, esto es, el *directed by*. Asimismo, en el *roll* final, también suele establecerse un orden y estructura similares en la aparición de los diferentes oficios y textos que dependen de la legislación del país

---

<sup>8</sup> La película *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola, 1979/2001), por ejemplo, ni siquiera tiene créditos de apertura: la película se inicia en “negro” y tanto la banda de sonido como la imagen de la primera escena aparecen en *fade in*. No es hasta los créditos finales, casi tres horas después, cuando se “anuncia” al espectador el título del film. Otros destacados títulos de reciente estreno como *Avatar* (James Cameron, 2009) u *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) repiten esta práctica, algo que no es exclusivo de las grandes superproducciones hollywoodienses, pues el film francés de Jacques Audiard *Un profeta* (*Un prophète*, 2008) también deja la aparición de su *main title shot* para el final. Así pues, toda película, con independencia del orden en el que aparezca, profesa la *deuda* para con el espectador de dar cabida en su discurrir a este mínimo informativo.



de nacionalidad de la producción. Todo ello ha ido mutando paulatinamente a lo largo de los años hasta llegar a la configuración extendida en nuestros días.

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, en la novena acepción de *crédito*, obligándolo a su forma en masculino-plural *créditos*, y del latín *credítum*, se establece: «en cinematografía y televisión, relación de personas que han intervenido en la realización de una película o programa, que aparece al principio o al final de su proyección». Asimismo, para el vocablo *títulos*, se conduce a esta misma definición.

Con estas premisas, estamos en condiciones de construir una definición efectiva de nuestro objeto de estudio, demostrada su necesidad a través de una histórica aceptación del término como *ya sabido* y raramente analizado desde perspectivas exclusivas. Proponemos, para el concepto global *secuencia de títulos de crédito* la definición:

Partícula narrativa estructural del relato fílmico que, siempre dentro del marco<sup>9</sup> de la imagen y presentada a través de múltiples posibilidades formales, cumple el objetivo primario de informar al espectador tanto del título como de la autoría (financiera e intelectual) como de la relación de personas que han intervenido en la producción.

En su muy heterogénea aplicación a lo largo de la historia, no se contempla una reglamentación ni un sistema único de inclusión de los títulos de crédito, hasta el punto que hay casos en los que se presentan de la forma más sencilla y sin la menor complicación, y otros en que, con mayor creatividad, se decide aprovechar su aparición para complementar la narrativa, convirtiéndola en una pieza simbiótica con el film y capaz de aportarle nuevas características. A grandes rasgos cabe diferenciar las secuencias generadas de forma independiente de aquellas consistentes en la adecuación, incrustación y/o superposición de determinado grafismo sobre los planos<sup>10</sup> iniciales de un film.

---

<sup>9</sup> «El marco es lo que hace que la imagen no sea ni infinita ni definida; lo que termina, lo que detiene la imagen» (Aumont, 1997: 81). «El marco “centra” la representación (y aquí podemos pensar en sinónimos como “encamina”, “dirige”, “sitúa”) y con ella la visión del espectador (que mira “a través de”, como lo haría desde una ventana), acordando el rectángulo permitido» (Gómez Tarín, 2006: 136) «El marco de la representación es, como corolario, lo que instituye un fuera de campo» (Aumont, 1997: 25). En consecuencia, reflexionamos acerca del hecho de que los títulos de crédito, por su definición misma, nunca podrían tener lugar *fuera de campo*. Para la reflexión específica sobre los títulos de crédito en su relación con el concepto de *marco fílmico* remitimos a la tesina de Endika Rey (2009).

<sup>10</sup> «El plano, a veces confundido con la toma, no es una entidad material sino la expresión de la “distancia” entre espectador y espectáculo. [...] El plano se ve sometido al dictado del espacio-tiempo pero puede triunfar sobre él combinando el sentido mecánico de la toma con el plástico del encuadre; su combinación en una cadena sintagmática con otros planos mediante el montaje, da lugar a bloques o fragmentos específicos que son portadores de sentido» (Gómez Tarín, 2006: 138). Así, siguiendo a Gómez Tarín, todo plano guarda relación no con el rodaje sino con la proyección, por lo que es el lugar donde aparecen los créditos —la superposición del texto siempre es *a posteriori*— y discurren a través de una relación de espacio continuo y un tiempo actualizable.

