LAS CLAVES DE LA INNOVACIÓN DE SAUL BASS EN LA SECUENCIA DE TÍTULOS DE CRÉDITO DE VÉRTIGO

Realizada por: Nieves Alcaráz Pagán / Directora: Dr. Marina Segarra García

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Valencia, enero de 2016

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

LAS CLAVES DE LA INNOVACIÓN DE SAUL BASS EN LA SECUENCIA DE TÍTULOS DE CRÉDITO DE VÉRTIGO

Realizada por: Nieves Alcaraz Pagán

Directora: Dr. Marina Segarra García

Valencia, enero de 2016

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

A mi hijo Miguel, ...

Agradecimientos:

A Encarna Vives, Nieves Mira-Marcelí, Mª José Mira, Silvia Cadroy, Pilar Ferrer, Juan Romero, José Luis Guimenez, Ana Álvarez, Casilda De Zulueta, Lourdes Mira-Marcelí, Xabier Pepiol, Xud ,Beverly Johson, Josep Lluís i Falco y Matilde Olarte

A Paco De Zulueta y a mi directora Marina Segarra.

RESUMEN

Saul Bass está considerado como el padre de las secuencias de títulos de crédito contemporáneas. La aportación principal de este trabajo consiste en verificar las estrechas correspondencias entre la iconografía, figuras y motivos visuales ideados por Bass para resumir y sintetizar el sentido profundo de la historia contada por el film, al que anteceden sus secuencias, pues es esta idea la que se encuentra en la base de lo que todos han establecido como punto de inflexión y el eje conceptual en torno al que gira su innovación. Esto es algo que hasta ahora ha sido un axioma, por lo que es necesario profundizar y definir sobre cuáles son esas claves de su innovación.

Bass va moldeando poco a poco su concepto de *Marca-Bass;* desde el principio se planteó crear una imagen visual reconocible por su estilo personal, al tiempo que abordó el territorio de la comunicación audiovisual e inventó un nuevo concepto, un nuevo tratamiento en el campo del diseño de los créditos en el cine. Un primer paso sería la creación del *símbolo-marca* de la película, como producto singular, hasta llegar a la idea de la *marca-película* con la que plantea que la secuencia de créditos debe ser un resumen metafórico de la historia contada por el film. Es todo ello lo que creará, en el imaginario colectivo, esa idea reconocible de la identidad de su autor como creador de la secuencia de títulos de crédito; en sí la *Marca-Bass* lleva implícito no solo un conciso procedimiento de resolución formal y estético de esta secuencia sino los propios rasgos de su innovación.

Pero Bass, mediante sus metáforas, no nos propone simplemente un resumen del argumento, de la trama (principal) de la historia, sino que extrae la esencia pura del film y es de ella de la que nos quiere hablar y para ello evoca esa esencia con sus metáforas. Todo esto aparece, como demostramos, al revelar la trama secundaria del film.

Para confirmar nuestras hipótesis hemos establecido una técnica de indagación que nos ha permitido poder analizar ese determinado problema. Hemos propuesto un modelo de análisis, que permite demostrar esta hipótesis donde estudiamos un caso concreto, complejo y paradigmático dentro de la producción audiovisual de este autor, la película *Vértigo. De entre los muertos* (Hitchcock, 1958). Nos hemos centrado en cuestiones como hallar los referentes de las metáforas audiovisuales de Bass aplicando esta técnica de deconstrucción de la estructura narrativa del film, y también en referenciar los ingredientes esenciales de una construcción narrativa audiovisual de estas características para intentar desvelar el sentido profundo de la historia contada. Los instrumentos analíticos que hemos utilizado para realizar una segmentación metódica y proceder a realizar un proceso de descomposición del film se basan en la identificación de las estructuras profundas del film gracias a la aplicación del paradigma de secuencias de Frank Daniel. Asímismo nos apoyamos, como una herramienta más para nuestro análisis, en la identificación de diferentes bloques de música que se detectan en la secuencias de títulos de crédito, en la medida que en una pieza audiovisual, la música establece una configuración que puede refrendar los propios fraseados icónicos y su significación.

En la secuencia de títulos de crédito vemos sintetizados la paleta de color del film y los patrones iconográficos de los que se sirven el vértigo y la obsesión, además del amor trágico y obsesivo de los personajes de Judy, el ente Madeleine y Scottie, propuestos por un lado por las imágenes, y por otro por las melodías. Se trata de un magistral trabajo de transformación de contenidos narrativos (su referente) a puras metáforas audio-visuales. El trabajo, tanto de Bass como de Herrmann, en estos créditos es una perfecta traducción de los aspectos temáticos, emocionales y psicológicos del relato en los que se pueden apreciar las equivalencias icónicas y sonoras de los elementos discursivos esenciales del film.

RESUM

Saul Bass està considerat com al pare de les seqüències de títols de crèdit contemporànies. L'aportació principal d'aquest treball consisteix en verificar les estretes correspondències entre la iconografia, figures i motius visuals ideats per Bass, per a resumir i sintetitzar el sentit profund de la història contada pel film, a què antecedeixen les seues seqüències, doncs és aquesta idea la que es troba en la base del que tots han establert com a punt d'inflexió i eix conceptual en torn al que gira la seua innovació. Això és una cosa que fins ara ha estat un axioma, motiu pel qual és necessari profunditzar i definir sobre quines són eixes claus de la seua innovació.

Bass va modelant, a poc a poc, el seu concepte de *Marca-Bass*; des del principi es va plantejar crear una imatge visual recognoscible pel seu estil personal, al temps que va abordar el territori de la comunicació audiovisual i va inventar un nou concepte, un nou tractament en el camp del disseny dels crèdits en el cinema. Un primer pas seria la creació del *símbol-marca* de la pel·lícula, com a producte singular, fins a arribar a la idea de la *marca-pel·lícula* amb què es planteja que la seqüència de crèdits ha de ser un resum metafòric de la història contada pel film. És tot això el que crearà, en l'imaginari col·lectiu, eixa idea recognoscible de la identitat del seu autor com a creador de la seqüència de títols de crèdit; en si, la *Marca-Bass* porta implícit no tan sols un concís procediment de resolució formal i estètic d'aquesta seqüència, sinó els trets propis de la seua innovació.

Però, Bass, mitjançant les seues metàfores, no ens proposa simplement un resum de l'argument, de la trama (principal) de la història, sinó que extrau l'essència pura del film i és d'ella de la qual ens vol parlar, i per a això evoca eixa essència amb les seues metàfores. Tot això apareix, com demostrem, al revelar la trama secundària del film.

Per a confirmar les nostres hipòtesis hem establert una tècnica d'indagació que ens ha permés poder analitzar aquest problema determinat. Hem proposat un model d'anàlisi que permet demostrar aquesta hipòtesi on estudiem un cas concret, complexe i paradigmàtic dins de la producció audiovisual d'aquest autor, la pel·lícula *Vertígen (D'entre els morts)* (Hitchcock, 1958). Ens hem centrat en qüestions com trobar els referents de les metàfores audiovisuals de Bass aplicant aquesta tècnica de deconstrucció de l'estructura narrativa del film, i també en referenciar els ingredients essencials d'una construcció narrativa audiovisual d'aquestes característiques per a intentar desvetlar el sentit profund de la història contada. Els instruments analítics que hem utilitzat per a realitzar una segmentació metòdica i per a procedir a realitzar un procés de descomposició del film es basen en la identificació de les estructures profundes del film gràcies a l'aplicació del paradigma de les seqüències de Frank Daniel. Tanmateix, ens recolzem, com a una ferramenta més per a la nostra anàlisi, en la identificació de blocs diferents de música que es detecten en les seqüències de títols de crèdit, en la mesura en què, en una peça audiovisual, la música estableix una configuració que pot refrendar els frasejats icònics propis i la seua significació.

En la seqüència de títols de crèdit veiem sintetitzades la paleta de color del film i els patrons iconogràfics de què es serveixen el vertigen i l'obsessió, a més de l'amor tràgic i obsessio dels personatges de Judy, l'ens Madeleine i Scottie, proposats per una banda per les imatges, i, per l'altra, per les melodies. Es tracta d'un treball magistral de transformació de continguts narratius (i el seu referent) a metàfores pures audio-visuals. El treball, tant de Bass com de Herrmann, en aquests crèdits és una perfecta traducció dels aspectes temàtics, emocionals i psicològics del relat en què es poden apreciar les equivalències icòniques i sonores dels elements discursius essencials del film.

SUMMARY

Saul Bass is considered as the father of contemporary title sequences. The main contribution of this work consists in verifying the close correspondences between Bass' deviced iconography, figures and visual motifs to summarize and synthesise the profound sense of the story told by the film, preceded by their sequences, since it is this idea that is found as the base of what has been established as the turning point and conceptual axis around his innovation. This is something until nowadays taken as an axiom, for that it is a need to go more deeply into it and to define which these keys of his innovation are.

Step by step, Bass is modeling his concept of *Bass-Brand*; since the beginning he considered creating a visual image recognisible by his personal style, and at the same time he addressed the territory of audiovisual communication and deviced a new concept, a new treatment in the field of titles design in film. A first step would be the creation of the symbol-brand of the movie, as a single product, until reaching the idea of the brand-film with which he suggests that the title sequences must be a metaphorical résumé of the story told by the film. All of this is what he will create, in the collective imagination, that recognisible idea of the author's identity as creator of the title sequence; by itself, *Bass-Brand* has implicitly not only a concise procedure of formal and aesthetic resolution of this sequence, but the features themselves of his innovation.

But Bass, by the means of his metaphores, is not simply proposing us a summary of the argument, of the (main) plot of the story, but he extracts the pure essence of the film and it is about this essence what he wants to talk to us about, and for that he evoques that essence with his metaphores. All of this appears, as we will demonstrate, by revealing the secondary plot of the film.

In order to confirm our hypothesis we have established an inquiring technique that has allowed us to analyse this particular rpoblem. We have proposed an analysis model that permits demonstrating this hypothesis in which we study a specific, complex and paradigmatic case inside the audiovisual production of this author, the film *Vertigo* (Hitchcock, 1958). We have centred on questions such as finding the referents of Bass' audiovisual metaphores by applying this deconstruction of narrative structure technique to the film, and also by indexing the essential ingredients of an audiovisual-narrative construction of these characteristics in order to unveil the profound sense of the told story. The analytical tools that we have used for realizing a descomposition process of the film is based on the identification of the profound structures of the film, thanks to the application of Frank Daniel's sequences paradigma. Likewise, as another tool for our analysis, we rely on the identification of different music segments that are detected in the title sequences, in that in an audiovisual piece, music establishes a configuration that can endorse the self iconic phrases and their signification.

In the title sequence we see the color palette and other iconographic patterns synthesised, of which dizziness and obsession make use, plus the tragic and obsessive love of Judy, Madeleine the entity, and Scottie characters, proposed on one side by the images, and on the other, by the melodies. It is about a magistral work on transforming narrative contents (and their referents) into pure audio-visual metaphores. Both Bass' and Herrmann's work in these titles are a perfect translation of the themed, emotional, and psychological aspects of the story in which one can appreciate the iconic and sound equivalences of the film's essential discursive elements.

ÍNDICE

1. Introducción

1.1. Justificación e interés del tema elegido 003

1.2. El Estado del Arte 009

1.3. Hipótesis de la Investigación 016

1.4. Objetivos de la investigación y delimitación del objeto de estudio 017

1.5. Metodología y Técnicas de análisis 018

1.6. Estructura de la investigación 019

PARTE I
Sobre el contexto del autor y los indicios de la innovación

2. Saul Bass: diseñando la publicidad, diseñando para el cine

2.1 Introducción 027

2.2. La formación académica de Bass 028

2.2.1. Gyorgy Kepes, las Vanguardias, la Bauhaus y el diseño contemporáneo 030

2.3. Los primeros pasos en publicidad para el cine y su desencanto 032

2.4. El desembarco en Hollywood: volviendo a la publicidad para el cine. 036

2.5. Las Conferencias de Aspen y la reflexión teórica sobre el diseño a nivel internacional. 040

2.6. La Marca Bass: su concepto de diseño para publicitar las películas 042

3. La Mirada de Saul Bass

3.1. El concepto de secuencia de títulos de crédito de apertura como metáfora visual del film 053

3.1.1. La secuencia de títulos de crédito de apertura como Marca-Película 054

3.1.2. La secuencia de títulos de crédito de apertura: ese (lapso de) tiempo previo a (y fuera de) los límites de lo relatado por el film 058

3.1.3. La secuencia de títulos de crédito de apertura como preludio simbólico de lo narrado en el film 063

3.2. Unas primeras conclusiones: de la Marca-Película a la Marca-Bass como concepto contemporáneo de las secuencia de títulos de crédito de apertura 074

PARTE II
Sobre nuestra metodología, la técnica de análisis y su marco teórico

4. Fundamentación teórica y conceptual

4.1. Introducción 081

4.2. Acerca de nuestro enfoque conceptual 082

4.3. Planteando el problema 083

4.4. Sobre la construcción dramática, el lugar donde seguir el rastro de las metáforas: fundamentos 086

4.5. La estructura del guion como un necesario elemento para el análisis 087

4.6. Los puntos de giro y el clímax 092

4.7. El conflicto 094

4.8. La trama y la subtrama 095

5. Metodología y técnica de análisis:

5.1. Descripción de la técnica 105

5.2. La sinopsis (como punto de referencia de lo que trata la película) 109

5.3. El esqueleto del relato: las escenas, armazón del acontecer (lo que sucede) 110

5.4. Segunda fase: la búsqueda de la trama principal y la trama secundaria 113

5.4.1. La visualización de los actos y las 8 secuencias de Frank Daniel 114

5.4.1.1.El paradigma de Frank Daniel 115

5.5. Tercera fase: La revelación de la estructura invisible 122

5.6. Cuarta fase: La segmentación analítica de los títulos de crédito 124

5.7. Sobre las interpretaciones de los motivos visuales de las la secuencia de títulos de crédito de 'Vertigo' 126

5.7.1. Los instrumentos documentales: lo que otros han dicho al respecto 128

PARTE III
El paradigma de la innovación: los ecos del film en los títulos de *Vertigo*. Nuestras conclusiones.

6. El caso particular de *Vertigo*:

6.1. Introducción 133

6.1.1. ¿Por qué hemos elegido 'Vertigo'?. 135

6.2. Análisis de la estructura narrativa de 'Vertigo' 142

6.2.1. El esqueleto del relato 142

6.2.2. Aplicación de nuestro modelo de análisis 157

6.2.2.1. La estructura de ocho secuencias narrativas de Frank Daniel y los actos 158

6.3. Análisis de la secuencia de títulos de crédito como metáfora del universo narrativo de 'Vertigo' 176

6.3.1.Descripción de la iconografía 178

6.3.2. Análisis de la secuencia de títulos de crédito como metáfora del relato 184

6.3.3. La fragmentación de la mente de Judy 184

6.3.4. Las Espirales de Bass 190

6.3.5. Análisis de los motivos visuales "Como símbolos y metáforas icónicas" 195

6.4. Análisis de la música (que apoya al concepto de la trama) 210

6.4.1. Análisis de los motivos musicales 211

6.4.2. Análisis de la estructura musical en relación al film 218

6.4.2.1. Motivos visuales de la secuencia de títulos de crédito y leitmotiv 225

6.5. Unas conclusiones iniciales 227

7. Conclusiones finales 229

7.1. Los objetivos que nos marcamos 231

8. Bibliografía 235

9. Anexos 249

C.1

Introducción

Ainsi, lorsque le film même commence, il y a généralement une période «froide». Cependant, les titres peuvent être suffisamment provacateurs et divertissants pour inciter les spectateurs à s'asseoir et à *regarder*, parce que quelque chose se passé véritablement sur l'écran. Je crois qu'il est possible de projeter un avant-goût symbolique de ce qui va venir, et de créer une atmosphère réceptive qui permettra au film de commencer à un niveau supérieur de rapport avec les spectateurs.[1]

Saul Bass, 1968

[1] Cuando la película misma comienza, hay generalmente un periodo «frío». A pesar de eso los títulos pueden ser lo suficientemente provocadores o divertidos para incitar a los espectadores a sentarse y a mirar, porque algo verdaderamente interesante está pasando en la pantalla. Yo creo que es posible proyectar un gusto anticipado (avant-goût) simbólico de lo que va a venir y de crear una atmósfera receptiva que permitirá a la película comenzar a un nivel superior de relación con los espectadores" (Bass , 1968, p. 154) La traducción es nuestra y así en adelante mientras no se indique lo contrario.

1.1. Justificación, motivación e interés del tema elegido.

En la actualidad todavía existe una brecha entre los conocimientos que posee el diseñador gráfico y los que la técnica y el propio lenguaje del grafismo en movimiento y el diseño audiovisual le exigen. En la época en la que Saul Bass se inicia en la creación de secuencias de créditos esa brecha era aún mayor. Bass, que procede del campo de la comunicación visual estática, no solo aprende rápido, sino que acaba construyendo un territorio expresivo novedoso y con un lenguaje propio. Él es un destacado profesional del diseño gráfico pero sin embargo, y a lo largo de su carrera, no se mantiene instalado en las (grandes) posibilidades expresivas que tiene ya adquiridas —y que él domina tan bien, pues se le considera "uno de los mayores talentos del diseño gráfico americano de los últimos treinta años" (Satué, 1988, pp. 281-288), el diseñador gráfico que "forjó [...] la imagen de la América Moderna" (Ruiz de Samaniego, 2013)—. Cuando Otto Preminger le hace su primer encargo, el diseñador salta conceptualmente al que, para él, es un novedoso lenguaje audiovisual, y altera el equilibrio establecido en la industria cinematográfica. Con sorprendentes sinergias, busca conseguir sus objetivos comunicativos, sobre lo que él considera que debe de ser una secuencia de apertura de la película portadora de los créditos de nombre o título, y sobre todo, porque esa película concreta es un producto narrativo único y así debe representarlo. Con ello inventa una nueva función para estas secuencias junto a un lenguaje singular que inaugura el camino de lo que estaba aún por venir, el contemporáneo territorio del diseño audiovisual, del grafismo en movimiento, el *motion graphic design*.

Bass no solo integra la información sobre quienes han hecho que ese film sea posible sino que aborda algo que otros ya habían esbozado y —aquí está la novedad— sitúa el tema de la historia, su género o tono; además, introduce en esos primeros minutos el '*alma'*—como dirá Scorsese— o la esencia pura de esa película. Lo hace pormenorizando por medio de juegos metafóricos sobre el sentido profundo de esa historia que luego veremos tras acabar su pieza, consiguiendo con ello una profunda innovación en los propios fundamentos del diseño gráfico.

Bass, al emprender el camino de la renovación de los títulos de crédito, lo lleva a cabo en una clara dirección: sumar a aquello que ya eran estos hasta ese momento, otras nuevas funciones, tanto expresivas como comunicativas. Entre ellas está la de anticipar la esencia de la historia de una manera metafórica (*avant-goût*), con la intención, como él mismo expuso, de crear el ambiente que rodea a la película y poner

en situación al espectador respecto a la trama central. Esto es algo que irá paulatinamente consolidando, matizando y evolucionando al trazar estrategias como las de sintetizar, resumir o sustituir el todo por tan solo una parte (con una imagen-concepto, con una imagen-marca) hasta llegar a crear una pieza exenta y autoconclusiva cuyo significado ya no es externo –como puede ser el caso de un género o de ciertos juegos simbólicos cuyo sentido es cultural y social. El punto álgido de ese cambio de paradigma será *Vértigo, de entre los muertos* —de ahí que lo hayamos establecido como el modelo de su innovación, por sus estrategias de comunicación— pues, en esos títulos, se resume el concepto de marca (su primera aportación al cambio) pero también de síntesis argumental y simbólica y, en ello, estará su radical innovación: el referente y el sentido pleno de todas y cada una de sus metáforas audiovisuales exclusivamente se refieren al film al que anteceden.

Y con ello "Bass llevó al lenguaje fílmico los códigos gráficos del diseño que se sumaron al resto de códigos visuales, técnicos, sonoros y sintácticos que ya estaban establecidos en el cine" (Fernández y Domínguez, 2011, p. 50), todo ello gracias a su enorme creatividad y capacidad para la síntesis y la metáfora, su carácter *obsesivo* —sin olvidar ciertas dosis de un *gran ego* profesional, en donde entra en juego el deseo de innovar la función de los títulos de crédito de inicio, conseguir un lugar en los propios créditos iniciales o instaurar una marca personal, la "marca-Bass" reconocible mas allá de la profesión— todo ello le hace recorrer y no solo *sumar*, el camino inverso: llevar al lenguaje gráfico, al diseño, los códigos y riquezas de la expresión cinematográfica.

La industria audiovisual contemporánea demanda cada vez más una serie de productos audiovisuales que tienen como eje vertebrador (Curran, 2000) el diseño gráfico. Este panorama hace necesario establecer un campo de reflexión en torno a una serie de nuevas formas de discurso audiovisual, que están surgiendo como resultado de esta actividad profesional, que si bien floreció como tal a principios de los años noventa, está perfectamente consolidada hoy en día, aunque fluye dentro de una industria audiovisual en continua transformación. Dicha actividad se ejerce dentro de un interesante tejido de empresas que desarrollan sus trabajos en ámbitos y territorios que hasta el momento estaban totalmente diferenciados —como podía ser el cine, la televisión o las artes gráficas y la publicidad—, y que ahora demandan, cada uno de ellos, productos en los que el diseño gráfico en movimiento es algo esencial. Hablamos del cine digital con títulos de crédito animados entretejidos con efectos visuales, de productos interactivos y de *gaming* o de piezas orientadas a identidad

audiovisual, tanto de canales como de programas, la propia promoción de las cadenas o la continuidad televisiva, por reseñar los ámbitos más evidentes.

Creemos que aunque se trata de una nueva disciplina —la de la comunicación gráfica audiovisual—, es necesario aunar en ella los conocimientos propios de las enseñanzas del diseño gráfico, los de la expresión audiovisual narrativa y los del arte de la animación ya que se nutre de todas ellas, si bien aplicadas de manera particular a esos nuevos discursos y medios. Lo que conlleva una intersección necesaria del conocimiento entre campos profesionales que hasta hace muy poco, como hemos dicho, se encontraban escindidos y ajenos entre sí. Si a ello le sumamos el hecho de que esas *superficies de emergencia* de estos particulares discursos audiovisuales se unifican todos ellos bajo *lo digital*, aunque sean medios independientes entre sí, la intersección de territorios conceptuales (diseño, cinematografía y animación) es la que permitirá que surjan y se creen interesantes y singulares sinergias entre lenguajes, técnicas o formatos novedosos. El fruto de este maridaje, es algo que ya han puesto en práctica muchas de las empresas que fueron y siguen siendo pioneras dentro de la industria audiovisual.[2]

Ante la demanda de más y más productos que puedan nutrir todos esos nuevos canales y medios de comunicación y difusión de lo audiovisual abiertos hoy en día —sin mencionar, por ejemplo, esa tendencia *transmedia*[3] junto a productos audiovisuales fruto de otras estrategias de comunicación y marketing con las que interactúan los diferentes medios y distribuyen sus piezas por canales novedosos— creemos que para la reflexión académica, nada de ello debe de ser ajeno.

Sin embargo, y pese a las anteriores palabras, nuestro objeto de estudio no es el contemporáneo diseño gráfico en movimiento; su alusión es simplemente de cara a poder subrayar el interés que puede tener nuestro tema. El presente trabajo de investigación trata sobre las principales aportaciones de Saul Bass a las secuencias de títulos de crédito cinematográficas, y en ello nos centramos. Si bien la obra de Bass

---

[2] Como ejemplo de estos estudios, destacan a nivel internacional: *R/Greenberg Associates* (R/GA), *Imaginary Forces*, *Prologue*, *yU+Co*, *Nexus Productions*, *Molinare* y un largo etc. o a nivel nacional *Zelig-studio, Dvain, Néctar estudio, Boolab, Cocoe*, etc.

[3] Cfr. Pintado Blanco, T. y Sánchez Herrera, J. (coords.) (2014). *Nuevas tendencias en comunicación estratégica.*(3ª ed.)(pp.235-240). Madrid: ESIC. Business & Marketing School.

fluye a lo largo de las décadas de 1950 a los 1990, fue él quien provocó el cambio de paradigma desde el propio diseño de las secuencias de apertura del film, y en consecuencia quien sentó las bases de lo que estaba aún por venir —esta constatación no podemos apropiárnosla, pues ya ha sido establecida por otros:

> En 1954 Saul Bass diseñaba su primera secuencia de títulos de crédito cinematográficos. Lo hacía para Otto Preminger y su película Carmen Jones. Esta sinergia positiva pronto iniciaría la estela de un trabajo que se convertiría en punto de inflexión historiográfico para el campo de los títulos de crédito (Gómez Tarín y Bort Gual, 2012 p.1).

> Saul Bass, the designer who made art out of movie titles […] His association with producer/director Otto Preminger led him from designing graphic symbols for advertising to reinventing feature film credit titles.[4] (*Saul Bass (1921-1996). In Memorian*, 1997, p.107)

"It took graphic designer Saul Bass to reinvent the conventions of titles design."[5] (Pearlman, 1990, p. 39); "He [Bass] redefined film's visual language"[6] (Williams, 1998, p.92). Así pues, el eje central de nuestras indagaciones será la aproximación al estudio de lo que motivó y fundamentó este cambio de paradigma, pero situándonos desde una reconstrucción de lo que el propio Saul Bass pensó que debían ser los títulos de crédito de las películas, es decir, desde su reto conceptual —de ahí que ubiquemos las palabras del autor en el eje de nuestras indagaciones—. Una reflexión, creemos, que puede permitir no solo contextualizar el asunto, sino también, aportar nuevas ideas y, sobre todo, ayudar a consolidar las *'bases conceptuales'* de esta actividad profesional contemporánea: el diseño gráfico en movimiento (*Motion*

---

[4] "Saul Bass el diseñador que hizo arte de los títulos de película. [...]Su asociación con el productor/director Otto Preminger le llevó desde diseñar signos gráficos para anuncios de publicidad a reinventar la forma de los títulos de cabecera." *Saul Bass (1921-1996)- In-Memoriam* (1997). Graphis p. 107

[5] "Fue necesario que el diseñador gráfico Saul Bass reinventara las convenciones del diseño de títulos" (Pearlman, 1990, p. 39)

[6] "Redefinió el lenguaje visual de las películas" (Williams, 1998 p. 92)

Graphics Design), que interviene de lleno en un territorio profesional, como decimos, totalmente en expansión.

Precisamente uno de los motivos que nos condujo a indagar sobre el tema que nos ocupa fue la extrañeza ante el hecho de que, siendo Bass una figura tan reconocida y significativa para dicho proceso, apenas hubiera información sobre él en monografías y estudios especializados —hablamos del momento en el que se inició nuestro interés hacia él autor y su territorio profesional[7]. De ahí, como se verá en el siguiente apartado, que señalemos dos momentos diferentes sobre el estado de la cuestión y las fuentes. Así, y si bien aparecían reseñados tanto el autor como muchos de sus trabajos en no demasiados artículos publicados en revistas más o menos especializadas, ya entonces no solo encontramos muy poca reflexión en torno a las claves de su innovación sino que, a menudo, se reiteraban las mismas ideas, cargadas de cierta ambigüedad. Debemos resaltar que curiosamente hubo un punto de inflexión a partir del año 2000 que iría paulatinamente en aumento. Gracias a la expansión de la red de Internet, tanto social como culturalmente, aparecerán un sinfín de documentos electrónicos de características muy heterogéneas; unas veces con reseñas sobre el autor junto a otros precursores, otras abordando el tema concreto de determinados títulos de películas.

A nuestro modo de ver creemos que este incremento del interés, tanto divulgativo como reflexivo, es proporcional y está relacionado con dos cuestiones. Por un lado, el resurgimiento y recuperación del concepto de secuencia de títulos de apertura *"al estilo Bass"* (entre las décadas de 1990 y 2000)—tal es el caso de autores destacados como Kyle Cooper[8], Juan Gatti[9], Olivier Kuntzel o Florence Deygas[10], etc. Por

[7] Entre 1999 y 2001, coincidiendo con dos cursos de doctorado impartidos por la Dra. Marina Segarra y que versaban respectivamente sobre las "Últimas tendencias del diseño videográfico, del grafismo electrónico y la postproducción digital" y la "Gráfica Audiovisual", del Programa de Doctorado en Comunicación Audiovisual del Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Hª del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

[8] Para situar la importancia de este diseñador audiovisual recogemos las palabras de (Crasser, 2013): "Influenced by Pablo Ferro and Saul Bass, Kyle Cooper was one of the first graphic designers to reshape the conservative motion picture industry during the 1990s by applying trends in print designs and incorporating the computer to combine conventional and digital processes. After studying under legendary designer Paul Rand at the Yale University School of Art, he worked at *R/Greenberg Associates* in New York and contributed to title sequence for *True Lies* (1994). In 1995, his opening credit sequence for David Fincher's psychological thriller *Se7en*, which expressed the concept of a deranged, compulsive killer, immediately seized public attention. Today, it is regarded as a landmark

otro lado, ese cambio de paradigma ejercido por Bass, que fue haciéndose perceptible gracias a esa nueva recuperación, afectando también a lo que son sus herederas directas: las contemporáneas secuencias de apertura de las series televisivas[11] en auge[12] (por ejemplo, Steve Fuller y Mark Gardner para *Mad Men*)[13]. Si hoy en día hay un producto audiovisual verdaderamente rentable, ese es la serie televisiva, por lo que no es de extrañar el reconocimiento público del trabajo y los logros de Saul Bass. La presente investigación se sitúa claramente dentro esta corriente de interés sobre el autor y su legado.

---

in motion graphic design history." (p.22-23). "Influenciado por Pablo Ferro y Saul Bass, Kyle Cooper fue uno de los primeros diseñadores gráficos que introdujo reformas en la conservadora industria del cine durante la década de 1990 al introducir las tendencias en el diseño gráfico de ese momento e incorporando el ordenador y combinando los procesos convencionales y los digitales. Después de estudiar con el legendario diseñador Paul Rand en la Escuela de Arte de la Universidad de Yale, trabajó en *R / Greenberg Associates* en Nueva York participando en la creación de la secuencia de título de *Mentiras arriesgadas* (1994). En 1995, la secuencia de los créditos de apertura de thriller psicológico de David Fincher *Seven*, que expresa el concepto de un asesino compulsivo desquiciado, llamó inmediatamente la atención del público. Hoy en día, es considerado como un hito en la historia del diseño gráfico en movimiento". (Crasser, 2013 p.22-23)

[9] Es el diseñador de títulos de crédito de muchas de las películas de Almodóvar. Sara Blancas (2013) destaca las influencias de Bass en Gatti a lo largo de su artículo: Cinema and Graphic Design: Title Sequences by Saul Bass and Juan Gatti.

[10] Autores de otra emblemática secuencia de títulos contemporánea como es la de la película de Steven Spielberg *Atrápame si puedes* (*Catch Me If You Can,* 2002) producida por Nexus Productions en Londres.

[11] "Las partículas narrativas integradas en la apertura y clausura de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas, recogen y subvierten los recursos expresivos y narrativos propios de sus referentes cinematográficos e historiográficos para así constituirse en nuevos paradigmas discursivos" (Bort Gual, 2012, p.1237).

[12] Tal es así que como tema aparece tratado incluso en artículos de prensa; Gimeno y Miguel (2010) escriben al respecto "es un aspecto muy cuidado por los directores de cine y que desde los noventa a esta parte está en auge gracias al florecimiento de las series televisivas y el apoyo de la industria hollywoodiense" Citado por (Tallón Castro, 2015).

[13] Weiner, Matthew. 2007–2015. *Mad Men*. USA: Lionsgate Televisión.

1.2. El estado del Arte.

A pesar de estar considerado como el padre de la revolución del concepto contemporáneo de cabecera fílmica, hubo un importante vacío bibliográfico sobre su figura hasta aproximadamente el año 2000, en lo referente a reflexiones profundas sobre su obra de Bass[14]. Algo inexplicable pese a la talla de este polifacético diseñador.[15] Su importancia la resumía Ken Couplan, en un artículo que repasaba, en 1998, la trayectoria del autor,

> Still, it's no exaggeration to say that Bass, who died in 1996 at the age of 76, invented the modern movie title as we know it. What director Scorsese has called his "graphic composition in movement" opened up the dramatic possibilities for how a film is presented visually, functioning as "a prologue to the movie–setting the tone, providing the mood and foreshadowing the action of the picture.[16] (Couplan, 1998, p. 102)

De modo que la primera monografía *Saul Bass A Life in film & Design* aparece, como después desarrollaremos, en el año 2011. Algo a destacar y que reafirma lo dicho con anterioridad, es que en muy breve espacio de tiempo, en el año 2014, se edita la

---

[14] Para ser justos cabría mencionar el papel de coautoría de Elaine Makatura en muchas de sus secuencias de títulos de crédito; ella será su más estrecha colaboradora así como su segunda esposa. Sobre la importancia del trabajo de Elaine y sus aportaciones a las STC véase página 71.

[15] "Bass is an amazingly versatile designer. Over the years his endeavors have embraced the complete range of design possibilities, from advertising to corporate identities to packaging; from art director to designer to illustrator to film maker. Invariably his strength is in his capacity for discovering the logical and relevant solution and demonstrating it in simple understandable way" (Somme, 1988. p.7) "Bass es un diseñador de talentos extrañamente diversos. Su acción se extiende a lo largo de los años en todos las actividades del diseño, desde la publicidad a la identidad corporativa al *packaging*; es director artístico, diseñador, ilustrador y creador de películas. Su fuerza es siempre reconocer la solución lógica y adaptada al sujeto y presentarla bajo una forma simple y comprensible." (Somme, 1988. p.7)

[16] No es una exageración decir que Bass que murió en 1996 a la edad de 76, inventó las modernas películas de títulos tal y como las conocemos hoy. Lo que el director Scorsese ha llamado "su composición gráfica en movimiento" abrió las posibilidades dramáticas de cómo las películas son presentadas visualmente funcionando como "un prólogo a la película —poniendo el tono, dando el clima y anunciando la acción de la película (Couplan, 1998, p. 102).

otra monografía que existe, *Saul Bass, Anatomy of Film Design* escrita por Horak. Ambos estudios, los únicos aparecidos a fecha de hoy, nos aportan detalles relevantes sobre su proceso de trabajo, conclusiones o inferencias analíticas como diseñador de títulos de crédito para películas, pero, sobre todo, nos han ayudado a poder situar el hecho de haber sido un diseñador gráfico que supo transmutar sus reflexiones profesionales en el campo de la publicidad y la comunicación visual estática, y llevarlas al terreno de la imagen en movimiento para, a partir de ello, inventar nuevos paradigmas. Bass tuvo un objetivo claro: el de que esa pieza sirviera para comunicar eficazmente la síntesis conceptual de la película, mediante la creación de un concepto visual, sonoro y temporal con el que construir magistralmente su prólogo; o como lo expone Williams (1998), "Design is thinking made visual", noted legendary graphic artist and filmmaker Saul Bass, who virtually invented the notion that a main-title sequence could consist of more than mere words" [17] (p. 92)

Si bien es cierto que dada su importante e intensa actividad en el terreno de la identidad corporativa o por estar considerado como uno de los más importantes diseñadores gráficos americanos —la prestigiosa asociación de diseñadores americanos *The American Institute of Graphic Arts* (*AIGA*) le concedió en el año 1981, la Medalla AIGA a su larga y bastante extraordinaria lista de honores y logros— podemos encontrar reflexiones sobre diseño gráfico puro en concretas monografías, o bien reseñas en textos que exponen la evolución e hitos más importantes de la historia del Diseño Gráfico Americano, cabe destacar también que de ello hay muy poco escrito en castellano[18].

En aquellos momentos (1999-2000) no era fácil obtener información académica verdaderamente relevante sobre lo que fundamentaba su innovación como diseñador

[17]"El diseño es el pensamiento que se hace visual", anotó el artista gráfico legendario y cineasta Saul Bass, quien ha sido el inventor virtual de la noción de que la secuencia de encabezados podía consistir en más que simples palabras" (Williams, 1998 p. 92).

[18] Cfr. Meggs, Ph. (1991) *Historia del diseño gráfico*; Satué, E. (1988) *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días* o Gómez Llorente, A. (2011) *Saul Bass y la introducción del Arte Europeo en el Diseño Gráfico Norteamericano.*

de títulos de crédito[19]. La información sobre su extenso, intenso e interesante trabajo en el campo del diseño gráfico en movimiento discurría, fundamentalmente, en dispersas y no demasiado abundantes fuentes hemerográficas: publicaciones periódicas de muy distinta índole, bien dedicadas esencialmente a la contemporánea comunicación visual o bien a la cultura pop, en las que se recogían temas, a menudo, alejados de procedimientos reflexivos propiamente académicos. En muy contadas ocasiones, aparecía citado en revistas especializadas sobre cinematografía, si bien la descripción de sus trabajos se encontraba integrada dentro del análisis del film al que anteceden o bien al hablar de la obra del cineasta sobre quien se argumentaba. En otras, aparecía citado en libros sobre diseño gráfico. Así, la reflexión sobre su obra está trazada en ámbitos no siempre limítrofes, tal vez por haber reinventado un territorio profesional o por realizar una actividad plagada de mestizaje de lenguajes y técnicas. Gran parte de la información que hallamos en estos artículos, frecuentemente, es la expresión de ideas insistidas y recurrentes respecto a la formación de Saul Bass, reiteradas abreviaciones conceptuales sobre las claves de su innovación, interpretaciones no carentes en ocasiones de subjetividad sobre sus metáforas, etc., y que entre ellos forman un entretejido y anudado juego de citas anónimas, vueltas a decir e incluso usurpadas unas de los otros, y a través de las cuales, recorriendo y desenhebrando a modo de urdimbre, pudimos encontrar al fin las fuentes originales y que, en última instancia, se vieron reducidas a no demasiados artículos de provecho sobre Saul Bass y su obra audiovisual. Los de mayor interés eran, sin duda, aquellos en los que se podía oír, de primera mano a Bass, sus ideas, búsquedas y encuentros, gracias a sus propias palabras, o bien las de sus directores que trabajaron en estrecha colaboración con él, fundamentalmente y con admiración las de Martin Scorsese.

Con lo que respecta a las fuentes y documentos, por los motivos del enfoque de nuestro estudio, hemos priorizado aquellos en los que podemos *oír hablar* al propio Saul Bass, pues pretendemos recuperar su concisa visión sobre las secuencias de títulos de crédito de apertura para conocer de primera mano lo que él buscaba conseguir, estableciéndose esto como uno de nuestros objetivos: situar la mirada de Bass frente a la innovación y la construcción de un nuevo arquetipo para los créditos.

[19] Aunque metodológicamente hablando, una indagación sobre el estado del arte debe abarcar los diez años previos a una nueva investigación, en el caso que nos ocupa, y como intentamos explicar, es necesario remontarse un poco más atrás para observar el estado de esta cuestión.

Así los artículos de mayor interés han sido los que poseen un mayor número de citas o resúmenes de sus ideas, aquellos en los que se pueden leer las aportaciones y comentarios realizados directamente por Saul Bass. De entre ellos destacan aquellos en los que aparecen diversas entrevistas realizadas por la profesora de Historia del Diseño y Cultura Visual, Pat Kirkham y cuyo índice de citación es verdaderamente elevado. No es de extrañar pues que en el año 2011 la hija de Saul Bass, Jenniffer Bass junto a la profesora Kirkham publicaran la primera monografía escrita sobre el autor: *Saul Bass A Life in film & Design*. También salió a la luz su primera biografía autorizada, pues fue el propio Saul Bass quien antes de su muerte indujo a su realización al ver la necesidad de que se escribiera, vinculándola así al proyecto a Kirkham.

En 2014 se publica, ya la hemos mencionado, la otra obra monográfica importante para conocer más a fondo el perfil del autor y su obra, se trata del libro de Jan-Christopher Horak: *Saul Bass, Anatomy of Film Design.* Horak, entre otros méritos, ha sido profesor de estudios fílmicos en Universidad de Rochester (Nueva York) y director de *la UCLA Film & Television Archive*. En este libro el autor indaga sobre la figura del diseñador y profundiza sobre su trayectoria y su obra, haciendo mención y crítica a la invisibilidad de algunos de sus colaboradores y del resto de empresas de diseño de Bass. Aporta aquí una mirada distinta hacia este particular personaje, sacando a la luz un carácter más egocéntrico y controlador respecto a su obra y persona.

Entre otros muchos temas de valor, el autor relata en sus páginas los dos intentos fallidos de Bass por publicar su propia biografía. Ya en 1980, Bass deseaba que su socio Herb Yager se encargara de escribirla, ya que había sido el autor de unos artículos sobre él en la prestigiosa revista de diseño *Graphis,* y había colaborado en el video *Bass on Titles* (1977) como entrevistador. Pero Yager no lo consideró adecuado, pues pensaba que no aportaría una visión imparcial, por lo que se pusieron en contacto con un representante de *Harry Abrams & Company* para encargársela. Se eligió a Owen Edwards para hacerse cargo del proyecto y cuando estuvo terminada, Bass lo llamó para desaprobarla, pues no le pareció lo suficientemente profunda. Tras este incidente, contrataron al crítico Joe Morgenstern, quien en abril de 1994 tenía el primer borrador. Pero los editores no aceptaron los escritos a pesar de los cambios hechos por Bass y Yager; según Horak pudiera ser porque solo se basaba en las entrevistas realizadas por Morgenstern a Bass. Yager y Morgenstern entraron en una disputa sobre cuestiones económicas y se deshizo el trato, a la vez que Pat Kirkham entró en contacto con el matrimonio Bass para hacerles una entrevista a

ambos, a Elaine y a Saul. Probablemente por esto, en 1995 se tomó la decisión de contar con ella para la realización de la biografía, mientras que Saul Bass trabajaba en el diseño y la selección de imágenes del libro hasta su muerte; en este capítulo Horak señala el carácter manipulador y controlador del mismo Bass con su propia historia vital.

En estos dos libros reconocemos, entre sus contenidos, muchos de los artículos que fueron previamente publicados, junto a otras fuentes primarias, como las transcripciones de las grabaciones en donde se puede oír a Bass de primera mano, como las entrevistas con Morgenstern y el corto donde se entrevista a Bass: *Bass on Titles* (1977). Se nos da una visión completa y próxima del autor y de su visión sobre sus obras.

Respecto a otros trabajos escritos sobre Saul Bass en castellano, encontramos la tesis de Sara Blancas (2001), una investigación con el título *El diseño gráfico y el cine: secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass (1954-1995),* en donde reúne y analiza todas las secuencias creadas por Bass, una gran contribución en aquellos años donde eran escasos los textos y era bastante difícil ver algunas de las secuencias creadas por Bass en España. Sus aportaciones están centradas en el diseño gráfico "Hemos considerado esta solución de análisis formal y contenido por considerarla la más adecuada a la materia que teníamos entre manos. [...] Aun así, el análisis se centrará en los aspectos formales de la imagen". (Blancas, 2001 p. 32). Cabe destacar también como uno de esos pocos trabajos editados en lengua castellana el libro de Fernández y Domínguez (2011) *Saul Bass*. En sus páginas podemos encontrar una entrevista en exclusiva a Arnold Schwasrtzman, el que fue director de arte de *Saul Bass & Associates*. O la tesis de Ester Baruffaldi (2013) *Da Saul Bass a Game of Thrones: il title design come nuova frontiera della creatività contemporánea*. Estructurada en varias partes, la primera aporta una breve biografía de Saul Bass, la imagen corporativa, y las secuencias de títulos; y en la segunda reflexiona sobre su influencia en las nuevas series televisivas.

Otras fuentes importantes para nuestra investigación que han sido consultadas son aquellas que tratan sobre las secuencias de títulos de créditos, su definición, orígenes, función, clasificación y sus influencias en nuevos territorios.

Entre ellas destacan las monografías de De Mourgues (1993) *Le Générique de film*, la de Tylski (2008): *Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride y la de Moinereau* (2009): *Le générique de film: de la lettre à la figure*. Así también queremos reseñar la tesis de Inceer (2007) *An anallysis of the opening credit sequen-*

ce in film, quien hace una clasificación de las secuencias de títulos de crédito de apertura, y toma como punto de inflexión la obra de Bass para situar su clasificación dentro del recorrido histórico y los tipos de las secuencias de títulos.

La única publicación en castellano, el libro *Uncredited: diseño gráfico y títulos de crédito* (Solana y Boneu, 2008) realiza, según varios criterios, la siguiente catalogación de las secuencias cinematográficas de títulos: "Blanco sobre negro", "Fondo con secuencia", "Títulos como logotipo", "Animación, texturas", "Concepto", "Las vedettes" (en las que incluyen a Saul Bass), "Diseñadores de títulos" y "En la actualidad".

Ampliando el campo de estudio a las series de televisión se encuentra la tesis de Iván Bort Gual (2012), *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramática norteamericanas.* El autor toma como referencia los dos anteriores libros (el de Inceer, y el de Solana y Boneu) para luego pasar a analizar las series de televisión estadounidenses.

Estos estudios definen y clasifican las secuencias de títulos de crédito, partimos de sus investigaciones para dar por sentado que los títulos de crédito tienen un carácter funcional, están siempre en función de alguna otra cosa, por lo que no tienen autonomía, son umbral y límite que pone coto a la película (Endika Rey, 2011). Iván Bort propone, para el concepto global de secuencia de títulos de crédito la definición: "Partícula narrativa estructural del relato fílmico que, siempre dentro del marco de la imagen y presentada a través de múltiples posibilidades formales, cumple el objetivo primario de informar al espectador tanto del título como de la autoría (financiera e intelectual) como de la relación de personas que han intervenido en la producción." (Bort Gual, 2012, p. 154). En la mayoría de estos escritos se afirma que Saul Bass supone un antes y un después en materia de títulos de crédito y hablan de su persona como uno de los hitos más relevantes en este campo.

El tema central de nuestra tesis es pues, aproximarnos a indagar cuáles son las claves de su innovación y, en concreto, las relaciones estrechas con el contenido de la propia película, pues, en palabras de Saul Bass, sus secuencias tienen al film como referente y causa que mueve el desarrollo del título.

El siguiente punto importante en este estudio, es la delimitación en el análisis a un único sujeto de estudio y este es la secuencia de apertura creada por Bass para el film *Vértigo. De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Para ello es ne-

cesario indagar en el propio filme así como en los estudios, análisis y textos sobre la película y la secuencia de títulos de crédito creada para ella. Partimos de una película muy analizada, y para definir mejor este estudio se ha delimitado el campo a aquellas que aportan una investigación desde su narración, concretamente las que aportan un enfoque desde la perspectiva del análisis de la historia contada. Además hemos incluido los estudios sobre las metáforas creadas por Bass en esta secuencia de títulos de crédito.

En este sentido las fuentes manejadas son: los dos libros de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (1982) y *Vértigo y Pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock* (1997), donde el autor lleva a cabo una brillante reflexión estético-filosófica sobre la película. También hemos consultado el libro de Jesús González Requena (2006) *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato de Hollywood*, el libro de José Luis Castro de Paz (1999) *Vértigo /De entre los muertos. Vertigo: Alfred Hitchcock*, o el libro de Luis Martín Arias (1997) *El cine como experiencia estética*. Todos ellos también hablan de la secuencia de títulos creada por Bass. Además hemos manejado artículos sobre *Vertigo* como es el caso de *La imposible mirada* de Juan Miguel Company y Vicente Sánchez-Biosca (1985), y otros que analizan su secuencia de títulos de crédito como el de Sara Blancas Álvarez (2000) *Vértigo en los títulos de crédito y el cartel cinematográfico*, o el artículos de Pat Kirkham (1997) *The Jeweller's Eyes*, donde es Bass quien nos habla de sus intenciones en esta particular secuencia de apertura.

Conceptualmente hemos querido centrarnos y partir de la *voz* de Bass, de sus reflexiones, de los objetivos creativos que él mismo se propuso y que dieron como fruto sus concisas obras maestras, su revolución audiovisual en este campo tan particular y preciso. Es por ello que nuestras principales fuentes serán primarias, centrándonos fundamentalmente en todas aquellas en las que se encuentran sus ideas "de primera mano".

Por último, señalar que a lo largo de esta investigación se han manejado diversas fuentes y tratados, consagradas muchas de ellas al estudio y análisis de la estructura

narrativa [20], el análisis del film[21] ,así como la comunicación audiovisual y el diseño visual y gráfico[22].

1.3. Hipótesis de la Investigación.

Partimos del supuesto de que Saul Bass intuitivamente sabe profundizar en la esencia emotiva de lo contado y transmitirlo en una pieza audiovisual cargada de un profundo sentido metafórico, y en la que busca resumir y exponer la esencia de la película creando una metáfora de la historia contada, tal y como oiremos con sus propias palabras.

Siendo así, nuestra hipótesis pretende demostrar que el sentido pleno de estas metáforas, a nivel de una interpretación analítica, no se puede desvelar simplemente a partir de los elementos visuales o de la relación entre simples formas gestálticas, sino que por el contrario, su significado se completa y se pone de manifiesto a través de la estructura del relato, revelando tanto la trama, como encargada de exponer el argumento como la subtrama, en cuanto que es portadora de la *sustancia*[23] del film.

Si esto es así, podríamos responder a cuestiones como hallar los referentes de las metáforas audiovisuales de Bass aplicando esta técnica de deconstrucción de la estructura narrativa del film; referenciar los ingredientes esenciales de una construcción narrativa audiovisual de estas características para intentar revelar el sentido profundo de la historia contada.

---

[20] Destacaríamos entre ellos como fundacionales en nuestra formación: Barthes, R. y otros (1982). *Introducción a, análisis estructural del relato,* Bergara, A. (1978) *Initiation à la sémiologie du récit iconique,* Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine,* Genette,G. (1998) *Nuevo discurso del relato* o Eco,U. (1981) *Lector in fábula,* entre otros.

[21] Cfr. Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1983). *Estética del cine : Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje,* Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción,* o Chion M.(1998) *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido,* entre otros.

[22] Cfr. Arnheim, R. (2002). *Arte y Percepción visual,* Costa J.(1998) *Imagen Global,* Satué E. (1998) *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* o Villafañe, J. (2002). *Introducción a la teoría de la imagen,* entre otros.

[23] Conceptos que iremos desvelando y razonando a lo largo del esta investigación.

Para poder demostrar esta hipótesis proponemos un modelo de análisis, donde estudiaremos un caso concreto, complejo y paradigmático dentro de la producción audiovisual de este autor[24] de modo que pueda ser aplicado en aquellos casos en que las secuencias de títulos de crédito cumplan con el objetivo de ser una metáfora del film al que preceden. Este modelo plantea, en segunda instancia la posibilidad de servir de técnica a aquellos que no posean una intuición y habilidad innata como la de Saul Bass para descubrir la esencia de la historia, proporcionándoles de este modo un método con el que poder hallar y sustraer el sentido profundo del film.

No es propósito de esta investigación, indagar en los procesos para convertir los elementos del film en metáforas visuales, ello es bastante imposible al ser materia de procesos creativos. Tampoco es nuestra intención el abordar los mecanismos retóricos que consiguen transformar una acción dramática en un concepto visual, en su metáfora, pues esto nos excede en dimensión y extensión, si bien abre un campo a nuevas investigaciones. Lo que sí pretendemos es establecer relaciones entre las búsquedas y objetivos de Saul Bass, detectando y estableciendo las pertinentes correspondencias entre la iconografía de la secuencia de títulos y el relato. Igualmente, demostrar la existencia de dicha relación y así evidenciar su procedimiento metafórico.

1.4. Objetivos de la investigación y delimitación del objeto de estudio.

Hablar de las secuencias de títulos de crédito —como campo temático— y no hablar de Saul Bass —como sujeto protagonista— hoy en día no tiene sentido pues de todos es sabido que él es uno de los principales creadores en este territorio. Aunque hemos optado por omitir deliberadamente la propia definición de las secuencias de títulos de crédito de apertura, sí aportamos la que el propio Bass refiere sobre lo que debe ser o cumplir una secuencia de títulos de crédito. Tampoco realizamos una presentación extensa de la biografía del autor, lo que sí haremos es documentar su formación como publicista y diseñador gráfico o su particular y vanguardista mirada como el diseñador innovador que fue, en la medida que ambas cosas son necesarias para entender sus novedosas aportaciones al cine. Tampoco realizaremos una pormenorizada contextualización de toda su obra, por cuanto todo ello sería objeto de

[24] *Vértigo. De Entre los muertos* (Alfred Hitchcock 1958)

otro enfoque[25]. Sin embargo reflexionar, investigar y aportar nuevos conocimientos sobre la innovación de su trabajo para el cine, sus conclusiones sobre la función de las secuencias de créditos o sus importantes aportaciones audiovisuales y estéticas en su resolución —todo ello el eje central de este trabajo—, creemos que puede ser de interés académico, dada la importancia del legado de este autor.

Es por ello que en este trabajo de investigación nos hemos querido centrar directamente en observar los motivos por los que se le considera el padre de las cabeceras cinematográficas y aportar una metodología para indagar la particularidad de sus aportaciones en este campo, puesto que creemos que ello si ha sido poco desarrollado. Estamos convencidos que es ello lo que le da interés a nuestra investigación.

1.5. Metodología y técnicas de análisis.

Dado que nuestra hipótesis parte de la premisa de que entender y profundizar en los elementos que conforman el *tema* de la historia contada por el film, es encontrar aquello que se constituye en la *materia prima* del proceso metafórico que proponen esas *figuras* y *motivos* visuales creados por Bass y, por tanto, es este el camino para poder hallar y verificar los *referentes* de sus metáforas. Para ello, los conceptos que fundamentan nuestro marco teórico, han sido extraídos tanto de los propios profesionales como de prestigiosos docentes y teóricos, todos ellos especialistas en guion, quienes han reflexionado y volcado sus conocimientos sobre como construir y componer las historias para conseguir la mayor eficacia comunicativa con su espectador, al tiempo que poder expresar con una precisa composición (estructura) todo el potencial discursivo la historia.

Los instrumentos analíticos que hemos utilizado para realizar una segmentación analítica y proceder a realizar un proceso de descomposición del film se basan en la identificación de las estructuras profundas del film gracias a la aplicación del paradigma de secuencia de Frank Daniel, que además de sernos útil para ayudarnos a revelar la estructura, define perfectamente tanto las funciones de las secuencias como la relación que les une. Con el fin de poder conocer los elementos estructura-

[25] Si bien hemos aportado los estudios más destacados sobre ello, en nuestro anterior epígrafe dedicado al estado del arte así como una relación de todos sus trabajos en el campo de las secuencias de títulos de crédito en el anexo final.

les o principios vertebradores de la trama, tras establecer la fragmentación por escenas y para poder definir esa estructura orgánica que suponen las secuencias dramáticas, examinaremos los diferentes componentes que estructuran el relato, sus propiedades particulares y sus respectivas funciones intentando con ello detectar esas unidades estructurales mayores que lo incardinan. La utilización del paradigma es meramente referencial, sobre él, superpondremos otros elementos esenciales para el análisis de la composición del relato y que nos permitirán dibujar los *puntos fuertes* o acciones fundamentales, para desvelar la estructura invisible de la película. La síntesis de todo ello nos ha permitido crear nuestro propio modelo, que aplicaremos a un caso estudio. Y es lo que abordamos como una tercera fase analítica: la revelación de la estructura invisible del contenido del film (trama y subtramas).

Finalmente y como fase en la que se pone de manifiesto ya la necesidad de la interpretación, realizamos una intersección analítica entre las conclusiones inferidas gracias a los resultados obtenidos iniciándose la búsqueda de aquello que pueda ser el referente de cada uno de los motivos visuales, es decir: habiendo quedado desvelados los elementos «importantes» de la trama y subtrama de la película y atendiendo a la *sustancia* de la historia contada (aquellos aspectos que dan el sentido profundo al film) los cotejaremos con el análisis de la puesta en escena de la STC[26]. Ello es lo que nos permite trazar las pertinentes correspondencias entre el film y esos ecos que aparecen de él en la secuencia de títulos de crédito. Y ya por último, una vez establecidas estas *correspondencias*, podremos proceder a realizar una interpretación del significado de su iconografía, pues habremos establecido, creemos, unas bases sólidas entre el concepto visual buscado Saul Bass. Unas relaciones fundamentadas en el análisis y por ello demostrables.

1.6. Estructura de la investigación.

Este trabajo de investigación está estructurado en tres partes:

Tras el capítulo 1 dedicado a la introducción, establecemos una primera parte que versará “Sobre el contexto del autor y los indicios de su innovación”, lo que abordamos mediante dos capítulos. Así el capítulo 2 “Saul Bass: diseñando la publicidad,

26 En ocasiones y para agilizar la exposición utilizaremos ‘STC’ como abreviatura de secuencia de títulos de crédito.

diseñando para el cine", hemos querido realizar un recorrido sobre la formación de Bass, tanto la académica como aquella que adquiere a través de su ejercicio profesional, exponiendo de este modo el trasfondo que le permite estar en la vanguardia del diseño y le hace tener una visión privilegiada de la industria de Hollywood y la publicidad de películas. En el capítulo 3: "La mirada de Saul Bass" y partiendo de las conclusiones del anterior capítulo, abordamos la concepción de Bass sobre lo que debe de ser un título de crédito; su mirada sobre estas particulares piezas audiovisuales, en la que converge sus conocimientos como publicista, diseñador y, más tarde, como estudioso del cine y de su lenguaje. Al lo largo del capítulo describimos cómo a través de su trabajo Bass va moldeando su concepto de *Marca-Bass,* pues desde el principio se planteó crear una imagen visual reconocible por su estilo personal, al tiempo que abordó el territorio de la comunicación audiovisual e inventó un nuevo concepto y tratamiento de los títulos de crédito cinematográficos. Un primer paso seria la creación del *símbolo-marca* de la película, como producto singular, hasta llegar a la idea de la *marca-película* con la que plantea que la secuencia de créditos debe de ser un resumen metafórico de la historia contada por el film. Es todo ello lo que creará, en el imaginario colectivo, esa idea reconocible de la identidad de su autor como creador de secuencia de títulos de crédito, en sí la *Marca-Bass,* una marca que lleva implícita no solo un conciso procedimiento de resolución formal y estético de esta secuencia sino los propios rasgos de su innovación.

La segunda parte de la tesis versa "Sobre nuestra metodología, la técnica de análisis y su marco teórico" y posee de nuevo una estructura de dos capítulos. Así a lo largo del capítulo 4: "Fundamentación teórica y conceptual", hacemos una exposición de los principales conceptos que utilizaremos para ayudarnos a descubrir cómo se estructura el contenido informativo de un relato narrativo audiovisual, a partir de las teorías del guion cinematográfico y de qué manera, gracias a esa concisa disposición, fluye con toda su magnitud el tema central de la historia contada. Mientras que en el capítulo 5: "Metodología y técnica de análisis", explicamos cómo vamos a abordar el proceso, nuestra estrategia de indagación, sus fases y los instrumentos analíticos que utilizaremos para distinguir y separar las diferentes partes de la película con el propósito de poder detectar la estructura invisible que permita revelar la historia contada por el film y con ello poder encontrar los referentes de las metáforas de su cabecera.

Por último, en la tercera parte aplicaremos la técnica definida en el capítulo anterior, a nuestro caso estudio *Vértigo. De entre los muertos* (Hitchcock, 1958). Así en el capítulo 6: "*Vertigo",* buscaremos los referentes del film en la secuencia de títulos de

crédito creada por Bass y demostraremos cómo es éste el procedimiento expresivo de Bass, en el que no se plantea relaciones simbólicas ajenas a la historia contada, uno de los motivos asimismo por lo que se puede establecer esta secuencia de títulos como el arquetipo de sus logros y de su innovación.

Por ultimo en el capítulo 7: “Conclusiones” exponemos la relación entre nuestras hipótesis iniciales y objetivos y los logros obtenidos, así como las posibles líneas de investigación futuras. Tras ellas estarán los apartados de bibliografía y anexos.

PARTE I

Sobre el contexto del autor y los indicios de la innovación

C.2

Saul Bass: diseñando la publicidad, diseñando para el cine.

2.1. Introducción

En este apartado pretendemos resaltar y desarrollar una faceta profesional de este diseñador que a menudo se desconoce u olvida[1], para establecerla como un importante contexto que marcó y guio los pasos de su innovación en el territorio de las secuencias de títulos de crédito.

Su actividad laboral, prácticamente desde sus inicios, en el sector de la publicidad para el cine, unido a sus inquietudes como diseñador le llevarán a estudiar y formarse junto a docentes y diseñadores vinculados con las vanguardias europeas de principios del S.XX. El conocimiento de ambas cosas, el diseño y la publicidad cinematográfica dentro del negocio de Hollywood, permitió a Saul Bass abordarlo desde una nueva e innovadora perspectiva,, y así poder enfrentarse a retos creativos y conceptuales.

Bass acometió el trabajo para publicidad de cine con aspiraciones creativas, sin embargo estas se vieron truncadas por el conservadurismo, tanto estético como de estrategias comunicativas, derivado de esa situación hegemónica que tenían las grandes compañías de cine, también conocidas como «*majors*»[2]*, y* por esta razón abandonó el trabajo en el sector de la publicidad y retomó sus estudios en el *Brooklyn College,* en parte motivado por la presencia de Gyorgy Kepes[3] pero también por la necesidad de conocer más sobre ese *nuevo lenguaje* y las aportaciones y rupturas

---

[1] Además de como creador de títulos de crédito para películas, la otra faceta profesional por la que es conocido Bass es la de sus proyectos de identidad corporativa para grandes empresas (Alcoa, AT&T, Minolta, Bell System, United Airlines, Exxon, etc.) y no es de extrañar, pues este diseñador es el artífice de logotipos y marcas comerciales que poseen un alto nivel de pregnancia aún hoy en día.

[2] Según lo describe Gomery (2011), "unas cuantas *majors,* estructuradas verticalmente, dominaban Hollywood. La Famous Players Lasky y la Paramount tienen tal éxito en su carrera hacia el poder que el Ministerio de Justicia comienza a recibir cientos de denuncias por presuntas violaciones de la ley antimonopolio y, después de seis años de investigaciones, sale a la luz que la Paramount y sus filiales han incumplido la ley, tanto con amenazas a los gestores de las salas como con la posesión, el control y el acceso a los cines de estreno." (p.130). Las cinco grandes compañías de Hollywood (Paramount Pictures, 20th Century-Fox, RKO, Loew's/MGM, Warnes Bros.) y las tres pequeñas (Universal, Columbia y United Artists) fueron sobre las que se inició el 20 de julio de 1938 el proceso judicial antimonopolio y cuya consecuencia fue la pérdida del control directo del mercado cinematográfico.

[3] Maestro procedente de la Bauhaus Europea y uno de los fundadores de la escuela The New Bauhaus de Chicago, desarrolló una gran labor pedagógica sobre la disciplina del diseño en los Estados Unidos.

de las vanguardias. Con Kepes aprendió todo sobre diseño y las *nuevas formas de hacer* y gracias a la estrecha relación que estableció con este maestro, entró en el círculo de los diseñadores más influyentes de esta generación.

Cuando a finales de los años cuarenta, retomó el trabajo en la publicidad de cine, ya había adquirido un estatus profesional. Bass pretendió, ante todo, crearse "un nombre", obtener un reconocimiento de su autoría. El campo de la publicidad para el cine le atraía profundamente, algo peculiar de Bass porque resultaba ser un territorio ajeno o, cuanto menos, distante para la gran mayoría de diseñadores neoyorkinos de su generación (Cassandre, Paul Rand, etc.), que, como él, teorizaron y reflexionaron sobre la forma de hacer diseño, creando así las bases conceptuales y expresivas del diseño moderno.

Los factores económicos, especialmente la ruptura del sistema de estudios[4], debido a la pérdida del monopolio de las productoras en la exhibición, llevó a una situación favorable a artistas independientes como Saul ya que los directores y productores cinematográficos independientes luchaban por hacerse un hueco en este campo o, como lo refiere Horak "independent producers gravitated to independent designers who could brand their clients"[5] (Horak, 2014, p. 101). Todo esto, junto a la perspicacia y creatividad de Bass, confluyó en un mismo logro: la creación de la imagen de marca tanto para el diseñador como para el cineasta que no solo les distinguió del resto de autores sino que fue algo rompedor, un concepto jamás aplicado antes al cine.

2.2. La formación académica de Bass:

Saul Bass nació el 8 de Mayo de 1920 en el barrio Este del Bronx (Nueva York). En 1935 se graduó en la escuela secundaria de *James Monroe,* demostrando desde su más tierna infancia sus habilidades para el dibujo; un destacado alumno que formó parte de la revista escolar de literatura y arte *The Monroe Doctrine*, siendo el editor

[4] Cfr. Gomery, D.(2011). «Early Hollywood». El nacimiento de las estructuras de producción. En Piero Brunetta, G.(dir.), *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos* (pp. 111-133) Madrid: Akal.

[5] "productores independientes eran atraídos hacia los diseñadores independientes que dotaban de marca a sus clientes" (Horak, 2014, p. 101).

de arte de la misma. A la edad de diecisiete años, y gracias a su destreza con el dibujo lineal, consiguió ganar la competición anual *John Eanamaker.*

Al salir del colegio, y a fin de ganar algún dinero, Bass se dedicó a pintar los rótulos de tiendas de frutas, escaparates y ventanas de la zona. Ocupación que le sirvió para darse a conocer y obtener una beca de estudios.

Con esta motivación, en 1936 Bass continuó sus estudios de arte en el instituto *Art Student League* de Manhattan donde pudo perfeccionar sus habilidades artísticas. Al principio solo asistía una mañana por semana pero pronto se matriculó también por las tardes para poder asistir a las clases de *diseño gráfico industrial* impartidas por el profesor Howard Trafton, un artista comercial influenciado por el Modernismo que dominaba la ilustración, el cartelísmo y la tipografía.

Durante los años de estudio con Trafton, Bass adquirió diversos conocimientos sobre diseño moderno, arte, tipografía y otros más generales de composición, color y perspectiva. Conviene saber que una de las metodologías que Trafton aplicaba en sus clases para difundir criterios estéticos era el estudio de grandes artistas como Cezanne, Picasso y los maestros renacentistas:

> Intuitively I understood that if I wanted to come to grips with design…I really had to understand the principles that made fine art work and Trafton gave me that. He believed that the fundamentals of color, composition and arrangement were the same for easel painting as for advertising[6] (Bass y Kirkham, 2011, p. 6)

Sus últimos años de estudios coincidieron con los años de la Gran Depresión en los Estados Unidos. Bass se enfrentaba a una difícil situación, como era el salir al mercado laboral con un índice de desempleo altísimo. La visión que Horak tiene de los estudios realizados por Bass es que éstos eran escasos: tan solo un limitado número de cursos nocturnos. Horak considera a Bass "essentially an autodidact without

[6] Intuitivamente entendí que si quería llegar a comprender el diseño… tenía que entender los principios que rigen el buen arte y Trofton me enseñó eso. Él creía que los fundamentos del color, la composición y los arreglos eran los mismos para el dibujo con caballete y para la publicidad (Bass y Kirkham 2011, p.6). Cita palabras del propio Bass extraídas de: Bass S. y Kirkham (1993), en *Oral History with Saul Bass: 1996* entrevista con Douglas Bell. AMPAS SC. (p.4) y de audios donde Bass habla con Joe Mongenstern para una biografía no publicada.

formal academic training"[7] (2014, p.41), siempre obligado a buscar empleo por la falta de oportunidades y recursos económicos con los que poder emprender seriamente unos buenos estudios de diseño gráfico. Así pues, Horak culpa de su situación a la deprimida situación socioeconómica por la que atravesaba Estados Unidos.

Bass comenzó trabajando como diseñador de etiquetas; después en una planta de photo-offset reparando negativos fotográficos; y más tarde, cumplidos los 18 años, en un pequeño estudio de Nueva York diseñando anuncios publicitarios para la *United Artists* y para la *Warner Brothers* (1938).

En los cinco primeros años de trabajo en agencias desarrolló publicidad para cine pero sin libertad creativa alguna. Ello le llevó a abandonar esta ocupación y poco después pasó a trabajar en el diseño de productos, además de seguir con sus estudios para ampliar su formación.

2.2.1. Gyorgy Kepes, las Vanguardias, la Bauhaus y el Diseño contemporáneo.

Es indiscutible que el flujo (y auto-exilio) de grandes artistas y maestros del diseño procedentes de las vanguardias europeas contribuyó a producir un cambio radical en el diseño y la comunicación audiovisual tanto dentro como fuera de Estados Unidos de América. Aunque, como expondremos más adelante, "en aquellos tiempos, el tópico entre la sesuda Europa y la pragmática América tal vez minimizara la cuestión*."* (Satué, 1988, p. 258)

Algunos maestros procedentes de la Bauhaus fundaron escuelas en diversos puntos del este de Estados Unidos. Entre ellos se encuentra Gyorgy Kepes, artista húngaro y alumno, durante los años treinta en Alemania, del maestro y artista Moholy-Nagy con quien se reencontró en América y compartió docencia en el *Institut of Design* de Chicago entre 1938 y 1943.

Más tarde Kepes fue docente en el *Brooklyn College* de Nueva York y el *Visual Center of Advanced Studies* del M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology).

[7] "Era esencialmente un autodidacta sin formación académica reglada" (Horak, 2014, p. 41)

Kepes también trabajó como diseñador gráfico y como director de arte en publicidad[8], pero su mayor legado fue como docente e investigador. Sus estudios sobre el fenómeno de la visión y sobre el papel fundamental del arte, la sociedad y la tecnología fueron fundamentales para «intelectualizar» el diseño gráfico quedando plasmados estos conocimientos en sus principales libros *El lenguaje de la visión* (*The Lenguage of Vision,* 1944), *El nuevo paisaje en el arte y la ciencia (The New Landscape in Art and Science,* 1956) y la series *Visión y valores* (*Vision and Value* 1965-1966).

La figura de Kepes es fundamental en la formación de Bass así como en la de varias generaciones de artistas y diseñadores en el siglo XX. En el año 1944, Bass conocío el libro *The New Vision: fron material to Architecture*, de Mogoly-Nagy (1932), se sentía atraído por la estética del arte moderno. Bass a menudo contaba la historia (Bass y Kirkham, 2011) de como un día por casualidad, mientras miraba la portada del libro recién publicado *El lenguaje de la visión* (*The Language of Vision),* descubrió que Kepes estaba como profesor en la Universidad de Brooklyn y decidió matricularse en ella.

Kepes creía que el diseño gráfico y el cine podían jugar un papel más importante en el cambio del mundo, por estar menos aferradas a la tradición que otras disciplinas artísticas (Kirkham, 2011). En el libro *El lenguaje de la visión,* Kepes planteó la necesidad de que el arte se apoye en las herramientas científicas y tecnológicas para lograr experiencias que aúnen de manera simultánea las emociones, el intelecto y lo sensorial "Percibir una imagen visual implica la participación del espectador en un proceso de organización" (Kepes, 1969, p.23). Son ideas que trasmitió al joven Bass.

> Trafton brought me into the from and led me to the door. I tried it. But it wouldn't open. And Kepes said, "to the left'. I turned it. The door opened. He really just set me on fire…I felt…like my pores were palpitating, you know? I was so excited and so upset —in a good way— that it would take me hours to settle down after each class. And indeed I had plenty of time. It was a two-hour subway

[8] En los años cuarenta, trabajó para la *Container Corporation of America* y la revista *Fortune.*

> ride from Brooklyn College to where I lived…but it was well worth it. [9] (Bass y Kirkham, 2011, p. 9)

Bass aprendió de Kepes, todos los conceptos del diseño moderno aportados por las vanguardias europeas, también su convicción del diseño como una actividad humana valiosa que podía contribuir a mejorar de la condición y la comunicación entre las personas, así como conceptos de la "nueva tipografía" que llegó a Estados Unidos a través de la Bauhaus y de Moholy-Nagy quien trajo los pensamientos de los constructivistas tipográficos como el aportado por El Lizitski :

> Puesto que «la lengua y la escritura son dos cosas diferentes», el texto impreso debe restituir «lo gestual del lenguaje vivo», las entonaciones, las voces, las cadencias verbales y las posturas del cuerpo. (Leclanche-Boulé, 2003, p. 131)

A partir de este momento, el diseño de Bass cambió radicalmente, desechando lo superfluo y decorativo; sus carteles y tipografías se hicieron más expresivos, y se centró sobre todo en desarrollar lo abstracto y lo dinámico.

Kepes reconoció pronto el talento de Saul Bass, lo invitó a colaborar en algunos de sus proyectos, entre ellos la exposición para la Oficina de la Información de la Guerra y el Gobierno Francés sobre las viviendas públicas americanas durante la Segunda Guerra Mundial (1945) y, años más tarde, en libro *Sign, Image, Symbol* (1965). Donde se puede encontrar las primeras palabras sobre lo que para Bass significa la secuencia de títulos de crédito.

2.3. Los primeros pasos en publicidad para cine y su desencanto.

Cuando Bass comenzó a trabajar en la publicidad de películas, ya existía en Estados Unidos una organización publicitaria muy arraigada que databa de mediados del

[9] "Trafton me llevó a una habitación y me condujo a la puerta. Lo intenté. Pero no se podía abrir. Kepes dijo "A la izquierda". Giré y la puerta se abrió. Él realmente me enardeció… Sentía… como mis poros palpitaban, ¿sabes? Estaba tan nervioso y alterado —en el buen sentido— que me costaba tranquilizarme después de cada clase. Y de verdad que tenía suficiente tiempo. Había dos horas de metro desde la universidad de Brooklyn hasta donde vivía pero bien merecía la pena" (Bass y Kirkham, 2011, p. 9)

siglo XIX en la que como cuenta Satué (1988), proliferaban trabajos comerciales de factura *Naïf* y muy pocos diseñadores y cartelistas tenían una formación sólida profesional.

> A pesar del interés demostrado por algunos promotores americanos hacia los carteles modernistas europeos [...] apenas sirvió para remover las apacibles aguas de un cartelismo primitivo, obstinadamente aferrado a un gracioso estilo ingenuo y torpón [...] para el ejercicio del cual se requería más entusiasmo que profesionalidad (Satué, 1988, p. 253)

Esta organización publicitaria tenía una estructura laboral muy jerarquizada, lo que posibilitaba la agrupación de la publicidad en agencias. Con el fin de optimizar su funcionamiento, y en busca de una mayor calidad y rendimiento, aplicaban la división del trabajo. En ellas se creó, entre otras, la figura del director artístico, inexistente fuera de Estados Unidos.

El principal propósito de la información publicitaria del momento era dotar a los carteles americanos de un carácter más atrayente para el consumidor y potenciar el deseo de adquisición del producto. Esta forma de funcionar se sustentaba en estudios psicológicos y sociológicos sobre el conocimiento del consumidor y el conocimiento del mercado en relación a un producto[10].

Esta situación particular norteamericana, es uno de los motivos de la asimilación dispar de los postulados estéticos y filosóficos del Modernismo Europeo. Algunos autores, como expone Gómez (2011) tienen distintas posturas respecto al calado en las "propuestas estéticas del modernismo de la Bauhaus por parte de la industria cinematográfica y publicitaria americana" (p.145). Mientras Lorraine Wild[11] argumenta "cuando el estilo moderno se integró en la práctica diaria del diseño americano, tanto su estética como su base conceptual quedaron significativamente alteradas" (p.145), otros postulados, como el de Emily King en su artículo *Taking Credit: Film Title Sequences,* no aceptan la calificación de artistas carentes de ideología cuyo trabajo

[10] Siendo estos principios lo que forjaron las bases para convertir el proceso publicitario americano en una ciencia de mercado, lo que hoy se denomina marketing.

[11] La autora se refiere al texto de Wild, L., «Europeans in America» (http://www.typotheque.com/ articles/europeans_in_ america).

parece reducirse a algo "«pragmático y visual»" (p.145). Al igual que la autora comparte este postulado de King "Muchos de estos artistas gráficos que trabajaron entre los años 50 y 60 tuvieron una aproximación teórica con su trabajo y aprovecharon la oportunidad de escribir sus ideas en revistas especializadas como Print o discutirlas en conferencias" [12] (Gómez Llorente, 2011, p. 149)

Gómez Llorente se refiere a las *Conferencias Internacionales de Diseño de Aspen* (IDCA) que surgieron en los años 50 para trazar una alianza entre el comercio y la cultura, y que contribuyeron a reflexionar sobre el diseño en los Estados Unidos, donde como se expondrá más adelante, participaría muy activamente Saul Bass.

Tras haber finalizado en el *Art Student League* de Manhattan, gracias a sus habilidades para el dibujo y con sus conocimientos básicos de diseño, Bass buscó su primer empleo en las agencias de publicidad de la ciudad, y con la idea de encontrar trabajo en alguna de ellas preparó un portafolio: "I took very obsessive point of view, which, incidentally, I've learned is very characteristic of me. I divided a map of Manhattan into sections and used telephone and trade directories to locate likely firms."[13] (Bass y Kirkham 2011, p.7)

Como ya se dijo Bass empezó a trabajar en un pequeño estudio de Nueva York, en el año 1938, diseñando anuncios en papel para las compañías *United Artists* y *Warner Brothers*. En aquella época las propias compañías productoras, distribuidoras y exhibidoras de cine eran las que financiaban la industria del entretenimiento en periódicos y revistas especializados, en particular las que trataban de la industria cinematográfica de Hollywood. Entre estas revistas destacaban *Daily Variety,* un diario publicado en Los Angeles (California) que se dedicaba a la industria de Hollywood y Broadway, *The Hollywood Reporter*[14]*,* el primer periódico exclusivo en temas de la industria cinematográfica, o *The Motion Picture Daily* cuyo objetivo era promover el cine hecho en Estados Unidos. En todas ellas Bass fue ampliando su formación y acostumbrándose a las duras exigencias del apremiante trabajo que suponía la publicidad para los periódicos. (Bass y Kirkham, 2011)

---

[12] Citando a Emily King.

[13] "Adopté un punto de vista muy obsesivo que casualmente ha resultado ser muy característico en mí. Dividí el plano de Manhattan en secciones y usé el teléfono y listines de empresas del gremio para localizar buenas agencias." (Bass y Kirkham 2011, p.7)

[14] Junto a *Variety* son las dos publicaciones más importantes del siglo XX.

Aunque la publicidad de cine no estaba bien considerada por los diseñadores "Saul was happy; he was exactly where he wanted to be."[15] (Bass y Kirkham, 2011, p. 7) según describe Horak (2014), Bass trabajaría para otras empresas de freelance en la creación de imágenes corporativas, diseño de logotipos y papelería, entre otras cosas. Aunque estos trabajos le reportaran mayores beneficios económicos, la pasión de Bass por el cine le mantenía esperanzado, pensaba que podría ser capaz de llevar el trabajo de la publicidad para el cine al mismo nivel del arte comercial y el diseño.

> I could see all around me exciting stuff by Cassandre, Paul Rand, just a few years older than me, Alexey Brodovitch and others, but I was in the ass-end of the industry. I was young enough, naive enough, and sufficiently cocky to believe I could elevate movie advertising to the standards set by Man Ray's Rayographs and Jean Cocteau's films and illustrations.[16] (Bass y Kirkham 2011, p.8)

Por ese motivo Bass siguió en este sector realizando publicidad para las productoras de la que no encotramos material de estos primeros años, pero sirva la cita anterior para intuir el compromiso y dedicación con la que Bass desempeñaba el trabajo. Ya en los años cuarenta, con el auge de la industria del cine de Hollywood, Bass asume trabajos de dirección de arte. En 1941 fue recomendado por el ejecutivo publicitario Jonas Rosenfield[17] para trabajar como diseñador gráfico en la *20th Century-Fox* con un sueldo de 100 dólares semanales.

---

[15] "Saul estaba contento estaba donde quería estar". (Bass y Kirkham, 2011 p. 7)

[16] Podía ver a mi alrededor lo fascinante del trabajo de Cassandre, Paul Rand, solo unos pocos años mayor que yo, Alexey Brodovitch y otros, pero yo estaba en el escalafón más bajo de la industria. Era lo bastante joven, lo bastante cándido y suficientemente arrogante para creer que podía llevar la publicidad del cine a la categoría de los estándares puestos por los rayogramas de Man Ray y las películas e ilustraciones de Jean Cocteau. (Bass y Kirkham, 2011, p. 8)

[17] Años más tarde Jonas Rosenfiel contrataría a Bass para la campaña publicitaria de *Un rayo de Luz (No way Out,* Joseph Mankiewicz, 1950)

Aunque para el resto de los diseñadores la publicidad de cine era un trabajo mediocre, «*los residuos*» del negocio, para Bass, sin embargo, fue una gran oportunidad ya que él deseaba ser diseñador y el cine era además, una de sus pasiones[18].

En estos años de trabajo para la publicidad en papel impreso (revistas y diarios) las grandes agencias publicitarias de Nueva York plasmaban las encorsetadas ideas sobre el papel de las *majors,* cuya forma de entender la publicidad era destacar en los carteles más a las estrellas que a la película. Bass sentía como se anulaba su creatividad, al mismo tiempo que veía las nuevas aportaciones que se estaban haciendo en terreno del diseño gráfico.

> James Montgomery Flagg, J.C. Leyendecker and Norman Rockwell were among the American illustrators he admired. He also recalled seeing wonderful posters by Lucian Bernhard, the famous German designer, in the subway[19] (Bass y Kirkham, 2011, p. 8)

A finales de 1943, Bass frustrado, abandonó ese trabajo trasladándose a la empresa *Blaine Thompson.* Redujo sus honorarios pero con la condición de no hacer publicidad para películas.

2.4. El desembarco en Hollywood: Volviendo a la publicidad para el cine.

Después de un tiempo en el que su trabajo se centró en el diseño corporativo, la empresa *Blaine Thompson,* empezó a tener problemas con los anuncios de las películas de su cliente *Warner Brothers.* Solicitaron la colaboración de Bass, que curiosamente abandonó su trabajo para llevar las riendas de esta tarea, asentándose en la oficina de la *Warner Brothers* en Nueva York.

---

[18] La otra pasión, como el propio Bass menciona, era la arqueología "I was either an archaeologist in my last incarnation, or I will be one in my next life, because I have a passionate interest in archaeology" (Strathmore, 1990 p.9) "Fui un arqueólogo en mi última encarnación, o seré uno en mi próxima vida. Porque tengo un apasionante interés por la arqueología" (Strathmore, 1990 p.9)

[19] James Montgomery Flagg, JC Leyendeeker y Norman Rockwell figuraban entre los ilustradores americanos que Saul admiraba. También recordaba haber visto posters maravillosos de Lucian Bernhard, el famoso diseñador alemán, en el metro (Bass y Kirkham, 2011, p.8)

En 1946 a la edad de veintiséis años Bass llegó a Hollywood, recomendado por su colega Paul Radin[20], y entró en la agencia *Buchanan and Company,* la quinta más grande de Estados Unidos, la cual tenía como cliente a la *Paramount Pictures.* En ella asume el cargo de director de arte y promotor comercial, con un contrato de dos años. A diferencia de las agencias de Nueva York, *Buchanan and Company* apostó por nuevas fórmulas en el diseño de campañas publicitarias, más atractivas para directores y productores independientes, quienes no querían regirse por las fórmulas estrechas de miras y algo opresivas de Nueva York.

Bass empezó a desarrollar carteles con mayor libertad creativa. Un ejemplo de ello es su trabajo con el productor y director independiente Stanley Kramer, quien con su productora también independiente *Kramer Productions* fue el responsable de la película *El ídolo de barro* (*Champion,* Mark Robson, 1949). El cartel que diseñó Bass apareció en varias revistas como *Life y Look,* donde causó un gran revuelo. Aunque el grueso del trabajo que realizó Bass para *Buchanan and Company* no se conserva, el trabajo que hizo para Kramer está documentado. Este director y productor independiente fue el gran impulsor de la carrera de Bass (Bass y Kirkham, 2011)

Los cineastas en ese momento tenían que luchar contra la censura y el *código Hays* "que había sido instaurado por las propias grandes compañías cinematográficas"[21] *Champion* fue censurada por tener tendencias comunistas así como otras dos películas de Kramer para las que Saul diseño el cartel, *Home of the Brave* (Mark Robson, 1949) y *Hombres* (*The Men,* Fred Zinnemann, 1950) sobre un veterano paralítico de la guerra interpretado por Marlon Brando. Además diseñó para *Kramer Productions* los carteles de otras seis películas *Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon , 1950), *La muerte de un viajante* (*Death of Salesman,* Laszlo Benedek, 1951), *The Sniper* (Edward Dmytryk, 1952), *The member of the Wedding* (Fred Zinnemann ,1952), *Alcoba nupcial* (*The Four Poster,* Irving Reis, 1952) y *The Happy Time* (Richard Fleischer, 1952).

Su trabajo con productores y directores independientes fue lo que permitió a Bass una mayor creatividad, más afín a las intenciones de estos artistas y a las suyas propias. Antes de trabajar con Kramer, ya lo había hecho con Charlie Chaplin, a quien

---

[20] Paul B. Radin fue el productor de la películas dirigida por Bass *Sucesos en IV fase (Phase IV,* 1974)

[21] Costa, J., Heredero, C. F., Douglas, G., Gubern, R., Paranaguá, P. A., y Torreiro, C. (1996). *Historia general del cine. Volumen X Estados Unidos (1955-1975) América Latina* (p.63). Madrid: Cátedra.

Bass admiraba. Para él desarrolló la campaña de *Monsieur Verdoux* (1947) aunque sus diseños no se utilizaron por pleitos entre la distribuidora (*United Artists*) y la empresa de Chaplin.

> I may have been the young kid in the office but I was the creative person and that made a difference in Hollywood –at least with other creative people. I'll give you an example. Charlie Chaplin was making Monsieur Verdoux and our agency was doing the advertising. Chaplin was mega-famous by then and a great hero of mine. We —the account executive and me— went to his studio for him to talk us through the story. [...]What was as amazing to me was that he ignored the account executive and focused on me — the other creative guy, the person who was going to create the ad. It was director-creative director to creative director of advertising, which was remarkable in those days given the hierarchies.[22] (Bass y Kirkham, 2011, p. 16)

Tras el éxito de la campaña publicitaría de *Champion,* Bass realizó otros trabajos. La campaña de *Un rayo de luz* (*No Way Out,* Joseph Mankiewcz, 1950) para la *20th Century Fox* fue en un primer momento encargada a Paul Rand y Erik Nitsche por el jefe de publicidad Jonas Rosenfield, pero este no quedó contento con el resultado y recurrió a Bass. Ello confirma la buena consideración en la que se tenía a Bass.

> This campaign is extremely significant in the history of Modernist movie advertising. The press book referred to the "history-marking new conceptions of graphic art" and, together with Erik Nitsche's campaign for *All About Eve* (1950, dir. Joseph Mankiewicz), it put Modernist graphics on the map in terms of film advertising. A trade ad by Nitsche was regarded as sufficiently arresting to feature on

[22] Yo debía haber sido el chico joven en la oficina, pero era el creativo y ello marcaba la diferencia en Hollywood- al menos con otros creativos. Te pondré un ejemplo. Charlie Chaplin estaba haciendo *Monsieur Verdoux* y nuestra agencia estaba haciendo el anuncio. Chaplin era famosísimo por entonces y un héroe para mí. Nosotros, el productor ejecutivo y yo, fuimos a su estudio para que nos contara sobre la historia.[...] Lo que me resultó tan asombroso fue que él ignorara al productor ejecutivo y se centrara en mí, el otro chico creativo, la persona que iba a hacer el anuncio. Era de director/director creativo a director creativo de publicidad, lo que era reseñable en esos días dadas las jerarquías. (Bass y Kirkham, 2011 p. 16)

> the cover of the *No Way Out* press book, while Rand's billboard design is on the back. Both men had their names on their designs but Saul's do not bear his, probably because he was not a freelance designer at the time[23] (Bass y Kirkham, 2011, p. 18)

Rosenfield volvió a llamar a Bass para otra campaña *Decision Before Dawn* (*Anatole Litvak*, 1951) para la que realizó una campaña influenciada por el estilo Bauhaus, de la que un periodista de la época escribió: "As simply as that it conveyed the time and locale, the mood of suspense that dominates the picture, and the idea of the chase on which the plot turns"[24] (Bass y Kirkham, 2011, p.18).

En 1951 Bass entró a trabajar a la compañía cinematográfica *RKO Pictures*, perteneciente a la empresa *Foote, Cone & Belding.* Trató directamente con el propietario del estudio, el millonario Howard Hughes, hombre excéntrico y maniático que padecía un trastorno obsesivo-compulsivo y cuya visión rígida y represiva, hizo que Bass no durara más de un año en este puesto. Como cuenta Ken Couplan, su trabajo incluía presentaciones nocturnas en limusina:

> There was Hughes as advertised. Unshaven, tennis shoes, casual trousers, open-necked white shirt and a blue blazer. I climbed in. Sat down. Not too close…he was paranoid about communicable disease. The light would go on. The limo would take off and cruise through the night. I would show him the ads. The discussion might take five minutes, 20 minutes, a half hour. But the moment it

[23] Esta campaña es extremadamente significativa en la historia de la publicidad de películas modernistas. El folleto promocional para la prensa hacía referencia a las "nuevas concepciones de la historia del diseño gráfico" y, junto a la campaña de Erik Nitsche para *All about Eve* (1950, Joseph Mankievicz) puso los gráficos modernistas en el mapa, en términos de publicidad para películas. Un anuncio especializado de Nistche fue visto lo suficientemente llamativo para aparecer en la portada del folleto promocional de *No way out*, mientras el diseño del brillante cartel de Rand estaba en la contraportada. Ambos tuvieron sus nombres en sus diseños, pero el de Saul no aparecía, probablemente porque no era en ese momento un diseñador autónomo. (Bass y Kirkham, 2011, p.18).

[24] "Con sencillez expresa el tiempo y lugar, el estado de ánimo del suspense que domina la película, y la idea de la caza sobre la que gira la trama" (Bass y Kirkham, 2011, p.18).

> ended, the limo would stop. The door would open[25] (Couplan, 1998, p. 103).

2.5. Las Conferencias de Aspen y la reflexión teórica sobre el diseño a nivel internacional:

Mientras trabajaba con *Blaine Thompson,* e invitado por Kepes. Bass, como ya antes se ha comentado, participó de forma activa en la *Conferencia Internacional de Diseño de Aspen* (IDCA) desde su primera edición en 1954. El objetivo de las conferencias era conectar la cultura con el comercio, reuniendo a diseñadores industriales, diseñadores gráficos, arquitectos, psicólogos así como artistas en el campo de las bellas artes, el cine o la literatura con líderes empresariales e industriales para debatir "*sobre el valor del buen diseño"* estimulando así el diálogo, el debate y las ideas. El formato consistía en talleres, mesas redondas, reuniones sociales informales y ponencias. La IDCA fue fundada por Walter Paepcke[26], y en su primera edición tuvo como ponentes a Egbert Jacobson y Herber Bayer. Bass formó parte del comité de esa primera edición, la cual versaba sobre el tema "*Planificación: Bases del Diseño*". En 1957 además participó como ponente en la conferencia "*Diseño y valores humanos*". Saul señaló:

> Aspen was an extraordinary experience at a time when 'designer' was a relatively new and somewhat uncomfortable designation. Once a year in the meadows and in the mountains of Aspen, a few 'advanced? designers (Will Burtin, Leo Lionni, Gyorgy Kepes, Herbert Bayer and others) and a few enlightened' businessmen

[25] Ahí estaba Hughes, tal y como había anunciado. Sin afeitar, con zapatillas de deporte, pantalones sport, camisa desabrochada y chaqueta azul. Yo subía. Me sentaba. No demasiado cerca....él estaba paranoico sobre enfermedades contagiosas. El semáforo nos daba paso. La limusina arrancaba y avanzaba durante la noche. Yo le enseñaba los anuncios. La discusión podría llevar cinco minutos, veinte minutos, media hora. Pero en el momento que terminaba, la limusina paraba. Y la puerta se abría. (Couplan, 1998, p. 103) Estas palabras de Bass pertenecen a los ya citados audios grabaciones de las entrevistas de Bass con Morgenstern.

[26] Walter Paepcke fundador en la década de los 50 de la Aspen Institute. Compañero de László Moholy-Nagy que financió la Nueva Bauhaus de Chicago en 1939. Contrató al diseñador Herbert Bayer para promover el diseño en Aspen.

> (Walter Paepcke de CCA, Tom Watson de IBM, Frank Stanton de CBS and others) gathered to hold hands an assert that 'Good Design in Good Business'. [27] (Bass y Kirkham, 2011, p. 30)

Caplan Ralph, que formó parte de la junta (IDCA) junto a Bass, lo define como un defensor apasionado de los valores del diseño, "he was one of the most effective contributors to board meetings and to the content of the yearly conferences"[28]. La participación de Bass en estos encuentros fue muy activa, sus reflexiones sobre el diseño se plasmaron en ponencias y artículos, si bien Horak considera que Bass no fue un diseñador que teorizó sobre su oficio: "Bass certainly never played the role of an intellectual; rather, he epitomized the engaged craftsman of quality, which may have been why he fit into the classical Hollywood paradigm so well"[29].