### 3. Categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas

Tal y como hemos venido haciendo a lo largo de todo el presente texto, partiremos para esta tarea de las premisas planteadas por Solana y Boneu e Inceer, que si bien coinciden en muchos aspectos, invitan a partir de su cruce de propuestas al reformulamiento de una tipología más amplia. Así, seremos nosotros quienes acabaremos proyectando una catalogación básica, a nuestro juicio más ajustada y funcional en sus posibilidades de aplicación a un objeto de estudio más global, como su aplicación empírica intentará demostrar más adelante.

La propuesta de Inceer es quizá la más simple pero la que engloba con mayor facilidad todas las posibilidades tipológicas de secuencias de títulos de crédito. Diferencia cuatro grandes bloques que —y aquí reside la importancia de este modelo— se tornan en *exclusivos* entre ellos, esto es, todo título que se incluya en una categoría no puede hacerlo en ninguna otra según este posicionamiento. Así, Inceer diferencia entre *títulos superpuestos sobre pantalla en negro*, *títulos acompañados por imágenes estáticas*, *títulos acompañados por imágenes dinámicas* y *títulos construidos mediante animación o gráficos en movimiento*<sup>11</sup>.

<b>Categorizing credits</b> <i>Tipología de títulos de crédito</i>	
<b>Titles superimposed</b> <i>Títulos superpuestos</i>	<b>on a blank screen</b> <i>sobre pantalla en negro</i>
<b>Titles accompanied</b> <i>Títulos acompañados</i>	<b>by still images</b> <i>por imágenes estáticas</i>
	<b>with a series of moving images</b> <i>por imágenes dinámicas</i>
<b>Titles built</b> <i>Títulos construidos</i>	<b>around animation and motion graphics</b> <i>mediante animación o gráficos en movimiento</i>

Tipología de títulos de crédito según Inceer (2007: 19-24)

Por su parte, Solana y Boneu establecen una tipología más compleja al introducir cuestiones de carácter más difícilmente objetivables pero capaces de enriquecer la catalogación. Partiendo desde una misma categoría de base, amplían la categorización a cinco variedades más, conformando un total de seis: *blanco sobre negro*, *fondos con secuencia*, *títulos como logotipos*, *animación*, *texturas* y *concepto*.

<sup>11</sup> En su propuesta original: «Titles superimposed on a blank screen; Titles accompanied by still images; Titles accompanied with a series of moving images; Titles built around animation and motion graphics» (Inceer, 2007: 19-24).

Categorías de secuencias de títulos de crédito
Blanco sobre negro
Fondos con secuencia
Títulos como logotipos
Animación
Texturas
Concepto

Tipología de títulos de crédito según Solana y Boneu (2008)

Si bien esta propuesta, como decimos, más rica en matices, es más afín a nuestra perspectiva de análisis, es importante remarcar que si seguimos este patrón hemos de valorar sus posibilidades *inclusivas*, esto es, que una misma secuencia de títulos de crédito pueda contener características propias de diferentes tipologías. Así, como iremos viendo, un título de crédito *conceptual* puede perfectamente ser realizado a través de técnicas de *animación* o, por ejemplo, un *título como logotipo* puede superponerse tanto sobre una *textura* como utilizando la mecánica atávica del *blanco sobre negro*, sin dejar de pertenecer a ambas categorías y no por ello invalidando la propuesta de catalogación. Qué duda cabe que existen muchas otras propuestas teóricas, pero a partir de aquí nosotros construiremos la nuestra a lo largo de las próximas páginas, a partir de la intersección crítica de estas dos opciones presentadas, haciendo frente a la dicotomía exclusividad-inclusividad a la que hacíamos referencia.

Nuestra propuesta asume que no nos encontramos ante un tipo de clasificaciones que puedan ser hechas sobre una base exclusivamente pragmática orientada por la elaboración técnica; los títulos de crédito son conjuntos discursivos y ello nos lleva a reivindicar tal complejidad para poder establecer tipologías. Como indica Moinereau (2009: 10):

Partie bien singulière, hétérogène, dotée d'une autonomie qui menace l'unité organique de l'oeuvre: bénéficiant en quelque sorte d'un statut d'extra-territorialité, elle échappe à l'emprise de la fiction, et constitue la trace dans le film d'un autre espace-temps, réel, celui de la production. Pourtant ce mixte original de mots et d'images s'intègre étroitement au film dont il dessine les frontières, se distinguant en cela de l'affiche ou du programme de théâtre qui transmettent le même type d'informations. Espace de transition qui prépare le spectateur à l'entrée dans la fiction, et qui en accompagne, à la fin, la sortie, articulé en amont sur les conditions de production, et en aval sur celles de la représentation, le générique peut être considéré comme le "seuil"