Ciertamente Bass en un estricto sentido académico, no fue un teórico prolífico en publicaciones, congresos o artículos, pero no se puede negar que, al igual que los diseñadores gráficos de su generación, reflexionó y escribió sobre el diseño que estaban realizando, tanto sobre el diseño audiovisual como sobre diseño impreso, siendo una interesante actividad analítica nada desdeñable para una reflexión académica.[30]

---

[27] Aspen fue una experiencia extraordinaria en ese tiempo en que llamarse "diseñador" era una designación relativamente nueva y de alguna manera indeseable. Una vez al año en los campos y las montañas de Aspen, algunos "aventajados" diseñadores (Will Burtin, Leo Lionni, Gyorgy Kepes, Herbert Bayer y otros) y unos pocos "iluminados" hombres de negocios (Walter Paepcke de CCA, Tom Watson de IBM, Frank Stanton de CBS y otros) se reunían para cogerse de la mano y afirmar que 'El buen diseño es un buen negocio'. (Bass y Kirkham, 2011, p.30)

[28] "Fue uno de los colaboradores más eficaces de las reuniones del consejo y con el contenido de las conferencias anuales". Ralph, (s.f.) Recuperado de: http://dcrit.sva.edu/wp-content/uploads/2010/06/ Remembering-Saul-Ralph-Caplan.pdf

[29] "Bass ciertamente nunca desempeñó el papel de un intelectual; más bien, él personificó el artesano comprometido con la calidad, puede haber sido por eso que encaja en el paradigma clásico de Hollywood tan bien." (Horak, 2014 p.41)

[30] Saul Bass no fue estrictamente un teórico pero buscó establecer, de manera racional, junto a los principales diseñadores del momento, los principios más generales de organización y orientación del territorio del diseño, nutriéndose de su experiencia. Él mismo aportó interesantes reflexiones sobre su visión del diseño de las secuencias de títulos de crédito. Para nosotros, sus palabras suponen una interesante aportación, por lo que su *mirada*

Aparte de las conferencias de Aspen, los diseñadores se reunían en el "*Art Director's Club"* donde Bass conoció en 1948 a Jack Roberts, quien formó parte de su círculo de amistades, y fue quien más adelante le presentó a su socio Herb Yager. Estas reuniones al principio tenían lugar en "*The old Hollywood Masquers Club*" y del trabajo que se realizaba entonces Saul piensa:

> That the Art Directo's Club then was more a support organization than anything else. [...] Art directors were frequently seen as oddballs or eccentrics, who didn't know much about business and couldn't spell. Sometimes we were treated like talented and adorable but slightly dim children.[31] (Bass, 1988, p. 80)

Bass formó parte del grupo de diseñadores norteamericanos más importantes de mediados del siglo XX. El diseñador Herb Lubalin denominó a este grupo de jóvenes neoyorquinos como *la escuela norteamericana de expresionismo gráfico*, entre los que destaca a Paul Rand (como pionero), Robert Jones, George Louis, George Tscherny, Alex Steinweiss o Saul Bass. (Meggs, 1991)

2.4. La «Marca Bass»: su concepto de diseño para publicidad de las películas.

Tras la experiencia adquirida a finales de los 40 y principios de los 50 en el trabajo para agencias donde realizó publicidad de carteles, dosieres de prensa, etc., Bass llegó a la conclusión de que la publicidad de cine se encontraba en un estado pésimo debido a la inutilidad de los ejecutivos de los estudios para reconocer la valía de los directores inteligentes y con gusto (Bass y Kirkham, 2011).

El principio de los años cincuenta supuso un gran cambio en la industria del cine; el final del monopolio de las grandes productoras estaba cerca y junto con ello la caída del *Star System.* En la antesala de estos hechos, los productores y directores inde-

---

nos ayuda a esclarecer determinados aspectos de su trabajo, es por ello que la voz de Bass estará continuamente presente en este trabajo.

[31] El Art Directors Club era entonces más una organización de apoyo que cualquier otra cosa. [...] Los directores de arte fueron considerados con frecuencia como bichos raros o excéntricos, que no saben mucho acerca del negocio y que tenían pésima ortografía. Algunas veces se nos trataba como gente talentosa y adorable pero más bien un poco infantiles y confusos. (Bass, 1988, p. 80)

pendientes buscaban nuevas formas para vender sus películas. Plantearon la promoción de cada proyecto con autonomía y se alejaron de las exigencias de los grandes estudios. A la vez, se estaban produciendo importantes cambios en el diseño gráfico estadounidense, los primeros pasos hacia un nuevo enfoque del diseño, como indica Meggs (1991, p. 439): "En esta sociedad altamente competitiva, la novedad, la técnica y la originalidad del concepto eran muy apreciados y los diseñadores buscaron simultáneamente resolver los problemas de la comunicación y satisfacer una necesidad de expresión personal"

En este contexto Bass jugó un papel fundamental, por su manera de enfrentarse a la publicidad, ya que su visión de diseñador vanguardista le hizo estar más cerca de las nuevas necesidades que se impondrían en el cine.

> Most of his United Artists clients were independents, including Stanley Kramer Productions, for which Bass designed advertisements and premiere invitations for *Champion* (1949), *Death of a Salesman* (1951), and *The Sniper* (1952) among others. He worked simultaneously with directors Mark Robson and Edward Dmytryk, who would both later hire him for movie title work, as would Kramer.[32] (Horak, 2014, pp. 45-46)

Bass fundó en 1952 su propia empresa en los Ángeles, *Saul Bass & Associates* (SB&A)[33] al principio trabajando desde casa hasta que en 1956 trasladó el estudio al 7758 de Sunset Boulevard con una necesidad clara, la de desarrollar su propio estilo.

En 1954 realizó sus primeros títulos de crédito y el cartel promocional de la película *Carmen Jones*, de Otto Preminger, un musical basado en la *opereta* de Oscar Ham-

---

[32] "La mayoría de sus clientes de United Artists eran independientes, incluido el productor Slanley Kramer para la cual Bass diseñó anuncios e invitaciones para el estreno [*El ídolo de barro*] *Champion* (1949),[*La muerte de un viajante] Death of a Salesman* (1951), y *The Sniper* (1952) entre otros. Trabajó de forma simultánea con los directores Mark Robson y Edward Dmytryk, quienes más tarde lo contratarían para el diseño del título de la película, al igual que haría Kramer." (Horak, 2014, pp. 45-46)

[33] En 1965 la firma llegó a contar con diez o doce personas en una nueva ubicación en el 7039 Sunset Boulevard en West Hollywood. Después en 1975 Bass trajo un nuevo socio Herb Yarge, un ejecutivo de marketing con quien Bass se asoció en 1978 , pasando a llamarse Bass/ Yager & Asociados (BY&A), aunque la responsabilidad creativa siempre recaería en Bass.

merstein II. En 1955 Bass consiguió romper esquemas con el cartel y los títulos de crédito de *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*) de Otto Preminger.

> The symbol for the film turned out to be about as difficult to accept as the film itself. It also broke from the general point of view about how you sold films. The notion that a single visual element, good, bad, or indifferent, could become a statement for a film is not a notion that existed before The Man with the Golden Arm[34] (Haskin, 1996, p. 13).

Este binomio contribuyó al desarrollo de un nuevo concepto de la publicidad para el cine, materializándose en la formulación del concepto de Bass para la publicidad de películas, la «Marca Bass».

Antes de abordar lo que supuso este cartel, es necesario entender como el hecho de que los directores pudieran tomar partido en la publicidad de sus propias películas ayudó a dar a conocer la manera de hacer cine de los directores y productores independientes. Ellos buscaron el reconocimiento de su autoría en el sistema todavía dominado por las grandes productoras, un debate que, sin ser nuevo[35], retomaba un gran empuje entre los cineastas.

Con anterioridad a trabajar con Bass, directores que ejercían también el papel de productores (como Otto Preminger, Billy Wilder o Alfred Hitchcock), interesados por el diseño gráfico, y que además deseaban promocionar mejor sus películas, abordaron el tema tanto del cartel como de la secuencia de títulos de apertura. Wilder en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard,* 1950) se sirvió de una tipografía que parece pintada en la carretera, Hitchcock que empezó su carrera como rotulista de cine haciendo inter-títulos para las películas de cine mudo en su época británica, era muy sensible al tema. En la película *El enemigo de las rubias (The Lodger, 1927)*

---

[34] El símbolo para la película resultó ser tan difícil de aceptar, como la película en sí. También rompió con el punto de vista general, sobre cómo se venden las películas. La noción de que solo un elemento visual, bueno, malo o indiferente, pudiera llegar a ser una declaración para una película no es una noción que existiera antes de The Man with Golden Arm (Haskin, 1996, p. 13). Palabras del propio Bass en una entrevista realizada poco antes de su muerte.

[35] Directores/productores como Chaplin en su etapas de cine mudo ya desarrollaban un cine personal.

contrató a E. McKnight Kauffer para que le diseñara la secuencia de títulos de crédito "Es el primer intento de Hitchcock de encontrar un diseñador gráfico de prestigio para crear un empaquetado diferenciador" (Solana y Boneu, 2008, p. 24). Cuando se instaló en Hollywood, Hitchcock "He kept abreast of the field, subscribing to *Graphis*, a leading graphic design magazine that had already featured Bass's work before Hitchcock engaged him for Vertigo" (Kirkham, 2011)[36]. Respecto a Preminger, cuatro años antes de contratar a Bass, ya había hecho incursiones en las secuencias de títulos de apertura en *Vorágine* (*Whirlpool* 1949) y *Al borde del peligro* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950), cuyos créditos, de ambas, están escritos en una cuneta.

La apuesta en la influencia que el diseño gráfico podía ejercer sobre el marketing de sus películas y la campaña desarrollada por Bass para Preminger en *El hombre del brazo de oro*, ayudó al auge de este sector y al del diseñador.

> Otto had a vision. A true artistic, visual vision. He believed that he knew what he knew and he believed that what he knew , together with what would come out of our work, was worth defending to the death. He also had the bullheadedness to take that position and the clout to pull it off[37] (Haskin, 1996, p. 12)

Por ello, según Kirkham (2011), los directores defendieron los honorarios de Bass como parte importante de la producción y lucharon con los productores ejecutivos para llegar a acuerdos, ya que la publicidad seguía siendo competencia del estudio. Cuando esto no fue posible se sacó el dinero de otras partidas para su realización. Gregory Peck protagonista y productor de *Horizontes de grandeza* (*The Big Country,* William Wyler, 1958) fue quien presionó a *United Artists* para que se contratara a Bass en la campaña de publicidad y la secuencia de títulos de crédito. Además, Wyler, el director, pagó a Bass por sus servicios al margen de los presupuestos del marketing y de la producción. Con todo ello, Bass consigue alcanzar fama y ser conocido por la gente con influencias en Hollywood.

---

[36] "Se mantuvo al tanto en este campo suscribiéndose a *Graphis*, una revista líder de diseño gráfico que ya había presentado el trabajo de Bass antes de que Hitchcock le contratara para *Vertigo*" (Kirkham, 2011)

[37] Otto tenía una visión. Una visión visual verdadera y artística. Creía que conocía lo que sabía y creía que lo que conocía, junto con los frutos de nuestro trabajo, merecía ser defendido hasta la muerte. Era cabezota, manteniendo esta postura, y tenía empeño en sacarla adelante (Haskin, 1996, p. 12)

Por consiguiente*, El hombre del brazo de oro (The man with the golden arm)* supuso un antes y un después de cómo se promocionaban las películas. En una época en la que el *Star system* aseguraba el éxito de la película, el símbolo diseñado por Bass (un brazo angulado), dejaba de lado la imagen de su estrella, Frank Sinatra, y "revolucionó todos los conceptos visuales que hasta entonces se habían aplicado en el cine" (Gamonal Arroyo, 2005). "Fue el primer programa completo de diseño" (Meggs, 1991 p.443), un proyecto de identidad corporativa para un filme[38]. Preminger insistió en mantener una unidad coherente en la campaña de la película, el *símbolo-marca,* un logo como parte principal y única de toda la campaña, aunque no fue bien recibida por parte del sector. Aun así, Preminger amenazó con retirar la película de algunas salas que pretendían incluir el cartel con la foto de Sinatra.

> The publicity effort began in December 1955 with a 540-foot billboard mounted above the Fox Beverly in Los Angeles. Next, the city was plastered with 164 billboards (twenty-four sheets) and 6,000 six-sheet posters. The crooked arm symbol also appeared on movie theatre marquees without an additional title information, including at the Victoria Theatre on Broadway, where the film premiered—a first in the industry. […] On 27 December the Hollywood Reporter published a seven-page advertisement for the film, opening with the poster and followed by full-page photos of Frank Sinatra, Eleonor Parker, Richard Conte, and Kim Novak[39] (Horak, 2014, p.146)

[38] Según Kirkham (2001), ésta se componía hacia el año 1958 de: título principal y títulos de créditos, un símbolo-marca, trailer para TV y para cine, posters (en cuatro tamaños), anuncios que podían llegar hasta seis por película, anuncios para periódicos, portada de disco y un billete para el metro que incluía la publicidad de la película. Aunque no podemos afirmar que para *El hombre del brazo de oro* fuera tan completa, sin embargo sí supuso el inicio del concepto de identidad gráfica para las películas.

[39] El esfuerzo publicitario comenzó en diciembre de 1955 con un cartel de 540 pies montados encima de la Fox Beverly de Los Ángeles. En seguida la ciudad se llenó con 164 vallas (de veinticuatro hojas) y 6000 posters de seis hojas. El símbolo del brazo torcido también apareció en las marquesinas de las salas de cine sin ningún título adicional, entre otros, en el Teatro Victoria en Broadway, donde la película se estrenó— una primicia en la industria. […] El 27 de diciembre, el *Hollywood Reporter* publicó un anuncio de siete páginas de la película, abriendo con el poster, y seguido con las fotos a toda página de Frank Sinatra, Eleanor Parker, Richard Conte, y Kim Novak. (Horak, 2014, p. 146)

El gran éxito que obtuvo hizo que la formula símbolo-marca fuera repetida por Preminger y Bass para otras campañas, “You were saying, of course, that you could make one statement that would be sufficiently provocative and true to the film, and that would sell the film” [40] (Haskin, 1996, p.13).

Después de algunos trabajos más, Bass adquirió la fama de ser el mejor. Para Horak (2014) influyó la manera en que Bass hizo auto-promoción de su trabajo, necesaria para la supervivencia en Hollywood y también, si además —como era el caso—, quería crear una «*marca Bass».*

> Such promotion included a show reel that had to be kept up-to-date for potential clients, press releases, attendance at design conferences and lectures, continuous submissions for Art Directors Club awards, occasional articles authored by the designer, and, most important, articles about Bass by “objective” third parties. One staff member in the Bass office was responsible for promptly sending out photo materials requested by journalists, magazine editors, and clients. Sample reels also kept changing, depending on Bass’s latest work and on the evolving master narrative of his career[41] (Horak, 2014, p. 20).

Bass señaló en una entrevista que *El hombre del brazo de oro* fue el primer trabajo que realizó para la publicidad de cine, coincidiendo con el inicio de su carrera en Hollywood, a pesar de que, como se ha visto, ya había diseñado anteriormente otras secuencias de títulos de crédito y había trabajado en la publicidad de la industria del cine durante dieciocho años. En este sentido escribe Horak (2014) que un tiempo

[40] "Estabas diciendo por supuesto que tú podías hacer una sola afirmación que sería suficientemente provocativa y fiel a la película y eso vendería la película” (Haskin, 1996, p. 13) Palabras de Bass.

[41] “Una promoción como esta en este campo incluía un show reel [a modo de portfolio] que tenía que ir siendo actualizado para los clientes potenciales, los comunicados de prensa, la asistencia a conferencias de diseño y charlas, las repetidas presentaciones para los premios del Art Directors Club, los artículos que ocasionalmente firmaba el propio diseñador, y, lo más importante, los artículos de terceras personas, autores objetivos, sobre Bass. Un miembro del personal en la agencia de Bass se encargaba de enviar inmediatamente el material gráfico requerido por periodistas, editores de revistas, y clientes. Las muestras de los carretes también se iban cambiando, dependiendo de la última obra de Bass y de la evolución de la narrativa maestra de su carrera” (Horak, 2014, p. 20)

después admitió en una entrevista hablada que en realidad comenzó a trabajar en publicidad de cine en el año 1938, más de quince años antes de lo que Bass apuntó como el inicio oficial de su carrera. El hecho de que no lo reconociera en un primer momento puede deberse a que, en los esfuerzos de Bass por establecer su marca, considerase que esos trabajos anteriores no eran lo suficientemente buenos y no cumplían con unos cánones mínimos, impuestos por el propio Bass, que les hicieran merecedores de ser incluidos dentro de esa «*marca Bass*».

Bass empezó a firmar su trabajo a partir de 1954. *El hombre del brazo de oro* es el trabajo más publicitado hasta el momento, ha aparecido en revistas de cine, de arte o diseño, tanto su cartel, como los *frames* de su secuencia de títulos de crédito. La mayor parte de los historiadores y estudios coinciden en que *El hombre del brazo de oro* "precipitated a major paradigm shift in the way the industry viewed credit sequences"[42] (Horak, 2014, p. 100)

En la década de 1960 el nombre y las ilustraciones de Bass adquieren un gran prestigió en las revistas de cine, por lo que Bass consiguió situar su propia marca; la «*marca Bass».* Una marca que define el trabajo de toda una vida y que forma parte del legado de "Saul Bass" (de su estudio y todos sus ayudantes incluyendo dibujantes, grafistas, animadores y a su propia esposa Elaine).

> Bass tiene una habilidad extraordinaria para identificar el núcleo de un problema de diseño. Después lo expresa con imágenes que se vuelven glifos o signos pictográficos elementales, poseedores de una gran fuerza gráfica. Bass despojó al diseño gráfico estadounidense de la complejidad visual y redujo la comunicación a una imagen pictórica sencilla. (Meggs, 1991, p. 443)

Horak (2014) la define como una entidad de diseño consistente, como una marca que lo caracteriza y es reconocida en la actualidad por los elementos de los cuales se compone. Los distintos estudiosos de su obra y el propio Bass la presentan como imágenes sencillas, simples, precisas, de "bolder and more symbolic forms, as well

[42] "Precipitó un importante cambio de paradigma en la forma de que la industria considera las secuencias de títulos de crédito". (Horak, 2014, p. 100)

as narrative and emotional content"[43] (Bass y Kirkham, 2011, p. 34) cargadas de frescura y humor.

[43] "formas cada vez más atrevidas y simbólicas así como en contenido narrativo y emocional" (Bass y Kirkham, 2011, p. 34)

C.3

La mirada de Saul Bass

What the hell is a Saul Bass title?[1]

[1] Saul Bass: "Got a call from one of my friends who saw the film and said, 'You know, that isn't like a Saul Bass title.' It's asked, 'What the hell is a Saul Bass title? It's the film that counts, and the title has to be supportive of film. I tried to have my titles take on a coloration that was appropriate to the film". (Kirkham P., 1995, p. 20) Saul Bass: "Recibí una llamada de un amigo que había visto la película y dijo 'Sabes, no es como un título de Saul Bass'. Yo le pregunte '¿Qué demonios es un título de Saul Bass?' La película es lo importante y el título debe de apoyar a la película. Trate de que mis títulos asumieran una coloración que fuera apropiada para la película." (Kirkham, 1995, p. 20)

3.1. El concepto de secuencia de títulos de crédito de apertura como metáfora visual del film.

En el proceso de comunicación, Saul Bass fue más allá. No solo se planteó crear una imagen visual reconocible por su estilo personal, partiendo del diseño gráfico estático, o como dice Meggs (1991, p.443), "despojó al diseño gráfico estadounidense de la complejidad visual y redujo la comunicación a una imagen pictográfica sencilla", sino que abordó el territorio de la comunicación audiovisual e inventó un nuevo concepto, un nuevo tratamiento en el campo del diseño de los créditos en el cine[2]. Como cuenta el propio Bass: "I felt that people certainly wanted (or deserved) more than a long list of names that didn't mean anything at the begging of a movie."[3] Su gran logro fue hacer de las secuencias de títulos de crédito una metáfora del film al que preceden, buscando en la historia contada el referente para construir la secuencia de apertura. Estrategia conceptual y simbólica que consigue que la pieza posea una gran fuerza metafórica, capaz de moldear la esencia de la película en el ánimo de su espectador desde los propios créditos del film, comunicándose con él de una manera muy emotiva y evocadora (Segarra García, Alcaraz Pagán, y De Zulueta Dorado, 2015), a modo de un preludio[4] del film, como el propio autor definirá:

> My initial thoughts about what a title could do was to set mood and to prime the underlying core of the film's story; to express the story in some metaphorical way. I saw the title as a way of conditioning the audience, so that when the film actually began, viewers would

[2] Han sido muchos los autores que han abordado la definición de las secuencias de títulos de crédito fílmicas, sus diferentes tipologías o su evolución histórica. No es nuestra intención tratarlo en este trabajo, puesto que la acotación del ámbito de estudio de nuestra investigación se centra exclusivamente en el concepto que establece el propio Saul Bass.

[3] Saul Bass: "Yo sentía que en realidad la gente quería (o merecía) algo más que una larga lista de nombres que no significaban nada al principio de una película." (Kirkham, 1995, p. 18)

[4] Haciendo un símil a la forma musical Preludio, como pieza ligera con carácter introductorio que sirve para la presentación de los principales temas musicales que luego pueden ser desarrollados.

> already have an emotional resonance with it[5]. (Haskin, 1996, pp.12-13).

En estos primeros años como diseñador de secuencias de títulos de crédito, según Bass la publicidad de películas utilizaba un acercamiento *potpourri* al contenido del film; los anuncios consistían en "*See, See, See"*, cualquier elemento era válido y de ese modo "if you didm´t like one image, you'd like another."[6] (Haskin, 1996, p. 12) Bass no compartía este planteamiento, y ello le llevó a diferenciarse del resto de diseñadores en la creación de esas pequeñas piezas audiovisuales, de las secuencias que debían de servir de prólogo a la película.

3.1.1. La secuencia de títulos de crédito de apertura como marca-película.

Este gran diseñador, aportó la primera idea innovadora característica a sus secuencias de títulos de crédito, y fue la noción de utilizar un punto de vista reductivo, un elemento visual que funcionaba como representación simbólica del contenido del film. Lo hemos definido como el concepto de *marca-película*[7], y es en este tipo de secuencias de títulos de crédito donde fusionó el territorio de lo gráfico con lo audiovisual para crear un *símbolo-marca* que fuera una metáfora del contenido de la historia contada.

> Bass: [...]The theoretical ideal trademark is one that is ultimately reductive, but is still accessible, and yet is ambiguous in a formal

[5] "Mis pensamientos iniciales sobre lo que el título podía hacer, era crear la atmósfera y preparar la trama central de la película, expresar la historia de una manera metafórica. Vi el título como una manera de preparar a la audiencia, de manera que cuando la película en sí comenzara, la audiencia ya tendría una resonancia emocional con ella."(Haskin, 1996, pp. 12-13) Entrevista realizada a Saul Bass poco antes de su muerte.

[6] "Si no te gustaba una imagen te gustaría otra" (Haskin, 1996, p. 12)

[7] Extraemos el concepto marca desde su aproximación semiótica; en donde "La marca está formada por el conjunto de discursos que mantienen entre sí todos los sujetos (individuales o colectivos) que participan en su génesis." (Semperini, 1995, p. 47) "la marca construye entorno al producto un mar de significados, semantiza el producto. Lejos de limitarse a una mera función de marcaje, la marca diferencia el producto y lo enriquece haciéndolo a la vez, único y multidimensional. La marca funciona en definitiva como un texto literario, o como cualquier obra de creación; construyendo mundos posibles decorados de una forma específica y caracterizados por su propio pliego de condiciones." (Semperini, 1995, p. 51)

> sense. Ambiguity and metaphor add tension and interest to a from or expression. It keeps the mark alive. Ambiguity is even more significant in film [8] (Meggs, 1997, p. 75)

Así, El *símbolo-marca* que Bass creó para *El Hombre del Brazo de Oro (The Man with Golden Arm)* es una alegoría del contenido narrativo del film y en palabras de Bass: “And it was in the sense that its distorted from was a sort of metaphor for this disjointed, schizophrenic life of the addict”[9] (Haskin, 1996, p. 14).

Bass hace referencia al personaje principal, sus conflictos y acciones, creando una imagen resumen del argumento. Algunos investigadores que han centrado su mirada en las secuencias de títulos como Gamonal (2005) interpretan el brazo como una “metáfora visual que reflejaba de forma inteligente la adicción a la heroína y la personalidad tormentosa del protagonista interpretado por Frank Sinatra”. Otros, como es el caso de Goldsmith (2005), observan “Bass’ titles for the film feature spiny, cut-out projectiles, vaguely redolent of veins and syringes, that manages to be disconcerting despite the accompaniment of Elmer Bernstein’s rather brassy jazz score.”[10] Este autor comparte con Horak (2014) la creencia de que la imagen del brazo de líneas quebradas hace especial referencia a la habilidad del protagonista, Frankie, como jugador de póker. Si bien él cree que solo es capaz de dominar el arte del juego cuando consume heroína. Además, para Horak, el cuadrado blanco del

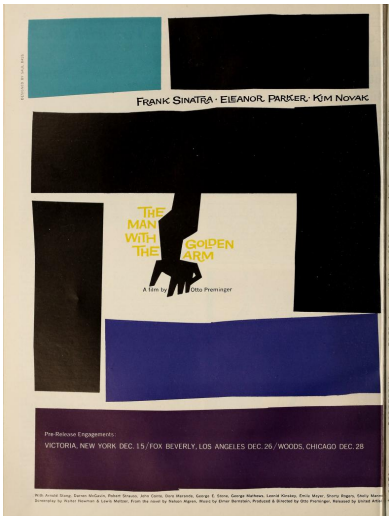


Figura 1.

[8] Bass: [...]La marca ideal teórica es en definitiva reductiva, pero sigue siendo accesible, y es además ambigua en un sentido formal. La ambigüedad y la metáfora añade tensión e interés a una forma o expresión. Mantiene la marca viva. La ambigüedad es todavía más importante en una película (Meggs, 1997, p. 75)

[9] "Su forma distorsionada era una clase de metáfora para la vida esquizofrénica y desajustada del adicto"(Haskin, 1996, p. 14).

[10] “Los títulos de Bass para la película presentaban espinosos proyectiles recortados que recordaban vagamente venas y jeringuillas, lo que resulta desconcertante a pesar del acompañamiento de la estridente banda sonora de Elmer Bernstein.” (Goldsmith, 2005)

póster (véase Figura1)[11] podría representar la mesa de juego y el brazo quebrado la posición de repartir las cartas ya que, en el argot, *el brazo de oro* tiene que ver con el jugador que reparte las cartas, clara alusión a Frankie.

Bort expone en su tesis: "desde un enfoque meticulosamente reduccionista, podría decirse que la sola imagen de Bass es capaz de condensar la historia en un único concepto artístico que podría sostenerse por sí mismo" (Bort, 2012, pp. 181-182)

Así, y a partir de ello se puede afirmar que, para estos autores, los motivos visuales (las líneas blancas y el brazo quebrado) que aparecen en esta rompedora secuencia de créditos son metáforas que hallan sus referentes en el propio argumento de la película. El sentido metafórico de la secuencia y el *símbolo-marca* creado por Bass buscan la resonancia emocional dentro de la historia contada[12].

Bass y Preminger realizaron juntos once películas con la convicción compartida de que la película empieza en el primer fotograma (Haskin, 1996). Directores y productores independientes, respetados por industria del cine, como el propio Preminger, contribuyeron a que las peculiares aportaciones de Bass al film se hicieran visibles. Preminger estaba convencido de lo innovador de su trabajo, lo cual ayudó a Bass, quien seguía investigando para conseguir que su trabajo para las películas se convirtiera en un importante proceso de comunicación: "Je me suis alors trouvé confronté avec une série vacillante, mouvante et insaisissable d'images qui devaient, en quelque sorte, mener à une communication."[13] (Bass S. , 1968, p. 154). Así fue que la secuencia de títulos de crédito de esta película no pasó desapercibida para nadie. Bass refiere al respecto:

> When Otto, learned that his The Man with the Golden Arm was opening over closed drapes he made sure that there was a note attached to every print instructing the projectionist not to run the

[11] *Figura1*: Reproducción del cartel publicado a toda página el 29 de noviembre de 1955 en la revista *Motion picture Daly*. Fuente: http://archive.org/stream/motionpicturedai78unse_0-page/n373/mode/2up

[12] Algo que el propio Bass refirió como estrategia discursiva, si bien podemos observar ciertas fluctuaciones y matices en el sentido que cada autor otorga al significado de la metáfora, según su proceso de interpretación.

[13] "Me encontré enfrentado a una serie de vacilantes, movedizas e inaprehensibles imágenes que debían, de alguna manera, llevar a cabo una comunicación" (Bass, 1968, p.154).

> first reel until the curtains had been drawn back.[14] (Kirkham, 1994, p. 16)

En la primavera de 1956, Bass recibió en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York la primera medalla de oro del Art Directors Club por los títulos de crédito del *El hombre del brazo de oro* (Wolf, 1985)

Este tipo de secuencias suponen la *imagen-marca*[15], de la película ya que se caracterizan por desarrollar como estrategia de identidad visual[16] del film una imagen conceptual, concibiéndola así como un producto —particular y único— y cuya identidad precisamente emana del propio contenido del film, mediante su plasmación a través de una metáfora. Un concepto visual que a su vez puede ser adaptado con relativa facilidad para la promoción comercial de la película. Bass crea así, algo novedoso para el cine, una marca reconocible para cada película (véase figura 2)[17] o como lo corrobora Daniel Eagan (2010, p.644)[18] "Bass was on of the first to develop a 'brand'

Figura 2

---

[14] "Cuando Otto se enteró de que El hombre del brazo de oro se empezaba a proyectar sobre las cortinas echadas se aseguró de que en cada copia hubiera una nota dando instrucciones a los proyeccionistas para que no empezaran el primer rollo hasta que no se hubieran descorrido completamente las cortinas" (Kirkham, 1994, p.16). Traducción de Ana Useros para Minerva 21. http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=554

[15] Como dijimos anteriormente, "El papel primordial de la marca es crear y difundir un universo de significación en torno a un objeto social (ya sea producto o bien servicio), la marca ha de ser, por definición, una instancia semiótica, una maquina productora de significados" (Semprini, 1995, p.50).

[16] En un símil a la explicación gestáltica de Imagen Corporativa, expuesto por Justo Villafañe en el año 1993 en donde "La identidad de la empresa funciona como el estímulo que provocará una experiencia —la propia imagen— en el receptor, mediada por éste (por sus prejuicios, presunciones, actitudes, opiniones, gustos, etc.) y por la naturaleza de ese trabajo corporativo que, igual que sucedía con el perceptivo, trata de hacer coincidentes el *pattern* estimular y el conceptual." (Villafañe,2015, p. 27)

[17] *Figura 2* : Bass, S. (1960) Cartel publicitario de la película Exodus. Fuente: (Bass y Kirkham, 2011, p.139)

[18] "Bass fue uno de los primeros en desarrollar una 'marca' individual para las películas, un diseño gráfico específico que aparece en toda la publicidad que rodea a una película. Posters, títulos, álbumes de bandas sonoras, y la

for individual films, a specific graphic design that would be featured in all the publicity surrounding a movie. Posters, titles, soundtrack albums, and print advertising for a film like The Man with the Golden Arm (1955) all contained the same distinctive 'logo', in that case, dismembered body parts shaped into a rectangle". En esta misma dirección podemos mencionar otros trabajos como: su primera secuencia de títulos de crédito de apertura *Carmen Jones* (1954), *Saint Joan*[19] (1957), *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, 1958), *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959), *Éxodo* (*Exodus*, 1960), *Tempestad sobre Washington* (*Advise and consent*, 1962), todas ellas para Otto Preminger.

3.1.2. La secuencia de títulos de crédito de apertura: ese (lapso de) tiempo previo a (y fuera de) los límites de lo relatado por el film.[20]

Bass no se limitó a diseñar *símbolos-marca,* a semejanza del diseño conceptual de las marcas corporativas, algo que él conocía tan bien. Trasladó la función de esas imágenes y logotipos a lo audiovisual, al grafismo en movimiento y lo introdujo desde un territorio hasta ese momento ajeno, enriqueciendo y amplificando las funciones y la naturaleza que tenían los créditos hasta ese momento. Siguió trabajando y apostado por todo tipo de imágenes de fuerte carga metafórica que pudieran contener una idea o la esencia del contenido narrativo del film; así evolucionó esta particular forma de entender las secuencias de títulos de crédito, siempre motivado por su gran afición al cine "je trouvai maintenant l'ultime justification de ma passion, depuis que mes visites fréquentes au cinéma ressortaient dorénavant à des «observations professionnelles»"[21] (Bass, 1968, p.154).

---

publicidad impresa como el caso de El hombre del brazo de oro (1955), todo ello contenía el mismo 'logo' distintivo, en este caso las partes del cuerpo desmembrado en forma de rectángulo" (Eagan, 2010, p. 644)

[19] Según los datos obtenidos en Internet Movie Database (imdb) no se exhibió en España por lo que solo puede encontrar en su versión DVD con el título en castellano de *La dama de hierro*.

[20] El lector se extrañará por la ausencia en este capítulo de muchas de las secuencias creadas por Saul Bass. Seguimos el criterio expuesto en el estado del arte (p. 15) por el que queremos partir siempre desde la voz de Bass, de sus propias reflexiones y de los objetivos que él mismo se planteó al abordar sus cabeceras. Es por ello que de cara a observar la precisa mirada de Bass abordamos el análisis tan solo de aquellas secuencias sobre las que Bass ha expresado su estrategia o intención.

[21] "Encontré en ese momento la justificación definitiva de mi pasión, y desde entonces en adelante mis visitas frecuentes al cine conducían a «observaciones profesionales»."(Bass, 1968, p. 154)

En su primera secuencia de títulos de filmación real (sin animación) *Hombres temerarios* (*The Racers*, Henry Hathaway 1955), se enfrentó él solo al rodaje del story board que había diseñado. "I was very green. I didn't even know I was going to shoot it"[22], le cuenta Bass a Wilder en una entrevista desenfadada preparada por Kirkman. A través de esta entrevista hemos podido conocer, de primera mano, su gusto por el cine en sus años de juventud, su pasión por el montaje: "I watched Russian films and fell in love with montage."[23] (Kirkham, 1995, p. 19), y particularmente su admiración por Slavko Vorkapich [24].

El adiestramiento de Bass en la realización de secuencias dentro de películas o películas completas [25], lo adquiere gracias a su trabajo tanto en la parte técnica como creativa, además de su relación con otros importantes directores, como William Wyler, Billy Wilder, Stanley Kubrick o Alfred Hitchcock, de los que según cuenta el propio Bass (Haskin, 1996), aprendió la base del trabajo en el cine.

> Hitchcock was wonderful to me. [...] Of course, in our relationship Hitch was clearly the master and I was the student. [...]I sat next to Hitch and George Tomasini, the editor, and listened to their discussions of the day's shooting. Later I'd ask him, "why did you select take five when four was better?" And he would say, "well, you don't understand—I'm only using the first half of take five and then I'm going to come back to this, and then I'll come back to take five", and so on.[26] (Frolick, 1991, p. 98)

---

[22] "Estaba muy verde. Ni siquiera sabía cómo iba a filmarlo" (Kirkham, 1995, p. 20)

[23] "Vi muchas películas rusas y me enamoré del montaje" (Kirkham, 1995, p.19)

[24] Slavko Vorkapich (1894-1976) yugoeslavo de nacimiento, fue pionero del cine experimental convirtiéndose en un importante teórico y profesional del montaje en Hollywood. Es responsable de muchas de las "secuencias de montaje" [o *collage*, como dirá Sánchez-Biosca (1996) cfr. pp.175-190] de directores de prestigio como Howard Hawks, George Cukor o Frank Capra.

[25] Como es el caso de la dirección del largometraje *Sucesos en la IV fase* (*Phase IV*, 1974) o la dirección y producción de corto ganador de un Oscar *Why Man Creates* (1968).

[26] Hitchcock era maravilloso para mí. [...] Por supuesto en nuestra relación Hitch era claramente el maestro y yo el estudiante. [...] Me sentaba cerca de Hitch y de George Tommasini, el montador y escuchaba sus conversaciones sobre el rodaje del día. Después yo le preguntaba, "¿Por qué eligió la toma cinco cuando la cuatro era mejor?" Y el

Bass adquirió prestigio entre los directores y en los años sesenta realizó trabajos que lo acreditaron como consultor visual. Como la dirección de la secuencia de la batalla de *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) para Kubrick, la carrera en *Grand Prix,* (Frankenheimer 1966) o el baile inicial en *West Side Story* (Robbins y Wise 1961), también creó el dibujo animado del monstruo de ojos verdes que aparece en la película *Bromas con mi mujer no* (*Not with my Wife You Don´t*, Panama, 1966) entre otras cosas.

Esta buena relación con los directores, le ayudó a tener mayor experiencia sobre la construcción de la película, reflejándose en un nuevo interés; la búsqueda de Bass de elementos que tiene que ver con la historia contada por la película desde una visión más amplia, abordando nuevos acontecimientos, sucesos no incluidos dentro de la narración pero que pueden ayudar a establecer el punto de partida para entender la narración. Así surgen distintos enfoques desde donde abordar la secuencia de títulos de crédito para algunos de sus trabajos, en donde el contenido de la historia mostrada no es solo su referente sino que indaga en su diégesis[27] para abordar otros aspectos.

En la película *Horizontes de Grandeza* (*The Big Country*, 1958) del director William Wyler, Bass trabajó el concepto temporal[28] del *antes* del relato[29]. Como resultado nos presenta una secuencia de títulos de crédito donde lo mostrado ayuda a visualizar el aislamiento del pueblo. La secuencia creada por Bass sitúa al espectador respecto a los sucesos, la cadena de acciones dramáticas, que acontecerán en la historia. Le da las claves del drama: estar tan lejos de cualquier otra ciudad habitada determina que sus habitantes no tengan conocimiento de lo que sucede fuera de su

---

decía, "Bueno, tú no entiendes —yo solo estoy utilizando la primera parte de la toma cinco y después ya volveré a esto, y entonces volveré a la toma cinco" y así. (Frolick, 1991, p.98)

[27] Como veremos más adelante, la diégesis engloba el universo de la historia, pudiendo no estar representados en su relato todos los acontecimientos y sucesos que, presuntamente, han sucedido en ella.

[28] El estudioso y teórico del cine David, Bordwell, considera al tiempo uno de los tres principios que forman la base para la actividad de relacionar el argumento con la historia y afirma "el argumento compone las situaciones de la historia y los acontecimientos según unos principios específicos[...] el argumento fílmico proporciona una base para esta actividad. Tres tipos de principios relaciona el argumento con la historia" refiriéndose a la «lógica» narrativa, el tiempo y el espacio. (Bordwell, 1996 p. 51)

[29] El relato sería para narratología la fábula, "una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan" y que surge de la necesidad de definir ciertos conceptos básicos dentro de las teorías sobre el texto narrativo, en donde el *texto narrativo* "será, aquel en que un agente relate una narración" y una *historia* "es una fábula presentada en cierta manera". Para llegar a la afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto *no es* la historia. (Bal, 1990, p. 13)

ciudad; es el punto clave para entender cómo era la ley y el porqué de lo que sucederá en la historia.

> There, I dealt with the three-month period before the story begins, in which Gregory Peck crosses the country in a stagecoach. This approach was extremely useful, not simply because it gave you background for the story, but because it contributed to your immediate, start-up understanding of the dramatic situation. A key ingredient of this film was that this was a very isolated community in which there was a relative suspension of Law. Here, ideas of Law were embodied in simple perceptions of "fair" and "mot fair". Law was made by individuals, not by a system of thinking based upon a canon of residual thought. So it was very important to convey how isolated and remote this community really was. I helped to set that up by projecting the notion of the amount of time and energy it took to get from the East Coast to this little territory in the West.[30] (Haskin, 1996, p. 15)

En la película *Los vencedores* (*The Victors,* Foreman, 1963) Bass intentó algo similar, mostrar el pasado, situarnos veinticinco años antes que la historia comenzara. Bass dijo: "I wanted to create a sense of the inexorability of German history and the events leading to the Third Reich"[31] (Haskin, 1996, p. 16).

Este tipo de secuencias son un paso más en la inmersión de Bass en la búsqueda de los elementos básicos constitutivos de la narración. Como expone Chatman "los sucesos, en la narración [...] tienden a estar relacionados o ser causa los unos de los

[30] Traté un período tres meses anterior al comienzo de la historia, en el que Gregory Peck atraviesa el país en una diligencia. Esta aproximación fue extremadamente útil, no simplemente porque le daba un background de la historia, sino porque también contribuía a que inmediatamente comprendiera la situación dramática de la historia. Un ingrediente clave de esta película era que era una comunidad muy aislada en la cual había una suspensión relativa de la ley. Aquí las ideas de ley eran simples percepciones de lo que estaba "bien" o "no estaba bien". La ley era hecha por particulares y no por un sistema de pensamiento basado en un canon de pensamiento residual. Así que era muy importante dar a conocer, lo aislada y lo remota que se encontraba esta comunidad. Ayude a conseguir eso proyectando la noción de la cantidad de tiempo y energía que necesitabas poner para llegar de la costa Este a ese pequeño territorio en el Oeste." (Haskin, 1996, p. 15)

[31] "Quería crear un sentido de inexorabilidad de la historia Alemana y los eventos que llevaron al Tercer Reich." (Haskin, 1996, p. 16)

otros" (Chatman, 1990, p. 21). Lo mostrado en la secuencia de títulos de crédito pone en antecedente lo que sucederá en la película, y corrobora lo expuesto por Jean Piaget en referencia a las narraciones que se cierran sobre su propia estructura: "Las transformaciones inherentes a una estructura nunca llevan más allá del sistema, sino que siempre engendran elementos que le pertenecen y respetan sus leyes" (Chatman, 1990, p. 22).

Tres años más tarde, en 1966, para la película *Grand Prix* de John Frankenheimer, en la que trató el momento anterior al comienzo de la carrera de fórmula uno, utilizó por primera vez en la secuencia de apertura de una película, la multi-imagen. En ella Bass nos conduce por los preparativos previos a la salida de los coches con su ensordecedor sonido de motores, para a continuación introducirnos en la mente del corredor. Los sonidos se apagan y el latido del corazón hace partícipe al espectador, que vive con el piloto la tensión y la concentración que preceden a la salida de la carrera. Bass comentó:

> So I had to characterize them, to give each one a somewhat different flavor, both conceptually in terms of emotional character, and also reflecting its position in the story; and at the same time, imparting visual differences, or… kinesthetic qualitie[32] (Bass y Kirkham, 2011, p. 225).

Para el director John Frankenheimer también realizó las secuencias de apertura de: *Un Joven extraño* (*The Young Stranger*, 1957) y *Plan diabólico* (*Seconds*, 1966). Esta última por la insistencia del propio Frankenheimer, quien pensaba en Bass como la única persona capaz de diseñar unos créditos adecuados al drama de ciencia-ficción basado en Fausto. Según explicó Bass: "Tampering whit humanity in that way is pretty scary, so in the title we broke apart, distorted and reconstituted the human face to symbolically set the stage for what was to come"[33] (Bass y Kirkham, 2011, p. 217)

---

[32] "Así que tuve que caracterizarlos, para dar a cada uno un sabor diferente, tanto conceptualmente, en términos emocionales, como reflejando su momento en la historia; y, al mismo tiempo, proporcionando diferencias visuales, o...cualidades cenestésicas." (Bass y Kirkham, 2011, p.225)

[33] "Alterar la humanidad de esa forma es bastante escalofriante, por lo que en los créditos destrozamos, distorsionamos y reconstituimos la cara humana para preparar simbólicamente la escena como preparación a lo que estaba por venir." (Bass y Kirkham, 2011, p. 217)

Por lo tanto Saul Bass, con este tipo de secuencias de títulos de crédito muestra una asimilación de las leyes, la construcción narrativa. Los acontecimientos presentes en ellas responden "a las mismas leyes que controlan el comportamiento humano" (Bal, 1990, p.14), puesto que posibilitan el entender la historia, teniendo en cuenta cómo la *lógica de los acontecimientos* aporta una nueva y mayor información a la historia, "el tiempo de antes" como lo define Bass en su intención de presentar la secuencia como un prólogo (en este caso no enteramente desligado de la diégesis) que antecede a la película.

> As I moved along and began to do more and more titles, I began to see other opportunities and other ways in which the titles could serve the film. A title can act as a prologue. It can actually tell you about the time before the film. Sometimes is actually becomes part of the story.[34] (Bass y Kirkham, 2011, p. 108)

3.1.3. La secuencia de títulos de crédito de apertura como preludio simbólico de lo narrado en el film.

Bass afronta de una manera global, en la mayoría de los casos, la realización de la secuencia de títulos de crédito, se considera un artesano que disfruta de la post-producción y especialmente del montaje, como cuenta el propio Bass (Bass y Kirkham, 2011), realizó *todo;* desde el concepto, el guion, el *storyboard*, el sonido, hasta la edición. Su deseo fue involucrase desde el principio; desde las primeras etapas de la preproducción de la película cuando el guion está terminado para así poder realizar una secuencia previa; mientras se rueda, para luego poder hacer cambios y así redefinirla. De esta manera pretendía conseguir que la secuencia de títulos de crédito "fût transformé en une introduction positive au film"[35] (Bass S., 1968, p. 154) y cumpliera con el propósito que él se plantea: *ser una metáfora del filme a que precedía*; ya que la película queda en realidad definida al final del proceso creativo, en el que Bass desea participar:"I think what is most important is that the

[34] "Mientras avanzaba y empezaba a hacer cada vez más títulos, empecé a ver otras oportunidades y otras formas en las que los títulos podían servir a la película. Un título puede actuar como un prólogo. Puede de verdad adelantarte algo de la película, decirte algo de ella. Algunas veces realmente llega a formar parte de la historia." (Bass y Kirkham, 2011, p.108)

[35] "Se transformara en una introducción positiva de la película" (Bass S., 1968, p. 154)

introduction to the film –which a title is– be true to its content and to its intent" [36] (Bass y Kirkham, 2011, p. 109).

Fue a partir de *Vértigo*. *De Entre Los Muertos* (*Vertigo*, Hitchcock 1958)[37] cuando Saul Bass dejó las secuencias de títulos de crédito a "un nivel prácticamente insuperable" (Fernández & Domínguez, 2011, p. 114) En ella alcanza su mayor pretensión y establece el *subtexto* del film condensando la esencia de la película.

Con Preminger ya había dado sus primeros pasos en la autopromoción de la película. En *Vertigo* ambos autores, Hitchcock y Bass, buscaron enfrentarse al sistema y reivindicar la autoría de su obra. Bass crea una pieza auto conclusiva que resume y simboliza la historia contada en el film, además del cartel promocional[38] .Tanto es así que Bass fue el primero en conseguir que su nombre apareciera en los créditos de inicio junto a los cabezas responsables de los departamentos mas importantes de una película.

Una secuencia y cartel que sobresalen dentro de la *marca Bass*; espirales surgidas de un ojo enrojecido femenino que nos introducen con sus giros en el abismo de sentimientos de los personajes y que volverán a ese ojo para dar comienzo a la película de Hitchcock; no solo por su capacidad de ser un convincente elemento de diseño, *imagen–marca,* sobre la que se asienta la identidad del producto, sino por su capacidad para penetrar en la comunicación audiovisual y hablar del contenido de la película (la metáfora de la historia contada). De esta forma, Bass crea una *marca-película* por mediación de una serie de signos que son ecos simbólicos de lo narrado. La secuencia conecta al espectador con la parte profunda de la historia, con las sensaciones psicológicas de la obsesión y el vértigo vividas por los personajes. Creando, en palabras de Bass, una metáfora del film.

Con Alfred Hitchcock trabajó en tres ocasiones *Vertigo* (1958), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) y *Psicosis* (*Psycho* 1960). Hitchcock lo invitó a

---

[36] "Creo que lo más importante es que la introducción al film, que es lo que es el título, sea fiel a su contenido y a su intención." (Bass y Kirkham, 2011, p. 109)

[37] En el capítulo sexto abordamos el análisis de esta película. En adelante nos referiremos a *Vértigo. De Entre los Muertos* (el título que se le dio en España), utilizando su título original *Vertigo* y por tanto omitiremos el acento.

[38] El dominio de la publicidad de la película por parte de las productoras aún era visible, así el cartel creado por Bass fue sustituido por la Paramount en donde se integraban imágenes de los actores al no obtener el éxito previsto entre el público.

asistir a las sesiones del rodaje de *Psicosis,* en donde no sólo hizo el storyboard sino que ayudo a la visualización de escenas, e "introdujo el concepto de consultor visual o pictórico dentro del cine" (Fernández y Domínguez, 2011, p. 12).

Horak (2014), relata como Hitchcock valoraba las innovaciones de Bass el "innovative eye of the designer"(p.115) y estaba particularmente interesado en que asumiera las áreas problemáticas del storyboard, sustituyendo a su ilustrador personal, Joseph Hurley. Por lo que el diez de noviembre de 1959, le envió las veinte primeras páginas de del guion de *Psicosis*. Fue precisamente a raíz de unas declaraciones de Bass sobre su trabajo realizado dentro del film, de donde surgieron una serie de opiniones respecto a su autoría de la escena de la ducha.[39]

Lo que no se puede negar es la gran implicación de Bass en está película, que queda patente en las acreditaciones de su trabajo dentro de la propia secuencia de títulos de crédito; en ella aparecen dos rótulos que reconocen la autoría de su participación, uno como diseñador de la secuencia de títulos de crédito y otro como consultor pictórico o visual (*pictorial consultant*) compartiendo con el ayudante de dirección Hilton A. Green el espacio del encuadre de este crédito. Si tenemos en cuenta la jerarquía de los rótulos en las secuencia de títulos de crédito, la sola aparición de dos créditos en una imagen, atestigua su nivel de importancia en esta película. Respecto a la secuencia de títulos de crédito de *Psicosis*, Bass la describió de la siguiente manera:

> The entire title is designed on a module of black bars of equal weight, which slide onto the screen horizontally or vertically in various patterns. Parts of each credit are carried on different bars. When they are in proper conjunction, the typographic elements line up to create a legible credit designation. The entire effect is harsh, strident, and somewhat unpredictable, as reflection of those qualities that give the film its particular character.[40] (Horak, 2014, p.115).

[39] Sobre este tema ver el artículo de Kirmkhan (2011) *Reassessing the Saul Bass and Alfred Hitchcock Collaboratio.* http://www.west86th.bgc.bard.edu/articles/kirkham-bass-hitchcock.html

[40] Toda la secuencia de títulos está diseñada con un módulo de barras negras de igual espesor, que se deslizan por la pantalla horizontal o verticalmente siguiendo patrones diversos. Cada crédito está contenido por partes en diferentes barras. Cuando se produce la conjunción adecuada, los elementos tipográficos se alinean para crear

A finales de los años cincuenta Saul contrató como asistente a Elaine Makatura. Elaine era compositora y se responsabilizó entre otras tareas de la parte musical de cada proyecto. Debido a su gran capacidad creativa, se ganó ser la única en quien Bass confiaba en cuanto a juicios estéticos. Se casaron en 1961 y Elaine Makatura pasó a ser Elaine Bass, quien, a finales de los años 70, se convirtió en una colaboradora constante en películas, títulos de crédito y codirección de cortos. Bass declaró: "A very complete collaboration… the most rewarding thing that's happened to me — the whole texture of my life is truly conditioned by that" [41] (Supanick, 1997, p. 74)

Algunos autores argumentan que las contribuciones de Elaine a la obra de Saul no se pueden subestimar. Ya en los años 50 Elaine trabajaba en las secuencias de títulos de crédito, aunque no fue hasta el año 1987 cuando empezó a firmar junto a Bass, como *Elaine & Saul Bass*. Se pueden citar casos como el de *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) donde Elaine asumió la producción y dirección de los títulos de crédito; o en *West Side Story* (1961) donde aparece en la secuencia de títulos de cierre, una mención al trabajo de Elaine, pues en la pared de los grafitis, apenas visible, Saul inserta "SB_EM" en clara alusión a sus nombres. (véase figura 3)

Figura 3: Bass, S. (1961). West Side Story. [frames]. Fuente DVD

Desde finales de los años sesenta hasta el principio de los ochenta, los Bass no realizaron secuencias de títulos de crédito, a excepción de *Hollywood, Hollywood* (*That´s Entertainment, part II*, 1976) a petición de su amigo Gene Kelly.

Este alejamiento de veinte años, pudo deberse a distintas causas. Según Horak (2014), uno de los motivos que pudieron llevar a que los Bass no hicieran secuencias

una designación legible del crédito. El efecto de todo es duro, estridente, y en cierto modo impredecible, como un reflejo de esas cualidades que le dan a la película su particular carácter. (Horak, 2014, p. 115)

[41] "Una relación muy completa... la que más me haya recompensado jamás —toda la textura de mi vida está realmente condicionado por ella." (Supanick, 1997, p. 74)

de títulos de crédito en estos casi veinte años, esta relacionado con la fama que habían alcanzado con su trabajo. Los críticos de cine expresaban en sus columnas que las secuencias de créditos creadas por los Bass, eran de un nivel y calidad superiores a la propia película a la que precedían, por lo que muchos directores rehusaron encargar a los Bass las secuencias de sus películas.

Un buen ejemplo es la película *La gata negra* (*Walk on the wild side*, 1962) del director Edward Dmytryk. Tal y como describe Ken Couplan (1998), Bass tuvo una comida muy tensa con Dmytryk después que la crítica escribiera: "see the credits, then leave before the film."[42] (p.103) en la revista *Time.*

La secuencia que creó Bass tiene como protagonista a un gato negro, él expresó: "The cat is an appropriate metaphor for a film about passions in a brothel. [...]they conjure up the whole aspect of dark street life which is central to the story."[43] (Haskin, 1996, p. 16) La trama de la película se desarrolla en los primeros años veinte en Nueva Orleans, y se ocupa de unos personajes marginados, sórdidos, en tiempos desesperados.

Arnold Schwarzman[44] se refiere a la reunión que mantuvieron Bass y Bernstein[45] con el productor de la película. Elmer Bernstein relata cómo el productor les contó una historia sobre el bien y el mal. Ellos salieron perplejos, pero al cabo de una hora Elmer recibió una llamada de Saul en la que le decía que ya tenía una idea y le envió un storyboard con dos gatos luchando (Fernández y Domínguez, 2011).

De esto se puede deducir el interés de Bass por la parte musical del proyecto, que para él era otro componente igual de importante en la pieza que debía resultar de su trabajo, cuyo producto, de forma obligatoria, tenía que ser el conjunto perfectamente armonizado de la parte visual y la parte sonora. Podríamos decir que buscaba la consecución de una sinfonía visual, que nos introdujera directamente en el argumento de la película.

---

[42] "Vean los créditos y sálganse antes de la película." (Couplan, 1998, p.103)

[43] "El gato es una metáfora apropiada para una película sobre pasiones en un burdel. [...]conjuran todo el aspecto oscuro de la vida en la calle que es central a la historia." (Haskin, 1996, p.16)

[44] Como ya vimos ex-director de *SB&A* y amigo de Bass.

[45] Elmer Bernstein (1922-2004): Destacado compositor estadounidense de cuya extensa filmografía destacamos la música de películas como la ya citada *El hombre del brazo de oro* (1955), *Los siete magníficos* (1960), *La gran evasión* (1963) y *Millie, una chica moderna* (1967) con la que ganó un Óscar.

Por otra parte, volviendo al tema de su alejamiento profesional de las secuencias de títulos de crédito, Saul Bass explicó en una entrevista con Kirkham (1994), que las razones fueron otras. Para él los títulos, a partir de mitad y finales de los años sesenta, se habían convertido en un *pavoneo* personal de productores, directores y creadores de títulos que querían lucirse en vez de ayudar a la película; además también alegó una pérdida de interés a favor de la dirección del largometraje *Sucesos en la IV fase* (*Phase VI*, 1974)

> I find it disturbing to see titles that I regard as fashionable, idiosyncratic performances or novelty for novelty's sake. We saw a lot of pyrotechnics and fun and games which didn't necessarily support the film. I suppose I lost interest—and then we were also getting more involved with our own film-making projects.[46] (Kirkham, 1994, p.16)

Otros proyectos, que realizó, junto a Elaine, serían la dirección y producción de los cortometrajes *The Solar Film* (1980) y *Quest* (1984). Por esa época, en el año 1975, se incorporó a la empresa Herb Yager, ejecutivo de marketing, quien al cabo de un año se convirtió en socio de Bass. El grueso del trabajo de la empresa *Bass/Yager & Associates* (*BY&A*) pasó a ser sobre el diseño corporativo[47] con grandes beneficios económicos.

Los Bass habían conseguido elevar las secuencias de títulos a la categoría de arte, sus visión de las secuencia de títulos cómo una metáfora de la película, se alejaba de las secuencias de títulos simples, a menudo estandarizadas o sin sorpresas que se realizaban antes de su llegada, ellos presentaban una película como una obertura presenta la ópera (Scorsese, 1996). Conseguir tal prestigio, como ya dijimos, le traería un problema de demanda de trabajo. Para muchos, esta situación hizo pensar que los Bass se habían retirado de la creación de estas particulares piezas cinematográficas. Pero todavía les quedaba por realizar los últimos trabajos más personales

---

[46] Me parecía mal ver títulos que consideraba como cosas de moda, representaciones idiosincráticas o novedades simplemente por poner novedades. Vimos muchas pirotécnicas, cosas divertidas y juegos que no necesariamente ayudaban a la película. Supongo que perdí interés—Y también nosotros teníamos más proyectos relacionados con hacer nuestras propias películas. (Kirkham, 1994, p. 16)

[47] "El estudio de Saul se centró entonces en el diseño de identidad corporativa y logotipos para AT&T, United Airline, Warnes Bros., etc." Como explicó Arnold Schwastzman, ex-director de arte de *Saul Bass & Associates* en la entrevista que concedió a *gràffica.info*. (Fernández y Domínguez, 2011, p.78)

y reflexionados. En particular, las secuencias creadas para Scorsese donde diseñaron secuencias sutiles, plagadas de juegos simbólicos y dotadas de una increíble sensibilidad.

Dicho esto, la vuelta a las secuencias de títulos de crédito se produjo por casualidad, cuando directores que se sentían fascinados por el trabajo de Bass, solicitaron su colaboración para las secuencias de títulos de crédito de sus películas; así James L. Brooks , que tenía en gran admiración por Bass, les llamo para los títulos de *Al filo de la noticia* (*Broadcast New,* 1987) y también para otros en los que Brooks estaba como co-productor, como la película para Dany de Vito *La guerra de los Rose* (*the War of The Rose*) o para Penny Marshall *Big* (1988). Bass dijo: "it was as simple as being asked. None of the titles was terribly ambitious, but they were interesting. Frankly, the main and greatest interest was working with Jim."[48] (Kirkham, 1994, p. 17)

Al filo de la noticia (*Broadcast News,* 1987) comienza con un prólogo en donde se nos presenta a los tres personajes principales, su manera de ser, a través de tres secuencias se nos enseña como, siendo niños, actuaban marcados por los rasgos de su personalidad adulta. Bass declaró:

> Elaine and I talked it through and decided that a minimal input was all that was needed. We didn't want to interfere with what was there, but we had to find a way to signal that this was going to be a movie about serious issues. We tried to convert that through simple, strong and fairly plain lettering and credits that appear and disappear without any tricks. Our input was so discreet that some people were surprised to see a credit for the titles.[49] (Bass y Kirkham, 2011, p.265)

[48] "Fue tan simple como que nos lo pidieran. Ninguno de estos títulos era excesivamente ambicioso, pero eran francamente interesantes, y el principal y mayor interés era trabajar con Jim." (Kirkham, 1994, p. 17)

[49] "Elaine y yo hablamos sobre ello y decidimos que solo necesitaba una pequeña "contribución". No quisimos interferir en lo que había hecho, pero tuvimos que encontrar una forma de indicar que aquella iba a ser una película sobre asuntos serios. Tratamos de transmitir esta simple opinión, con una tipografía sencilla y créditos que aparecen y desaparecen sin ningún truco. Nuestra aportación fue tan discreta que mucha gente se sorprendió de ver un crédito para los títulos" [de ver sus nombres en el crédito]. (Bass y Kirkham, 2011, p. 265)

También, a petición de Brooks, ayudaron a cambiar la secuencia final de la película en donde los personajes se re-encuentran después de veinte años, El público que asistió al pre-estreno quería ver una reconciliación de los personajes y no entendió la escena, lo que les hizo sentirse engañados. Para Bass la tarea consistía en cambiar la percepción de esa secuencia y conseguir modificar la visión del público. Lo que sugirió fue sencillo:

> What we suggested was very simple. Almost as soon as the scene begins, the picture on the screen starts to shrink as the camera pulls back and the end credits begin. This distances the viewer visually and emotionally while signaling the end of the film as the scene is played out. The real achievement was to shift the audience to a position of grudging acceptance.[50] (Bass y Kirkham, 2011, p.265)

Kirkham, (1994) relata cómo Scorsese descubrió a los Bass. Trabajando en la secuencia de *Goodfellas*, no encontraba la manera de resolver el que la tipografía consiguiera el impacto deseado. Cuando Scorsese vio *La guerra de los Rose (The War of The Roses)* descubrió, a través de sus créditos, que los Bass seguían aún en activo. Su admiración por los primeros trabajos de Bass —manifestada en muchas ocasiones—, le hizo pensar que él podría hallar una solución. Scorsese persuadió a sus productores: "after only one or two attempts the Basses came up with the titles finally used. From that point on Scorsese knew that he wanted to work with no one else"[51] (Kirkham, 1994, p.17).

Aunque Kyle Cooper[52] a quien se le había encargado en principio lo recuerda de otra manera: "I Kept trying to think of metaphor for the movie as a whole.[...] But all Scor-

---

[50] Casi tan pronto como comienza la escena, la imagen en la pantalla empieza a reducirse mientras la cámara retrocede y los títulos de crédito finales empiezan. Ello distancia visual y emocionalmente al espectador, mientras indica que el final de la película con la escena, acaba. El logro real era mover al público a una posición de aceptación, aunque a regañadientes. (Bass y Kirkham, 2011, p. 265)

[51] "Después de unas o dos pruebas los Bass salieron con unos títulos que se usaron finalmente. Desde ese momento y en adelante, Scorsese supo que no quería trabajar con nadie más" (Kirkham, 1994, p.17).

[52] Como referimos ya en nuestra introducción, Kyle Cooper es cofundador de "Imaginary Forces" y creador de los títulos de crédito de referencia de *Seven* (*S7ven*, David Frincher, 1994). Se le considera heredero de Bass y el nuevo precursor de las secuencias de títulos de crédito contemporáneas. Para mayor información sobre éste diseñador Cfr. Codrington, Andrea (2003). *Kyle Copper*. London, Laurence Ling Publishing, o la tesis doctoral de

sese needed was something that solved the problem he was having with the beginning."[53] (Couplan, 1998, p.104). En un momento de la conversación mantenida con Scorsese este mencionó que era una pena que Bass no estuviera trabajando, Cooper le informó de lo contrario y como consecuencia los Bass ocuparon su lugar.

En la dedada de los 90 cuando Bass ya estaba enfermo, Elaine Bass tuvo un papel relevante en las secuencias de títulos de crédito, como en caso de *El Showman de los sábados* (*Mr. Saturday Night*, 1992) de Billy Crystal, o *El cabo del miedo* (*Cape Fear*, 1991) y *La edad de la inocencia* (*The Age of innocence*, 1993) de Martin Scorsese. Ella aportó su visión femenina, delicada y sensual, cualidades agregadas a esta última etapa de las secuencias de crédito firmadas por los Bass, y como expone Horak (2014) Elaine contribuyó a hacer más grande a la *Marca Bass*.

En *La edad de la inocencia* los conocimientos y la sensibilidad musical de Elaine tuvieron mucho que ver en la decisión de utilizar la música de la opera de *Fausto* para la secuencia de créditos de apertura de la película. Los Bass crearon una secuencia envuelta en el romanticismo del periodo Victoriano, ellos comentaron: "The title was deliberately ambiguous and metaphorical. [...] flower to flower creates a sensuous overlay to the notion of Victorian innocence"[54] (Kirkham, 1994, p.19). Cuando los Bass llamaron a Scorsese para enseñarle un esbozo de la secuencia: distintas flores que se abren lentamente enmascaradas con la proyección de diferentes encajes. Scorsese comentó:

> Quite honestly, I'd never seen anything quite like it. And I was stunned, because the whole movie was there. I said, "this is better than the picture! That's the whole movie. It took us two and a half hours, and you did it in three minutes." It has the essence of the film, the hidden passion, and most of all, it doesn't give the picture away. [55] (Scorsese, 1996, p. 28)

Blay Gil, J. M.(2011). *Los nuevos lenguajes del diseño: Motion Graphics: estado de la cuestión y análisis comparativo de la obra de Kyle Cooper.* del Departamento de Dibujo. Universitat Politècnica de València.

[53] "Yo trataba de pensar en una metáfora para la película [...] Pero lo único que Scorsese necesitaba era algo que resolviera el problema que tenía con el principio" (Couplan, 1998, p. 104).

[54] "El título era deliberadamente ambiguo y metafórico. [...] Flor a flor crea un revestimiento sensual de la noción Victoriana de la inocencia. (Kirkham, 1994, p. 19)

[55] Honestamente, nunca había visto nada parecido. Estaba atónito, por que toda la película estaba en esa secuencia. Dije, "¡Esto es mejor que la película! Es la película entera. Nos había costado dos horas y media y ellos lo han

Para *El cabo del miedo* (*Cape Fear*, 1991) El matrimonio Bass estuvo involucrado desde el principio. Bass explicó:

> With Cape Fear we knew the original film and we knew that Marty would noir it [...]. We had read the script, but we were much more interested in his approach, in what he was going for. After we'd talked it over with him we worked around a notion of the monsters of the deep and developed a few ideas.[56] (Kirkham, 1994, p.20)

En esta secuencia, la música fue creada independientemente por Elmer Bernstein, un antiguo amigo de Bass, con quien había trabajado años antes en *El hombre del brazo de oro.* Bernstein creo una pieza nueva para la secuencia de títulos de crédito a diferencia del resto que fue una adaptación de la música original de la versión antigua *El cabo del terror* (*Cape Fear*, Thompson, J. Lee 1962) creada por Bernard Herrmann, aunque claramente respetando el espíritu de la primera. Bass cuenta:

> Work was going ahead on our sequence and the music at the same time, as is usually the case. [...] we didn't have every-thing resolved when we met with Elmer, but we showed him what we had so he could get the sense of it, and we discussed timings. We knew by now that certain things were going to happen, and, most importantly for Elmer, *when* they were going to happen, even if we didn't know exactly *how* they would happen. It was what you might call a 'rough', but with everything in place so that he could construct his score in relation to the imagery.[57] (Kirkham, 1994, p.20)

---

hecho en tres minutos". Era toda la esencia de la película, las pasiones ocultas, y lo más importante de todo, no revelaba la historia de la película. (Scorsese, 1996, p.28)

[56] Conocíamos la película original y sabíamos que Marty la haría más negra [...]. Tuvimos que leer el guion, pero estábamos mucho más interesados en su punto de vista, en lo que él iba buscando. Después hablamos con él sobre ello y trabajamos con la noción de monstruos de las profundidades y desarrollamos algunas ideas. (Kirkham, 1994, p.20)

[57] El trabajo seguía adelante nuestra secuencia con la música al mismo tiempo, como se da normalmente. [...] no teníamos todo resuelto cuando nos encontramos con Elmer, pero le enseñamos lo que teníamos y el podía hacerse una idea y discutir los tiempos. Sabíamos entonces que ciertas cosas iban a ocurrir y más importante para Elmer, *cuándo* iban a ocurrir, incluso si no sabíamos exactamente *cómo* iban a ocurrir. Era lo que llamábamos una cosa

Martin Scorsese, tuvo una colaboración muy estrecha y feliz con el matrimonio Bass, consideró a Bass como una figura clave de las películas americanas (Christie, 1994).

El matrimonio Bass, creó cuatro secuencias de títulos para Scorsese: *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), *El cabo del miedo* (*Cape Fear*, 1991), *La edad de la inocencia* (*The Age of innocence*, 1993) y *Casino, de Scorsese* (*Casino*, 1995) la que sería la última secuencia de títulos de créditos de Saul Bass.

La última contribución de Saul Bass a la historia de los títulos de créditos para el cine, se concreta en una idea, que a modo de sugerencia transmite al director John Frankenheimer. Este se puso en contacto con Bass para trabajar en *La Isla del Dr. Moreau* (*The Island of Doctor Moreau,*1996), pero Bass se hallaba ya muy enfermo. Así concluyó su carrera. Fue por esto por lo que Frankenheimer contrató a Kyle Cooper, quien recuerda:

> I suggested that the tiles be a journey through numerous different animal eyes and through their changing bodies, which are constantly and violently metamorphosizing. John said 'Yes, but I also want it to exist on a microscopic level. I want to see cells attacking each other.' I learned later that Saul had met with Frankenheirmer and it was he who had suggested the cellular fare.[…] Saul took a job away from me early in my career but gave one back to me at the end of his. Although we never met, I del that somehow we had made a connection [58] (Couplan, 1998, p.104).

Saul Bass murió en los Ángeles el 26 de abril de 1996, a los 75 años de edad. En el memorándum celebrado en Nueva York el 23 de mayo, Scorsese declaró:

> For me, his titles introduce a film the same way an overture introduce an opera. His best sequences pierce deep intro the soul of the fins they're introducing: they crystallize their poetry, and at

---

'en bruto', pero con todo ya en su sitio de manera que él pudiera construir su música en relación a la imaginería [imágenes simbólicas] (Kirkham, 1994, p.20)

[58] Yo sugerí que los títulos fueran un viaje a través de numerosos y diferentes ojos de animales y a través de sus cuerpo cambiantes que están constante y violentamente metamorfoseándose. John dijo 'sí pero yo también quiero que exista en un nivel microscópico, quiero ver células atacándose unas a otras'. Descubrí más tarde que Saul se había encontrado con Frankenheimer y fue él quien había sugerido esta guerra celular.[...] Saul me quitó un trabajo al principio de mi carrera, pero me dio otro al final de la suya. Aunque nunca nos conocimos, siempre sentí que teníamos una conexión." (Couplan, 1998, p.104)

> the same time, they preserve they mysteries… I only got to know Saul and Elaine in the last six years.[…] And Saul really was a great artist. I can't say how fortunate I feel to have known him and actually to have been able to work with him. I can't believe he's gone[59] (Scorsese, 1996, p. 28).

3.2. Unas primeras conclusiones: de la Marca-Película a la Marca-Bass como concepto contemporáneo de las secuencias de título de crédito de apertura:

Saul consideró el diseño de las secuencias de títulos de crédito, como un proceso de resolución de problemas planteados por el film al que preceden. Los trabajos que realizó fueron muy distintos y variados, pero en todos ellos siempre se planteó el mismo propósito: el ser una metáfora del contenido de la película, creando en el espectador un estado de ánimo respecto a lo que acontece después. Desde insinuar "la vida esquizofrénica y desajustada del adicto" en el *Hombre del brazo de oro*, a dibujar el antes de la historia en *Horizontes de grandeza*, y en *Los Vencedores, o* la cenestesia de los corredores en la carrea en *Gran Prix,* hasta representar los sentimientos de la pasión y el deseo en *Vertigo* o en *La edad de la inocencia* para acabar con un viaje a los infiernos en *Casino*.

"Bass pioneered a new type of title sequence, a mood-setting opening that acts much as a musical overture might."[60] (Kirkham, 1997, p.18) Un estilo por el que se le consideró "Invented The modern movie title as we Know it."[61] (Couplan, 1998, p. 103) donde su sello identificativo es el ser el preludio, un verdadero exordio de la película, y que quedó unido a lo que hoy en día se ha convertido en lo que tiene que ser una secuencia de títulos de crédito.

---

[59] Para mí, sus títulos introducen la película de la misma manera que una obertura introduce una ópera. Sus mejores secuencias profundizan en el alma de la película que están presentando: cristalizan su poesía y al mismo tiempo preservan sus misterios...Yo solo pude conocer a Saul y a Elaine en los últimos seis años [...]Saul fue realmente un gran artista. No puedo describir hasta que punto me considero afortunado de haberlo conocido y haber podido trabajar con él. No puedo creer que se haya ido. (Scorsese, 1996, p.28)

[60] "Bass fue pionero de un nuevo tipo de secuencias de título, una apertura que ponía en ambiente que actúa mucho como las oberturas musicales." (Kirkham, 1997, p.18)

[61] "El inventor de las modernas secuencias de títulos tal y como las conocemos hoy." (Couplan, 1998, p. 103)

> La aparición de los títulos de crédito de la emblemática figura de Saul Bass, máximo artífice de la configuración de un lenguaje propio, independiente de otras formas de expresión, marcó un antes y un después en el diseño audiovisual (Ràfols y Colomer, 2003, p. 10)

Con todo ello Bass consiguió establecer su *marca,* reconocible en todo su trabajo. Dentro de esta *marca* su mayor aportación fue el trabajo para las secuencias de títulos fílmicos y en particular las de apertura en donde creó una *marca película* a un nivel superior, motor semiótico del contenido narrativo del filme, una *marca película* particular del filme al que precede.

PARTE II

Sobre nuestra metodología, la técnica de análisis y su marco teórico.

C.4

Fundamentación teórica y conceptual

4.1. Introducción:

Un método racional de investigación puede estar basado en el planteamiento de preguntas, en la formulación de hipótesis y en el examen crítico de dichas hipótesis. Dicho proceso podríamos resumirlo de la siguiente forma: "mientras la pregunta plantea el problema, la hipótesis propone una respuesta que la investigación trata de verificar"[1]. Considerándolo así, a lo largo de esta segunda parte de nuestra tesis queremos proponer cuál va a ser nuestra estrategia de indagación sobre las relaciones metafóricas que existen entre las secuencias de *títulos de apertura*[2] creadas por Bass y el film al que anteceden, por cuanto pensamos que ello supone la principal premisa para definir la esencia de la innovación realizada por Saul Bass en cuanto a la función comunicativa de esta particular tipología de piezas audiovisuales[3]. A través de ellas Bass consigue como firma personal de sus secuencias, un singular e innovador juego simbólico con sus espectadores, rico en matices y en maneras expresivas.

Si recogemos la sucinta descripción de Nicole de Mourgues, los títulos de crédito están constituidos por tres elementos: la marca de fábrica de la productora, el título y los créditos propiamente dichos. En este sentido, la función general de las secuencia de títulos de crédito (STC) se corresponderían con la identificación, la información y la acreditación de los creadores (De Mourgues, 1994, p.13). Bass sin embargo buscará solucionar a lo largo de su carrera como titulador de películas una concisa y novedosa relación entre la secuencia de títulos y la película. Si hasta ese momento los títulos de crédito habían servido esencialmente para aportar los datos sobre la autoría y propiedad de las obras cinematográficas, Saul Bass los transformará en un '*anticipo*

---

[1] Escuela de Ciencias Humanas (2003). Cómo... formular hipótesis de trabajo. Guía 50b.2ª versión. Recuperado de: http://www.urosario.edu.co/urosario_files/08/08408a73-0010-47b8-8b67-7c2790793b74.pdf

[2] Se puede efectuar una clasificación tipológica de los títulos de crédito por su disposición dentro del film, por ejemplo *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in Eighty Days*, Michael Alderson 1956), Bass situó la secuencia al final de la película, por lo que adquieren una función diferente, pues "los títulos de crédito iniciales tienen como función captar la atención del espectador y sorprenderle desde el primer momento, crear una actitud de predisposición hacia la película y facilitar su inmersión en la historia para que no se levante de su butaca y abandone la sala en los primeros minutos." (Gamonal Arroyo, 2005)

[3] Sin duda son otras muchas las innovaciones de éste autor respecto a los títulos de crédito, si bien la necesidad de delimitar el objeto de estudio obliga a ceñirnos sobre este conciso aspecto.

emotivo' de la *esencia* de esa singular historia contada por el film y es precisamente esta aportación uno de los principales motivos por el que se le reconoce como el padre indiscutible de las modernas secuencias de títulos de crédito[4].

4.2. Acerca de nuestro enfoque conceptual

Nuestra mirada no pretende situarse desde el complejo territorio de la semiótica o de la retórica[5], tampoco desde las aproximaciones teóricas centradas en la recepción del film, tal y como podría deducirse de nuestro objetivo principal: la indagación sobre las relaciones (metafóricas) entre la iconografía de las secuencias de créditos de apertura y el film. Nuestra ubicación analítica es bastante más humilde puesto que buscamos refrendar ciertas ideas e interpretaciones que ya han sido dichas por otros autores sobre el sentido de sus metáforas, confrontando en todo momento las estrategias expresivas que el propio Saul Bass se propuso y que él mismo refiere. Pero, a diferencia de otras interpretaciones respecto a su significado, nuestros esfuerzos se centran en poder *documentar* aquello que pudo motivar esos tanteos y búsquedas creativas de Saul Bass, a lo largo de sus 50 prólogos, con el propósito de lograr su idea[6] – es evidente que innovadora– sobre la concisa función que debían tener estas piezas de apertura: crear la atmósfera y preparar al espectador, expresando la esen-

[4] No es extraño pues que con la "recuperación" e interés hacia las contemporáneas secuencias de títulos de crédito, se hayan multiplicado exponencialmente los estudios al respecto –recordemos que hasta el año 2000, como indicábamos en el estado del arte de nuestra introducción, eran muy escasos los estudios monográficos que abordaban este tema- del mismo modo y desde hace relativamente poco tiempo ha sucedido el surgimiento de miradas en profundidad sobre quien sentó las bases de esta concisa relación cabecera-film al convertirlas en verdaderos «prólogos» de la película. No es de extrañar tampoco que Kyle Cooper, uno de los reconocidos creativos que abanderó la recuperación como fórmula y formato expresivo de las cabeceras fílmicas a partir de su pieza Seven (1995), tras abandonar la empresa productora de dicha secuencia de títulos (*Imaginary Forces*) marca que concibió para su nueva empresa, fuera precisamente la de «Prologue».

[5] Roberto Gamonal aplica esta disciplina, transversal a diferentes campos de conocimiento —como él mismo indica—, para observar el funcionamiento comunicativo del diseño gráfico. Aunque esta línea de investigación es ciertamente enriquecedora, profundizar en esta dirección excedería el corpus y los límites de nuestro estudio. Vid., Gamonal, R. (2011). Retórica Aplicada a la Enseñanza del Diseño Gráfico. ICONO 14, 410-422. Recuperado de: http://www.icono14.net/ojs/index.php/ icono14/article/view/128/73

[6] Como hemos visto a lo largo del capítulo nº 3

cia de la historia por venir de manera metafórica. Con ello buscamos hallar, con la mayor precisión posible, cuáles son las acciones dramáticas representadas en el film que aportan esa *esencia*, el sentido profundo de la historia. Ese *sentido* preciso que Bass recoge y plasma en sus metáforas, como tantos autores han puesto de manifiesto. Para poder adentrarnos en este proceso de averiguación queremos referir aquí las técnicas analíticas que hemos determinado como más idóneas y adoptado para nuestra indagación, así como exponer las fases del proceso que hemos seguido y el marco teórico que hemos utilizado.

4.3. Planteando el problema:

Siguiendo el postulado con el que iniciábamos este capítulo, lo primero que necesitamos es describir cuál es realmente el problema que buscamos resolver, la formulación exacta de esta pregunta, creemos que nos permitirá plantear correctamente el problema.

Los cerca de cincuenta títulos[7] que componen la filmografía de Saul Bass como diseñador gráfico y audiovisual nos ofrecen contundentes tropos visuales, metáforas[8] que resumen a la perfección la esencia del film. Para ello Bass utilizó un lenguaje conceptual que alteraba el modo al uso, construido desde la modernidad gráfica y concebido con el propósito de crear una experiencia emocional capaz de inducir al espectador la «sustancia»[9] de la historia que iba a presenciar. Para Bass esos mo-

[7] Vid. Anexo 1: cronología de las secuencias de títulos de crédito de Saul Bass. Esta línea de tiempo visualiza la filmografía aportada en el libro *Saul Bass A Life in film & Design*, perfectamente documentado, pues aunque otros estudiosos —o la propia base de datos digital más extendida Internet Movie Database (IMDb)— lo acreditan como creador de un número superior de STC, nos hemos basado en las que el propio autor identifica y señala; un libro en el que el Bass trabajó tanto en el diseño, como en la selección de las imágenes. (Horak, 2014)

[8] Según la RAE, en retórica, un tropo es la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado. "El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáforas en todas sus variaciones" RAE (2015)

[9] Para McKee (2002): “En el núcleo de toda historia se encuentra la «sustancia», como la energía arremolinada de un átomo, que nunca se ve, se oye, o se toca directamente, pero que conocemos y sentimos. La masa de las historias esta viva pero resulta intangible.[...]Y en extremo opuesto de la historia se produce un fenómeno igualmente profundo: la reacción del público a esa sustancia.[...]pagando dinero por sufrir emociones que harían todo lo posible por evitar en la vida.[...] Para comprender la sustancia de una historia y cómo funciona, [...] tenemos que

mentos iniciales de la proyección eran esenciales pues planteaban la autoría de la obra y la presentaban. Si bien y hasta la intervención de este diseñador por lo general suponían un tiempo muerto, rótulos carentes de interés para el público y que solo servían para que esos espectadores ocuparan sus asientos, por lo que la mayor parte de las veces eran proyectados sobre el propio telón aún sin abrir[10.]

Así pues, Bass se propuso una estrategia comunicativa por la que conseguir que dicha secuencia fuese capaz no solo de "excitar la atención" sino de "preparar el ánimo de los oyentes [espectadores]"[11]. De este modo, llegó a la conclusión de que debía resolver estas piezas mediante una serie de conceptos visuales encaminados a establecer una correspondencias simbólicas con el sentido profundo de lo que minutos después le sería transmitido al espectador a través del relato fílmico. Pero esta estrategia nos desvela otras realidades como son la propia necesidad de reivindicar la autoría de la obra o la concepción de que cada film, como un producto único, debía ser publicitado instaurando la idea de 'marca' para en un contexto totalmente desacostumbrado (no en vano Bass procedía del mundo publicidad).

A partir de todo lo anterior nos surgen una serie de preguntas ante las que es ineludible hallar una explicación, pues creemos que ello puede servir para aportar las claves mas profundas de la renovación de Saul Bass y también para avanzar conceptualmente en este territorio de maridaje entre el diseño gráfico y lo audiovisual.

¿Es posible extraer e identificar cuál es esa «sustancia» o esencia de la película, el contenido narrativo del film sobre el que Bass aplicó el lenguaje de la gráfica audiovisual, del diseño en movimiento y realizar esa maravillosa síntesis visual y metafórica?

---

mirar desde el interior hacia fuera a través de sus ojos [personaje] y experimentar la historia como si fuéramos nosotros ese personaje encarnado." (p. 171-172)

[10] Bass expuso: "I felt sorry for those poor guys who had worked their asses off making credits. Here was their work rippling over the huge drapes while the projectionist waited for what to them was the dramatic moment— the fade-in of the first scene. Then, and only then, did they pull back the curtain." (Kirkham, 1994 p.16) "Sentía pena por las pobres personas que habían trabajado mucho haciendo los créditos. Aquí estaba su trabajo moviéndose sobre grandes pliegues mientras el proyeccionista esperaba lo que para ellos era el momento dramático —en el que empezaba la primera escena. Entonces, y solo entonces abrían la cortina" (Kirkham, 1994 p.16)

[11] Seguimos de un modo deliberado y literal la segunda acepción que da la RAE sobre el preludio como exordio, pues nos parece que se ajusta perfectamente a la noción de secuencias de títulos de crédito de Bass así como de sus intenciones y planteamientos para la creación de sus piezas de apertura cinematográficas.

¿Se pueden hallar los verdaderos referentes de esas metáforas visuales en movimiento en sus secuencias de títulos de crédito, hallar la materia prima de aquello que ha sido dicho en el film, gracias al relato de esa historia? o ¿Podemos encontrar las razones por las que Bass establece esa concreta y precisa relación simbólica en la iconografía de sus títulos de crédito y la película?.

Dada la complejidad y envergadura del problema y el volumen de análisis de obras cinematográficas que ello requeriría[12] y que sin duda excedería al corpus de la presente investigación, todo ello lo aplicaremos a un único caso de estudio. Hemos elegido para este objetivo la película *Vértigo. De entre los muertos* (*Vertigo,* Hitchcock, 1958) por cuanto no solo es una de las obras cinematográficas que ha provocado un sinfín de ríos de tinta, tanto de expertos como de divulgación, sino que es, para el tema que nos ocupa, una de las películas de las que existen múltiples reflexiones sobre la correspondencia y relación entre cabecera y film. Además Bass propone una tipología concreta de secuencia de apertura: es un film dentro del film, funciona como pieza auto-conclusiva[13] si bien y simbólicamente es totalmente dependiente del él.

Esta metodología no pretende convertirse en una teoría de análisis fílmico. Trata de ser una simple herramienta para entender el *asunto* sobre el que trata el film y ayudarnos a encontrar los elementos que se encuentran interconectados entre relato y la secuencia de títulos y, de este modo, poder acercarnos a sistematizar las claves de la innovación de Saul Bass. Tal vez pudiera servir también de pauta para la creación de títulos de crédito, en la medida que puede dar algo de claridad, instrumento y sistema para quienes no posean esas brillantes habilidades de Bass como la intuición y sensibilidad frente al hecho narrativo, su gran capacidad analítica y sabiduría para ver y extraer la esencia del film y convertirlo en motivos visuales, en si su gran habilidad para la metáfora. Con ello, nuestro objetivo último, es entender el origen del proceso simbólico y retórico del autor frente a lo narrativo audiovisual como exordio. Para todo ello, lo primero, debemos situar y explicitar cuál es nuestro marco teórico.

---

[12] Como ya hemos señalado cerca de 50 títulos, en concreto son 49 secuencias de títulos de crédito cotejadas.

[13] Otros ejemplos de esta tipología de secuencias de apertura son: *La cuadrilla de los once* (*Ocean´s Eleven*, Lewis Milestone, 1960) , *La gata negra* (*Walk on the wild side*, Edward Dmytryk, 1962) o *La edad de la inocencia* (*The Age of innocence*, Martin Scorsese, 1993)

4.4. Sobre la construcción dramática, el lugar donde seguir el rastro de las metáforas: fundamentos.

Un filme es un relato, un texto fílmico, cuenta una historia, desde el punto de vista narrativo es un todo coherente, formado por sucesos que se van construyendo para narrar la historia de la manera más eficaz. La construcción del relato se lleva acabo a través de la organización de una estructura precisa, cuyas unidades son las escenas y las secuencias narrativas, algo que es totalmente invisible para el espectador, pues él percibe los sucesos "que parecen narrase a sí mismos"[14] y no *cómo* le están siendo narrados —las decisiones sobre la exposición (expresión y narración) y su disposición (estructura y relato) es algo ampliamente teorizado y en lo que no vamos a insistir—. Siendo así, lo que buscamos es conseguir hacer visible la estructura para demostrar la consustancialidad entre el contenido de los momentos esenciales del relato y la secuencia de títulos de crédito. Para demostrar de este modo como las metáforas propuestas por Bass son realmente el reflejo de la trama, los personajes y "el tema" que quiere abordar la película.

Pensamos que es necesario profundizar en la disposición narrativa, si lo que pretendemos es desvelar los juegos metafóricos que sugiere Bass respecto al contenido del film. Para ello es imprescindible introducir algunas aclaraciones sobre lo que supone construir una historia, pues son esenciales para nosotros en la medida que sustentan nuestra técnica de análisis y de verificación. Por ello este capítulo aporta una síntesis de las voces de los expertos sobre este concreto tema (la disposición)[15] para así poder situar en el contexto dicha metodología y técnica de análisis.

No hay que olvidar que nuestro enfoque se basa en la *mirada de Bass*, es decir en sus búsquedas y en sus estrategias para resolver de manera innovadora la función

---

[14] Genette, G. (1982) Fronteras del relato (p. 214) *Análisis estructural del relato.* México D. F. : Premia Editora.

[15] Concretamente nos interesa abordar, como lo define Palao (2007): "la relación entre la historia que un film narrativo cuenta (el argumento) y su articulación textual (la trama); o, en términos de la retórica clásica, la inventio y la dispositio" (p. 177)

de una secuencia de títulos de crédito. Para Bass es importante *qué* esta siendo contado y *cómo* esta siendo contado. Tanto lo que se cuenta cómo el acto propio de contar. El objetivo último de este apartado es pues el de refrendar y contextualizar conceptualmente nuestra mirada analítica.

4.5. La estructura del guion como un necesario elemento para el análisis.

> Al intentar comprender un filme narrativo, el espectador intenta entender el continuum fílmico como un conjunto de acontecimientos que ocurren en escenarios definidos y unificados por principios de temporalidad y causalidad. Entender la historia del filme es entender qué sucede y dónde, cuándo y por qué sucede. De ahí que los esquemas sobre acontecimientos, localizaciones, tiempo y causa/efecto puedan convertirse en pertinentes para dar sentido a un filme narrativo. (Bordwell,1996, p. 34)

Una película, por lo general, es una organismo narrativo, cuenta una historia sobre personajes, situaciones, desarrollando acciones. La forma como se cuentan los hechos, la construcción dramática, supone un número limitado de reglas y principios básicos, con el objetivo de obtener ciertos efectos que pueden aplicarse a la hora de construir relatos (Vale, 1989) de cara a obtener la mayor eficacia comunicativa y dramática. El relato es el objeto, mientras que la construcción dramática es la forma de dicho objeto. Quien se encarga de la construcción que dé como fruto una composición capaz de lograr el efecto deseado en el relato, es el guion. En consecuencia, consideramos que establecer los mecanismos de construcción del guion pueden ser una buena metodología para encontrar y hacer visible la estructura sólida que sustenta la historia, utilizaremos pues sus reglas fundamentales para *deconstruir* la estructura dramática del relato.

Expertos en guion, entre ellos Seger, Field y McKee coinciden en que la división de tres actos contribuye a edificar las historias a darles una forma dramática. Desde los primeros tiempos, Aristóteles[16] plantea la división de la acción que sucede dentro del relato narrativo en tres actos (principio, peripecia y catástrofe) lo que hoy se ha con-

[16] Cfr., Heinsius, D., y Batteaux. (Eds.). (2008). *La poética de Aristóteles*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

vertido para los guionistas en *Planteamiento, nudo y desenlace*[17]. A través de esta estructura se muestran las acciones que se desarrollan en la trama. Generando el esqueleto sobre el que se sustenta y conforma una buena historia.

Field y Seger expresan la duración de los actos por número de páginas del libreto del un guion, si bien establecen una relación temporal con la duración de la película. "El guion normal tiene ciento veinte páginas aproximadamente, o dos horas de duración. Cada página equivale a un minuto, independientemente de que el guion sea todo diálogos, todo acción o las dos cosas" (Field, 2001, p. 14). Así pues, el Primer Acto tiene una duración de 30 minutos, el Segundo Acto su duración es de 60 minutos, y el Tercer Acto de otros 30 minutos. Formando un total de 120 minutos. En la medida que el *espacio de creación* para exponer la historia, la concisa duración de cada obra audiovisual, determinará la propia extensión temporal de las acciones, su selección y dosificación, su omisión o bien la búsqueda de estrategias para que se puedan sobreentender, sin ser dichas; en sí, afectará a todas y cada una de las estrategias de exposición dramática y por tanto a la propia forma dramática. Es por ello que cada uno de los actos tiene una precisa misión.

La historia empieza en el primer acto, también denominado planteamiento *(set-up)*. Su objetivo es dar información básica sobre la historia, “centra la situación en una línea argumental coherente, pone en marcha el relato" (Seger, 1991, p. 33) En el primer acto se nos presentan a los personajes, y nos sitúan en un lugar donde empieza la acción. También necesita de un suceso que dé comienzo a lo que va acontecer en el relato; el *detonante* para Seger (1991) “el primer «empujón» que pone en marcha la trama” (p.41) quien muestra un acontecimiento que hace que el personaje tenga que tomar una decisión quedando así definida la historia. Seger expone distintos tipos de detonantes, como son: las acciones específicas, los detonantes que se expresan a través de diálogos, y los detonantes de situación que son una serie de incidentes que construyen una situación a lo largo de un periodo de tiempo. Otros autores como Field, o Daniel prefieren hablar de conflicto.

> Todo drama es conflicto. Si conoce usted las necesidades de su personaje, puede crear obstáculos para satisfacer esa necesidad.

[17] Todos los autores consultados aluden a la tradición clásica del mito poético y sobre todo a Aristóteles como fuente desde donde germinó la estructura de los tres actos. Por ejemplo, en Field (2001) planteamiento, confrontación y resolución; o en Seger (1991) planteamiento, desarrollo y resolución.

> Su historia es la historia de cómo superar el personajes esos obstáculos. (Field, 2001, p. 24)

La historia debe construirse como un misterio, “suscita una cuestión en el planteamiento que será contestada en el clímax”(Seger, 1991, p.43) quedando con esta «cuestión central» completado así el primer acto, para Mckee (2002) este acontecimiento lo asume el *incidente incitador* "se debe presentar el incidente incitador de la trama central lo antes posible...pero no hasta que ese momento sea el adecuado"(p.247) este incidente tiene dos maneras de construirse: se puede producir por el azar o por la casualidad. Si este *incidente incitador* encierra una decisión, la tomará el protagonista o alguien que tenga la capacidad de alterar su vida. Si se tratara de una coincidencia, está puede ser trágica o afortunada, además cada trama o subtrama tendrá su propio *incidente incitador.* Plantea como obligado que el incidente de la trama principal se muestre con imágenes, es decir incluirlo dentro de una escena.

El guion funciona como un «sistema» compuesto por acciones relacionadas las unas con las otras formando unidades[18]. A estas unidades se las llamadas escenas, “una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, [...] En una situación ideal, cada escena se convierte en un acontecimiento narrativo.” (McKee, 2002, p. 56). Para Seger “un incidente o suceso dramático” (p.44) es un *beat*, uno tras otro crean una escena. Para analizar los actos necesitamos comprender esos “momentos dramáticos individuales” (p.44)

“Los sucesos narrativos no solo tiene una lógica de conexión, sino también una lógica de *jerarquía”* (Chatman, 1990, p. 56) así algunos son más importantes que otros. Los sucesos más importantes, a los que Chatman llama *núcleos*, son los que hacen avanzar la trama pues plantean y resuelven cuestiones y no pueden suprimirse sin destruir la lógica de la narración. Mientras los sucesos secundarios o *satélites* no alteran la lógica de la trama, sus omisiones empobrecen la narración. Los satélites dependen de los núcleos y unidos a ellos los completan. Así pues las escenas están constituidas por sucesos narrativos o *núcleos* conectados que van trazando la di-

[18] El termino de ‘unidad’ lo abordamos aquí desde el ámbito de la exposición audiovisual y no desde el análisis de su función, es evidente que dichas unidades se podrían abordar a nivel estructural como funciones [cfr. los estudios de Barthes, et al., (1982) *Análisis estructural del relato.*] pudiéndose detectar y describir unidades mucho menores observadas desde su funcionalidad.

rección lógica de la historia. Todos ellos son de vital importancia pues para Seger (1991) es necesario el impulso (*momentum),* escenas de acción-reacción o causa-efecto a las llama *puntos de acción y* que conduzcan las unas a las otras "sucesos dramáticos que provoca una reacción" (p. 87) intentando hallar una respuesta. Aunque los *puntos de acción* aparecen en todos los actos su importancia es mayor en el segundo acto

El Segundo Acto es el de mayor duración y con mayor peso en la historia. Su tarea es desarrollar la trama principal, generando obstáculos "Aristóteles denominó a estos obstáculos cambios. Los cambios provocan tensión y conflicto porque alteran el sendero que el protagonista debe recorrer para conseguir su objetivo" (Tobias, 1999, p. 35). Estos obstáculos retrasan el cumplimiento de la cuestión central, que fue plateada en el primer acto, por parte del protagonista.