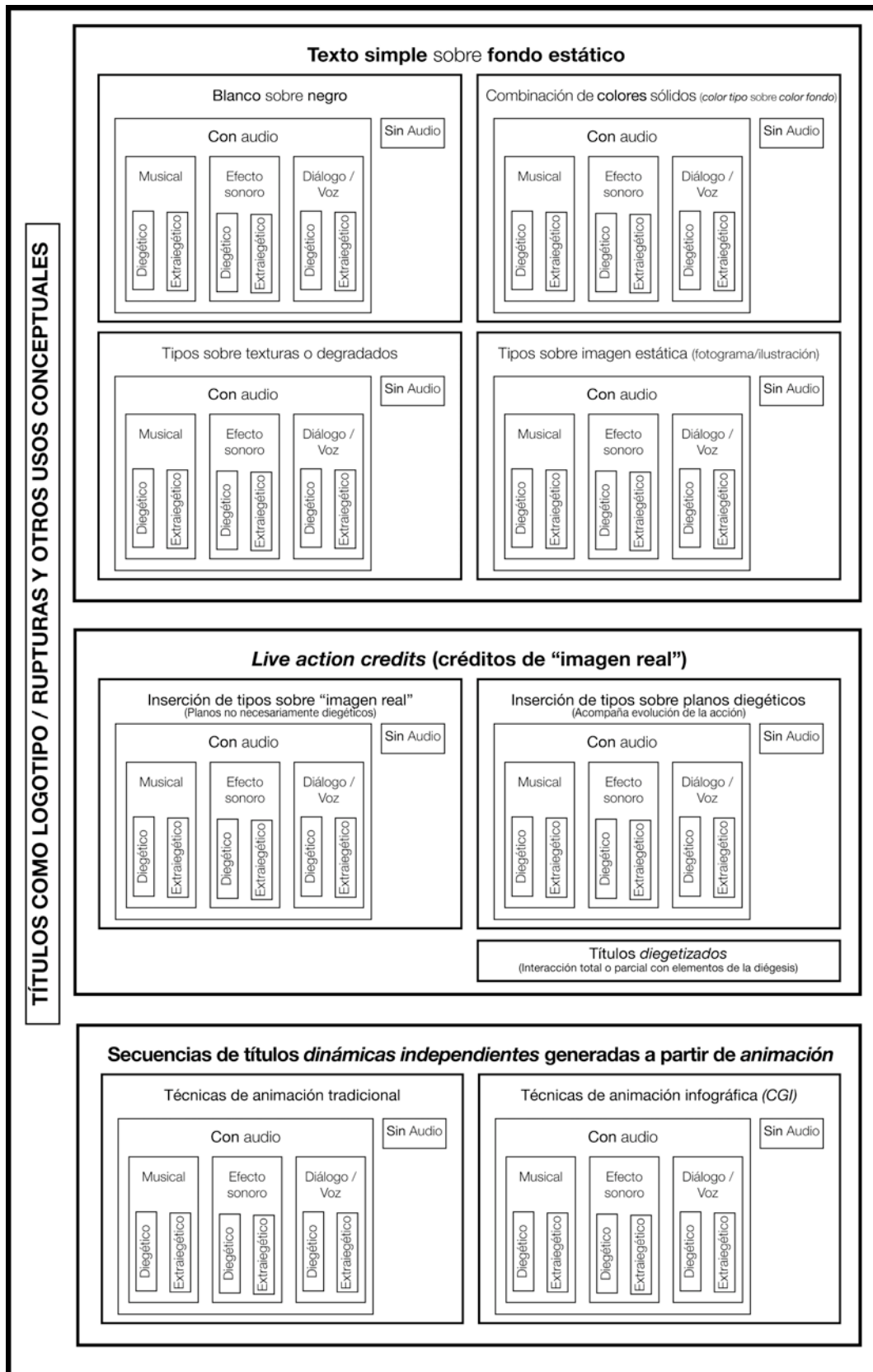
du film. Ainsi sa valeur informative se double-t-elle d'une fonction médiatrice entre le monde réel et celui du spectacle. Ainsi, ce "lieu institutionnel" ne manque-t-il pas de se constituer, au fil de son histoire, en lieu "textuel", au sens large où l'on peut parler de texte pour désigner le tissu d'images et de sons dont les effets formels, rhétoriques, narratifs, constituent l'oeuvre filmique (Moinereau, 2009: 10)<sup>12</sup>