Debido a su gran volumen, y para una mayor eficacia, Field (1998) propone que el segundo acto se puede dividir en un punto intermedio (*mid-point*), su función será la de tutelar el avance de las acciones interconectadas. Así, el punto intermedio es un enlace, una acción, que conecta la cadena de acción dramática de la primera mitad del acto segundo con las acciones de la segunda mitad del acto segundo. Un nexo entre lo que acontece en la primera mitad del segundo acto con lo que se va a desarrollar en segunda mitad de ese mismo acto. A su vez, cada una de estas dos partes puede subdividirse, dando lugar a nuevos puntos intermedios *(pith I*) entre el inicio del segundo acto y el *mid point*; y (*pitch II*) entre el *mid point* y el final del segundo acto. Con la intención de impedir que la acción decaiga (véase Figura 4)

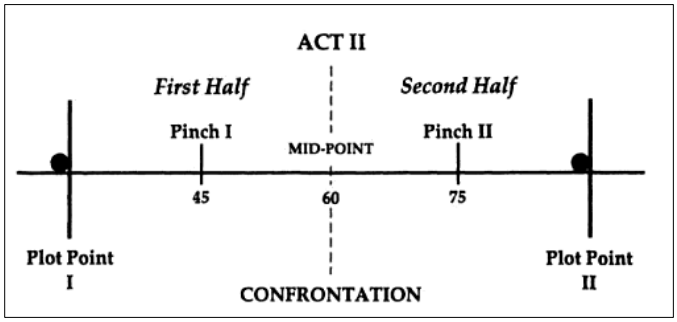


Figura 4: División del segundo acto de Field (Field, 1998, p. 28)

El tercer acto se plantea al igual que los otros dos, como una unidad de acción dramática. Este tercer acto tiene que ser el resultado de lo expuesto en el primer acto, "intensifica el conflicto, aumenta las expectativas y lleva inevitablemente la historia a su conclusión." (Seger, 1991, p. 117). Por lo general este tercer acto es el más rápido, llega a su punto álgido con el clímax y una vez sucede la historia alcanza su objetivo y finaliza.

> Hay que tener en cuenta que las conclusiones del guion se plantean ya desde el inicio de la historia. Esto no solo es así, dice Walter, sino que debe ser así, porque «el objetivo de los finales es resolver y equilibrar los principios y los medios». (Brenes, 2001, p. 58)

Esta segmentación de tres actos del relato se puede estructurar para Frank Daniel[19] en ocho secuencias narrativas. Las ocho secuencias están unidas por un propósito y

[19] Frank (František) Daniel(1926-1996) Fue director y productor en la antigua Checoslovaquia. Emigró a Estados Unidos en el año 1969 pasando a ser una figura destacada por su labor pedagógica en torno a la escritura de guion en el sistema educativo estadounidense. Creó los programas de escritura de guion para la Universidad de Columbia, The American Film Institute de los Ángeles, en Carleton College, y en el Sundance Institute Filmmaker's Lab. Realizó una destacada labor docente en el posgrado sobre guion de la Universidad del Sur de California. Además de todo ello también fue guionista.

tiene como objetivo el avance de la acción del personaje por mediación de su conflicto, construyendo el avance de la lógica narrativa de sus acciones[20].

4.6. Los puntos de giro y el clímax.

Al final del primer acto se sitúa “un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección” (Field, 2001, p. 14) dependiendo del autor le dan el nombre de *nudo de trama* o *Plot point* para Field, *punto de giro* (*Turning point*) para Seger (1991). Los puntos de giro son acontecimientos o acciones cuyo objetivo es mover la historia hacia adelante, su función es hacer un quiebro en la acción que se está desarrollando obligando a que una nueva acción comience “no permite la vuelta atrás y la hace ir en una dirección distinta a la que llevaba hasta ese momento" (Brenes, 2001, p. 51) con lo que el protagonista debe enfrentarse ante nuevos acontecimientos. Pueden producirse en cualquier acto pero hay dos de vital importancia, los que se producen entre el cambio de cada acto “se tratan de dos sucesos que necesariamente alejan al protagonista de su objetivo y elevan el riesgo de toda su empresa." (Sánchez-Escalonilla, 2012, p.125*)* El objetivo de los puntos de giro es mantener el interés dramático activo hasta el final del relato.

Los distintos autores coinciden en situar dos puntos de giro importantes, si bien Seger los introduce al comienzo de segundo y tercer acto. Field, en su *paradigma* (véase Figura 5), los sitúa al final del primer y segundo acto. La diferencia entre ambos autores consiste en la distinta duración de los actos que contemplan cada uno de ellos: mientras Seger otorga 20 páginas al primer y tercer acto, Field cree que son 30 páginas. De este modo Seger sitúa el primer punto de giro entre las páginas 25-35 y Field entre la 25 y la 27. De igual manera el segundo punto de giro Seger lo sitúa veinte o treinta minutos antes del final y Field —aunque habla de paginas (85-90)— ese segundo punto de giro sucedería para él 30 o 45 minutos antes del final de una película de 120 minutos.

[20] Nuestra metodología se sustenta en sus aportaciones por lo que la expondremos con detenimiento en el siguiente capítulo.

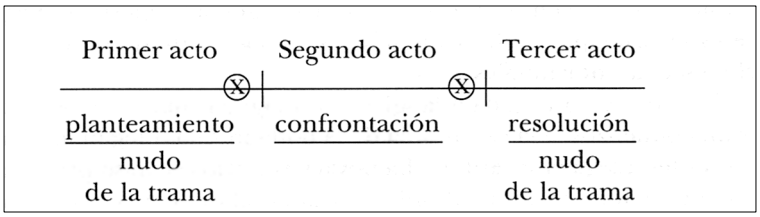


Figura 5: paradigma de Field (Field, 2001p.87)

Seger propone una serie de funciones a cumplir por los puntos de giro: “Hacer girar la acción en una nueva dirección. Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta. Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal. Eleva el riesgo de lo que está en juego. Introduce la historia en el siguiente acto. Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción” (1991 p. 46) Los puntos de giro fuerte cumplirán todas ellas aunque pueden haber otros más débiles que cumplan solamente algunas, además un punto de giro pueden tener dos partes, si se produce en el segundo acto, estas partes serán: la primera un momento oscuro y la segunda un nuevo estímulo. Los puntos de giro del primer y segundo acto son los encargados de que la historia tenga una línea argumental o que no se salga de su estructura. Son los encargados de mantener el interés de la historia.

El clímax suele presentarse en los últimos minutos de la película, seguido de una pequeña resolución donde se solucionan todas las cuestiones planteadas, se da respuesta a la «cuestión central», “es el final de la historia: el gran final” (Seger, 1991, p. 54) una vez alcanzado, se acabo la tensión.

Mientras que Mckee , aporta una visión de «sistema» en donde las escenas, secuencias, actos, y tramas tienen cada una su clímax propio, semejante al sistema de *jerarquías* que presenta los sucesos narrativos de Chatman. “Una escena produce un cambio menor pero significativo. *El clímax de una secuencia* estará constituido por una escena que produzca un giro moderado —un cambio de mayor impacto que el de la escena. *El clímax de un acto* estará constituido por una escena que produzca un gran giro —un cambio con un impacto mayor que el clímax de la secuencia"

(McKee, 2002, p. 284) Para poder así construir el diseño de la estructura con *puntos de inflexión* de tipo menor, medio e importante.

4.7. El conflicto.

El conflicto dramático se puede entender como el choque de las fuerzas o voluntades de los personajes, expresadas a través de las acciones, para conseguir un fin. El conflicto debe ser "un hilo conductor adecuado a lo largo de toda la historia" (Seger, 1991, p. 196) y es imprescindible para cualquier argumento dramático. Sánchez-Escalonilla (2003) distingue tres tipos de conflicto "*básicos, internos y de relación"* (p. 106) mientras que para Seger "existen cinco tipos básicos de conflicto que pueden encontrarse en una historia: interior, de relación, social, de situación, y cósmico" (Seger, 1991, p. 182) Estas acciones solo existen llevadas a cabo por personajes, dentro de un marco temporal, pasado, presente y futuro. Aparte de este aspecto temporal Eugene Vale (1989, p. 88-110) plantea como criterios para construcción narrativa, la transición de la acción desde dos aspectos: el primer aspecto incluye el *motivo,* la *intención y el objetivo*. mientras que el segundo aspecto es la *alteración* y el *ajuste.*

Sánchez-Escalonilla en relación a estos aspectos establecidos por Vale, conecta el primer aspectos de las acciones (*motivo, intención* y *objetivo*) como *el objetivo del protagonista*, pues estas acciones son realizadas por regla general por el personaje principal, y este es este a la vez, quien mueve la historia. El segundo aspecto, la *alteración* y el *ajuste* lo define como el *conflicto dramático.*

El relato comienza en un estado inalterado "No puede resultar ninguna intención y en consecuencia ninguna acción de una situación sin alteración" (Vale, 1989, p. 96). La *alteración* es lo que motiva la entrada en acción del personaje y está producido siempre por algo o por alguien. "Es indispensable para que exista acción. Algo interrumpe el equilibrio inicial con una crisis, y de ella surge el motivo que lleva a alguien a resolver el conflicto" (Sánchez-Escalonilla, 2012, p. 121). Para resolverlo el personaje no puede quedarse quieto tiene que iniciar acciones que encierren en sí la búsqueda de esa resolución, estas se producen por lo que Vale llama la lucha "la lucha es el conflicto, y sin conflicto no es posible contar una historia" (Sánchez-Escalonilla, 2012, p. 121) Una vez logrado el objetivo se produce el *ajuste*. Cuando se cumple el propósito de la lucha, el ajuste del desequilibrio, la alteración deja de existir. Vale encuentra tres modos para lograr el ajuste: Destrucción de las fuerzas ya sean afines

o repelentes, la creación o interrupción de relaciones. "Toda acción supone un progreso, por eso un personaje nunca regresa al punto de partida. La historia termina incluso cuando el protagonista fracasa en su intención, pues el mismo fracaso puede dar sentido al relato" (Sánchez-Escalonilla, 2012, p. 121)

4.8. La trama y la subtrama.

Cuando hablamos de la trama, nos referimos a las acciones del relato “a la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración" (McKee, 2002, p. 65) construyendo de esta forma el relato “son los sucesos que se cuentan en la historia a través de una estructura narrativa y dramática”[21]

> Una misma historia puede ser contada utilizando distintas tramas, que nos harán apreciar distintos aspectos resaltados de esa historia. Cada forma de tramar una historia destaca unas cosas y margina u oculta otras, hasta el punto que —para el no experto— pueda parecer y de hecho parezcan, historias distintas. García-Noblejas en (Tobias,1999 p.13)

La división de trama y subtrama se debe a la necesidad de organizar las acciones de una película, ya que un solo acontecimiento no puede tratar todos los objetivos propuestos en el relato, más bien debe ocuparse de un objetivo para no perdernos en las intenciones.

Llamamos «trama» al conjunto de acontecimientos que se encargan de la acción principal, aquella que fue propuesta para conducir el hilo argumental principal, tiene como propósito el de dar cohesión y lleva el peso de la acción "La trama requiere la capacidad para recordar lo que ya ha sucedido, para imaginar las relaciones entre los acontecimientos y las personas y tratar asimismo de predecir el resultado final" (Tobias, 1999, p. 31). En *Vertigo* la trama principal se encarga de desarrollar la acción policial, de índole detectivesco, que conduce el hilo argumental principal. Sería lo que Vale (1989) denomina la *intención principal* pues, es la que muestra el relato,

[21] Juan José García-Noblejas en el prólogo de Tobias (1999, p.12).

captando nuestra atención, describiendo la alteración que la originó y también su ajuste al final del relato.

Las «tramas» pueden ser de varios tipos: Las llamadas *tramas físicas* que son aquellas que engloban historias de acción o aventuras, o las *tramas mentales* las cuales versan sobre pensamientos de los personajes, son viajes interiores sobre lo mental frente a lo físico y lo externo por lo que "examina el interior de la naturaleza humana y las relaciones entre personajes (y los acontecimientos que las rodean)" (Tobias, 1999, p. 55). Así dependiendo del enfoque del relato, una de las dos será la que lleve el peso de la historia, con el objetivo de que el relato adquiera equilibrio y coherencia. Por lo tanto una trama ya sea mental o física será el *motivo dominante* de la historia y la otra sus puntos débiles o viceversa.

Llamamos «subtrama» o trama secundaria, a la encargada de desarrollar el «tema», por regla general, la subtrama aporta la visión interna de los personajes, *su inconsciente, su psicología, sus deseos ocultos*. Como veremos, la subtrama de *Vertigo* es la historia de amor entre los dos personajes principales: Scottie y la falsa Madeleine (Judy).

La sub-intención, para Vale (1989) tiene que apoyar al relato principal y al igual que él debe tener una causa y un objetivo. A diferencia de la intención principal la causa de la sub-intención no es un motivo sino más bien una motivación generada por el motivo de la principal [por ejemplo, en nuestro caso: si Scottie no recibiera el encargo de seguir a la mujer (la falsa Madeleine), Scottie y Judy no se conocerían y no podría surgir su relación amorosa, pues como dice Vale, esta *relación* está motivada por la trama principal]. El mismo autor también argumenta que la motivación tiene que estar conectada con la línea del relato, para que éste vaya hacia delante. Del mismo modo, para Mckee (2002) la relación más importante que se debe establecer entre la trama principal y la subtrama es que las tramas secundarias compliquen la trama principal. De nuevo y aplicándolo a nuestro caso, en *Vertigo* los personajes desarrollan toda una relación amorosa basada en la mentira construida por Elster, Scottie ama a la falsa Madeleine y busca transformar a Judy en ella, por contra Judy ama a Scottie y es por ello que se dejará 'transformar', para obtener su amor.

Así pues dentro de una buena historia ambas, trama y subtrama, coexisten formado un todo coherente, tanto es así que es difícil explicar la una sin la otra; ya que como dice Daniel (2004) "always try to find out what the thematic connection of the subplot

with the main theme of the story is"[22] (p.11). Sánchez-Escalonilla (2012) relaciona la trama y subtramas con el arco de transformación de los personajes. Los protagonistas a través de sus peripecias y su relación con otros personajes, trazan su historia interior. El personaje nunca puede cambiar de repente, sino más bien dicho cambio aparece como resultado de las subtramas aunque también de una manera más general a causa de la trama. (Algo que claramente se puede observar en *Vertigo* , en donde la relación amorosa entre Scottie y la falsa Madeleine complica la trama principal)[23]

> Se ha dicho que la trama principal conduce la acción, y la secundaria, el tema. Algunos dicen que la subtrama es aquello de lo que la historia "trata realmente" (…) La función principal de la trama secundaria es 'dar dimensión' al guion. En realidad es la que conduce el tema y profundiza en la historia, de forma que ésta no sea una simple anécdota lineal guiada por la mera acción (Seger, 1991, p. 59)

Respecto al contenido de las escenas a su diseño, es interesante la aportación de McKee y Tubau quienes plantean el problema del texto y subtexto.

> El texto hace referencia a la superficie sensorial de una obra de arte. En el cine se trata de imágenes en la pantalla y de la banda sonora con su diálogo, su música y sus efectos sonoros. Lo que vemos. Lo que oímos. Lo que dicen las personas. Lo que hacen las personas. El subtexto es la vida que se oculta bajo la superficie – los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras el comportamiento (McKee, 2002, p. 305)

Tubau expone a propósito de la relación de texto-subtexto que:

---

[22] "Siempre tratamos de averiguar cuál es la conexión temática de la trama secundaria con el tema principal de la historia." (Daniel, 2004, p. 11)

[23] Como expondremos más adelante; véase *secuencias IV* y *V* de nuestro análisis páginas 169 a la 171 y en concreto la descripción de las escenas: 22, 28, 31, 33 y 34 páginas 147 a la 150.

> La diferencia entre lo que se cuenta y lo que se esconde (…) Es una de las maneras más interesantes de presentar la información, y quizá la más paradójica, puesto que se trata de decir algo sin decirlo: importa más lo que no se dice que lo que se dice (Tubau, 2007, p. 128)

McKee indica que al igual que en la realidad, la ficción debe ocultar la verdad tras "una máscara vital, los verdaderos pensamientos y sentimientos de los personajes detrás de lo que dicen y hacen." (McKee, 2002, p. 306) planteando un diseño de la estructura de la siguiente forma (véase Figura 6).

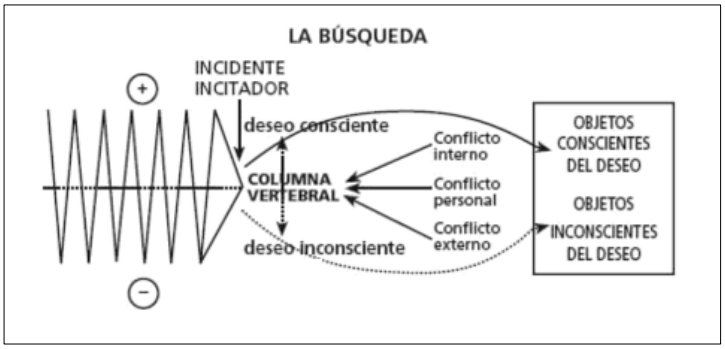


Figura 6: Los principios del diseño narrativo (McKee 2002, p. 242)

Seger nos habla de que una buena historia tiene que tener *dirección* y *dimensionalidad.* La *dirección* hace que la historia se mueva hacia el clímax, provocando que la acción avance y manteniendo la atención del público. (Como veremos en *Vertigo* se encamina hacia desentramar la mentira de Elster, el asesinato de su verdadera esposa). Mientras que la *dimesionalidad* es la encargada de desarrollar el *tema* y mostrar como son realmente los personajes, consiguiendo de esta manera que el público se emocione, "incluso las películas de acción necesitan dimensionalidad para funcionar. Necesitan tratar de algo. Necesitan personajes originales que cautiven y atraigan nuestra atención" (Seger, 1993, p. 112). (Es evidente que en *Vertigo,* esa dimensionalidad la aporta la relación de amor trágico entre los dos personaje Scottie y Judy)

> Al igual que el argumento principal, los argumentos secundarios tiene también su principio, su medio y su final. Una buena trama secundaría tiene puntos de giro, un planteamiento claro, un desarrollo y un desenlace final. Los puntos de giro de una trama

> secundaría pueden reforzar los de la trama principal, si tiene lugar justo antes o después de los puntos de giro principales. (Seger, 1991, p.61)

Algunos autores como Seger o Sánchez-Escalonilla, comparten la idea de que la trama y la subtrama disponen de planteamiento, nudo y desenlace propios, así como en ocasiones también tienen detonante, puntos de giro y clímax también propios. Como también sucede en el caso de *Vertigo*[24]. Para Sánchez-Escalonilla, la subtrama, está integrada en la trama principal "no se superpone de modo artificial en el paradigma"[25] la subtrama es la relación entre el protagonista y los secundarios de su entorno, suceden mientras transcurre la trama[26].

No existe una regla determinada sobre como debe de estructurarse la subtrama, es decir, dónde tiene que emplazarse su detonante, su punto de giro y su clímax dentro del *paradigma* para una construcción perfecta de la trama. La única norma para Sanchez-Escalonilla es una tendencia de la subtrama a desarrollarse a lo largo del segundo acto según los siguientes casos:

- Entre el primero y segundo punto de giro.
- Entre el planteamiento y el segundo punto de giro.
- Entre el primer punto de giro y el clímax.
- Entre el planteamiento y el clímax.

En estos cuatro casos, el clímax de la subtrama siempre tiene lugar en el tercer acto y puede suceder, que en algunas ocasiones los detonantes, giros y clímax, tanto de la trama como de la subtrama, pueden coincidir; pues como dice Seger (1991, p. 61): “los puntos de giro de una trama secundaría pueden reforzar los de la trama principal, si tienen lugar justo antes o después de los puntos de giro de la trama prin-

---

[24] Confróntese con nuestro paradigma de análisis aplicado a esta la película en esquema nº 2 páginas 162-163.

[25] El autor se refiere al paradigma de Syd Field, en donde muestra los tres actos, con nudos de trama (ver figura 5 p.93).

[26] La perfecta construcción de la trama en *Vertigo* permite que esto mismo lo podemos observar, pues mientras se desarrolla la trama principal surge entre ambos personajes la atracción y deseo amoroso, materia que desarrolla la subtrama.

cipal" una situación que provocaría un refuerzo dramático en los actos donde se producen. Así también ello mismo sucede en *Vertigo* de modo que el segundo punto de giro de las dos tramas se sitúan uno detrás del otro respectivamente:

- En la escena 46, Scottie ve a la muchacha que se parece a Madeleine: Judy, punto de giro de la subtrama.
- En la escena 50, tras hablar con Scottie en su habitación y quedar con él para cenar, Judy nos revela por medio de un flashback que ella era Madeleine y que todo fue un plan para asesinar a mujer de Elster, la verdadera Madeleine (punto de giro de la trama principal)

Como vemos, todo ello crea un refuerzo dramático para el espectador al descubrirle la verdad, fomentando el *suspense*, una necesidad por conocer más, que atrae toda su atención.

Seger a propósito de todo ello plantea un esquema mostrando esa relación entre la trama principal y la trama secundaría, con planteamientos, puntos de giro y clímax propios, que se irán desarrollando en los distintos actos (véase Fig.7).

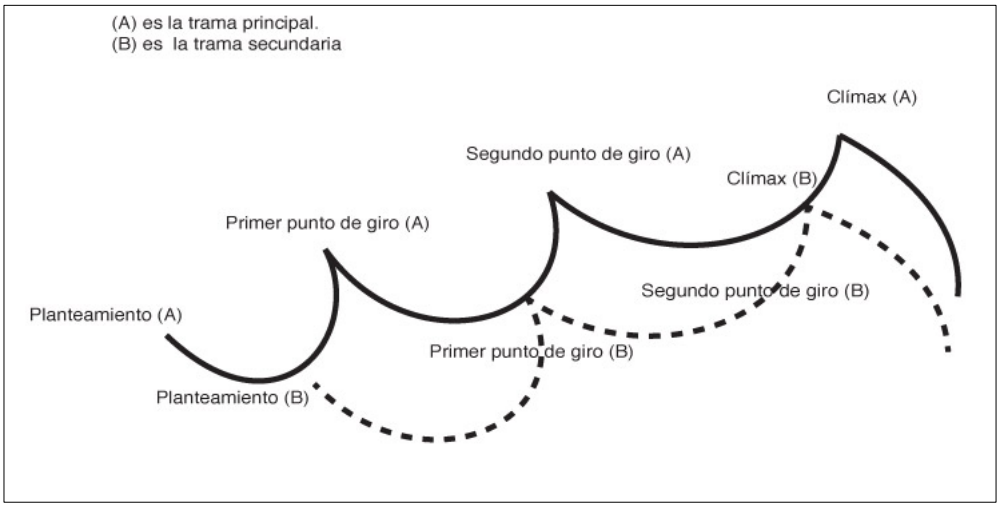


Figura 7: Diseño de la tramas y subtrama de Seger (Seger, 1991, p. 73)

Para finalizar este capítulo haremos hincapié en que lo más importante a nivel estructural es conseguir contrarrestar las tensiones entre la trama y las subtramas ya que de esta forma se mantiene el equilibrio narrativo de todos los elementos de la historia y ello es lo que permite no solo componer las historias para conseguir la mayor eficacia comunicativa con su espectador sino que fluya su verdadero sentido. Es por ello que intuimos y formulamos, a partir de ello, nuestra hipótesis de trabajo, algo en lo que haremos hincapié en el siguiente capítulo.

C.5

Metodología y técnica de análisis.

Al intentar comprender un filme narrativo, el espectador intenta entender el continuum fílmico como un conjunto de acontecimientos que ocurren en escenarios definidos y unificados por principios de temporalidad y causalidad. Entender la historia del filme es entender qué sucede y dónde, cuándo y por qué sucede. De ahí que los esquemas sobre acontecimientos, localizaciones, tiempo y causa/efecto puedan convertirse en pertinentes para dar sentido a un filme narrativo. (Bordwel,1996, p. 34)

5.1. Descripción de la técnica:

> La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación. (Aumont y Marie, 1990, p. 19)

Estamos de acuerdo como expone Sulbarán (2000) que "el análisis fílmico es una tarea interdisciplinar, cuya metodología debe tomar criterios de varias disciplinas para poder interpretar el film" (p. 69) así como que "el film puede analizarse desde una perspectiva netamente narrativa y no solo mediante el estudio de los códigos de representación visual o auditiva" (p. 44). Es evidente que sin un conocimiento enciclopédico[1] sobre las principales teorías narratológicas es bastante difícil que el analista pueda enfrentarse, con suficientes herramientas conceptuales, ante lo que supone la propia finalidad de la labor de análisis de un film: la interpretación. A nuestro modo de ver creemos sin embargo que recurrir a todas ellas para abordar el análisis, tal y como propone este autor, entraña un alto nivel de complejidad y dificultad a la hora de afrontar la praxis, por lo que es necesario adoptar un procedimiento mas conciso, por supuesto en coherencia con lo que se pretende indagar, e instituir la *herramienta* precisa. Lo que si nos parece verdaderamente interesante de su enfoque es, precisamente, que el autor incluya como metodología algo inusual dentro de la tradición analítica del film[2], las teorías sobre las estrategias para construir (escribir) un guion cinematográfico.

En el anterior capítulo hemos querido aportar los principales conceptos que utilizaremos para ayudarnos a descubrir cómo se estructura el contenido informativo de un

---

[1] Como ejemplo de un conocimiento enciclopédico como base conceptual para abordar el análisis del relato fílmico, sería el cúmulo de conocimientos que el propio Sulbarán reseña en su artículo. El autor parte de las nuevas propuestas de Bordwell (1990), Casetti y Di Chio (1991), adentrándose asimismo en los estudios de Propp, respecto a las funciones de los personajes así como en los estudios sobre la estructura narrativa de Barthes, Greimas o Eco, entre las mas destacadas hasta llegar a los principales *manualistas* del guion cinematográfico como Seger o Vale, con todo ello Sulbarán establece las bases de su propuesta analítica.

[2] Una visión sintética de las diferentes tradiciones metodológicas y escuelas de análisis fílmico la podemos encontrar en (Zabala, 2012. p. 9-16).

relato narrativo audiovisual, a partir de la teoría del guion cinematográfico y cómo, gracias a esa concisa disposición, fluye con toda su magnitud el *tema central* de la historia contada. Los conceptos fundamentales, como vimos, han sido extraídos tanto de los propios profesionales como de prestigiosos docentes y teóricos, todos ellos especialistas en guion, quienes han reflexionado y volcado sus conocimientos sobre como construir y componer las historias para conseguir la mayor eficacia comunicativa con su espectador, al tiempo que poder expresar con una precisa composición (estructura) todo el potencial discursivo la historia.

Se nos puede decir que estos conceptos están referidos exclusivamente al proceso de escritura del guion y que por ello su aplicación o uso analítico debería limitarse a su *libreto*. Sin embargo quisiéramos resaltar que para muchos de estos teóricos, especializados en las estrategias constructivas narrativas, la fuente de estudio no se agota en el guion. Por el contrario, ellos analizan, argumentan las estrategias y demuestran sus efectos, refiriéndolos a las propias películas, es decir, a partir de *operaciones* constructivas ya '*cumplidas'*, pues para ellos el guion es el esqueleto que sostiene la estructura del film o como lo expresa Brenes (2001) "es la historia la que crea la estructura, no la estructura la que da origen a la historia" (p.48).

De cara a establecer el procedimiento metodológico mas idóneo éste, como decíamos, debe ser acorde con lo que se pretende indagar. Así y para poder obtener la demostración de nuestra hipótesis de trabajo, partimos de la idea de que podemos utilizar las *teorías de guion* y convertirlas en una técnica de investigación, con el fin de penetrar y descifrar la estructura dramática «invisible» del film y desvelar así el 'tema central' del relato, en nuestro caso, el *asunto* que nos transmite la historia contada en *Vertigo*. De esta manera, y gracias a las teorías sobre guion, podemos no solo averiguar sino entender cuál es realmente *el conflicto del personaje* que, como tantas veces se ha expuesto y nosotros mismos lo recogeremos, es el motor de toda historia.

Pero, en lo fundamental, poder descifrar la estructura es llegar a averiguar qué informaciones relevantes deben de ser transmitidas a través de esa concisa y ordenada representación de acciones, y cuáles de ellas conforman la trama secundaria del film pues —y esta es otra de nuestras premisas importantes que pretendemos demostrar— la función principal de la trama secundaria, tal y como la definió Linda Seger (1991): "es «dar dimensión» al guion [...] es la que conduce el tema y profundiza en la historia" (p. 60)

Nuestra hipótesis parte de la premisa de que entender y profundizar en los elementos que conforman el *tema* de la historia contada por el film, es encontrar aquello que se constituye en la *materia prima* del proceso metafórico que proponen esas *figuras* y *motivos* visuales creados por Bass y, por tanto, es este el camino para poder hallar y verificar los *referentes* de sus metáforas[3]. Ello es lo que nos permitirá trazar las pertinentes correspondencias entre el film y esos ecos que aparecen de él en la secuencia de títulos de crédito. Y ya por último, una vez establecidas estas *correspondencias*, podremos proceder a realizar una interpretación del significado de su iconografía, pues habremos establecido, creemos, unas bases sólidas entre el concepto visual buscado por ese 'maestro de la síntesis y de la metáfora'[4] que era Saul Bass. Unas relaciones fundamentadas en el análisis y por ello demostrables.

Como veremos, Bass mediante sus metáforas no nos propone simplemente el argumento, la trama (principal) de la historia —esto también intentaremos demostrarlo— sino que extrae la esencia del film y es de ella de la que nos quiere hablar y lo que busca evocar con sus metáforas. Algo que aparece como creemos al revelar la *trama secundaria* del film. Muchos autores, ya lo hemos dicho, han destacado esa fascinante habilidad de este diseñador para la síntesis visual y la metáfora. Como bien lo resume uno de sus directores que lo admiraron profundamente, Martin Scorsese[5] quien refirió cómo las secuencias de Bass se "sumergían profundamente en el

---

[3] Somos conscientes de que es ingente la cantidad de material monográfico existente sobre la metáfora (Semántica, Lingüística, Retórica, Lógica, Filosofía...) por no decir las múltiples y diferentes teorías que existen en torno a ella. Desarrollar un proceso argumentativo sobre su definición excedería con creces el tiempo para desarrollar este trabajo, su espacio e incluso los propios lindes que nos hemos marcado como necesaria acotación de nuestro objeto de estudio. Nos limitaremos pues a recoger la idea del procedimiento metafórico que emplea Bass, ese uso continuo de metáforas como "procedimiento expresivo" del diseñador, como un axioma, por cuanto infinidad de autores así lo han manifestado. Sin duda una profundización sobre este tema sería materia de otra tesis. Para un estado del arte sobre los estudios sobre la metáfora Cfr. (Samaniego Fernández, 1998)

[4] En Fernández y Domínguez (2011) Estas autoras reiteran esa habilidad natural de Bass, así podemos leer, a propósito de *Tempestad sobre Washinton* (*Advise & Consert,* 1962): "La cúpula quebrada se muestra como un pictograma, un sello de identidad del film, en el que inmediatamente encontramos el carácter metafórico al que Bass nos tiene acostumbrados" (P.105) o refiriéndose a la secuencia de apertura de *Vertigo*: "(…) el diseñador resuelve a la perfección el laberinto de confusión, engaño, angustia y muerte que esconde la trama del film. Para ello se vale de su mejor herramienta, el dominio del campo simbólico y su habitual sentido metafórico. (p114-115)

[5] Ya hemos hablado de las estrechas y fecundas colaboraciones entre Bass y Scorsese (vid. capítulo 3, p.69-73). En la base de esa relación está la profunda admiración que este director profesa hacia Bass, algo que refiere

alma de las películas" al tiempo que "preservaban todo su misterio"[6]. En otro artículo, escrito por el propio Scorsese (2010) sobre la figura de Bass[7], este director sintetiza de este modo las aportaciones de Bass a sus propias películas:

> Estas secuencias de crédito no solo complementaron mis películas; ellos (Saul y Elaine) les dieron otra capa, expresando los temas y las emociones de una manera que daban pistas a los espectadores del misterio de la película sin revelarlo todo. Y, por supuesto, cada secuencia era diferente en cuanto a estilo y cercanía.

Algo que se pone también de manifiesto a través de la opinión que tiene sobre Bass, tras su muerte, Thelma Schoonmaker, la montadora y estrecha colaboradora del propio Scorsese, tal y como refiere Coupland (1998, pg. 102-105):

> Mientras que el legado de Saul Bass es preservado en el trabajo de nuevas generaciones de diseñadores de Títulos, Thelma Schoonmaker no ve que se le pueda remplazar rápidamente. "Hay un atrevimiento en el trabajo de Saul que simplemente te llama tú atención." Dice. "Yo no sé que es lo que vamos hacer en el futuro. Francamente Martin y yo, nos sentimos como huérfanos. Hemos llegado a depender tanto en saber que Saul sabía exactamente lo que había que hacer. Es realmente una perdida terrible.

Tras este necesario preámbulo, lo que nos proponemos ahora es pues describir con detalle la técnica de análisis que hemos utilizado para obtener las evidencias que corroboran nuestros resultados y que se sustenta sobre los fundamentos teóricos y conceptuales expuestos en el capítulo anterior. Sin embargo, el fin último del análisis

---

perfectamente Kirkham (2011): "En Nueva York, un adolescente Martin Scorsese se coló en una sala de cine para ver la película y durante algunos años después diseñó secuencias de títulos inspirados en ella y en otras secuencias diseñadas por Bass. Unos 30 años más tarde, tras descubrir que el héroe de su adolescencia estaba todavía vivo y trabajando, invitó a los Bass a crear las secuencias de títulos de sus películas". Fruto de esa admiración será la recuperación como creador de secuencias en los años 80-90, tras un largo periodo de inactividad, precisamente en películas dirigidas por Scorsese.

[6] Vid. nota nº 59, p.74, en el cierre de nuestro capítulo 3.

[7] En Scorsese, M. (2010) Saul Bass' cinematic art. *Architectural Digest*. Citado por Fernández y Domínguez (2011, p. 91-92).

—como se puede deducir a partir de las ideas expresadas en párrafos anteriores— no es buscar los elementos y mecanismos que son la esencia de la construcción dramática, en si mismos, en nuestro caso de *Vertigo,* ello es tan solo una primera etapa del proceso analítico. Pues nuestro objetivo final es poder demostrar que precisamente son esas estrategias discursivas las que permiten hacer fluir el *tema central* de la historia —y la *materia* narrativa sobre la que Bass opera—pues, y una vez detectadas, ello es lo que nos permitirá evidenciar si existen o no y cuáles son las correspondencias pertinentes entre determinados aspectos de historia y los motivos visuales de las secuencias de títulos de crédito. De ser así se podría verificar qué es lo que se encuentra en la base del proceder metafórico de Saul Bass, esa materia prima para la significación de su secuencia de títulos de crédito.

Dado que "el análisis fílmico necesita recurrir a distintas etapas y a diferentes documentos e 'instrumentos'"[8] (Aumont & Marie, 1990, p. 54), abordaremos este proceso por fases, partiendo siempre del visionado de la película pues como bien dice Gómez-Tarín: "Para analizar un film no es suficiente verlo; la relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos" (Gómez Tarín, 2006, p. 6), es por ello que necesitamos hacer uso de *elementos descriptivos,* adecuados a los objetivos planteados. Pasemos ahora a describir estas diferentes fases del proceso y los *instrumentos* que hemos utilizado.

5.2. La sinopsis (como punto de referencia de lo que trata la película):

La sinopsis ayuda al analista a tener una primera visión de qué es lo que trata esa película pues es la "exposición general de una materia o asunto, presentados en sus líneas esenciales, o también un sumario o resumen"[9]. En nuestro caso, la sinopsis

[8] Según Aumont y Marie (1990), el análisis fílmico utiliza tres grandes tipos de instrumentos: los *descriptivos*, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film. Los *citacionales* más próximo a la letra del film y los instrumentos *documentales* que se distinguen de los anteriores porque aportan a su tema información procedente de fuentes externas.

[9] Definición del concepto de sinopsis extraído de la R.A.E. en la segunda acepción de este vocablo.

nos ayuda a entender y por ello a acotar la trama principal[10]. Creemos que es importante que este resumen, en la medida de lo posible, esté consensuado con el director de la obra pues de este modo podremos tener su versión de cuál es el asunto principal que él mismo busca tratar en ella, así como qué quiere comunicar. Por lo tanto este estadio del análisis busca, en la medida de lo posible, obtener una sinopsis de referencia. Para ello hay que realizar una indagación, en libros o artículos de investigación, que traten la película escogida. Sin embargo y siempre que sea posible debería recogerse la que los propios creadores realizan, ya sea el director, el guionista, la productora u otros miembros del equipo que ha participado en la fase de construcción de la historia.[11]

5.3. El esqueleto del relato: las escenas, armazón del acontecer (lo que sucede)

> La integración narrativa no se presenta de un modo serenamente regular [...] el relato se presenta así como una sucesión de elementos mediatos e inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura «horizontal», pero la integración le superpone una lectura «vertical», hay una suerte de «cojear estructural», como un juego incesante de potenciales cuyas caídas variadas dan al relato su «tono» o su energía: cada unidad es percibida en su aflorar y en su profundidad y es así como el relato « avanza».(Barthes, 1982, p. 33)

Para poder enfrentarnos al análisis, la primera fase se inicia con la segmentación, pues como bien plantea Gómez-Tarín (2006, p.7): "Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elemen-

[10] Como veremos es esa trama principal la que se refleja en la sinopsis de *Vertigo*, y curiosamente, en ella desaparecen acciones, si bien fundamentales de la trama, portadoras de la "sustancia" de la historia (Cfr. Capítulo nº6 p. 160-161).

[11] Para el análisis de *Vertigo*, nos hemos basado en la sinopsis que hizo François Truffaut (1990) junto al propio Hitchcock.

tos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significante” (reconstruir = interpretar). Abordamos pues en esta primera fase el análisis del relato, descomponiendo la película en trozos más pequeños. Para distinguir y separar las partes de ese todo que es la película, utilizamos como unidad mínima de segmentación la escena, entendida en su acepción mas ampliamente consensuada: como unidades de tiempo y lugar o como lo define (Field, 2001, p. 117) la escena es "la unidad individual más importante del guion. [...] Es una unidad específica de acción y el espacio en que se narra la historia". Por lo tanto una escena tiene unidad de tiempo y espacio; si cambia el lugar o el espacio se transforma en otra escena distinta. La escena no tiene una duración predeterminada, pude ser de un solo plano o estar conformada por muchos planos, pero tiene como propósito el avance de la historia. Cada escena desvela un dato sobre la historia, en extrañas ocasiones más de uno. Siendo la finalidad de la escena proporcionar está información.

Tras detectar estas unidades mínimas, describimos ordenadamente todos los sucesos representados o diferentes acciones significativas[12], obviamente, en orden de aparición durante el visionado[13] respetando así el flujo de la película y la exposición de la historia a través de su relato. Para esta primera segmentación film realizamos un *découpage*[14]*,* a partir de su montaje definitivo. En nuestro caso esta labor todavía no requiere de elementos *citacionales* visuales (Aumont y Marie, 1990) (fotogramas o frames), su formato gráfico es por el contrario una línea de tiempo en donde anotamos los diferentes tiempos de inicio y final de escena.

Así la primera tarea será la de extraer una a una, todas las escenas que contiene la película y exponer en cada una de ellas su contenido, la acción dramática que la compone, siguiendo la línea argumental, una especie de búsqueda del *story line*[15] del guion, la transcripción de lo que sucede en la escena, en un intento de interpretar los

[12] La descripción de cada escena requiere de un buen resumen que cumpla su papel como tal, al tiempo que no haga que se desvanezcan perdiéndose aspectos importantes de la trama.

[13] Vid. relación de escenas de *Vertigo* en p. 143-157 en el Capítulo 06.

[14] El término *découpage* tiene distintas acepciones, tal y como exponen Aumont y Marie (1990, p.56-63), si bien se trata de “un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis del un film en su totalidad”(p. 57) como es nuestro caso.

[15] “El *story line* es la escaleta, columna vertebral de la historia. Es donde colocan las escenas y secuencias que constituyen la película." (Chion, 1990, p. 207). Para Sánchez-Escalonilla (2012) el *story line* es una herramienta para construir la trama que va unida al protagonista. La columna vertebral de la historia.

acción vividas por él o los protagonistas dentro de cada escena y construir así toda la historia.

Las escenas a su vez se agrupan en secuencias, formando el esqueleto de la historia. Mientras es relativamente fácil detectar las escenas, sin embargo, en el caso de las *secuencias*, nos enfrentamos a un término ampliamente polisémico y que en virtud de ello ha generado interpretaciones, enfoques y criterios de análisis muy diferentes. Debemos pues, antes que nada, aclarar el sentido en que utilizamos este concepto.

Así, de manera pragmática, y de cara a nuestro análisis las entendemos como una cadena de acciones o sucesos que conforman unidades que poseen una función dramática particular, siguiendo a Field: "La estructura dramática puede definirse así: Una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática" (Field, 2001, p. 15). La pregunta sería pues ¿cuál es la relación que une los acontecimientos? Y ¿cuál es esa 'función dramática' particular? (¿tienen una concisa función, puesto que resuelven algo…?).

La secuencia es una unidad mayor, "la unidad de acción dramática (esto es, dotada de planteamiento nudo y desenlace)" (Sánchez-Escalonilla, 2012, p. 151) y equivale a los *nudos de acción*. Un conjunto de escenas que se constituyen como unidad dramática, las cuales están unidas "vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea" (Field, 2001 p.86). La secuencia, es el elemento más importante del guion, contiene su principio, medio y final bien definidos, son las piezas que generan la estructura del guion, su columna vertebral, su esqueleto, manteniendo la estabilidad de la historia dentro del guion y adquieren su nombre en la película ya terminada. La secuencia para McKee (2002, p. 60) "Es una serie de escenas –habitualmente de dos a cinco– que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa".

Así y mientras la secuencia dispone de un contexto (una boda, un regreso a casa, etc.) y un contenido, que serían las escenas que lo integran con su principio, medio y fin (y la manera que se construye ese contexto).

Existe pues una variedad de enfoques sobre la definición de secuencia. Martín Arias (1997, pp. 26-27), propone para el análisis fílmico esta acotación: "Secuencia: fragmento del filme que posee una cierta unidad temática y que representa un espacio-tiempo más o menos homogéneo. Escena: fragmento que posee una unidad espacio-tiempo, es decir que toda ella transcurre en un mismo escenario, y durante un

tiempo medible por parte del espectador, sin que acontezcan elipsis ni espaciales ni temporales."

Como vemos existen muy distintas definiciones. Así y para abordar nuestro propósito tomaremos como punto de partida la idea de Field, sobre estructura dramática, sin embargo y en la medida que nos es insuficiente para poder encontrar respuesta a las preguntas de ¿cuál es la relación que los une? Y ¿cuál es esa 'función dramática' particular?. Nosotros lo resolvemos gracias al paradigma de secuencia que propone Frank Daniel, pues, además de sernos bien útil para ayudarnos a revelar la estructura, define perfectamente tanto las funciones de las secuencias como la relación que les une. Con el fin de poder conocer los elementos estructurales o principios vertebradores de la trama, tras establecer la fragmentación por escenas y para poder definir esa estructura orgánica que suponen las secuencias dramáticas, examinaremos los diferentes componentes que estructuran el relato, sus propiedades particulares y sus respectivas funciones intentando con ello detectar esas unidades estructurales mayores que lo incardinan.

5.4. Segunda fase: la búsqueda de la trama principal y la trama secundaria.

Para ello y como segunda fase utilizaremos el *paradigma de Frank Daniel*, un paradigma que claramente nos presta un excelente apoyo a la hora de poder proceder a la segmentación estructural y que, por tanto, tiene como principal función ayudarnos a entender la *trama* y ayudarnos, también, a detectar y encontrar los elementos esenciales de su estructura.

Este paradigma es una excelente herramienta analítica 'integradora' pues permite sumar otros modelos relacionados con la descripción de la estructura de disposición de las acciones en un film (los grandes ejes vertebradores de su estructura o actos), sin entrar en contradicción con los reconocidos por consenso. Quede claro que la utilización de este paradigma es simplemente referencial, ya que después y sobre él, superpondremos otros elementos esenciales para el análisis de la composición del relato y que nos permitirán dibujar los *puntos fuertes*[16] o acciones fundamentales,

[16] Puntos de giro o puntos de trama véase capítulo cuatro pp. 92-93.

para desvelar la estructura invisible de la trama,[17] y algo importante, ya lo hemos dicho, la subtrama de la película. La síntesis de todo ello nos ha permitido crear nuestro propio modelo (véase esquema 1, p. 122-123). Para luego abordar en otra fase: la revelación de la estructura invisible del contenido del film (trama y subtramas).

Con el fin de poder conocer los elementos estructurales o principios vertebradores de la trama, examinaremos los diferentes componentes que estructuran el relato, sus propiedades particulares y sus respectivas funciones mediante la identificación de las 8 secuencias propuestas por Frank Daniel.

5.4.1. La visualización de los actos y las 8 secuencias de Frank Daniel

> "It's easy to tell when a film begins and ends; it's harder to judge when, exactly, an act begins and ends, particularly the end of the second act. A further subdivision into more than three parts can naturally lead to some disagreement as to where, exactly, one subdivision ends and another begins, even with a precise notion of what defines these subdivisions. In some movies, the sequence structure as defined in this volume is readily apparent; [...] and those with few if any subplots. Films with subplots [...] tend to be more open to interpretation, but the patterns remain" [18] (Gulino, 2006, p. 18)

El objetivo de esta segunda tarea de fragmentación, es descubrir y señalar claramente el *conflicto*[19] que mueve toda la historia, a través de buscar la correspondencia

---

[17] Elemento importante en este análisis y que "Aristóteles definió a trama (*mythos*) como la «disposición de los incidentes»" (Chatman, 1990 p. 45).

[18] "Es fácil decir cuándo una película comienza y acaba; más difícil es juzgar cuándo, exactamente, un acto comienza y acaba, particularmente el final del segundo acto. Una subdivisión más avanzada en más de tres partes puede derivar naturalmente en algunos desacuerdos como dónde, exactamente, una subdivisión termina y otra comienza, incluso con una noción precisa de qué define estas subdivisiones. [...]pero los patrones persisten" (Gulino, 2006, p. 18)

[19] "El conflicto es el elemento clave de cualquier forma dramática [...] Se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo fines que los excluyen mutuamente" (Seger, 1999, p.181). Véase capítulo cuatro pp. 94-95.

entre los sucesos narrados y los propósitos que deben de cumplir cada una de las ocho secuencias definidas por Daniel. Empezamos trazando una línea temporal horizontal que representa la duración integra de la película, anotando los tiempos de comienzo y el fin de cada escena y, sobre este cronograma lineal, detectamos y agrupamos las escenas en secuencias narrativas, utilizando como criterio inicial el concepto básico de secuencia: la unión de escenas que unidas poseen un planteamiento, nudo y desenlace, creando una unidad de información con un principio, un desarrollo y un final.

A continuación aplicamos un segundo criterio: agrupar aquellas secuencias que a su vez están vinculadas entre sí por una estrategia conceptual narrativa, por un propósito, este proceso deductivo de distinguir los diferentes *propósitos (Daniel)* de las secuencias narrativas, nos ayuda a paliar las dificultades de interpretación y apreciación de la estructura invisible narrativa, y a discernir la diferencia que existe entre las distintas secuencias y por tanto a identificar y señalarlas en nuestra línea temporal. En sí, a entender la estrategia y la lógica de la historia contada.

Como hemos dicho, el paradigma de Frank Daniel (Fig.8) aglutina las escenas en relación a un propósito. Cada una de ellas plantea una fase de cara a trazar su propósito que va progresando a lo largo del relato y así la historia avanza, encaminándose hacia su final. La mayoría de los autores, en un análisis de la estructura, solo hacen referencia a la división clásica de los tres actos, pero como veremos esta división de Daniel, no solo acoge los tres actos sino que los divide en ocho secuencias *correlativas, encadenadas y vinculantes*, algo que no se opone a la clásica división sino más bien la complementa. Nos ayuda a dar luz a la interpretación analítica de lo que acontece en el relato, desde una inicial hipótesis de lectura de la estructura del film, encontrando con mayor facilidad los elementos importantes que mueven las acciones como pasamos ahora a explicar.

5.4.1.1 El paradigma de Frank Daniel:

Daniel ideó un método[20] para la construcción de guion cinematográfico en donde para una película de dos horas su estructura se divide en ocho partes iguales de una

[20] Sus colegas y discípulos aplicaron su metodología en seminarios y masters sobre guion y estos son los escritos sobre los que nos hemos basado.

duración aproximada de quince minutos cada una. La sección o parte la formará una *secuencia narrativa* estableciendo unas premisas a cumplir por ella.

Primer Acto		Segundo Acto				Tercer Acto	
Secuencia I (A)	Secuencia II (B)	Secuencia III (C)	Secuencia IV (D)	Secuencia V (E)	Secuencia VI (F)	Secuencia VII (G)	Secuencia VIII (H)

Figura 8: Relación de Actos y Secuencias de Daniel (elaboración propia)

Paul Joseph Gulino[21], en su publicación *Screenwriting: The Sequence Approach* recoge y expone el paradigma de Frank Daniel. En relación a la estructura narrativa de las ocho secuencias (2006 p.12-19) De las que nos serviremos para poder explicar los propósitos a cumplir por cada una de ellas (Fig 8) :

La secuencia I:

A la que Gulino llama (A) se ocupa de la exposición del tema, sitúa y da información básica sobre la historia presentando a los personajes principales. Su misión es responder a una serie de preguntas: quién, qué, cuándo, dónde y bajo que condiciones la película tendrá lugar. Plantea un acontecimiento *punto de ataque o incidente incitador*[22] que hace que el personaje tenga que tomar una decisión. El objetivo de esta primera secuencia es "enganchar" a la audiencia, para generar interés en seguir viendo .

[21] Fue discípulo de Daniel. Ejerce como profesor en el "Master of Fine Arts in Film and Television" de la Universidad de Columbia (New York) aplicando esta metodología.

[22] "Un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección" (Field, 2001, p.14) Es el encargado de que la historia eche andar, lo que otros autores denominan «detonante» (catalyst) siguiendo a Seger (1991) es el primer «empujón» de la historia que hace que el personaje se mueva y que plante la cuestión central. Esta cuestión tiene que ver con todo lo que sucede en la trama principal y es la que se resolverá en el clímax. Volveremos sobre este tema. (Cfr. con lo expuesto en el capítulo 4, p.94-95)

> Almost always, but not invariably, the audience is introduced to the main character, or protagonist, in the first sequence, and is given a glimpse of the flow of life of the protagonist before the story itself begins -in media res. [...] Usually by the end of the first sequence, there arises a moment in the picture called the point of attack, or inciting incident. This is the first intrusion of instability on the initial flow of life, forcing the protagonist to respond in some way. [23] (Gulino, 2006, p. 14)

Esta estrategia de fragmentación define cómo el elemento primordial que debe cumplir la primera secuencia es la *«Presentación de/los personajes».* Por lo que nosotros, una vez situados en la línea de tiempo la película, buscaremos en esos primeros 15 minutos (aproximados) al protagonista y, de ser el caso, algún personaje importante de la historia. Pero sobre todo lo mas interesante es que hacia el final de esta secuencia debemos reconocer una escena en donde encontrar el *incidente incitador,* o «detonante», para ello observaremos qué acción es la que pone en marcha la trama, y la identificaremos como el detonante. En caso contrario se verá en que otro momento aparece y en que puede afectar al buen funcionamiento de la historia.

La secuencia II (B):

Tiene como objetivo la construcción de la tensión dramática principal, o dicho de otra manera el planteamiento del *conflicto* del protagonista.

> Tend almost invariably to focus on setting up the main tension, of posing the dramatic question that will shape the rest of the picture.

[23] Casi siempre, pero no invariablemente, a la audiencia le es introducida el personaje principal, el o la protagonista, en la primera secuencia, y le es dada un atisbo del ritmo de vida del o la protagonista antes de que la historia en sí comience -in media res. [...]. Normalmente al final de la primera secuencia, ocurre ahí un momento en la película llamado punto de ataque o incidente incitador. Esta es la primera intrusión de inestabilidad al inicio del ritmo de vida, forzando al o la protagonista a responder de algún modo.(Gulino, 2006, p. 14).

> As such, the end of the second sequence tends to mark the end of the first act.[24] (Gulino, 2006, p. 15)

Una vez se ha presentado al protagonista a lo largo la primera secuencia, en esta segunda intenta hacerle frente al elemento desestabilizador que aparece en su vida, planteando un problema (el conflicto) que tiene que ser resuelto (este solo se resolverá al final de la película). Motivo que hace que la segunda secuencia ponga en marcha la trama principal.

Si la segunda secuencia tiene como tarea el *planteamiento del conflicto*, buscamos, en los más o menos quince minutos que debe durar, cuál es el conflicto que aparece (por lo general se dará entre dos personajes) y que será resuelto al final de la película. En la búsqueda del conflicto nos enfrentamos a la tarea de encontrar un suceso, que se solventará al final, por lo que indagar en las ultimas escenas de la película nos ayudara a visualizar cual fue el problema que generó y llevó al desenlace final de la película. Si el conflicto no se encontrará en los 15 minutos de esta secuencia, se tomará la decisión de donde se encuentre el conflicto situar el fin de la segunda secuencia.

La secuencia III (C):

Es el primer intento por parte del protagonista de solucionar el problema propuesto en el final del primer acto. El protagonista intenta, dar una solución, por lo general, fácil al problema con la intención de que su solución sea inmediata. Para Gulino "The character may indeed solve an immediate problem in the third sequence (as in any of the sequences), but the resolution of one problem can lead to much bigger and deeper problems"[25] (2006, p. 15)

En esta tercera secuencia la misión es buscar cuál es *el primer desarrollo del conflicto.* Este tendrá un principio un medio y un final que formaran parte de la tercera se-

---

[24] Tiende casi invariablemente a concentrarse en construir la tensión principal, proponiendo la cuestión dramática que dará forma al resto de la película. Por definición, el final de la segunda secuencia tiende a remarcar el final del primer acto. (Gulino, 2006, p. 15)

[25] "El personaje, desde luego, puede solventar un problema inmediato en la tercera secuencia (así como en cualquiera de las secuencias), pero la resolución de un problema puede conllevar problemas más grandes y profundos".(Gulino, 2006, p. 15)

cuencia, y como en las demás se establece el tiempo de 15 minutos para su cumplimiento.

La secuencia IV (D):

En esta secuencia tiene lugar el fallo del protagonista en su primer intento por resolver el conflicto para lo que realizará acciones desesperadas para volver a estabilizar su vida. Para Gulion, el final de la cuarta secuencia muy a menudo conduce a la *Primera Culminación* o *Culminación del Punto Medio* de un film, es lo que otros autores consideran un *punto de giro*[26] (*Mit point* para Field). Puede ser una revelación o un cambio en la suerte del protagonista, que hace la tarea del protagonista más difícil. En algunas películas la primera culminación genera en el espectador la visión de cual puede ser la resolución del film, o también muestra su reflejo opuesto.

> Successfully realized scripts at this juncture often give the audience a very clear glimpse of an answer to the dramatic question —the hope that the protagonist will actually succeed at resolving his or her problem— only to see circumstances turn the story the other way. In this sense, the first culmination may be a glimpse at the actual resolution of the picture, or its mirror opposite.[27] (Gulino, 2006, p. 16)

En la cuarta secuencia se buscará la *Profundización del conflicto y quiebro en la historia.* Partimos que en todo buen guion este quiebro se dará hacia el mitad del film, como es un *punto de giro* importante debe ser reconocible, teniendo que cumplir con los propósitos de un buen *punto de giro*[28] una vez encontrado, concluye la secuencia.

---

[26] El punto de giro en un elemento fundamental para le desarrollo de la trama. Hace girar la historia en una nueva dirección, como ya abordamos en el anterior capítulo.

[27] Los guiones realizados con éxito en esta coyuntura suelen darle a la audiencia un atisbo muy claro de una respuesta a la cuestión dramática —la esperanza de que el o la protagonista realmente saldrá exitosa en la resolución de su problema— solamente para ver que las circunstancias vuelcan la historia en la dirección contraria. En este sentido, la primera culminación podría ser un vistazo a la resolución actual de la película, o su reflejo opuesto. (Gulino, 2006, p. 16)

[28] Sobre los propósitos a cumplir ver los «puntos de giro» (Seger, 1991 p.45-53) (Vid. p.93 de nuestro capítulo 4)

La secuencia V (E):

En la quinta secuencia se presenta una nueva situación; Gulino plantea que en esta secuencia el protagonista dirige su atención en las nuevas complicaciones que aparecen tras la primera culminación por lo que se *reconduce el conflicto.*

> Sometimes this is a place in the story in which new characters are introduced and new opportunities present themselves. This, and Sequence F, are sometimes occupied primarily by subplots, if there are any. In some pictures, the experience of the first culmination may be so profound as to provide a complete reversal of the protagonist's objective.[29] (Gulino, 2006, p. 16)

La secuencia VI (F):

Después de que el protagonista eliminé todas las posibles soluciones fáciles y se enfrente a todas las difíciles, en esta secuencia se encamina hacia la resolución de la tensión principal y la *cuestión dramática* es contestada. Gulino sitúa en esta secuencia la *Segunda Culminación* (un acontecimiento que contesta a la pregunta generada en el arranque) "The end of the sixth sequence thus marks the end of the second act, also known as the Second Culmination. [...]like the first, can be a glimpse of the actual resolution of the picture, or, more typically, its mirror opposite.[30] (Gulino, 2006, p. 17)

Puesto que ya se ha hecho presente cual es el conflicto, en esta quinta secuencia *se insinúa la solución del conflicto,* y apareceré el segundo punto de giro o como lo expresa Gulino *la segunda culminación* quien nos debe responder a la pregunta generada por el detonante. Buscamos cuál es esa insinuación y el segundo punto de giro para trazar la quinta secuencia.

---

[29] A veces este es el lugar en la historia donde nuevos personajes son introducidos y nuevas oportunidades se presentan. Esta y la secuencia F a veces son ocupadas principalmente por subtramas, si es que hay alguna. En algunas películas, la experiencia de la primera culminación puede ser tan profunda como para proveer un giro completo de los objetivos del o la protagonista. (Gulino, 2006, p. 16)

[30] "El final de la sexta secuencia marca el final del segundo acto, también conocida como La Segunda Culminación. [...] al igual que el primera, puede ser una idea de la resolución real de la imagen, o, más generalmente, su espejo opuesto". (Gulino, 2006, p. 17)

La secuencia VII (G):

Aunque todas las tensiones, parecen ya contestadas, en esta séptima secuencia aún aparecen situaciones nuevas que pueden surgir como consecuencia de esa posible solución; también se cierran otras tramas que no se han solucionado, o acciones que se quedaron inconclusas toman impulso alejando al personaje de su objetivo principal. Esta suele ser una secuencia intensa que nos prepara el final en la octava secuencia,"The seventh sequence is often characterized by still higher stakes and a more frenzied pace, and its resolution is often characterized by a major twist" [31] (Gulino, 2006, p. 17). En ella *Se empieza a resolver el conflicto y se atan cabos* por lo que buscaremos los inicios de esa solución del conflicto y cómo se van atando todas las demás tramas .

La secuencia VIII (H):

(Resuelto el conflicto la historia acaba) En esta secuencia se soluciona el conflicto, que se planteó en el arranque. Coincidiendo con Seger y Field en estos últimos 15 minutos las película se resuelve e inevitablemente acaba.

> Contains an *epilogue* or *coda*, a brief scene or series of scenes tying up any loose ends, closing off any remaining dangling cause or subplots, and generally giving the audience a chance to catch its breath and come down emotionally from the intensity of their experience.[32] (Gulino, 2006, p. 18)

Resumiendo, la técnica propone establecer una línea de tiempo con la duración de la película a analizar. Esta línea se dividirá en ocho parte iguales sobre las que se ajustarán todas las escenas y secuencias de la película. No se trata de una cuestión numérica, o de tiempos, sino más bien de localizar cada una de las ocho secuencias respecto de los propósitos, la serie de cuestiones que plantea para mantener la tensión dramática y que han de cumplir. A través de estas cuestiones iremos descifran-

[31] "La séptima secuencia es a menudo caracterizada por todavía más altas apuestas y un camino más frenético, y su resolución es a menudo caracterizada por un giro mayor".(Gulino, 2006, p. 17)

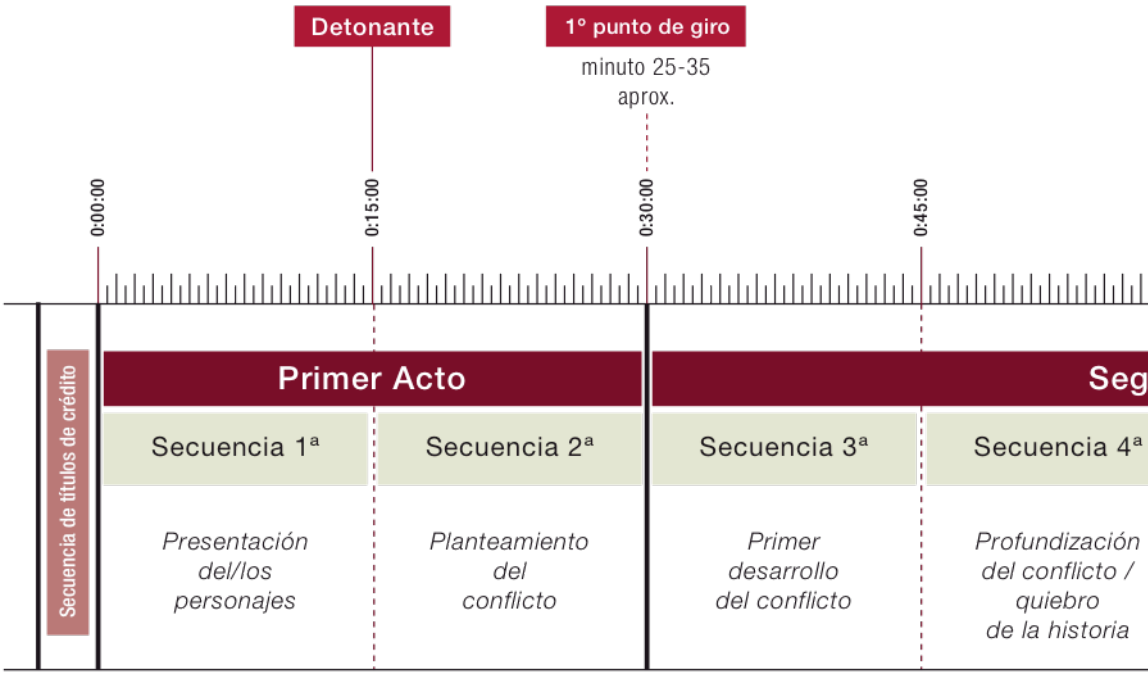
[32] "Contiene un epílogo o conclusión, una breve escena o serie de escenas que atan cualquier final suelto, cerrando cualquier cabo suelto o subtrama que quedara, y generalmente dándole a la audiencia una oportunidad para recuperar el aliento y recuperarse emocionalmente de la intensidad de su experiencia." (Gulino, 2006, p. 18)

do, el continuum fílmico. Lo que mueve al personaje, entenderemos qué le sucede, dónde le sucede, y también cuándo y por qué le sucede. Para así dar sentido a la historia contada y a través de ello trazar la trama y la subtrama.

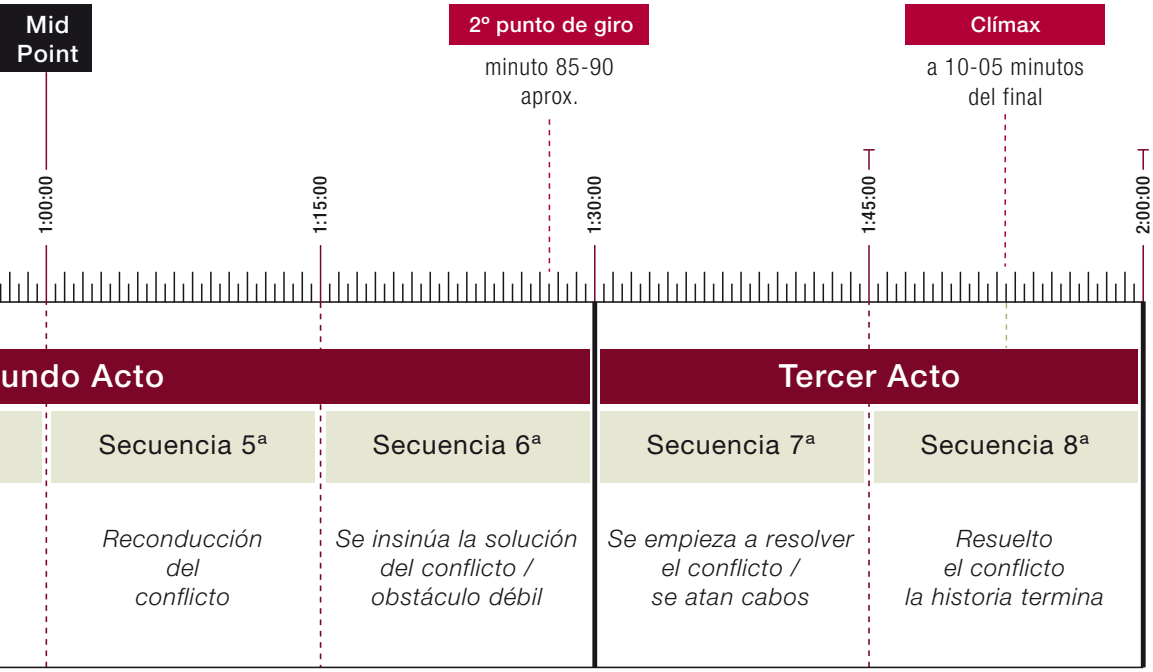
5.5. Tercera fase: La revelación de la estructura invisible.

"Crear una trama significa navegar por las peligrosas aguas de un relato, y enfrentarnos a una docena de direcciones diferentes, elegir la ruta correcta." (McKee, 2002, p. 65). Si para los guionistas la tarea de crear los acontecimientos que formarán la trama requiere revisarla una y otra vez, dando la impresión de que "la película fue creada por una espontaneidad instintiva, a pesar de saber cuánto esfuerzo y artificialidad necesitó para parecer natural y sin esfuerzo" (McKee, 2002, p. 65).

Esquema 1: Nuestro propio paradigma de análisis.



Nuestra tarea será *deconstruir* los acontecimientos, al igual que ellos, revisando una y otra vez, hasta llegar a entender cual ha sido la «ruta» que ha seguido la trama en la película. Siguiendo con una metodología deductiva a partir del concepto de secuencias de Daniel y abordando el 'contenido' narrativo, buscamos las coincidencias con los propósitos de cada una de las ocho secuencias, descubriendo los actos, los detonantes, los puntos de giro y los clímax de las tramas e identificamos la trama y subtrama del film. (véase Esquema nº. 1). A partir de este momento comenzamos el análisis propiamente dicho de la STC.



5.6. Cuarta fase: la segmentación analítica de la secuencia de títulos de crédito.

Para iniciar el análisis de la secuencia de créditos en esta cuarta fase es necesario, al igual que con el resto de la película, identificar unidades mínimas, descomponer detectando y describiendo los elementos que componen la secuencia en orden de aparición[33] y establecer relaciones entre los distintos segmentos. El criterio de segmentación que hemos empleado y dado que en nuestro caso estudio posee códigos icónicos distintos —al convivir *texturas* visuales diferentes (imagen real / grafismo animado)—, ello nos obliga a establecer un modelo particular de segmentación analítica en esta secuencia, a saber:

- Si bien dicha fragmentación, en su primera y última parte de la STC, se acoge estrictamente a los modelos de *découpage* clásicos —o instrumentos *citacionales* (Aumont & Marie, 1990)—, es decir requiere de la descripción de cada cambio de plano, de su contenido y de la acción/movimiento de la cámara (de haberlo), para después proceder la identificación de unidades estructurales mayores. El proceso de detectar las unidades mínimas en una secuencia con flujo animado posee ciertos matices diferenciadores.
- Por ello la noción de plano debe ser enriquecida con la de cambio de icono/motivo visual, atendiendo asimismo al propio modo de realizar el montaje/enlace entre ellos (sobreimpresión, corte, fundido a negro, etc.).
- Así, este criterio de segmentación para nuestro caso-estudio, atiende a esas *texturas* visuales diferentes[34], por tanto la evidencia de la fractura para el análisis la aportan esos códigos icónicos distintos y la fragmentación se

[33] Cfr. nuestro apartado 6.3.2. Descripción de la iconografía.

[34] Mientras en su primera y última parte de la secuencia de títulos, las imágenes tienen un claro carácter indicial -siguiendo la tríada sígnica desarrollada por Charles Sanders Peirce— como toda imagen fotográfica, al ser la huella lumínica del referente (una cara de mujer); En la parte central de la STC de *Vertigo*, las imágenes gráficas animadas fluctúan entre ser verdaderos iconos "sustituyendo al objeto en virtud de alguna semejanza entre este signo y su objeto" (Merrell, 2001) pues el grafismo se exhibe buscando representar, mediante aspectos reconocibles y pertinentes, si bien esquemáticos, a ojos, iris o pupilas y proponer con ello ese juego metafórico respecto a lo narrado por el film (Véase Figura 11 p. 182-183)

asienta en el hecho de percibir y reseñar el mínimo cambio formal o bien la evolución del propio motivo visual inicial.

- Ello nos obliga a un segundo criterio —que se suma al anterior—, el de necesitar detectar otro tipo de "unidades" reconocibles como para ser segmentadas y analizadas: las micro-secuencias figurativas, como unidades de significación y a modo de "fraseado iconográfico"[35] .

Hasta el momento todos los análisis que hemos consultado sobre la STC de *Vertigo* nunca se han adentrado en las distintas configuraciones formales que adoptan las espirales animadas y sus diferentes matices —no solo formales sino también cromáticos—[36] junto a otras formas que se detectan en la secuencia. Creemos, sin embargo, que su identificación y discriminación es fundamental —como intentaremos demostrar con nuestro análisis. Evidenciaremos su importancia aportando aspectos hasta el momento no detectados en anteriores análisis y ésta será una de nuestras contribuciones a la significación del juego metafórico propuesto en la secuencia de títulos de *Vertigo*.

- Y ya por último nos apoyamos, como una herramienta más para nuestro análisis, en la identificación de diferentes bloques de música que se detectan en la STC, en la medida que en una pieza audiovisual, la música establece una estructura que puede refrendar los propios fraseados icónicos y su significación.

En esta fase en la que se pone de manifiesto la necesidad de la interpretación, realizamos una intersección analítica entre las conclusiones inferidas gracias a los resultados obtenidos en las fases segunda —recordemos, la de búsqueda de la trama principal y la trama secundaria— y tercera —*la revelación de la estructura invisible*—,

---

[35] En un trabajo anterior (Segarra García, Alcaraz Pagán, y De Zulueta Dorado, 2015, p. 257-277) ya indicábamos como "Detectamos una fragmentación, un fraseado iconográfico, de siete secuencias (banda-imagen) y seis bloques musicales (banda-sonora) (Véase Fig.23 p.196). Las secuencias 1ª, 2ª y 3ª están resueltas con imagen real, la escisión sucede en la 4ª secuencia. A partir de ella, fluyen hasta el final los gráficos, para concluir, de nuevo con la imagen real del ojo que abría esta segunda parte". Si bien en este artículo indicábamos la imposibilidad de abordar la totalidad de matices de esta STC. Es ahora cuando proseguiremos donde lo dejamos, tras haber expuesto la técnica de análisis que nos ayudará a concluir la necesaria –como indica Gómez-Tarín- doble tarea: por un lado "deconstruir = describir" y tras ello "reconstruir = interpretar".

[36] Salvo en el caso de Eugenio Trías, quién si bien realiza importantes aportaciones al respecto tampoco acaba de abordar la totalidad de variaciones y matices.

iniciándose la búsqueda de aquello que pueda ser el referente de cada uno de los motivos visuales, es decir: habiendo quedado desvelados los elementos «importantes» de la trama y subtrama de la película y atendiendo a la *sustancia* de la historia contada (aquellos aspectos que dan el sentido profundo al film) los cotejaremos con el análisis de la puesta en escena de la STC.

Tras la segmentación y una vez detectada la estructura de la secuencia de títulos, a partir de ese momento serán de gran ayuda los *instrumentos documentales*[37], en la medida que pueden verificar nuestras intuiciones sobre el contenido de la historia.

Para finalizar esta segunda parte del presente trabajo de investigación, destinada a describir nuestra metodología, la técnica de análisis y su marco teórico y como antesala del siguiente capítulo, el análisis de la secuencia de títulos de crédito de *Vertigo,* debemos establecer los criterios por los que pensamos que esta secuencia es el 'modelo' que refrenda el paradigma de la innovación de Saul Bass. Sin embargo y en la medida que se trata de una pieza profusamente analizada, es por ello que además de justificar su elección, realizaremos ahora unas previas aclaraciones a cerca de las interpretaciones que ya se han hecho sobre su significado.

5.7 Sobre las interpretaciones de los motivos visuales de la secuencia de títulos de Vertigo.

> Cuanto mayor sea el equilibrio entre idea y forma mejor será revelado el contenido de la obra de arte. El contenido como opuesto a mero asunto es definido por Panofsky, siguiendo a Charles Peirce, como aquello que una obra delata, pero no exhibe. (Lafuente Ferrari, 1979 p.XX-XXI)

Son bastantes los autores que han abordado el análisis de las secuencias de títulos de apertura creadas por Bass, observando la relación existente entre dicha secuencia y la historia contada en el film. Y así existen también y en particular reflexiones sobre la relación entre la película de *Vertigo* y su secuencia de títulos de crédito.

[37] Cfr. Aumont y Marie (1990) sobre la definición de este concreto instrumento de análisis.

En la última parte de este trabajo, nuestro capítulo 6, aportaremos una síntesis de las voces destacadas que han abordado este tema, algo que se convierte también en una herramienta para el análisis, en "instrumento documental" (Aumont y Marie, 1990), sin embargo quisiéramos recordar ahora que nuestro punto de partida para el análisis e interpretación de la pieza audiovisual que hemos escogido como objeto de estudio, se encuentra en refrendar la concisa *mirada* de Bass, entendida como 'ese camino creativo' que el autor emprendió para conseguir aquello que, como diseñador experto, creía que debían de ser las STC, y como intentaremos demostrar, el preludio de *Vertigo* supone el ejemplo de sus logros, el paradigma de su revolución y es por ello que la hemos elegido como caso estudio. Como también intentaremos demostrar, creemos que ella es el final de ese camino de invención que Bass inicia ya en sus primeras cabeceras, pues *Vertigo* supone no solo la amplificación de ese concepto de "marca del film" como un producto singular (vid. Capítulo 3), sino que responde también a las expectativas de toda secuencia de títulos de crédito —a saber, la inscripción de los créditos y exposición del título— para llegar a convertirse en un ('exordio') –tal y como el propio Bass se fijó como objetivo.

Un camino creativo que le llevará al diseñador a transfigurar esa idea de *marca* del producto-película (singular) en una concisa *marca* personal, indiscutible y reconocible en este territorio audiovisual.

Para Bass es importante lo que será contado momentos después por el film y que la secuencia de créditos lo anticipe como un resumen (de ahí su búsqueda por concebir y resolver visualmente esa idea),

> En último término, el contenido es la clave. Yo siempre he perseguido las ideas sencillas. Es lo que hacía en los años cincuenta y es lo que hacemos ahora Elaine y yo. Tenemos un punto de vista muy reduccionista en lo que respecta al ámbito visual. Para nosotros el desafío consiste en reducir el concepto a algo totalmente sencillo y, a pesar de todo, hacer algo que provoque; lograr una sencillez que tenga también una cierta ambigüedad y ciertas implicaciones metafísicas que hagan que esa sencillez cobre vida. Si es simplemente sencillo, es aburrido. Nosotros perseguimos esa idea que es tan sencilla que te hace pensar y repensar. Buscamos una manera de alertar a la gente para que preste atención a lo que queremos decir. Es un negocio arriesgado: se improvisa mucho y nunca se sabe si funcionará o

> no, no se puede saber si tu instinto tendrá o no razón. (Kirkham, 2013)

Pero asimismo, aborda el como será contado (veremos como en ella también aparece tratado el concepto de autor-narrador —un concepto obligatorio de reseñar en los títulos de crédito y que él no solo lo dice desde lo escrito, los rótulos (véase Fig. 28 p. 202), sino adentrándose en el propio concepto de narración que propone la película. Efectivamente, Bass también presenta a ese "narrador diegético" que revelará la verdadera historia (mediante la alusión a la mirada de Judy (véase Fig. 13 p.186). Así, y como veremos, esta secuencia sugiere a su espectador tanto *lo que se cuenta* como *el propio acto de contar*.[38] Si bien todo esto será abordado con detalle en nuestro capítulo 6, necesitamos ahora poder contextualizarlo.

Así pues la finalidad del cierre de éste apartado en el que hemos querido explicitar nuestra metodología de análisis, debemos situarla dentro de un preciso contexto que no es otro que el de partir de lo que ya otros investigadores y estudiosos ya han dicho al respecto y confrontarlo con los objetivos expresivos y comunicativos de Saul Bass. Quede pues todo ello como un preámbulo de ese enfrentamiento analítico-interpretativo que pasaremos a realizar en la tercera parte de este trabajo.

5.7.1 Los instrumentos documentales: lo que otros han dicho al respecto

La validez de la *interpretación* del significado de los motivos visuales creados por Bass estará íntimamente relacionada con la erudición del analista, si bien como dice Lafuente Ferrari (1979) respecto a la erudición "por si misma no es nada sin el talento del interprete" (p. XXVII), esa riqueza del conocimiento y bagaje conceptual del analista, dará pie a una interesante y beneficiosa *intuición*. Sin embargo, se necesitará algo

[38] Como desarrollaremos en el capítulo siguiente, dedicado al análisis de nuestro caso-estudio (capítulo 6) la primera parte se inicia con la imagen de una mujer pero mediante una visión incompleta de ella, fragmentada ¿acaso no es lo mismo que verá el protagonista y el propio espectador en la primera parte de la película?. Una escisión del relato —como apuntó Castro de Paz (1999)— a partir de la revelación de Judy, quien se convierte con ello en narradora intradiegética del film y que gracias a ello la mirada del espectador cambia el enfoque de su identificación, hasta ahora vinculada al detective, permitiendo el conocimiento de los sentimientos de ambos personajes. ¿No es también lo que refiere Bass de una manera abstracta en ese parte de la secuencia, cuando fluyen los grafismos animados?.

más que intuición para dar una respuesta apropiada al objeto[39]. Algo capaz de corregir los posibles errores o desviaciones subjetivas o como de nuevo advierte Gómez-Tarín (2006, p.7) al distinguir entre: "elementos objetivos, no objetivos y subjetivos; su interrelación hace posible el análisis, pero no es posible –ni aceptable- llevar a cabo una interpretación sin antes contar con una detallada descripción de cada uno de los parámetros objetivables*".*

Así y en esa búsqueda del sentido simbólico de la STC de *Vertigo*, algunos autores interpretan el significado de las imágenes buscando su sentido en algo cultural haciendo coincidir ese significado simbólico con la historia contada por el film, encontrando una respuesta en la intersección coincidente entre ambas. De modo que hallan sus respuestas mediante un proceso similar al de inducir un *acoplamiento significativo* por el que puedan llegar a encajar ambos, símbolo cultural e historia contada, así encontramos interpretaciones muy variadas e incluso insólitas ante la misma metáfora. Tal vez hubiera hecho falta en alguna de ellas, determinados *parámetros objetivables* como evidenciaba Gómez-Tarín. Esa orientación interpretativa del significado de las imágenes realizada por algunos autores, y fundamentalmente en el caso de los grafismos en movimiento de a STC, que tal vez entrañan una mayor complejidad, quizá hable más de lo que al analista le sugieren esas imágenes - obviamente él es también un espectador y como tal percibe un mensaje. Pero quizá este tipo de interpretación está más próxima a una percepción como espectador-experto, por cuanto se trata de un ser reflexivo, que como un procedimiento analítico que pudiera convertirse en instrumento científico.

Pensamos que el procedimiento expresivo que Bass aplica en ésta secuencia de créditos, es otro y por ello la hemos establecido como "modelo". Así — y como intentaremos demostrar—contrariamente, creemos que en ella no se plantean relaciones simbólicas ajenas a la historia contada, mas bien nos decantamos por la idea de que el diseñador busca relacionar su imaginería exclusivamente con la materia narrativa del film, por ello su significado no hay que buscarlo fuera de él. Para ello hemos

[39] Como expone Gómez-Tarín (2006, p. 3) "(el) principio de indeterminación que es básico, en nuestro criterio, para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación con sus semejantes y con su entorno. Indeterminación por la constatación de la necesidad de interpretar y por la contradicción inherente a la imposibilidad de adjudicar una verdad cierta a sus conclusiones".

intentado establecer en este capítulo ciertos *parámetros objetivables* para a partir de ellos poder trazar las huellas para hallar el referente, si como creemos, éste se encuentra en la propia película.

C.6

El caso particular de *Vertigo*.

The script is only the bone. I must know how he [the director] is going to flesh it out, what his point-of-view is, and how he is going to articulate that script....My work is always preceded by very, very thorough discussions whit the director about what he's going to do so that I can understand it, be responsive to it, to support it[1] (Bass y Kirkham, 2011, p. 109).

Saul Bass 1994

[1] El guion es solo los huesos. Debo saber cómo el director la va a "hacer más sustanciosa", cuál es su punto de vista y cómo va a articular ese guion… Mi trabajo va siempre precedido de minuciosas discusiones con el director acerca de lo que va a hacer, para yo poder entenderlo, ser receptivo a ello, apoyarlo.(Bass y Kirkham, 2011, p. 109). Palabras de Saul Bass

6.1. Introducción:

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958) se considera una película de culto, formando parte de la lista que confecciona el American Film Institute[2] de las 100 mejores películas de todos los tiempos y también de las 25 mejores bandas sonoras, ocupando el primer puesto en el año 2008. De ahí que se haya escrito mucho sobre ella y sobre sus títulos de crédito de apertura.

> Vertigo, réalisé en 1958, a acquis le statut de film culte, encouragé par le fait qu'il avait été invisible en salles pendant presque vingt ans (jusqu'à sa première ressortie en 1984) […] L'étrangeté de Vertigo reste donc toujours aussi puissante, plus forte encore que toute la légende qui a accompagné le film depuis sa sortie. C'est une oeuvre dérangeante, poignante, funèbre, nécrophile.[…]reste un des films fondateurs de tout un pan du cinéma moderne.[3] (Saada y Toubiana, 1997, p. 20)

Para Saul Bass los títulos de crédito proyectan un gusto anticipado simbólico de lo que sucederá en la película: "constitue une portion assez petite pour le grand organisme qu'ers le film, je découvris rapidement qu'il contient, en miniature, beaucoup

[2] http://www.afi.com [consultada el 16 de septiembre 2014].

[3] Vértigo, realizada en 1958, [...] fue invisible en los cines durante casi veinte años (hasta que reapareció por primera vez en 1984). [...] La extrañeza de Vértigo por tanto, sigue siendo tan poderosa, incluso más fuerte que toda la leyenda que acompaña a la película desde su estreno. Esta es una obra inquietante, conmovedora, fúnebre, necrófila.[…] una de las fundadoras de un conjunto de películas de cine moderno. (Saada y Toubiana, 1997, p. 20)

des procédés et des problèmes qui sont caractéristiques du film même”[4] (Bass, 1968, p. 154). Por este motivo, el presente capítulo intenta buscar los elementos que Bass utiliza para establecer el sentido profundo de la historia contada, con el objetivo de desarrollar una metodología que nos ayude a estudiar las secuencias de títulos de crédito creadas por él. Con el mismo propósito, esta estrategia podría extrapolarse a otras secuencias de títulos de créditos.

Nuestra técnica de análisis indaga en cuáles pueden ser los referentes de las metáforas que él construye. Si bien el guion es su punto de partida, no se debe obviar que todo relato audiovisual está construido a partir de imágenes y sonidos, planos que muestran y sitúan al espectador en el punto de vista desde donde observar los acontecimientos, y una banda sonora que, entre otras cosas, nos ayuda a *deconstruir el texto*, a sentir el significado de las acciones y a hacer perceptibles los singulares sentimientos de sus personajes.

La secuencia de títulos de crédito de *Vertigo* fue creada solo cuatro años después de su primer encargo, *Carmen Jones* (1954) para Otto Preminger. Era ya su secuencia número diecisiete. Para entonces Bass contaba con un gran prestigio dentro del mundo del cine por su secuencias para directores importantes como para Billy Wilder *La tentación vive arriba* (*The seven year itch* 1955) , Robert Aldrich *Attack!* (1956) y también para Preminger. En este año 1958 las secuencias de Bass se caracterizan por un gran aporte de innovación como *Buenos días tristeza (Bonjour Tristesse*) Preminger, *Cowbo*y Delmer Daves, o *Horizontes de grandeza (The Big Country*) William Wyler , siendo *Vertigo* la última que realizó ese año.

Como se ha señalado, Saul Bass, es un diseñador aventajado que sabe utilizar los símbolos de manera excepcional. En este territorio de las secuencias de títulos de crédito de cine da un paso más allá, y aporta una nueva visión como narrador en

[4] “Constituye una porción bastante pequeña para el gran organismo que es una película, descubrí rápidamente que contiene, en miniatura, mucho de los procedimientos y de los problemas que son característicos de la película misma”(Bass, 1968, p. 154).

profunda sincronía con la película, afrontando el trabajo con la habilidad de un experimentado realizador, consiguiendo construir metáforas que unidas al propio filme conducen al espectador al interior de la historia.

> Saul Bass wasn't just an artist who contributed to the first several minutes of some of the greatest movies in history; in my opinion his body of work qualifies him as one of the best film makers of this, or any other time.
>
> —Steven Spielberg,1996 (Kirkham, 2011)[5]

6.1.1. ¿Por qué hemos elegido 'Vertigo'?

Asumimos nuestro atrevimiento, pues "Referirse hoy a *Vertigo*, uno de los films que más literatura crítica y analítica ha generado desde su realización en 1958 [...] parece casi un tópico, o una osadía" (Castro de Paz, 2002). Aun así, nos centramos en ella, porque esta película, como hemos indicado, supone cumplir aquello que Bass andaba buscando: llegar a conseguir que las secuencias de títulos de crédito, fueran "el subtexto[6] del film" y así, crear una pieza independiente que hablará tanto de la película y de la historia que cuenta[7], como de sus artífices (los artífices de la producción y actores) manejando espléndidamente ese doble sentido, ese doble nivel de significación plenamente integrado a lo largo de su estructura. Consigue, por tanto, una idea mucho más simple de algo mucho más complejo, pues habla de

[5] Saul Bass no era solo un artista que contribuyó a los primeros minutos de algunas de las mejores películas de la historia; en mi opinión, su cuerpo de trabajo lo califica como uno de los mejores cineastas de esta o cualquier otra época. — Steven Spielberg 1996. (Kirkham, 2011)

[6] En el sentido de Tubau, y McKee, vid. p. 97.

[7] Veremos como Bass va aun más allá, nos hablará del conflicto de los personajes, ya no como motor de la historia, sino como pura esencia del drama.

lo enunciado y de la propia enunciación, evidenciando así las huellas del propio sujeto, del sistema de la representación.

Hay mucho escrito sobre *Vertigo* que puede ayudarnos a centrar el sentido de esas metáforas que Bass crea en la secuencia de títulos de crédito. Algunos autores examinan el contenido del filme, y otros estudian temas del diseño; enfocan su observación sobre aspectos del diseño gráfico y, en particular el diseño en movimiento para cine, o cine y televisión, donde las secuencias de títulos de crédito creadas por Bass son siempre un referente. De entre ellos, los que estudian la película y hacen referencia a sus títulos de crédito, encontramos:

- Moldes, que en su estudio *La huellas de Vértigo* (2004) analiza algunos aspectos tanto del cuerpo de película como de la secuencia de títulos de crédito, buscando referente en otras películas, textos o imágenes. Busca, entre otras cosas, equivalentes en la literatura de los referentes visuales:

> El inquietante ojo femenino presente en los títulos de crédito de Vértigo [...] tiene un antecedente literario en "L'oeil sans paupière" ("El ojo sin párpado", 1832), un extraño cuento del bibliotecario y ocasional escritor Philarète Chasles. La imagen de este bibliófilo puede que también influyera en Buñuel en Un perro andaluz (Un chien andalou, 1929), y es ya un símbolo imperecedero: la del ojo vigilante de mujer que perturba la existencia del hombre como un constante espectro del inconsciente, una obsesión que persigue al sujeto masculino dondequiera que vaya. (Moldes, 2004, pp. 58-59)

- José Luis Castro de Paz, desarrolla un estudio crítico de *Vertigo,* en donde escribe de la secuencia de títulos de crédito:

> No menos importante iba a resultar la participación del neoyorkino Saul Bass, a quien Hitchcock encargó la elaboración de unos títulos de crédito que —como después los de Con la muerte en los talones (North by Northwest, 1959) y Psicosis (Psycho, 1960)— anticipan no solo algunos de los principales núcleos semánticos del filme sino la forma misma, que en cierta manera, lo preside.

> Bass estudió unos genéricos que, acompañados del primer tema musical, Preludio, forman un homogéneo preámbulo, previo al inicio de la narración, de gran potencia metafórica y en total armonía con el texto. (Castro de Paz, 1999, p. 28)

- Trías analiza todo el film[8] y en su exposición del inicio de la película describe la secuencia de títulos de crédito. Trata la relación de elementos iconográficos de la secuencia con los personajes de la propia trama. Para ello expone tanto las imágenes creadas por Bass como la música de Herrmann.

> El tema sugiere, por tanto, la idea de trasmutación de identidad y de resurrección de un ser muerto. Esa música brota, junto con las espirales del vértigo y de la pasión (o de la pasión que se desliza por la espiral, provocando la sensación de vértigo), del ojo derecho de la mujer. Un ojo que, en el personaje de Judy /Madeleine, tiende a automatizarse, a desligarse de la visual normal [...] dejando paso a dos figuras curvas de color verde [...] dos figuras superpuestas: primera sugerencia del vínculo de amor-pasión de los protagonistas masculino y femenino.[...] se sugiere así que el verdadero punto de vista de este film, que nos relata la espiral pasional en la que se desliza el relato, con la experiencia correspondiente de vértigo, tiene en el ojo de la mujer (del triángulo formado por Carlotta Valdés/Madeleine/Judy Barton) su verdadero núcleo proyectivo: el que proporciona al film su verdadera objetividad. (Trías, 1997, pp. 123-125)

- González Requena también hace una descripción de los referentes visuales (ojo, espirales) de la secuencia de títulos de crédito. Encuentra en los planos del ojo, tanto la mirada del espectador que observa el relato, como más adelante cuando se tiñe de rojo, la mirada del autor:

---

[8] Una brillante reflexión como ya expusimos.

> En la inauguración del film, pues y con independencia total de los motivos que configurarán el universo del relato, la tematización de la mirada, del acto mismo de mirar, sobre el que se sostiene toda la experiencia fílmica –en cierto modo, ese inmenso ojo constituye así una suerte de espejos del ojo mismo del espectador. [...] Y porque es del vértigo de lo que trata, una espiral en movimiento surge enseguida de ese mismo centro y crece aproximándose a nosotros. O quizás imantando nuestra mirada y atrayéndola a su interior [...] Una espiral que, a partir de ahora, oscilará entre un centro circular o bien otro elíptico –semejando entonces la forma de un ojo–, que será objeto de sucesivas metamorfosis que a veces podrán sugerir la forma de una flor o la de un marco circular de un cuadro vacío de imagen. Y más tarde cobrarán la forma de un ojo. (González Requena, 2006, pp. 11-16)

- Martín Arias (1997), en su libro *El cine como experiencia estética,* habla de la relación de *Vertigo* con otras películas y series televisivas norteamericanas. También incluye un análisis de la secuencia de títulos de crédito, si bien, este es enfocado hacia un «análisis textual fílmico» que aborda el registro de *lo real,* poniendo en acción a «espectador» y a «autor» como sujeto del texto fílmico, que construyen una cadena de sentidos que tiene que ver directamente con la experiencia:

> Si intentamos ir buscando aquellos significantes connotados más coherentes con el texto en su conjunto, podemos establecer algunas de las cadenas que nos sugieren las primeras imágenes del filme:[9] 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); del mismo modo que durante muchas secuencias,

[9] En relación a la imagen de la cara partida véase figura: 11- imagen 01 en p. 183

> Madeleine va a ser objeto de deseo, pero sin devolver la mirada a Scottie , pues ella se deja mirar. (Martín Arias, 1997, p. 104)

- El análisis presentado por Blancas Álvarez, expone que el interés del artículo "es intentar mostrar cómo los títulos de crédito son una parte más del 'todo' que es la película, y cómo lo consiguen, entre otras cosas, por la utilización de los mismos motivos, atmósferas, etc."[10] Blancas Álvarez sugiere la interpretación de las imágenes a través de la cadena de significante establecida por Martín Arias, indagando así en los motivos visuales que contienen la imagen dentro del plano, estableciendo un paralelismo con otra imágenes o significados del filme:

> 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 (virando 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. (Blancas Álvarez, 2000, p. 43)

Otros trabajos de investigación como son las tesis que abordan tanto las secuencias de títulos de crédito, como la gráfica en movimiento, o sobre el propio Bass escriben también sobre *Vertigo:*

- Baruffaldi, E. (2012) destaca en su análisis de la secuencia de títulos de crédito (pp.99-101) el poder simbólico del color rojo que relaciona en Bass con sangre y sensualidad. Esta relación también la podemos encontrar en el artículo de Pat Kirkham (1997) *The Jeweller's Eye*. Baruffaldi señala, que las secuencias de títulos de crédito de *Vertigo* preparan al espectador a sumergirse en el mundo diegético del que puede esperar momentos de alta tensión, misterio y obsesiones.