Sobre esta base, caracterizados los títulos de crédito mediante una evidente hibridación constituyente (escritura + figuración) que se traslada a la manifestación discursiva mediante un proceso de contaminación y transferencia de propiedades de unos elementos a otros (Moinereau, 2009: 11), estamos en condiciones de establecer nuestra propuesta tipológica<sup>13</sup>:

---

<sup>12</sup> «Parte muy singular, heterogénea, dotada de una autonomía que amenaza la unidad orgánica de la obra: al beneficiarse en cierta forma de un estatuto de extraterritorialidad, se superpone al objetivo ficcional y constituye la huella en el filme de otro espacio-tiempo, real, el de la producción. Sin embargo, esta original mezcla de palabras e imágenes se integra estrechamente con el filme y diseña sus fronteras, distinguiéndose de esta forma del afiche o del programa de teatro, que transmiten el mismo tipo de informaciones. Espacio de transición que prepara al espectador para su entrada en la ficción, y que le acompaña a su término, en la salida, articulado de una parte sobre las condiciones de producción, y de otra sobre las de representación, el genérico puede ser considerado como el "umbral" del filme. Así, su valor informativo se duplica mediante una función mediadora entre el mundo real y el del espectáculo. Ese "lugar institucional" no deja de constituirse, a lo largo de su historia, en lugar "textual", en el amplio sentido del término en la medida en que podemos hablar de texto para designar el tejido de imágenes y de sonidos con que los efectos formales, retóricos, narrativos, constituyen la obra fílmica» (Moinereau, 2009: 10)

<sup>13</sup> El desarrollo detallado del cuadro tipológico que presentamos tiene lugar en la tesis doctoral del autor del presente texto, pero cuya extensión y exhaustividad imposibilitan su inclusión en esta comunicación. Remitimos para la conveniente ampliación al citado trabajo.



Cuadro de catalogación de títulos de crédito

#### 4. Conclusión

Resulta verdaderamente complicado baremar la eficacia, el éxito o la validez objetiva de unos títulos de crédito en relación con la película que introducen o cierran. Como veíamos al inicio de nuestro trayecto, la función más primitiva y básica que éstos cumplían en sus orígenes era la de informar al espectador. Más allá del mero cumplimiento legislativo, y de que representen incontestablemente la primera impresión que se tiene de una película —si ésta no cuenta, obviamente, con una secuencia-prólogo—, parece un hecho consumado que tras su formidable evolución a lo largo de tantas décadas éste cometido se ha visto ampliamente superado. Y es que, por ejemplo, para el film *Caché: escondido* (*Caché*, Michael Haneke, 2005) los títulos de crédito se muestran en una tipografía extremadamente pequeña superpuesta sobre un largo plano-secuencia que muestra una visión de la fachada de una casa a través de una aséptica cámara de vigilancia secreta. Como en éste, existen muchos otros ejemplos en los que por diferentes mecanismos tanto gráficos como compositivos resulta seriamente dificultoso leer el texto en condiciones. Como ya explicábamos, quizá en nuestros días sea cuando encontramos el mayor reto a la hora de testar el nivel de correspondencia útil capaz de equilibrar la preeminencia del diseño y del contenido.

Tras la revolución que Bass supuso en el campo de los títulos de crédito, quedó claro que nunca más iban a poder ser considerados simplemente como estériles retallas de nombres y títulos y que, en efecto, podían conseguir y conseguían determinados objetivos narrativos mucho más allá. Esta nueva concepción surgía de combinar recursos narrativos y expresivos que hibridaban lo intelectual y lo emotivo, lo literario y lo visual. Incluso, como sucedía con la creación de Cooper para *Seven*, pero también en algunos otros de los ejemplos que hemos ido constatando a lo largo de las páginas precedentes, el valor narrativo de estas secuencias puede utilizarse estratégicamente como complemento de uno o varios aspectos relacionados con la trama del film, aportándoles un valor informativo proléptico clave. El problema de radicalizar en exceso este optimista punto de vista surge cuando se lleva al extremo y se entiende que una secuencia de apertura debe “vampirizar” al propio film e interpretarse como una entidad independiente que anticipe o absorba la excitación o el interés del film que introduce, ya que, en todo caso, ésta debe ser su cómplice y no su verdugo.