---

[10] Blancas Álvarez, S. (2000) Vértigo en los títulos de crédito y el cartel cinematográfico. Trama y Fondo, revista de cultura. (8) 41-54. http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista51

> Dal fondo scuro dell'occhio, da quello che possiamo interpretare come il torbido subconscio della protagonista femminile, compare ingrandendosi sempre di più il titolo del film, seguito subito dopo da forme rotanti, animate come il titolo.[11] (Baruffaldi, 2012, p. 100)

- Bort en su tesis *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramática norteamericana*. Dedica un apartado a *Vertigo* y lo relaciona con la estructura narrativa de la película:

> Los títulos de crédito de Vértigo: de entre los muertos [...] la forma espiral se convierte en un elemento clave de toda la estructura narrativa, [...] y se retoma de forma visual en planos emblemáticos dentro del relato como el del moño de Madeleine o el de las escaleras del campanario, siendo además la plasmación icónica más ajustada para hacer experimentar al espectador la sensación de vértigo del protagonista y el cierto cariz onírico y de ensoñación de muchos de sus fragmentos. Todo ello reside ya en los títulos de crédito del film. (Bort, 2012b, p. 183)

Existen como vemos infinidad de contribuciones, análisis y reflexiones sobre esta magnífica secuencia de créditos. Hemos expuesto algunas de ellas con el propósito de observar y clarificar cómo el sentido de la secuencia es observado desde diferentes perspectivas, si bien, se trata de una mínima parte de lo escrito sobre esta obra maestra de la cinematografía.

Como hemos dicho, la técnica de análisis que proponemos se centra en la búsqueda de los referentes partiendo de la historia contada, como metodología

[11] Desde el fondo oscuro del ojo, desde aquello que podemos interpretar como el turbio subconsciente de la protagonista femenina, aparece agrandándose cada vez más el título de la película, seguido rápidamente por formas giratorias animadas como el título. (Baruffaldi, 2012, p. 100)

para hallar los ecos las metáforas. Es decir**,** persigue buscar los significados que genera Bass a través de la confrontación con la *diégesis*[12], transitando por las secuencias narrativas de la película, y así poder hallar los ecos que construyen la iconografía y apoyados en la música de esta secuencia de títulos de crédito.

Bass, expuso claramente el objetivo a conseguir en la secuencia*:*

> I wanted to achieve that very particular state of unsettledness associated with vertigo and also a mood of mystery. I sought to do this by juxtaposing images of eyes with moving images of intense beauty. I used Lissajous figures, devised by a French mathematician in the nineteenth century to express mathematical formulae, which I had fallen in love with several years earlier. You could say I was obsessed with them for a while— so I knew a little of what Hitch was driving at. I wanted to express the mood of this film about love and obsession.[13] (Kirkham, 1997, p. 18).

El objetivo de este método es una aproximación al juego de correspondencias discursivas a las que Bass aspira en su búsqueda por trazar una nueva función, claramente referencial, entre la secuencia de títulos de crédito de *Vertigo* y el film. O, como pretendemos demostrar, esa relación existente entre la iconografía de la secuencia de apertura y la *subtrama* —esa cadena de acontecimientos portadores de la esencia del film— pues en ella es donde se aborda el "*amor y lo obsesivo".*

---

[12] En 1953, Étienne Souriau revivió el término diégesis para referir «la historia referida» de una película[…] «Diégesis» se ha convertido en el término aceptado para referir el mundo ficticio de la historia. Brodwell, D. (1996). La narración en el cine de ficción (p 16). Barcelona: Paidós.

[13] Yo quería conseguir ese particular estado de no estar tranquilo, asociado con el vértigo y también un ambiente de misterio. Intenté esto yuxtaponiendo imágenes de ojos con imágenes de mucha belleza que se movían. Utilicé figuras de Lissajous creadas por un matemático Francés del siglo diecinueve para explicar fórmulas matemáticas, de las cuales yo me había enamorado años antes. Se puede decir que yo estaba obsesionada con ellas—sabía un poco a lo que Hitchcock quería llegar. Yo quería expresar el estado de ánimo de esta película sobre amor y obsesión. (Kirkham P., 1997, p. 18)

Veremos también, como Bass nos habla del amor de Judy y *no solo* del protagonista masculino así como del propio vértigo en sentido literal, como del hilo conductor de su argumento.

6.2. Análisis de la estructura narrativa de 'Vertigo'.

6.2.1. El esqueleto del relato:

Como se ha indicado en el capítulo cinco, para poder analizar el filme, es necesario descomponerlo en trozos más pequeños, por lo que comenzaremos con un *découpage*[14] en el que se describe escena a escena la estructura narrativa del filme, omitiendo de la descripción de la cronometría del film, la secuencia de los títulos de crédito para después establecer su correlato con los aspectos visuales y sonoros del film.

En dicho análisis hemos utilizado la copia de *De entre los muertos. Vértigo. The Hitchcock collection.* Hitchcock, 1958 en vídeo-DVD de la versión restaurada 1996 por la Universal Studios. Los tiempos que se reflejan están en relación a esta versión. También nos hemos ayudado de la traducción que Raquel Merino (1991) hizo del guion original de la película, publicada en la revista Viridiana. Nuestro propósito ha sido el de exponer lo que verdaderamente dicen los personajes ya que es "una autentica lástima que un film tan logrado en cuanto imágenes y música se vea se vea disminuido por un doblaje anodino y falto de expresividad" (Coppel, Taylor y Merino Álvarez, 1991, p. 19). De este modo también podremos valorar el efecto de las modificaciones realizadas en la versión española respecto de la versión original inglesa.

[14] El termino francés "découpage" se aplica al análisis del film y su objetivo es la división en unidades narrativas y espacio-temporales. Aumont y Marie hacen un extenso estudio del término y su utilización como instrumento y técnica de análisis (1990 pp.55-70)

En este desglose de *Vertigo* primero hemos separado y nombrado todas las escenas. Nos hemos basado en el concepto de escena como unidad específica de acción, tal y como se expuso en capítulos anteriores, y en la que se conjugan las variables de tiempo y espacio. De este modo, y como expone Syd Field, "si se cambia de *lugar* o el *tiempo*, se transforma en otra escena distinta" (1995 p.118).

No obstante, en este desglose se unen algunas escenas por motivos más acordes al propósito de unidad. El primer motivo será la unión e inclusión del espacio aislado entre escena y escena, que no aporta mayor información que la de situarnos en una localización, como puede ser el caso de un plano de exterior y otros de interior (oficina de Elster o el restaurante Ernie´s). El segundo motivo es el seguimiento por distintas calles con la intención de reflejar el *paso del tiempo continuo* que requiere la misión de mostrar el seguir a Madeleine, el llevarnos de un sitio a otro transitando por distintas calles o lugares. Tratamos estos espacios como unidad a la que llamaremos *seguimiento*, a diferencia de la manera en que aparecen en el guion de rodaje, ya que su misión es bien distinta: la de localizar y situar los planos del rodaje. Nuestra motivación es simplificar pero a la vez intentar ser rigurosos a la hora de presentar el contenido narrativo de la escena. A continuación presentamos el desglose por escenas:

Escena 1. *PERSECUCIÓN POR LOS TEJADOS (0:03:12 a 0:04:46)*: En la oscuridad de la noche el detective Scottie y un policía persiguen a un hombre que huye por los tejados. En uno de los saltos Scottie resbala, quedándose aferrado a un canalón, mira hacia bajo y siente vértigo, paralizado de terror cuelga hacia el vacío, el policía regresa para ayudarle, pero Scottie no consigue darle la mano, por consiguiente el policía se despeña.

Escena 2. *ESTUDIO DE MIDGE (0:04:46 a 0:10:49)*: Midge, diseñadora, amiga y antigua novia de Scottie, le pregunta a este por su futuro ya que Scottie ha dimitido de la policía por su acrofobia. Scottie le cuenta que un antiguo compañero de estudios, Gavin Elster, al cual no ve desde el instituto, lo ha llamado para hablar con él. Antes de irse Scottie intenta probar su teoría de curarse con pequeños pasos subiéndose a una escalera peldaño a peldaño. En el más alto la vista se dirige a la ventana y se produce la acrofobia perdiendo la estabilidad.

Escena 3. *DESPACHO DE GAVIN ELSTER (0:10:49 a 0:16:08)*: Gavin Elster dirige unos astilleros que son patrimonio de su esposa. Después de interesarse por la

acrofobia de Scottie, le pide que investigue a su mujer porque teme por su vida, piensa que está poseída por alguien del pasado, hace cosas extrañas e inexplicables. Quiere que la siga, saber dónde va, qué hace, antes de someterla a algún tipo de tratamiento médico. Se lo pide como amigo. Scottie en primera instancia rehúsa el encargo, sin embargo, aunque receloso, acepta.

Escena 4. *RESTAURANTE ERNIE'S (0:16:08 a 0:17:43)*: Gavin y su esposa Madeleine están cenando. Mientras Scottie, sentado en la barra situada a la entrada del comedor, ve por primera vez a Madeleine. Su visión lo cautiva. Es hermosa y parece estar envuelta por un halo de misterio. Se siente atraído por ella.

Escena 5. *APARTAMENTO DEL MATRIMONIO ELSTER (0:17:43 a 0:18:27)*: Scottie espera en la puerta del edifico de viviendas donde el coche verde de Madeleine está aparcado en la puerta. Ella sale del apartamento, entra en el coche y se aleja. Scottie arranca su coche y va tras ella.

Escena 6. *SEGUIMIENTO CALLES DE SAN FRANCISCO (0:18:27a 0:19:46*): Scottie sigue al coche de Madeleine hasta la puerta trasera de una tienda donde Madeleine entra.

Escena 7. *LA TIENDA DE FLORES (0:19:46 a 0:20:49)*: Scottie sigue a Madeleine al interior, y desde la trastienda, con la puerta entreabierta, observa a Madeleine rodeada de un sinfín de flores. Ella espera para recoger un ramillete que le prepara la dependienta. Cuando lo recoge se dispone a salir. Scottie se apresura y sale antes.

Escena 8. *SEGUIMIENTO HASTA LA IGLESIA (0:20:49 a 0:21:48)*: Desde el exterior de la tienda subido en su coche observa. Madeleine sale por la puerta trasera, sube al coche y se aleja. Scottie la persigue por la ciudad hasta llegar a un iglesia en la que Madeleine entra por la puerta pequeña; Scottie la sigue.

Escena 9. *IGLESIA CEMENTERIO-TUMBA CARLOTTA (0:21:48 a 0:24:21)*: Madeleine atraviesa la iglesia y sale a un patio interior en donde hay un pequeño cementerio. Madeleine se detiene un rato delante de una tumba. Cuando se marcha, Scottie se acerca y anota el nombre de la lápida: *Carlotta Valdés, nacida 3 diciembre 1831, muerta 5 marzo 1857*. Rápidamente se marcha para continuar tras Madeleine.

Escena 10. *SEGUIMIENTO CALLES DE SAN FRANCISCO (0:24:21 a 0:24:36)*: El coche de Scottie va en pos de Madeleine por las calles de la ciudad.

Escena 11. *MUSEO- CUADRO DE CARLOTTA VALDÉS (0:24:36 a 0:26:33)*: El coche de Madeleine está en la puerta del museo. Scottie entra detrás de Madeleine. Ella está sentada en una sala delante del retrato de una señora que tiene el mismo ramillete de flores y el mismo moño en espira. Scottie intrigado pregunta al vigilante acerca de la mujer del cuadro; este le revela su nombre: "*Carlotta. Está en el catálogo*" le dice dándole uno. Scottie sale fuera a esperar. Cuando Madeleine sale continua con su acecho.

Escena 12. *SEGUIMIENTO HASTA EL HOTEL MCKITTRICK (0:26:33 a 0:27:58*): Prosigue hasta el hotel McKittrick donde ella baja del coche y entra. Scottie se apea y dirigiéndose al hotel ve asomarse por una ventana a Madeleine que se quita la chaqueta. Scottie entra presto.

Escena 13. *HOTEL MCKITTRICK (0:27:58 a 0:30:47):* Pregunta a la encargada que, después de haber visto su placa, le informa sobre la inquilina; se llama Carlotta Valdés y se hospeda allí desde hace tres[15] semanas. Scottie le pide que no la advierta de su presencia y a ella le sorprende su petición pues la señorita Carlotta no está en el hotel en ese momento. Scottie pide que suba a comprobarlo y a su llamada la sigue a la habitación comprobando que, efectivamente, Madeleine no se encuentra allí. Tampoco está su coche.

Escena 14. *APARTAMENTO DEL MATRIMONIO ELSTER (0:30:47 a 0:31:00)*: Scottie regresa al apartamento de la pareja, donde está aparcado el coche de Madeleine con el ramillete de flores en la guantera.

Escena 15. *ESTUDIO DE MIDGE (0:31:00 a 0:32:25)*: Scottie acude a casa de Midge con la intención de saber algo sobre el anecdotario de la ciudad de San

[15] «Dos semanas», en la versión original en ingles es un error de traducción como expone Merino Álvarez (1991 p.45)

Francisco (realmente su interés es saber de Carlotta Valdés). Midge le habla de un amigo suyo librero, Pop Leibel; Scottie quiere saber si se fía de él y le pide que se lo presente. Midge coge su chaqueta para ir al encuentro, se siente emocionada e intrigada por lo que se lleva entre manos su amigo.

Escena 16. *LIBRERIA ARGOSY (0:32:25 a 0:35:20)*: Scottie escucha atentamente a Pop Leibel relatar la historia de Carlotta Valdés: el hotel McKittrick fue construido para Carlotta por un hombre rico, y muy influyente; ella vino de un pueblo pequeño, de una misión. Tuvieron una hija pero al cabo de un tiempo él la abandonó y se llevó a la niña. Así surgió la historia de la triste Carlotta que en la soledad de la casa se volvió loca, vagó por las calles preguntando por su hija y finalmente se suicidó. Scottie dándole las gracias se despide. En la calle, Midge le pide que se lo cuente.

Escena 17. *COCHE SCOTTIE -APARTAMENTO MIDGE (0:35:20 a 0:36:41)*: Scottie lleva a Midge de regreso a su casa. Esta sigue insistiendo para que le cuente, cuando cae en la cuenta de que todo tiene que ver con la petición de Elster. Midge resume: "*Así que la loca y hermosa Carlotta ha vuelto de entre los muertos y se ha posesionado de la mujer de Elster*"[16]. Se ríe y no da crédito a que él pueda siquiera sospecharlo, pero llega a una conclusión más acorde, la mujer de Elster es guapa y le gusta a Scottie**.** Sale del coche con la intención de visitar el museo. Scottie se queda solo con sus pensamientos mirando en el catálogo la pintura de Carlotta e imaginando a Madeleine.

Escena 18. *GAVIN ELSTER'S CLUB.(CLUB PRIVADO) (0:36:41 a 0:38:35):* Scottie queda con Elster para informarle de sus indagaciones. Elster le felicita por su trabajo, confesando el parentesco entre su esposa y Carlotta Valdés. Le cuenta que Madeleine se pone alhajas heredadas de Carlotta cuando está sola, se mira al espejo y huye a ese otro mundo. La madre de Madeleine poco antes de morir, le contó que Madeleine era biznieta de Carlotta Valdés, y por temor a que esta se

[16] *"Así que la hermosa y loca Carlotta ha vuelto de entre los muertos y ha tomado posesión de la mujer de Elster"* traducción de Merino Álvarez de la versión original (1991 p.51)

volviese loca y se suicidase nunca se lo reveló a ella. Cuando Madeleine visita la tumba, el museo, el hotel, deja de ser quien es. Scottie pide un trago para digerirlo.

Fundido a negro.

Escena 19. *SEGUIMIENTO CALLES DE SAN FRANCISCO- MUSEO (0:38:39 a 0:39:22)*: Scottie sigue a Madeleine al museo donde esta vuelve a sentarse con el ramillete a contemplar el cuadro de Carlotta. Cuando sale, él la sigue.

Escena 20. *SEGUIMIENTO A LA BAHÍA DE SAN FRANCISCO (0:39:22 a 0:40:44)*: Scottie continúa con su seguimiento a Madeleine que le lleva hasta la bahía de San Francisco. Se detiene en el puente Golden Gate y baja del coche, Scottie con precaución la espía.

Escena 21. *BAHÍA DE SAN FRANCISCO: PUENTE GOLDEN GATE (0:40:44 a 0:42:04)*: Madeleine que se ha detenido en la orilla, deshoja lentamente las flores y tira el ramillete al mar, arrojándose ella al agua; Scottie se lanza salvándola de las frías aguas. Medio inconsciente la lleva en sus brazos y la acomoda en el coche de ella. Muy juntos, él la llama por su nombre para que vuelva en sí.

Escena 22. *CASA DE SCOTTIE (0:42:04 a 0:50:24)*: Scottie aviva el fuego mientras Madeleine descansa inconsciente en la cama. Sus ropas mojadas están tendidas en la cocina. Suena el teléfono y Scottie corre a la habitación a descolgarlo, ella despierta advirtiendo su desnudez. Scottie le ofrece su bata y sale a prepararle una taza de café. Madeleine sale de la habitación mientras Scottie, la contempla seducido. La interroga para saber qué recuerda de lo sucedido, pero Madeleine parece no acordarse de nada de lo que había hecho esa tarde. La invita a sentarse junto al fuego y charlan olvidándose del tiempo. Él le acerca una taza de café, sus manos llegan a tocarse y se palpa una atracción mutua. En ese momento suena el teléfono, Scottie se levanta a cogerlo: es Elster que está inquieto por su tardanza. Entretanto se oye cerrarse la puerta.

Escena 23. *EXTERIOR CASA DE SCOTTIE (0:50:24 a 0:50:53)*: Madeleine se marcha. Midge llega en su coche justo en el momento que Madeleine sale de la casa y observa como se aleja. Acto seguido aparece Scottie tras ella. Midge, resignada, se marcha sin que Scottie se percate de su presencia.

Escena 24. *SEGUIMIENTO APARTAMENTO DEL MATRIMONIO ELSTER–CASA SCOTTIE (0:50:53 a 0:52:45)*: Scottie espera dentro su coche a que salga Madeleine. Esta sale del edificio y sube a su coche, él va tras ella por distintas calles de la ciudad. Desorientado, la sigue hasta llegar a su propia casa.

Escena 25. *EXTERIOR CASA DE SCOTTIE (0:52:45 a 0:55:29)*: Madeleine se apea del coche para dejarle una carta. Scottie aparca y saliendo del suyo le pregunta si es para él; desde el portal le explica que en la carta le pide perdón por las molestias que le ha causado. Pero muy al contrario a él le ha encantado conocerla, y a ella también a él. Se despiden, Scottie se acerca a su coche proponiéndole ir juntos a dar una vuelta.

Escena 26. *CARRETERA MONTAÑA-BOSQUE DE SECUOYAS (0:55:29 a 0:55:55)*: Madeleine conduce por una sinuosa carretera de montaña, Scottie la contempla.

Escena 27. *BOSQUE DE SECUOYAS (0:55:55 a 0:59:28)*: Admiran los árboles milenarios y hablando sobre la vida y la muerte; se acerca al tocón (edad del árbol). Madeleine señala con sus dedos las vetas y sufre una transformación**:** "*En algún momento de estos nací yo, y aquí he muerto. Solo fue un instante, una vida, nadie lo advirtió"*[17]. Se aleja ausente, Scottie la encuentra detrás de un árbol; le pregunta por su nacimiento y por qué se tiró a la bahía. Volviendo en sí responde que se cayó. No quiere que la interrogue más, quiere marcharse. Le ruega que no le vuelva a preguntar.

Escena 28. *BAHÍA JUNTO AL MAR: CYPESS POINT (0:59:28 a 1:02:45)*: Scottie se siente responsable de Madeleine. Ella le cuenta sus miedos y el deseo por encontrarse con la muerte. Le habla de una tumba abierta que la espera y de una pesadilla en donde aparece la torre de un campanario. Él intenta encontrar una explicación lógica, pero Madeleine piensa que no existe y que la única factible es la

[17] "*En algún momento de estos nací yo y aquí he muerto. Solo fue un instante para los demás. Ni se dieron cuenta"* traducción de Merino Álvarez de la versión original (1991 p.71)

locura. Scottie sale corriendo tras ella, la alcanza abrazándola, tras lo cual se besan. Madeleine le pide que se quede con ella. Scottie cautivado responde que nunca la abandonará. Fundiéndose en un beso apasionado.

Fundido a negro.

Escena 29. *ESTUDIO DE MIDGE (1:02:48 a 1:05:45)*: Midge intenta recuperar a Scottie provocándole**.** Pinta un lienzo retratándose como Carlotta Valdés**.** Scottie al ver la imagen, molesto, se marcha del apartamento. Midge cuando se queda sola llora de rabia.

Fundido a negro.

Escena 30. *CIUDAD NOCHE (1:05:46 a 1:06:03)*: Scottie afligido vaga por la ciudad desierta a altas horas de la madrugada.

Escena 31. *CASA DE SCOTTIE (1:06:03 a 1:08:50)*: Scottie se ha quedado dormido en el sofá. Llaman a la puerta insistentemente, se despierta y abre; es Madeleine que, tras cruzar sus miradas apasionadas, entra y le cuenta un sueño que ha tenido. Scottie le aclara que el lugar del sueño existe, se trata de la misión de San Juan Bautista. Todo parece cobrar sentido para Scottie, y le explica que no es un sueño, que ella estuvo realmente allí. Madeleine lo niega todo, y sigue relatando el sueño donde ella se dirige a la iglesia pero todo se oscurece y se ve empujada a las tinieblas. Scottie, para tener algo en lo que apoyarse para convencerla, le propone ir juntos a la misión y, así acabar con la pesadilla.

Escena 32. *CARRETERA DE LA MISIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA (1:08:50 a 1:09:30)*: Camino a la misión, Madeleine contempla la copas de los árboles y mira a Scottie que conduce; él relajado le sonríe. Ella vuelve la vista al frente pensativa.

Escena 33. *MISIÓN CABALLERIZAS (1:09:30 a 1:12:04)*: Dentro de los establos Madeleine está sentada en un carruaje antiguo, Scottie le hace ver que todo lo que relata en sus sueños se encuentra allí sin que el paso del tiempo lo haya cambiado. Le pide que recuerde cuando estuvo allí y al hacerlo entra en trance, le habla desde el pasado como si fuera Carlotta, la niña huérfana que las monjas educaban. Scottie sigue en su empeño de encontrar la respuesta y señala que el caballo blanco de su recuerdo puede ser el de madera que se encuentra allí. Pero Madeleine sigue ausente, Scottie reclama su atención y ayudándola a bajar del carruaje se funden en

un beso, abrazados. Scottie le declara su amor y ella, que también le corresponde, rehúsa mirarle. Madeleine distante advierte que es tarde, que tiene que hacer algo. Scottie sigue sin dejar de besarla, insiste en que nadie la posee, que se encuentra a salvo con él. Lo vuelve a besar y sale corriendo, Scottie va tras ella.

Escena 34. *PRADO DE LA MISIÓN (1:12:04 a 1:13:08)*: Scottie detiene a Madeleine. Ella intentando liberarse, le confiesa que lo ama y que aunque la perdiese, ella querría seguir amándolo. Scottie abrazándola se niega a aceptar que la puede perder, Madeleine lo besa y sale hacia la iglesia. Scottie mira el campanario presintiendo lo que va hacer. Sale corriendo detrás de ella.

Escena 35. *IGLESIA DE LA MISIÓN(1:13:08 a 1:13:16)*: Scottie entra y no ve a Madeleine; oye unos pasos que vienen de las escaleras del campanario; va hacia allí.

Escena 36. *ESCALERAS CAMPANARIO (1:13:16 a 1:15:00)*: Scottie intenta alcanzarla mientras sube por la escalera pero no puede paralizado por su vértigo. La oye gritar para después verla caer al vacío a través de la ventana. Contempla su cuerpo inerte en la cubierta sobre la que se estrella y sin poder recuperarse baja las escaleras y se marcha.

Fundido a negro.

Escena 37. *CASA COLONIAL JUICIO (1:15:03 a 1:20:03)*: Reunidos en la casa colonial que hay dentro de la misión, el tribunal juzga lo sucedido; el juez expone las razones por la que Elster contrató a Scottie, le exculpan de responsabilidad en la muerte de su mujer ya que fue un intento de recopilar información para su tratamiento, concluyendo que realizó una la mala elección eligiendo a Scottie pues su miedo a las alturas hizo que no pudiera salvarla. Respecto a Scottie, el juez lamenta su incompetencia**.** Mientras, este escucha abatido sus disertaciones. El tribunal llega al veredicto: Madeleine se suicidó en un arrebato de locura. Elster se despide de Scottie comunicándole que deja la ciudad y le aconseja que no se sienta culpable, pues ambos saben quién mató realmente a Madeleine.

Escena 38. *TUMBA DE MADELEINE (1:20:03 a 1:20:18)*: Scottie acongojado visita la tumba de Madeleine.

Fundido a negro.

Escena 39. *CIUDAD NOCHE- DORMITORIO SCOTTIE (1:20:22 a 1:20:25)*: La ciudad duerme, Scottie duerme intranquilo.

Escena 40. *PESADILLA (1:20:25 a 1:21:52)*: Scottie sufre una pesadilla: colores aparecen sobre su rostro inquieto y al abrir los ojos ve el ramo de Carlotta descomponerse. En la ventana de la casa Colonial, Gavin Elster abraza a Carlotta Valdés, junto a ellos está Scottie al que miran fijamente. Carlotta con su collar. Scottie caminando de la nada hacia la tumba vacía de Carlotta donde desciende a la oscuridad. Tras el recorte de la cara de Scottie, surgen unas líneas de fuga de distintos colores a modo de abismo. Después su silueta inerte cae al tejado de la iglesia, donde cayó el cuerpo de Madeleine, que se transforma en un fondo de blanco impoluto. Scottie despierta aterrado.

Escena 41. *SANATORIO PSIQUIÁTRICO HABITACIÓN SCOTTIE (1:21:52 a 1:23:59)*: Midge visita a Scottie en el sanatorio. Ella se esfuerza para que reaccione, pero él, enajenado, no responde. Preocupada le insiste en que lo intente y le expresa su voluntad de estar con él.

Escena 42. *SANATORIO PSIQUIÁTRICO - DESPACHO MÉDICO (1:23:59 a 1:25:20)*: Midge visita al doctor para que le informe sobre la duración del proceso de curación. El psiquiatra le explica que es difícil establecerlo: Scottie sufre una aguda melancolía con "*complejo de inferioridad"*[18] se siente culpable de la muerte de Madeleine. Midge le explica que Scottie "*creía ser su ángel tutelar y mientras se crea el responsable no hay nada que hacer*"[19]. Piensa que la terapia empleada con Scottie no sirve de nada y, apenada, se marcha.

Fundido a negro.

---

[18] «complejo de culpa» en la versión original, traducción de Merino Álvarez, (1991 p.94)

[19] En la versión original Midge explica que Scottie estaba enamorado de Madeleine y que aún sigue enamorado de ella. Esta errónea traducción cambia el sentido de esta escena y quita importancia a la relación de Scottie y Madeleine, al igual que el conocimiento de dicho amor por parte de Midge.

Escena 43. *CIUDAD DÍA- APARTAMENTO DEL MATRIMONIO ELSTER (1:25:25 a 1:26:40)*: Pasado un tiempo Scottie parece recuperarse pero aún persiste el recuerdo de Madeleine. Visita la casa de los Elster donde ve que su coche sigue aparcado. De repente, Scottie cree ver salir de los apartamentos a Madeleine pero resulta ser una señora que compró el coche; disculpándose se marcha.

Escena 44. *RESTAURANTE ERNIE'S (1:26:40 a 1:27:27)*: Scottie entra en el restaurante y se sienta en la barra, ve a lo lejos levantarse de una mesa a Madeleine, pero se desvanece la ilusión cuando se acerca: es otra mujer. Desazonado se vuelve hacia el camarero y pide una copa.

Escena 45. *MUSEO- CUADRO DE CARLOTTA VALDÉS (1:27:27 a 1:27:50)*: Una vez más contempla la sala donde está el cuadro *de Carlotta*. Otra chica está sentada donde Madeleine solía contemplar el retrato; Scottie se acerca a ella que se gira a mirarlo.

Escena 46. *LA FLORISTERÍA (1:27:50 a 1:28:27)*: Observa en el escaparate el mismo ramillete que llevaba Madeleine y, dispuesto a marcharse, ve pasar a un grupo de chicas; una de ellas le recuerda a Madeleine, aunque su aspecto es bien distinto. Esta se despide de las amigas y se marcha sola. Scottie sale detrás de ella.

Escena 47. *CALLE HOTEL EMPIRE (1:28:27 a 1:29:25)*: La sigue por las calles a distancia hasta llegar al hotel Empire donde la chica entra; Scottie la ve asomarse por una ventana, duda un momento pero decide entrar también él.

Escena 48. *HOTEL EMPIRE PASILLO HABITACIÓN JUDY (1:29:25 a 1:31:09)*: Sube a la habitación y llama a su puerta, ella abre intranquila. Scottie se presenta, pero la muchacha está a la defensiva; intenta explicarle que solo quiere hablar con ella porque le recuerda a otra persona. Ella le insiste para que se marche, pero finalmente lo deja entrar.

Escena 49. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:31:09 a 1:34:23)*: Scottie la interroga como un policía intentando saber quién es. Ella contrariada le muestra su documentación y lo invita a marcharse por su impertinencia; ante su incredulidad ella le pregunta si es tanto el parecido y al asentir Scottie, se disculpa, apiadándose de él por la pérdida de la mujer amada. Scottie cambia de actitud interesándose por sus fotos y ella, más relajada, le cuenta su vida. Scottie antes de irse la invita a

cenar, ella no acepta en principio pero finalmente accede. Cuando Scottie se marcha, Judy recuerda.

Escena 50. *CAMPANARIO DE LA MISIÓN (REVELACIÓN DE JUDY)(1:34:23 a 1:34:58)*: Madeleine entra por la puerta de la Iglesia y sube por las escaleras del campanario, Scottie intenta seguirla pero no puede. Ella pasa la trampilla donde se encuentra Elster con su auténtica esposa muerta entre sus brazos. Al verla aparecer, este tira el cuerpo de su mujer por el campanario; Madeleine grita, pero Elster le tapa la boca llevándosela de allí.

Escena 51. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:34:58 a 1:38:08)*: Judy vuelve a la realidad empezando a hacer las maletas. El traje de Madeleine sigue en su armario. Se sienta en el escritorio y comienza a escribir una carta de despedida a Scottie; quiere decirle la verdad. Todo fue un engaño, una confabulación de Gavin Elster para asesinar a su esposa. El problema es que ella se enamoró, lo cual no entraba en el plan, aún sigue enamorada de él y si tuviera valor se quedaría y mentiría con la esperanza de que él olvidara el pasado y la quisiera tal como es. Pero rompe la carta y escondiendo el traje, se viste para la cita.

Escena 52. *RESTAURANTE ERNIE'S (1:38:08a 1:38:50)*: Scottie y Judy están cenando. De repente, Scottie levanta la vista y ve a Madeleine, pero al acercarse percibe que no es ella, es otra mujer. Judy, que se ha dado cuenta, comprende que sigue enamorado de Madeleine.

Escena 53. *HOTEL EMPIRE- HABITACIÓN JUDY (1:38:50 a 1:41:05)*: Tras volver al hotel, suben a la habitación de Judy, y Scottie le propone ocuparse de ella. Al principio no acepta, deduce que solo lo hace porque le recuerda a Madeleine. Pero cambia de opinión pues desea estar a su lado.

Fundido a negro.

Escena 54. *PARQUE COLUMNAS (1:41:09 a 1:41:40)*: Los dos paseando por un parque bucólico con un lago y grandes columnas. Judy mira como una pareja se besa, mientras ellos ni siquiera se cogen de la mano.

Escena 55. *SALÓN DE BAILE (1:41:40 a 141:55)*: Bailan juntos, Judy acerca su cara a la mejilla de Scottie que sigue bailando distante.

Escena 56. *CALLE PUESTO DE FLORES (1:41:55 a 1:42:36)*: Se detienen en un puesto ambulante de flores; Scottie quiere comprarle una. Ella elige, pero cede cuando él decide comprarle otra distinta. Scottie engancha la flor a su solapa y resuelve que ahora quiere comprarle ropa**.** Judy se siente halagada. Cruzan la calle para entrar en la tienda.

Escena 57. *TIENDA RANSOHOFFS (1:42:37 a 1:44:28)*: Unas modelos les hacen un desfile del muestrario. Todo es muy elegante pero no es lo que Scottie busca. Judy se percata de que intenta encontrar el traje que llevaba Madeleine, ella le recrimina negándose a ponérselo. Scottie la disuade: *"Judy hazlo por mi"*. Mientras, sale la modelo luciendo el vestido de Madeleine. Pide a la dependienta que se lo prepare, además de un traje de noche negro de manga larga y escote cuadrado.

Escena 58. *ZAPATERÍA (1:44:28 a 1:44:43)*: Judy resignada se prueba zapatos negros de salón iguales a los que llevaba Madeleine. Él decide comprarlos y añade otros en marrón.

Escena 59. *CASA DE SCOTTIE (1:44:43 a 1:47:27)*: Scottie ofrece algo de beber a la decaída Judy. Ella no quiere transformarse en Madeleine y siente la necesidad de marcharse. Él no se opone, pero ella confiesa que no quiere irse realmente. Scottie le expresa como esos últimos días han sido los únicos felices que ha pasado desde hacía un año, pero no solo porque le recuerda a Madeleine sino también por ella. Entonces Judy acepta ponerse los trajes si con ello consigue que la quiera. Pero él va más allá y le pide que cambie su color de pelo. Ella se niega; Scottie insiste. Entre sollozos le dice que necesita saber si de esa manera él la querrá. Ante su afirmación ella acepta, recibiendo de Scottie un beso en la mejilla. Le pide que se siente junto al fuego, del mismo modo que hizo con Madeleine.

Escena 60. *RECIBIDOR SALÓN DE BELLEZA(1:47:27 a 1:47:46)*: Scottie espera, una dependienta sale y le anuncia que Madeleine tardará varias horas, que ella irá a su casa cuando termine. Él prefiere esperarla en su hotel y antes de irse se cerciora con la empleada de que se harán los cambios que él quiere.

Escena 61. *SALÓN DE BELLEZA(1:47:46 a 1:47:55)*: Transforman a Judy; Le maquillan los ojos, los labios y las uñas. Le tiñen el cabello como el de Madeleine, del mismo rubio.

Escena 62. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:47:55 a 1:48:48)*: Scottie, está en el hotel esperando la llegada de Judy, el tiempo se le hace eterno. Observa por la ventana y sale a la puerta de la habitación para ver si llega.

Escena 63. *HOTEL EMPIRE PASILLO HABITACIÓN JUDY (1:48:48 a 1:49:19)*: Se oye el ascensor y a lo lejos aparece Judy, rubia y con el traje de Madeleine. Entra sin decir nada.

Escena 64. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:49:19 a 1:51:42)*: Scottie cierra la puerta tras de sí. Judy, para romper el hielo, le pregunta qué tal está, pero Scottie la recrimina por no llevar el pelo recogido, pidiéndole, por favor, que se recoja el pelo por él. Ella consiente de nuevo y entra en el cuarto de baño. Mientras, Scottie espera de espaldas a la puerta. Al escuchar el sonido de la puerta abriéndose se gira y contempla como Madeleine *regresa de entre los muertos*. Se acerca a Scottie que la besa apasionadamente, ya transformada en Madeleine.[20]

Escena 65. *REGRESIÓN MISIÓN CABALLERIZAS (1:51:42 a 1:52:09)*: Mientras siguen besándose, Scottie evoca cuando lo hizo ardientemente con Madeleine en las cocheras, pero ahora están juntos, ella no se marchará. Y continúan.

Escena 66. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:52:09 a 1:52:36)*: Vuelve de su ensueño. Entretanto el apasionado beso se prolonga.

Fundido a negro.

Escena 67. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:52:40 a 1:53:44)*: Pasado algún tiempo de felicidad, Judy/Madeleine se prepara para salir a cenar con Scottie a Ernie's, vestida de largo se pone el collar rojo pidiéndole a Scottie que se lo abroche. En ese momento, él lo reconoce.

Escena 68. *MUSEO-CUADRO DE CARLOTTA VALDÉS(1:53:44 a 1:53:56)*: Scottie recuerda haber visto el collar en el retrato, en el cuello de Carlotta, y a Madeleine sentada contemplándolo.

---

[20] A partir de ahora Judy/Madeleine

Escena 69. *HOTEL EMPIRE HABITACIÓN JUDY (1:53:56 a 1:54:32)*: Scottie descubre el engaño, mientras Judy/Madeleine se siente feliz y querida por él que, en ese momento, propone cambiar de lugar para la cena.

Escena 70. *CARRETERA DE LA MISIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA (1:54:32 a 1:55:30)*: Viajando en el coche de Scottie, Judy/Madeleine se percata de que es el camino de la Misión. Inquieta le pregunta adónde va. Scottie sonriendo le contesta con palabras de Madeleine: *"Aún debo hacer una última cosa y me veré libre del pasado"*.

Escena 71. *PRADO DE LA MISIÓN (1:55:30 a 1:57:03)*: Judy/Madeleine asustada le pregunta por qué han ido ahí. Scottie sacándola del coche, le dice que tiene que volver al pasado una última vez y necesita que ella sea Madeleine. Ella se niega, siente miedo, pero Scottie agarrándola fuertemente le cuenta como sucedió mientras la lleva a rastras a la Iglesia. Entran juntos.

Escena 72. *IGLESIA- ESCALERAS CAMPANARIO (1:57:03 a 2:00:46)*: De nuevo en la escalinata, Scottie sigue narrando lo ocurrido cuando perseguía a Madeleine y que ella, Judy/Madeleine es su segunda oportunidad. Quiere escapar pero Scottie la obliga a subir las escaleras. Aunque siente vértigo, sigue hacia arriba detrás de ella. Judy/Madeleine ofrece cada vez más resistencia pero Scottie no desiste en su empeño y la va empujando hacia arriba. Cuando llegan al lugar en que se detuvo en aquella ocasión, le confiesa que la ha delatado el collar. Ella intenta escabullirse pero Scottie la arrastra subiendo al campanario mientras le va sonsacando la confesión de lo ocurrido —Elster sabiendo que Scottie no podía subir por su vértigo, esperó arriba a Judy con la auténtica Madeleine muerta y, cuando apareció Judy disfrazada de Madeleine, arrojó el cadáver desde el campanario dando así el cambiazo— Scottie entiende que era el perfecto testigo por su acrofobia. Decide contemplar el escenario del crimen, y consigue subir arrastrando a Judy/Madeleine.

Escena 73. *CAMPANARIO DE LA MISIÓN (2:00:46 a 2:02:34)*: Scottie con su habilidad de detective sigue deshilvanando lo sucedido. En este momento se viene

abajo: *"¡Cuánto te he llorado Madeleine!"*[21] Judy/Madeleine ve el momento de confesarse e intenta justificarse haciéndole ver que por su amor estaba dispuesta a dejarse descubrir. Torturados y afligidos se besan. Judy/Madeleine ve una sombra, una monja ha subido al oír ruidos, asustada se separa de Scottie precipitándose al vacío.

Escena 74. *EXTERIOR CAMPANARIO DE LA MISIÓN (2:02:34 a 2:02:46)*: Scottie derrotado se asoma a contemplar el cuerpo sin vida de Judy/Madeleine.

Fundido a negro.

6.2.2. Aplicación de nuestro modelo de análisis:

Una vez finalizado pasamos a aplicar nuestro modelo de análisis. Más de un autor ha señalado que en Vértigo "hay dos películas diferentes que constantemente están discutiéndose una a la otra pero no oponiéndose, y que están implicando mutuamente sus mecanismos de sentido, que son absolutamente contradictorios"[22] (Castro de Paz, 1999, p. 35).

En el libro '*Vértigo y Pasión*', Trías propone cinco movimientos o divisiones de la película: el movimiento uno y dos coinciden con la secuencia una y dos (primer acto) de nuestro análisis. Mientras el movimiento tres y cuatro englobarían las secuencias tres, cuatro, cinco y seis (segundo acto) de nuestra división, para finalizar con el movimiento cinco que corresponde a las secuencias siete y ocho (tercer acto) en nuestro caso. Distinguimos pequeñas diferencias en este trasvase de actos y secuencias, si bien como el propio Trías (1997) escribió, *"toda división es, siempre, una interpretación, un modo peculiar de comprender Vértigo"*(p.170). Sirvan también

[21] Esta frase de la versión en castellano, expresa mejor los sentimientos de Scottie hacia Judy/Madeleine que el anodino "*¡Yo te amaba, Madeleine!"* (Merino Álvarez, 1991, p.122) de la versión original

[22] Castro de Paz citando a Téllez, José Luis (1990) «Bernard Herrmann/ Vertigo» conferencia recogida en memoria de actividades. (p.108) Aula de cine 1989-1990 nº 6 págs. 105-125

estas palabras para nuestra división. (véase esquema nº 2 la estructura de *Vertigo* en p. 162-163)

6.2.2.1. La Estructura de ocho secuencias narrativas de Frank Daniel y los actos

De acuerdo a la estructura de secuencias propuestas por Daniel, —recordemos el concepto de secuencia que él propone, tiene como objetivo el avance de las acciones del protagonista encaminadas a poder resolver un conflicto motor de la historia— las diferentes escenas consecutivas que detectamos en *Vertigo* se agrupan en las ocho secuencias narrativas definidas por Daniel del siguiente modo:

Secuencia I (presentación de los personajes):

Las escenas de la uno a la cuatro (Escena 1: Persecución por los tejados. Escena 2: Estudio de Midge. Escena 3: Despacho de Gavin Elster. Escena 4: Restaurante Ernie's.) (14 minutos y 30 segundos)

Secuencia II (planteamiento del conflicto):

Las escenas de la cinco a la catorce.(Escena 5: Apartamento del matrimonio Elster. Escena 6: Seguimiento calles de San Francisco. Escena 7: La tienda de Flores. Escena 8: Seguimiento hasta la Iglesia. Escena 9: Iglesia Cementerio- tumba Carlotta. Escena 10: Seguimiento calles de San Francisco- Museo. Escena 11: Museo- cuadro de Carlotta Valdés. Escena 12: Seguimiento hasta el hotel McKittrick. Escena 13: hotel McKittrick .Escena 14: Apartamento del matrimonio Elster.) (13 minutos y 2 segundos)

Secuencia III (primer desarrollo del conflicto):

Las escenas de la quince a la veintiuno. (Escena 15: Estudio de Midge. Escena 16: Librería Argosy. Escena 17: Coche Scottie- apartamento Midge. Escena 18: Gavin Elster's Club. Escena 19: Seguimiento calles de San Francisco- Museo. Escena 20: Seguimiento a la Bahía de San Francisco. Escena 21: Bahía de San Francisco: puente Golden Gate.) (11 minutos 16 segundos)

Secuencia IV (profundización del conflicto y quiebro de la historia):

Las escenas de la veintidós a la veintiocho. (Escena 22: Casa de Scottie. Escena 23: Exterior casa de Scottie. Escena 24: Seguimiento apartamento del Matrimonio Elster- casa Scottie. Escena 25: Exterior casa de Scottie. Escena 26: Carretera montaña- bosque de secuoyas. Escena 27: Bosque de secuoyas. Escena 28: Bahía junto al mar: Cypess Point.) (20 minutos y 40 segundos)

Secuencia V (reconducción del conflicto):

Las escenas de la veintinueve a la treinta y siete.(Escena 29: Estudio de Midge. Escena 30: Ciudad noche. Escena 31: Casa de Scottie. Escena 32: Carretera de la Misión de San Juan Bautista. Escena 33: Misión Caballerizas. Escena 34: Prado de la Misión. Escena 35: Iglesia de la Misión. Escena 36: Escaleras Campanario. Escena 37: Casa Colonial juicio. Escena 38: Tumba de Madeleine.) (17 minutos y 30 segundos)

Secuencia VI (se insinúa la solución del conflicto):

Las escenas de la treinta y ocho a la cuarenta y nueve. (Escena 39: Ciudad noche- Dormitorio Scottie. Escena 40: Pesadilla. Escena 41: Sanatorio Psiquiátrico Habitación Scottie. Escena 42: Sanatorio Psiquiátrico- Despacho Médico. Escena 43: Ciudad día- Apartamento del matrimonio Elster. Escena 44: Restaurante Ernie's. Escena 45: Museo- Cuadro de Carlotta Valdés. Escena 46: La Floristería. Escena 47: Calle Hotel Empire. Escena 48: Hotel Empire pasillo Habitación Judy. Escena 49: Hotel Empire Habitación Judy.) (14 minutos y 4 segundos)

Secuencia VII (se empieza a resolver el conflicto y se atan cabos):

La escena de la cincuenta a la cincuenta y nueve. (Escena 50: Campanario de la Misión (Revelación De Judy). Escena 51: Hotel Empire Habitación Judy. Escena 52: Restaurante Ernie's. Escena 53: Hotel Empire- Habitación Judy. Escena 54: Parque Columnas. Escena 55: Salón de Baile. Escena 56: Calle Puesto De Flores. Escena 57: Tienda Ransohoffs Escena 58: Zapatería. Escena 59: Casa De Scottie.) (13 minutos)

Secuencia VIII (resuelto el conflicto la historia termina):

Las escenas de la sesenta a la setenta y cuatro. (Escena 60: Recibidor Salón de Belleza. Escena 61: Salón de Belleza. Escena 62: Hotel Empire Habitación Judy. Escena 63: Hotel Empire pasillo Habitación Judy. Escena 64: Hotel Empire Habitación Judy. Escena 65: Regresión Misión Caballerizas. Escena 66: Hotel Empire Habitación Judy. Escena 67: Hotel Empire Habitación Judy. Escena 68: Museo-Cuadro de Carlotta Valdés. Escena 69: Hotel Empire Habitación Judy. Escena 70: Carretera de la Misión de San Juan Bautista. Escena 71: Prado de la Misión. Escena 72: Iglesia- Escaleras Campanario. Escena 73: Campanario de la Misión. Escena 74: Exterior campanario de la Misión). (15 minutos 18 minutos)

Para dividir estas secuencias en el tiempo (que contiene cada una de ellas) ha sido necesario examinar los elementos de la estructura de actos, que aunque tratan de establecer la trama y subtrama también nos ayudan a la división de las ocho secuencias, ya que la cuestión que plantean tiene que ver con el conflicto del personaje. (véase Esquema 2: p. 162-163).

Desde la división de la estructura narrativa deducimos que el guion de *Vertigo* tiene una trama y una subtrama que abordan el *tema* que trata el film. Se dibuja una trama principal o trama A, a la que llamamos la trama *del engaño*[23], en la cual el expolicía Scottie es requerido por un antiguo amigo, Gavin Elster, para que vigile a su mujer que cree está poseída por un antepasado. Resulta, no obstante, ser todo esto un engaño para encubrir el asesinato de su esposa Madeleine aprovechándose de la enfermedad de vértigo que padece Scottie.