ningún título de  
crédito es casual:  
todos ellos hacen  
de su morfología  
un objeto  
estratégico con  
lectura de valor  
narrativo

existen directores  
que  
pretenden  
que los títulos  
dejen sin aliento  
al espectador,  
otros  
prefieren que  
desaten adrenalina  
para que éste entre  
en un determinado  
estado de ánimo,  
algunos  
arrojan claves que  
deben ser  
decodificadas,  
y claro, por  
supuesto existen  
muchos otros  
que desean hacer  
de la secuencia de  
títulos de crédito  
un elemento  
invisible,  
silencioso,  
oculto,  
camuflado

Pese a que normalmente no suelen ser partículas que se sometan a un prisma de análisis ni los críticos cinematográficos suelen incluir valoración alguna de ellas en sus escritos, una de las citas que con mayor sencillez resume aquello que venimos desarrollando quizá sea la que extraemos de la crítica a cargo de Elvis Mitchell para el *New York Times* a propósito de su valoración del film de Zack Snyder *Amanecer de los muertos* (*Dawn Of The Dead*, 2004), con créditos de apertura y cierre creados por Kyle Cooper: «the opening and closing credits are so good, they're almost worth sitting through the film for» (citado en Inceer, 2007: 29)<sup>14</sup>. Resulta especialmente paradójica esta cuestión porque el propio director Zack Snyder era reticente a que Cooper diseñara los créditos para su film porque solía pensar que «este tipo es el que hace mejores secuencias de títulos que las películas»<sup>15</sup>, lo que da una idea aproximada del miedo a ese “vampirismo” del que hablábamos.

Pese a todo lo señalado, existen grandes figuras de la historia del cine cuyos títulos de crédito de apertura son estéticamente agradables o interesantes, pero nunca nada más de lo que pretenden ser. Un ejemplo de ello sería casi la totalidad de la filmografía de Stanley Kubrick —si exceptuamos obviamente la secuencia para *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove Or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb*, 1964), creación de la «vedette del diseño»<sup>16</sup> Pablo Ferro— o el sugestivo valor significativo que se extrae si nos detenemos en la aparente sencillez en la

---

<sup>14</sup> «Los créditos son tan buenos que te hacen pensar que casi merece la pena sentarse a ver la película» (citado en Inceer, 2007: 28).

<sup>15</sup> Extraído de la pista de comentarios del director de la edición coleccionista en DVD de la película (Universal, 2008)

<sup>16</sup> En palabras de Solana y Boneu (2008: 162) «desde cualquier punto de vista, esta secuencia de títulos es una obra genial. Diferente, libre, divertida, desproporcionada y absolutamente brillante. El primer trabajo de Ferro como diseñador de títulos ofrecía lo nunca visto. Impresionante e imprescindible»

apertura de «una de las películas más influyentes de la historia del cine» (Marzal, 2004: 9): *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941):

El inicio de la película viene precedido por unos breves títulos de crédito [...]. La brevedad de estos créditos permite introducirnos rápidamente en el film, como si no se quisiera distraer la atención del espectador. Probablemente, el aspecto más destacable de estos créditos es el subrayado de la autoría del film, el propio Orson Welles, que comparte protagonismo con la productora RKO y su compañía de actores, el Mercury Theatre, que Welles dirigía. La ausencia de otros títulos de crédito en los que hubieran podido aparecer otros participantes en los equipos técnico y artístico del film es un hecho que acentúa la polémica relacionada con el problema de la autoría de *Ciudadano Kane* (Marzal, 2004: 23)

Así, existen directores que pretenden que estas secuencias sean impresionantes y dejen sin aliento al espectador, otros prefieren que desaten la adrenalina suficiente para entrar en un determinado estado de ánimo en la película, o en este mismo sentido provocar ciertas sensaciones previas de distinta naturaleza emocional, algunos establecen un juego con su interlocutor arrojando claves que deben ser decodificadas a lo largo del visionado, y claro, por supuesto existen muchos otros que desean hacer de la secuencia de títulos de crédito un elemento invisible, silencioso, oculto y camuflado en el arranque de sus películas. En consecuencia, esta variabilidad de criterios y propósitos configura un universo combinatorio de múltiples posibilidades que complica notablemente evaluar con objetividad el éxito o adecuación ideal de una secuencia de títulos de crédito. A este respecto, Inceer propone:

While a good opening credit sequence needs to serve the film that follows and act as a proper introduction, it also needs to provide a theatrical atmosphere, establish the visual characterization of the film by relying on certain genre conventions, and put the audience in an expectant mood. It can also establish a style and if necessary can clarify the story content by presenting an abstract or symbolic reference to some elements of the film. Besides these values, a good title design can also greatly stimulate public interest and provide an overall atmosphere for a film through the buzz it creates. An example of this phenomenon is the James Bond movies and their iconic gun barrel sequence (Inceer, 2007: 28)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> «Una buena secuencia de créditos de apertura no sólo debe servir al film al que precede y actuar como una introducción apropiada, sino que además ha de proveerlo de una atmósfera cinematográfica conveniente, establecer el estilo visual de la película apoyándose en determinadas convenciones de género, y disponer a la audiencia en un estado de expectación. También puede imponer una estética concreta y si es necesario puede ayudar a clarificar aspectos de la historia a través de su contenido presentando referencias simbólicas o abstractas hacia ciertos elementos de la película. Además de estos valores, un buen diseño de títulos de crédito es capaz a su vez de estimular magníficamente el interés del público y proporcionar una ambientación única a través de la experiencia que el visionado genera. Un ejemplo de este fenómeno son la películas de James Bond y su icónica *gun barrel sequence*» (Inceer, 2007: 28).



En cualquier caso, y esto es extraordinariamente relevante, ningún título de crédito es casual o anecdótico, todos ellos hacen de su morfología un objeto estratégico con lectura de valor narrativo, es decir, incluso su no inclusión —a favor de su disposición como créditos finales— ya significa, ya induce un valor semántico de su eliminación en pos de un arranque fílmico sin intermediaciones<sup>18</sup>. Sea como sea, es importante recalcar que no existirá nunca una secuencia de títulos de crédito que pueda considerarse, ya no brillante, si no siquiera válida, si no cuenta además de con una buena composición audiovisual o gráfica, con un trabajo coherente con la concepción narrativa del film al que sirve. Todo avance, toda mejora, toda creatividad, toda transgresión que se precie, será exitosamente aplicable si efectivamente es capaz de integrarse sinérgicamente con la obra cinematográfica en su conjunto.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques (1997): *El ojo interminable*. Paidós, Barcelona.
- BALLESTER AÑÓN, Rafael (2005): *Manuales de construcción de guiones en España*, Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia.
- FIELD, SYD (1995): *El libro del guión*. Plot, Madrid.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2003): *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Tesis doctoral dirigida por Prof. Dr. D. Juan Miguel Company Ramón y presentada en Valencia el 28 de Febrero de 2003. Departamento de Teoría de los Lenguajes. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006): *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2009): *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad*, Shangri-la Ediciones, Valencia.
- INCEER, Melis (2007): *An analysis of the opening credit sequence in film*. Senior Thesis. Submitted to the Department of Visual Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts. May, 2007. University of Pennsylvania.
- KING, Emily (2003): *Taking Credit: Film Title Sequences, 1955-1965*. Unpublished. Written as dissertation for V&A/RCA M.A. Course in the History of Design.
- MARZAL, José Javier (2004): *Guía para ver y analizar Ciudadano Kane*, Nau Llibres y Octaedro, Valencia.

---

<sup>18</sup> En este sentido, y como ya explicamos en su momento debido en gran parte a su explotación televisiva, existe la tendencia actual a no incluir ningún tipo de créditos iniciales en el cine *mainstream* contemporáneo. Y es que la película de nuestro tiempo que está considerada como la mayor representante del “cine del futuro”, *Avatar* de James Cameron (2009), inicia directamente desde negro —viniendo, eso sí, del *logo* de la Fox— y ni siquiera vemos el título del film hasta que finalizan los 160 —minutos de su metraje. Lo mismo sucede con otra de las grandes —entendiendo el calificativo en lo que respecta a repercusión, producción, reconocimiento, éxito...— películas de la actualidad: *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010). Esto provoca que, en la sala de cine, muchos espectadores confundieran casi su arranque con el de un trailer de los que preceden comúnmente las proyecciones.

MOINEREAU, Laurence (2009): *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

PIPES, Alan (2005): *Production for Graphic Designers*, Laurence King Publishing, London.

REY, Endika (2009): *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica: análisis en Un americano en París, West Side Story y El desprecio*, Treball de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

SERNA, David (2006): *Guía para ver y analizar Minority Report*, Nau Llibres y Octaedro, Valencia.

SOLANA, Gema y BONEU, Antonio (2008): *Uncredited: diseño gráfico y títulos de crédito*, Index Book, Barcelona.