Para aportar información de la trama, exponemos la sinopsis[24] para establecer el argumento de la película:

---

[23] "Se trata de una película "de género"; concretamente de género policiaco. Es canónico que en este género debe mantenerse la incertidumbre y la suspensión hasta el final.[...] o debe mantener la intriga al menos hasta el momento en que el autor de la película decida revelarnos el verdadero revés de la trama" (Trías, 1997 p. 15)

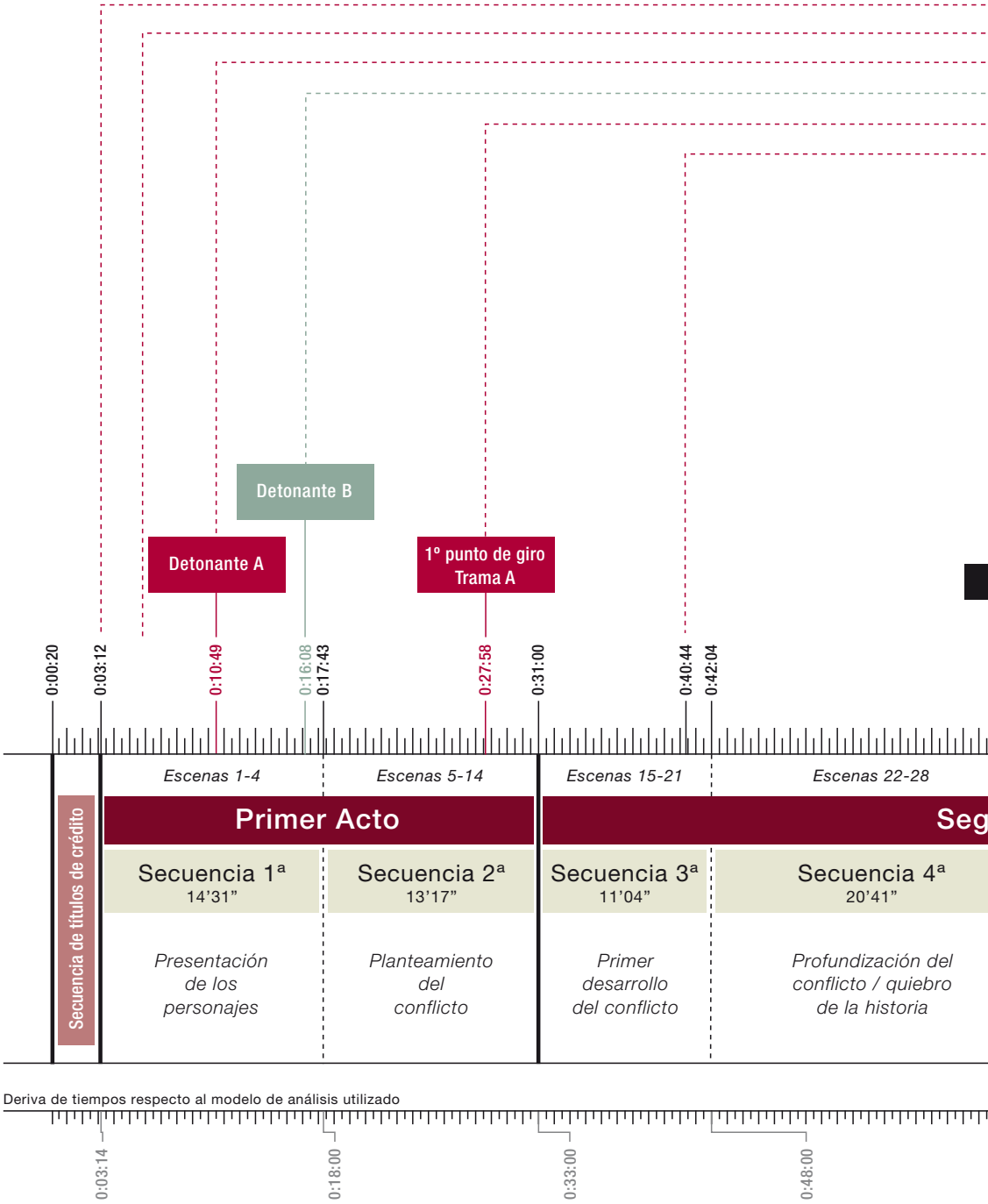
[24] Extraída de Truffaut, F.(1990, p.322-323)

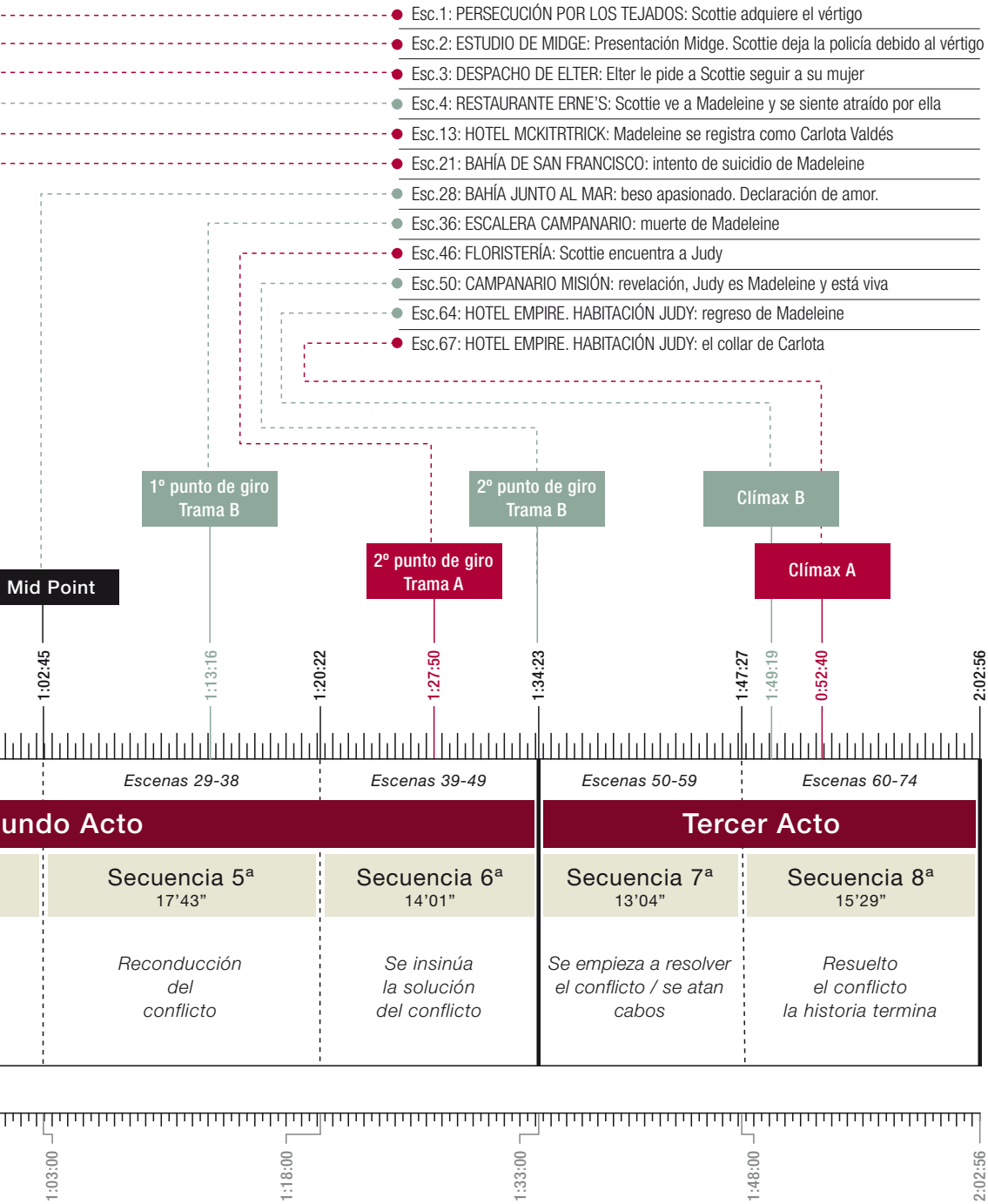
> "Scottie (James Stewart), antiguo inspector retirado de policía por su propensión al vértigo, recibe el encargo de uno de sus viejos amigos de vigilar a su bella mujer, Madeleine (Kim Novak), cuyo extraño comportamiento da a entender que puede suicidarse. Vigila a la mujer, la sigue a todas partes, la salva de ahogarse voluntariamente en el mar, se enamora de ella, pero no consigue, debido a su miedo enfermizo, impedirle que se precipite desde lo alto de un campanario. Sintiéndose responsable de su muerte, cae en una depresión nerviosa hasta que vuelve a emprender su vida normal, encontrando un día en la calle a una sosias de Madeleine. La muchacha dice que se llama Judy, pero nos enteramos de que es Madeleine que no era la mujer, sino la amante del amigo de Scottie. Fue la esposa legítima de aquel la que fue arrojada, muerta, desde lo alto del campanario. Los amantes diabólicos habían planeado esta maquinación para hacer desaparecer a la esposa especulando con la enfermedad de Scottie, que le impediría seguir a Madeleine hasta lo alto del campanario. Cuando por fin, Scottie comprende que Judy era Madeleine, la arrastra por la fuerza al campanario, consigue dominar el vértigo, ve a la muchacha aterrorizada caer en el vacío y se aleja, aunque no feliz, por lo menos liberado".

La descripción de la sinopsis fue realizada por el propio cineasta François Truffaut durante la entrevista que le hizo a Hitchcock, e imaginamos que con el consenso del propio director. Este resumen que recoge tan solo la trama principal, representa la descripción de lo acaecido en esta historia, pero deja fuera algo realmente significativo, esto es, esa porción de sucesos relatados por la historia en donde Scottie, enamorado de Madeleine, se obsesiona hasta tal punto por su muerte que buscará transformar a Judy en Madeleine. Cabe destacar que precisamente esto es la materia de la subtrama.

La subtrama es la historia de amor entre Scottie y la falsa Madeleine (Judy), un amor trágico, obsesivo e inalcanzable, que solo llevará a la tragedia, y representa la esencia o la «sustancia» de la historia. Vale (1989), considera el contenido o la "*sustancia del relato*" como lo más relevante.

Esquema 2: Aplicación de nuestro paradigma que desvela «*la estructura invisible de Vertigo*».




Esc.1: PERSECUCIÓN POR LOS TEJADOS: Scottie adquiere el vértigo
Esc.2: ESTUDIO DE MIDGE: Presentación Midge. Scottie deja la policía debido al vértigo
Esc.3: DESPACHO DE ELTER: Elter le pide a Scottie seguir a su mujer
Esc.4: RESTAURANTE ERNE'S: Scottie ve a Madeleine y se siente atraído por ella
Esc.13: HOTEL MCKITRTRICK: Madeleine se registra como Carlota Valdés
Esc.21: BAHÍA DE SAN FRANCISCO: intento de suicidio de Madeleine
Esc.28: BAHÍA JUNTO AL MAR: beso apasionado. Declaración de amor.
Esc.36: ESCALERA CAMPANARIO: muerte de Madeleine
Esc.46: FLORISTERÍA: Scottie encuentra a Judy
Esc.50: CAMPANARIO MISIÓN: revelación, Judy es Madeleine y está viva
Esc.64: HOTEL EMPIRE. HABITACIÓN JUDY: regreso de Madeleine
Esc.67: HOTEL EMPIRE. HABITACIÓN JUDY: el collar de Carlota
1º punto de giro Trama B
2º punto de giro Trama B
Clímax B
2º punto de giro Trama A
Clímax A
Mid Point
1:02:45
1:13:16
1:20:22
1:27:50
1:34:23
1:47:27
1:49:19
0:52:40
2:02:56
Escenas 29-38
Escenas 39-49
Escenas 50-59
Escenas 60-74
undo Acto
Tercer Acto
Secuencia 5ª
17'43"
Secuencia 6ª
14'01"
Secuencia 7ª
13'04"
Secuencia 8ª
15'29"
Reconducción del conflicto
Se insinúa la solución del conflicto
Se empieza a resolver el conflicto / se atan cabos
Resuelto el conflicto la historia termina
1:03:00
1:18:00
1:33:00
1:48:00
2:02:56

ACTO I

El primer acto se divide de dos secuencias, que cumplen el objetivo propuesto por todos los estudiosos del guion: presentar a los personajes y plantear la historia. La secuencia primera es la encargada de la presentación y la secuencia segunda de poner de manifiesto el conflicto.

Secuencia I:

(Presentación de los personajes) A esta secuencia pertenecen los primeros minutos de la película, pues nos presentan a todos los personajes importantes: Scottie, Midge[25], Elster y Madeleine, por orden de aparición. También se nos presenta el vértigo[26] a las alturas que padece Scottie y que da pie al título de la película. Podemos señalar también que se desarrollan los dos detonantes que plantean las tramas A y B como pasaremos a describir, *el encargo* y *la atracción hacia Madeleine.* Con todos los elementos propuestos y acabadas las tareas empieza una nueva secuencia.

El Detonante según las tramas:

Como se expuso, para que se produzca la acción en un film es necesario plantear un conflicto dramático. Siguiendo a Vale, para que el personaje entre en acción es necesario que algo o alguien produzca el *conflicto*. Hay tres tipos de dificultades que permiten que tenga lugar dicho conflicto y, en este caso, como determina Sánchez-Escalonilla pertenece al tipo de dificultad denominada «obstáculo», que en

[25] Midge tiene un papel secundario. Es la exnovia de Scottie y sigue enamorada de él. En sus apariciones se nos muestra como una mujer sensata y terrenal, cualidades por las que no se siente atraído Scottie. Como ayudante de la trama sirve de hilo conductor para que Scottie sepa de Carlotta, también para que Scottie se cuestione la verdad de la posesión de Madeleine o para cuidarlo cuando ingresa en el sanatorio mental.

[26] El vértigo de que se habla en esta película no es solo es físico sino, como veremos, también psicológico y comprende el amor obsesivo, la angustia de Scottie o el miedo de Judy a revelar la verdad.

esta película es el vértigo de Scottie, el cual permite construir la trama que se va a narrar.

En la trama A el detonante (Fig.9) tiene lugar en las escenas de la uno a la tres, podríamos llamarle «el encargo»[27]. La dificultad que padece Scottie, su fobia a las alturas, es el motivo que lleva a Elster a requerir el servicio de Scottie para vigilar a su mujer aduciendo a que teme que alguien que murió hace tiempo pueda causarle daño. Este encargo, como sabemos, es la trama "del engaño" que solo al final del relato el espectador y Scottie descubrirán.

En la trama B el detonante (Fig.9) surge en la escena cuatro dentro del Restaurante Ernie's donde por primera vez aparece Madeleine. Lo llamaremos «la atracción hacia Madeleine». Hitchcock trabaja magistralmente la puesta en escena. Tras una visión de Scottie sentado en la barra mirando al interior del comedor, la cámara hace un travelling mientras se escucha el bullicio de las mesas hasta que se detiene para ver sentada de espaldas a Madeleine, quien destaca sobre el fondo rojo con su chal de noche verde. Entonces la cámara se acerca a ella y suena por primera vez el tema musical creado por Herrmann, "Madeleine" (también conocido como Madeline's First Appearance) "A Madeleine se la presenta como la "obra de arte" (que es precisamente lo que es): su movimiento a través del vano de la puerta, sugiere un retrato que cobra vida o una estatua que se desliza" (Wood, 2008, p. 109) Este es

[27] Company y Sánchez Biosca, (1985, pp. 49-51) hacen un interesante análisis de la puesta en escena de la conversación de Scottie y Elster en su despacho. Donde se plantea como a través de la planificación se construye la acción y a los personajes "Hemos podido ver de qué modo el sistema convergencia/divergencia de ambas figuras en el encuadre resaltaba la implicación del protagonista en un relato que, con sutileza, Hitchcock nos ofrecía como explícitamente teatralizado, ficticio, fraudulento."(p.51). Más tarde, y posiblemente a la luz de este artículo, González Requena describe cómo Elster asume el papel de narrador, el cual, engaña tanto a Scottie como al espectador. "Elster, sin duda, domina el arte del énfasis dramático: sabe cuando aproximarse a escena, cuando subrayar sus palabras intensificando su presencia en la imagen [...] De manera que Elster comparece como el narrador de un relato fantástico y, a la vez, como el destinador que introduce en el universo de ese relato al personaje destinándole, en él, una tarea." (González Requena, 2006, pp.100-103)

el punto de inicio de la relación amorosa que se desarrolla en la subtrama, y secundan los planos siguientes de Scottie mirando a Madeleine, que se levanta de la mesa y se acerca hasta llegar a su posición, acabando en un primer plano de ella de perfil y el perfil de Scottie; en estos no existe la continuidad del raccord de mirada, sino más bien una mirada furtiva a través del rabillo del ojo.

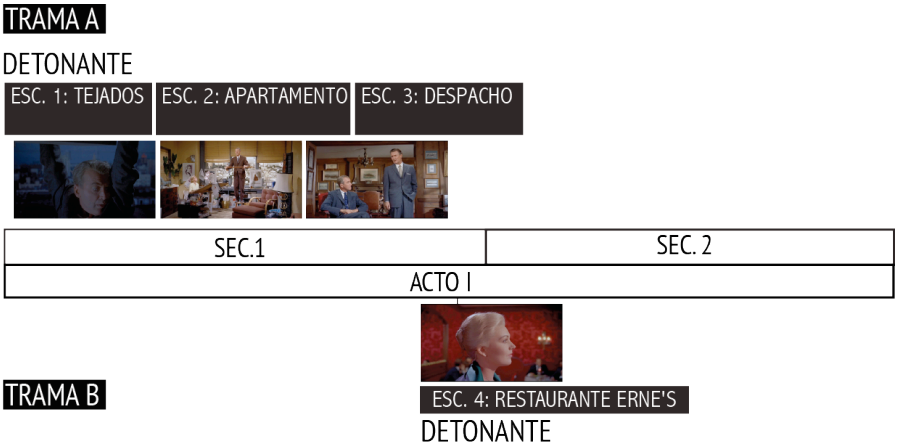


Figura 9: Detonantes de las dos tramas

Secuencia II:

(*Planteamiento del conflicto*) Después de que Scottie haya sido cautivado por la belleza de Madeleine, y planteado el conflicto (*¿Está o no poseída la mujer de Elster?),* la secuencia dos indaga sobre lo que hace Madeleine. Son escenas cortas donde a través del seguimiento a la mujer se plantea el misterio que encierra, es decir, si serán o no fundadas las preocupaciones del marido.

Todo se traza como un recorrido que se repetirá tres veces en la película; son escenas donde aparecerán elementos importantes de la correspondencia de Madeleine y Carlotta dando pie a la supuesta posesión. Estos elementos son: el coche de Madeleine, la tumba, el ramillete de flores y el retrato de Carlotta. Estos recorridos se presentan con algunas diferencias en el planteamiento de los

elementos mostrados y su misión es anticipar la idea de obsesión que más tarde padecerá Scottie a través de la repetición de los planos y/o encuadres.

En esta secuencia dos el recorrido aparece de la siguiente manera: después de haber observado a Madeleine en el Restaurante Ernie´s, Scottie espera fuera del bloque de apartamentos donde vive el matrimonio Elster. Madeleine sube a su coche y Scottie la sigue; primero van hacia la floristería donde recoge un ramillete de flores, luego a visitar la tumba de Carlotta Valdés, tras ello al museo de la Legión de Honor donde está sentada contemplando la pintura de Carlotta en la que esta lleva el moño en espiral exacto al que Madeleine luce, además de un ramillete idéntico al que ella compró. La secuencia termina con el primer punto de giro de la trama A: la *desaparición misteriosa de Madeleine* en el hotel *McKittrick*.

El primer punto de giro de la trama principal A cumple perfectamente con la norma del guion teniendo lugar en el primer acto, concretamente en la escena trece, en el *Hotel McKittrick*, donde, como se ha dicho, Madeleine desaparece misteriosamente: en la recepción del hotel, a través de la encargada, descubrimos que se hace llamar Carlotta Valdés. Es el mismo nombre que la inscripción de la tumba que visitó antes. Esta escena mantiene la línea argumental detectivesca y empuja el relato hacia delante dando pie a que Scottie investigue quién es dicha Carlotta Valdés. A su vez, trata la desaparición como un misterio, que tampoco es despejado para el espectador, por lo que se mantiene más atento y enganchado a la trama, dando lugar a que varios autores hablen del carácter fantasmal de Madeleine[28]. Este suceso confiere un nuevo impulso, que es saber cuál es la relación de Madeleine con Carlotta Valdés. Queda así la pregunta formulada de nuevo: ¿Está o no poseída la mujer de Elster?, y esta posesión: ¿es obra de Carlotta?. Se empuja así la historia hacia el siguiente acto.

[28] Trías (1997, p.143) lo expresa de la siguiente manera "Ahora presenciará un desvanecimiento: el estatuto fantasmal y evanescente de ese objeto. En lugar de Madeleine su inexplicable ausencia". En sus distintos trabajos: Moles, González Requena, Trías y Castro de Paz tratan el carácter fantasmal de Madeleine como parte importante del misterio que encierra.

Como propuso Frank Daniel, estas secuencias narrativas tienen un principio, medio y final. El principio empieza con la acción de seguir a la mujer aun sin creer lo que dice su esposo; el medio serán todas las persecuciones por los lugares que la relacionan con Carlotta para que Scottie se dé cuenta de sus coincidencias con ella; su final está definido por generar la duda de la posesión en Scottie, planteando nuevas acciones que consistirán en saber de Carlotta Valdés.

Así pues *Vertigo* se ajusta a los modelos mencionados. Respeta lo establecido por Daniel: las dos primeras secuencias cumplen su función de presentar a los personajes y dejar esbozada la historia y además está todo planteado en el primer acto.

ACTO II

Aborda el desarrollo de la trama, creando secuencias estratégicas. Daniel divide este acto en cuatro secuencias cuya misión es ir desarrollando el conflicto de manera que vayan surgiendo obstáculos para su resolución.

Secuencia III:

En esta secuencia tiene lugar el *Primer desarrollo del conflicto.* Se puede decir que el cometido de esta secuencia es hacer creer a Scottie, y también al espectador, la mentira creada por Elster: *Madeleine poseída por Carlotta siente el impulso de suicidarse*. Las escenas que comprende nos exponen la información de la siguiente manera:

- De la escena quince a la diecisiete se muestran las indagaciones de Scottie para saber quién es Carlotta Valdés, y las circunstancias que la llevan al suicidio.
- En la escena dieciocho se aborda la revelación por parte de Elster a Scottie de que Carlotta es la bisabuela de su mujer, y aunque esta no sabe nada, posee joyas heredadas que ejercen un poder sobre ella (el collar del retrato, elemento importante para el desenmascaramiento de la farsa). Elster teme que Madeleine se pueda suicidar igual que lo hizo Carlotta.
- Scottie, que parece tragar la mentira, vuelve a sus seguimientos, escenas de la diecinueve a la veintiuna, siendo junto al puente Golden Gate donde se produce el clímax de esta secuencia cuando Madeleine se arroja a las frías

aguas de la bahía, dando lugar a que Scottie se lance y la salve de morir ahogada. Este es el punto de giro para cambiar a la siguiente secuencia.

Si recordamos, Field señala que el primer punto intermedio del segundo acto o punto de giro *pinch I* (en este caso *el arrojarse Madeleine a las aguas de la bahía)* enlazará con la segunda mitad del segundo acto (el *suicidio de Madeleine*). Como vemos en *Vertigo*, también cumple con dicho propósito, ya son dos los intentos de suicidio por parte de la protagonista.

Secuencia IV:

Tiene lugar la *profundización del conflicto y el quiebro de la historia.* En esta secuencia se desarrolla la trama secundaria (trama B) principalmente, como la expone Trías (1997) "El comienzo de una compleja historia de amor entre el engañado detective Scottie y la trama formada por Judy y el ente de ficción que ha creado la falsificada Madeleine, a partir de una partitura escrita por Elster." (p. 28)

La profundización del conflicto tiene como misión desarrollar la trama principal y concretamente, profundizar en la supuesta posesión de Madeleine por Carlotta Valdés. Engloba todo lo que le cuenta Madeleine a Scottie a través de sus sueños o revelaciones en el apartamento, el bosque y la bahía. Trías (1997), nos habla del propio vértigo de Madeleine "un vértigo algo distinto que el que acosa al detective.[...] una irresistible pulsión por alcanzar esa altitud[29] y arrojarse desde ella al vacío." (p. 160) La atracción de Madeleine hacia el abismo, hacia el suicidio, es una información importante para que se lleve a cabo el engaño de Elster (nudo de la trama principal). Pero también, esta secuencia profundiza en la subtrama del amor prohibido, obsesivo, de un amor que produce vértigo y que queda sellado con el beso que Scottie y Madeleine se dan en la bahía. Se trata de un punto de giro que por su posición en la historia se denomina *mid point* o también *primera culminación*, que según Gulino (2006) es un giro de la fortuna que hace la tarea del protagonista más difícil.

[29] Refiriéndose a la torre del campanario.

La secuencia se desarrolla de la siguiente forma: Scottie lleva inconsciente a Madeleine a su propia casa, le quita las ropas mojadas acostándola en su cama. Ella despierta por el sonido del teléfono y Scottie le da una bata para que se levante. Fascinado por su presencia Scottie le cuenta que se cayó a la bahía de San Francisco y, mientras terminan de secarse sus ropas, la invita a sentarse junto al fuego. Mantienen una charla sobre lo sucedido de la que Scottie intenta sacar información. Sus respuestas lo desconciertan, pues ella asegura no haber estado nunca en el museo de la Legión de Honor. Durante la conversación Scottie queda cautivado por los encantos de Madeleine, ella también disfruta. Cuando sus manos se rozan queda manifiesta la atracción entre ellos. En ese instante suena el teléfono y Madeleine aprovecha la llamada de Elster para desaparecer. Al día siguiente vuelve a casa de Scottie para darle la gracias, tras lo cual deciden ir juntos a pasear.

En el bosque de secuoyas ella sigue teniendo episodios de transformación a los cuales Scottie, implicado afectivamente, se compromete a dar sentido. Con este objetivo sigue intentando sonsacarle alguna pista. Ella, abrumada, desea irse.

Al llegar a *Cypess Point*, Scottie le dice que se siente responsable de ella y que tiene que encontrar respuestas a lo que le sucede. Ella le sigue contado sus sueños donde se siente atraída hacia la muerte, más una pesadilla donde aparece una torre (más tarde se nos desvela como la torre del campanario de la misión de San Juan Bautista). Scottie no consigue encontrar la clave, por lo que Madeleine al intuir locura, sale corriendo.

Abrazándose a Scottie le revela que no desea morir y dice: "*pero hay alguien*[30] *dentro de mí que me dice que sí*", *a la vez que le pide* que no la abandone. Scottie confiesa su devoción por ella. A continuación, se besan apasionadamente. Esta acción produce el quiebro de la historia, ya que sella la relación amorosa entre ellos, sin posibilidad de volver atrás.

[30] En la versión en castellano se tradujo como «algo». Cambiado sustancialmente el sentido de la frase y cómo apunta Merino (1991) “Ester «alguien» (probablemente Carlotta) tiene una gran relevancia no solo en este momento en que se utiliza, sino en la trama central de la película”(p.75)

Secuencia V:

Tiene como misión la de *reconducción del conflicto.* El propósito de esta secuencia es que el protagonista se concentre en las que son sus nuevas complicaciones nacidas de la *primera culminación*, es decir, la relación de amor que se desarrolla entre Scottie y Madeleine, siendo esta secuencia la encargada de desarrollar la subtrama. Para ello, tras una primera escena cuya labor es saber que los sentimientos de Midge no son correspondidos por Scottie, siguen las que desarrollan la relación amorosa entre Scottie y Madeleine.

Paralelamente estas escenas reconducen el conflicto, siendo su finalidad el seguir con la mentira creada por Elster y hacer ir a Scottie a la Misión de San Juan Bautista, y poder llevar a cabo su plan. El punto de giro de la subtrama y clímax de esta secuencia, es la escena treinta y seis donde Madeleine sube las escaleras del campanario y se lanza al vacío, sin que Scottie pueda seguirla debido a su vértigo. Termina con el juicio donde es absuelto de su muerte, aunque él se siente culpable.

En esta secuencia V nos encontraremos con el primer punto de giro de la trama B o subtrama (la historia de amor entre Scottie y Madeleine) que transcurre en la escena treinta y seis, donde sucede el trágico acontecimiento de *La muerte de Madeleine.* Esta escena cumple con su función pues hace *girar la acción en una nueva dirección,* produciendo una gran escisión en la historia que parece terminar con la pérdida de la mujer amada, y la pérdida también del motivo para seguir investigando.

Secuencia VI:

Durante esta última secuencia del segundo acto, *se insinúa la solución del conflicto*. En ella la audiencia vislumbra un posible final de la historia: Scottie enajenado y cuidado por Midge dentro del psiquiátrico.

Pero también la labor de esta secuencia seis es trabajar para resolver y responder la cuestión planteada en la trama principal, formando parte importante de ella la *Segunda Culminación* que puede ser un atisbo a la verdadera resolución de la película, o, más típicamente su reflejo opuesto (Gulino, 2006); motivación de las escenas cuarenta y tres a la cuarenta y nueve donde, fuera ya del sanatorio, Scottie recorre los lugares donde solía observar a Madeleine. Finalmente aparece el viso de la verdadera resolución del filme: el personaje de Judy Barton en la escena cuarenta y seis.

En el final del segundo acto revitaliza la historia con el segundo punto de giro de la trama A (escena cuarenta y seis), que permite que el film adquiera un nuevo rumbo con la aparición del personaje de Judy en la calle de *la floristería*. El espectador al igual que Scottie, descubre su parecido con Madeleine, hecho que queda remarcado con la evocación sugerida por la música (un *leitmotiv*[31] que relaciona ambos personajes y del que hablaremos más adelante).

Podemos apreciar como en este segundo acto, se sitúan los puntos de giro (de las tramas A y B) tan fuertes, que para Hitchcock dividen la historia:

"Como usted sabe, hay dos partes en esta historia. La primera parte llega hasta la muerte de Madeleine, y su caída desde lo alto del campanario, y la segunda comienza cuando el héroe encuentra a la muchacha morena, Judy, que se parece a Madeleine" (Truffaut, 1990, p. 209)

Estos puntos de giro son los propuestos por Field[32]. El *Pitch I* se desarrolla en la escena veintiuno en la Bahía de San Francisco*: puente Golden Gate,* formando parte de la trama principal del engaño donde Madeleine se lanza a las aguas para ser salvada por Scottie cumpliendo así su misión de protegerla**,** y siguiendo a Seger**,** "centrando la atención en un aspecto diferente de la acción" [33]. En este caso la relación de atracción entre ambos personajes, es el asunto del que trata la subtrama. El *Mid Point* tiene lugar en la escena veintiocho**,** *Bahía junto al mar: Cypess Point,* mientras las olas rompen con furia*,* Scottie y Madeleine se besan con pasión, "elevando el riesgo de lo que está en juego"[34], pues Madeleine es una mujer casada.

---

[31] En el ámbito cinematográfico, un *leitmotiv* es un patrón o motivo musical, de duración breve, que es citado repetidas veces para que el espectador lo reconozca y asocie a un determinado personaje, situación, objeto o sentimiento, entre otras cosas. Su verdadera finalidad es la de intervenir como símbolo, es decir, como algo que está en lugar de alguna cosa. Vid., Theodor Adorno y Eisler (1976) *El Cine y la Música*. Madrid: Editorial Fundamentos. pp. 18-20.

[32] Frield segundo acto imagen, ver (figura 4) pg. 91.

[33] Función que tiene que cumplir, para Seger, un punto de giro (referenciado en el capítulo cuatro p.93)

[34] Según señala Seger, capítulo cuatro p.93.

Para finalizar el *Pitch II*, en la escena treinta y seis, *Escalera del campanario*, coincide con el primer punto de giro de la trama B ya citado anteriormente, se sitúa en *La muerte de Madeleine.* Este es tan fuerte que desconcierta a la audiencia y le hace preguntarse: ¿Cómo puede continuar la historia?.

ACTO III

Tiene como misión la resolución de la historia.

Secuencia VII:

Se empieza a resolver el conflicto y se atan cabos. Según Gulino, en esta secuencia suelen aparecer nuevos y más difíciles problemas o causas pendiente que, a veces, dan un giro completo, y hacen ver la historia desde un nuevo ángulo.

En *Vertigo*, tenemos un giro completo producido por la revelación de Judy, segundo punto de giro de la trama B, el cual destapa al espectador toda la maquinación creada por Elster para asesinar a su verdadera mujer. Es un vuelco de la historia, nos ofrece una nueva perspectiva, el *punto de vista*[35] de Judy, tras el regreso del flash back a la habitación, Judy nos revela sus sentimientos hacia Scottie, pues sigue en la ciudad esperando que él la encuentre y se enamore de ella.

"Ese amor subyugado hacia el detective: Ella lo arriesgará todo por amor, pues tras encontrarla Scottie, y aun siendo cómplice del crimen, decide no huir. Y es, precisamente, mientras toma esta dura decisión, cuando evoca el recuerdo de los hechos [...]A través de su percepción nos ha permitido ver/conocer lo sucedido y, así Judy se convierte también en narradora interna de esta parte del relato." (Segarra García, Alcaraz Pagán y De Zulueta Dorado, 2015, p. 269)

[35] "Por definición, el punto de vista es el lugar desde el cual se mira. De manera general, es también el modo en que se mira. En el film narrativo, [...]se asigna a alguien, ya sea uno de los personajes del relato, o bien, expresamente, el responsable de la instancia narrativa. (Aumont y Marie, 1990 p.154)

En realidad se establece a partir de este momento un “punto de vista relacional” (Tarnowski, 1978) donde vemos y sentimos lo que Judy ve y siente. Así, cambia de esta forma magistral la identificación del espectador, que ahora pasa a identificarse con Judy, quien ve, en la en *Escena 52: Restaurante Ernie’s,* como Scottie aún está enamorado de Madeleine por la forma de mirar a una mujer que viste igual que ella. *Escena 53: Hotel Empire - Habitación Judy* percibe como solo quiere estar con ella porque le recuerda a Madeleine. Tras varias citas con Scottie, no consigue atraer su atención y se da cuenta que él solo la amará si se parece a Madeleine y, aunque al principio se resiste, acepta ser transformada en el "*ente Madeleine*" con el objetivo de obtener su amor, aun sabiendo que puede revelar a Scottie la verdad.

Secuencia VIII:

Esta última secuencia contiene la *resolución del conflicto* y, como consecuencia, la *historia termina*. Comprende la resolución inexorable de toda la película, el punto y final. Es donde las tramas se resuelven formando parte de la secuencia las escenas donde se encuentran los clímax de ambas tramas, A y B.

En la escena sesenta y cuatro encontramos el clímax de la subtrama B, Judy metamorfoseada en Madeleine sale del cuarto de baño y así Scottie recupera a su amada. Tras el fundido a negro viene el clímax de la trama A, escena sesenta y siete, en la que aparece de nuevo el collar de Carlotta, por lo que Scottie descubre la mentira al venir a su recuerdo todas las imágenes.

Como es habitual en la estructura del guion de una película, primero aparece el clímax de la subtrama, ya que siempre la historia debe finalizar cuando se da solución a la trama principal.

El clímax de la trama B, como se ha dicho, se sitúa en la escena sesenta y cuatro, en *Hotel Empire en la Habitación de Judy,* tiene lugar cuando consumada la trasformación total de Judy en Madeleine, esta sale del baño y aparece ante Scottie bañada en un halo verdoso (como veremos más adelante, este es el color vinculado a Madeleine); Scottie a quien ve salir del baño es a Madeleine, potenciada esta imagen por el tema musical *“Madeleine*” (esta vez lo oiremos completo) recuperando así a su amada *de entre los muertos*. A continuación los dos amantes se funden en un apasionado y largo beso, momento culminante de la historia y, como expone

Sánchez-Escalonilla (2012), "momento de mayor intensidad emocional del guion"(p. 125).

Inmediatamente después, aparece el clímax de la trama principal, trama A después del fundido a negro que denota el paso del tiempo. "Judy-Madeleine" se pone el collar de Carlotta[36], pidiendo a Scottie que se lo abroche, acción que lleva a Scottie a destapar el engaño y, como lo define Sánchez-Escalonilla, "*suceso más importante de la trama*" (2012, p.125), pues le revela a Scottie toda la verdad.

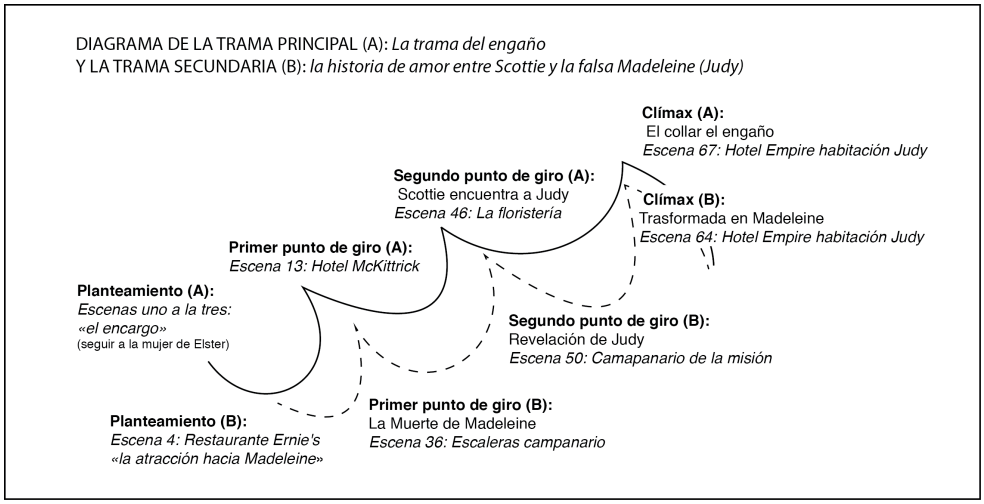


Figura 10: Diagrama de ambas tramas narrativas según el modelo de Seger (elaboración propia)

Atendiendo a Gulino, "contiene un epílogo o conclusión, una breve escena o serie de escenas que atan cualquier final suelto o subtrama". En *Vertigo* comprenden de la escena sesenta y nueve hasta el final, cuando regresan a la misión y allí Scottie

[36] Muchos autores interpretan esta acción como un descuido, no podemos estar más en desacuerdo. (Segarra García, Alcaraz Pagán, & De Zulueta Dorado, 2015, p.269)

consigue su confesión. Pero además se cierra el círculo amoroso. El final trágico aparece, Judy/ Madeleine cae «de nuevo» por el campanario y Scottie "con los brazos caídos, presenciando desde el borde del altillo el desplome en el abismo de la mujer amada, abrazando el vacío" (Trías, 1997, p. 194*)* o como lo expresa Castro de Paz "derrotado, curado de su vértigo, mira impotente al vacío" (1999, p. 109) cerrando con un final acorde a una historia de amor imposible que solo la muerte puede solucionar.

En conclusión, *Vertigo* cumple a la perfección con los mecanismos de construcción del guion tanto en su división de actos como en las premisas propuestas por las ocho secuencias narrativas de Frank Daniel, y a la división de tiempos que sin ser exactos, como es natural, es muy aproximada. (véase Esquema 2: p. 162-163). Su estructura invisible está formada por los elementos importantes de todo guion, que construyen las dos tramas, (fig.10) sus correspondientes puntos de giro y clímax, siendo la trama secundaria de lo que realmente trata la película, la historia de amor trágico entre Scottie y la Judy.

6.3. Análisis de la secuencia de títulos de crédito como metáfora del universo narrativo de 'Vertigo'.

Esta pieza de 2'50" de duración, concebida y dirigida por Saul Bass es fruto de la sincronía creativa entre él y esa "composer's [Herrmann] uncanny ability in translating the basic thematic premise of a film into a compact musical structure." (Schneller, 2005 p. 189)[37]

Es una pieza audiovisual, independiente de la película, que tiene identidad propia, se acoge así a un tipo concreto de secuencias de títulos de crédito de apertura: "aquellas que por su textura visual y sonora, su estructura y sentido autoconclusivo

[37] "Extraordinaria habilidad del compositor [Herrmann] para traducir las premisas temáticas básicas de un film a una estructura musical compacta" (Schneller, 2005 p. 189).

parecen exentas, independientes y escindidas del largometraje al que anteceden"[38] Algo que buscó Saul Bass y como cuenta:

> Mi colaboración con Alfred Hitchcock fue corta, pero fecunda. Cuando iba a rodar Vértigo, me llamó porque quería hacer algo «diferente» en la presentación de la película. Era la historia de un detective que sufría terror a las alturas. Un argumento inquietante que había que cuidar mucho […] Bien, pues para *Vértigo* me centré en la vista, concretamente en un ojo, y a partir de ahí tracé una serie de espirales que tenían mucho que ver con la historia que se contaba. (Echevarrieta, 1988, p. 6)

Tanto las imágenes de Bass como la música de Herrmann en esta secuencia de títulos de crédito forman una unidad compacta de sentido. Martin Scorsese considera que los créditos de *Vertigo* "perfectly capture the dangerous tone of the romantic obsession and the eternal return that the film (so special in Hitchcock's body of work) so uniquely constructed."[39]

Siendo un filme de Hitchcock, este supo comunicar a sus colaboradores, entre ellos Bass y Herrmann, sus deseos más profundos respecto al film. Hitchcock marcó las directrices consiguiendo que estas dos grandes mentes creativas se sincronizaran.

> Hitchcock is often spoken of as the auteur's auteur and while there is no doubting his influence on everything he touched, it is equally important to acknowledge the contributions of his regular production crew: Robert Burks' cinematography, George Tomasini's editing and the costumes of Edith Head. As much as anything else, Hitchcock's genius lay in his ability to relay his

[38] (Segarra García, Alcaraz Pagán, y De Zulueta Dorado, 2015, p. 259)

[39] "capturan perfectamente el tono peligroso de la obsesión romántica y el eterno retorno del film (tan especial en Hitchcock el cuerpo de trabajo) tan originalmente construido". Palabras de Martin Scorsese (Kirkham, 1997 p.18)

> messages to and through others, most specifically through the work of Bass and Herrmann [40] (Karamath, 2001 p.40)

Cabe ahora preguntarse: ¿Qué cuentan las espirales de dicha historia?, ¿cuál es el *estado de ánimo* de la película sobre amor y obsesión?, ¿cuáles son los referentes con los que dialogan y cobran sentido esas imágenes creadas por Bass, *figuras simbólicas* de espirales, ojos y pupilas que conforman esta singular secuencia? Estas cuestiones las analizaremos con sus referentes en la película, en sus nexos de unión tanto de la imagen como de la música. "Curiosamente, música y títulos de crédito se realizaron de manera independiente" (Castro de Paz,1999 p.28) o como lo refiere el propio Bass: "No, en absoluto. Mis diseños se hacen independientemente de la partitura. Curiosamente en *Vértigo* se acompañaban tan bien que parecía que tanto Herrmann como yo nos habíamos sentado conjuntamente a hacer el trabajo. No fue así". (Echevarrieta, 1988, p. 6)

6.3.1. Descripción de la iconografía:

Tras la apertura desde negro (véase figura 11 p.182-183) se nos muestra en la parte izquierda del encuadre, frontal al punto de vista, la mitad de un rostro de mujer, y de esa mitad tan solo un fragmento: la mitad de sus labios, la mitad de su nariz que queda fuera de campo, la otra mitad junto a algo importante, sus ojos, su mirada, en un inquietante fuera de campo. Lentamente la cámara desplaza el rostro al centro del encuadre, recortando más la visión del rostro, realzando de nuevo tan solo un fragmento, sus labios. Aparece sobreimpresionado en los labios el título de

[40] Se habla de Hitchcock como autor de autores y, si bien no cabe duda de su influencia en todo lo que tocaba, es igualmente importante comprender las contribuciones de su equipo habitual de producción: la dirección de fotografía de Robert Burks, el montaje de George Tomasini y el vestuario de Edith Head. Pero sobre todas las cosas, el genio de Hitchcock reside en su destreza para transmitir sus mensajes hacia y a través de otros, más específicamente a través del trabajo de Bass y Herrmann. (Karamath, 2001, p.40)

crédito con el nombre del protagonista[41], "James Stewart", por un pequeño fundido de grande a pequeño y en movimiento ascendente, quedando asociados. Se sitúa por encima de los labios dando la sensación de sumergirse en el plano, como en una *estructura inducida*[42] vinculado el rótulo a esos labios.

Desde los labios, sin abrir campo, la cámara asciende hasta mostrar los dos ojos. Se trata de unos ojos que parecen inquietos, amenazados, pues miran hacia fuera de campo: primero a la derecha, pasando por el centro para finalmente girar a la izquierda y acabar otra vez con la mirada al frente. Mientras se produce el movimiento de los ojos se sobreimpresiona un nuevo título de crédito, "Kim Novak", la actriz "*estrella"* que encarna el papel principal femenino, interpretando los dos personajes: Judy y Madeleine. Igual que el anterior rótulo, el texto "Kim Novak", ahora en movimiento descendente y por fundido de mayor a menor tamaño, se sitúa debajo de los ojos de la mujer que vuelve a mirar al frente. A continuación, la cámara se acerca reencuadrando y centra su atención en el ojo izquierdo. Aparece el título de pertenencia a un peculiar hacedor de ficciones: "Alfred Hitchcock´s"[43] de mayor a menor y descendiendo hasta situarse debajo del ojo para luego desaparecer. Un pequeño movimiento nos introduce aún más en ese ojo y su pupila, centrando toda nuestra atención, tras lo cual, se vuelve rojo a la vez que abre al

---

[41] Siguiendo las reglas del *Star system* primero se presenta al actor principal.

[42] «Estructuras inducidas»: el esquema percibido, es un foco invisible de poder, según los teóricos de la percepción. El grupo más representativo es el de la *Gestalt*. El concepto de *Gestalt* es sugerido por Ehrenfels, quien apunta que por encima de las partes de un estímulo está la idea del todo. Las partes o los elementos pueden cambiar, pero lo esencial —la *Gestalt*— se mantiene. El concepto mismo de «Gestalt»; podríamos definirlo como "«una agrupación de estímulos que no es fruto del azar». La Gestalt, no obstante, no es algo que posean los objetos, sino que hace referencia a un «reconocimiento» por parte de un observador". (Villafañe, 2002,pp.57-58)

[43] Es curioso observar el recorrido visual que describen los rótulos de los protagonistas y los referentes a la producción. Estos rótulos se incorporan de fuera hacia dentro, en profundidad, adentrándose de forma metafórica en la historia: Los personajes de carne y hueso se introducen en la ficción. Sin embargo, los créditos que vienen a continuación salen del interior del ojo como surgiendo de la propia narración. No es de extrañar que sean los rótulos "título de la película" y "creado por" figuras pertenecientes a la propia ficción que salen a nuestro encuentro.

máximo sus párpados. Entonces aparece, surgiendo desde el fondo de la niña, el rótulo del título del film “Vertigo” que llena toda la pantalla; se detiene un instante para luego ir ascendiendo hasta desaparecer por la parte superior del encuadre. Después, una espiral morada surge desde el fondo de la pupila y se acerca al espectador, girando en sentido contrario a las agujas del reloj, mientras el ojo se funde a negro. De esta forma dicha espiral cobra una especial relevancia.

Por pequeños fundidos, desde el centro del plano figuras geométricas elipsoidales morada y azul, aparecen sobre fondo negro girando en sentido opuesto a las agujas del reloj y siempre desde dentro hacia fuera. Los títulos de crédito que surgen a continuación se nos muestran *sobreimpresionados* en las espirales con maquetaciones distintas de texto, los cuales aportan siempre la sensación de *composiciones equilibradas*[44].

Tras ellas, de igual manera, surgen otras nuevas de aspecto ahora más circular pero con idénticos colores morado y azul. Esta última cambia el giro y desde su interior aparece una espiral verde a modo de banda de Möbius que gira a la izquierda avanzando hasta salir del encuadre.

Desde dentro de esta asoma otra espiral, ahora azul, figura geométrica que asemeja a los párpados de un ojo abierto pero, que estático, se acerca al espectador. Y otra vez por fundido, a partir de su centro, a modo de pupila, emergen unas figuras elípticas rotatorias azul verdoso. Mientras tanto, ojo con pupila se acercan al espectador, y por fundido en la parte inferior del encuadre, asentando la imagen, aparece un nuevo crédito.

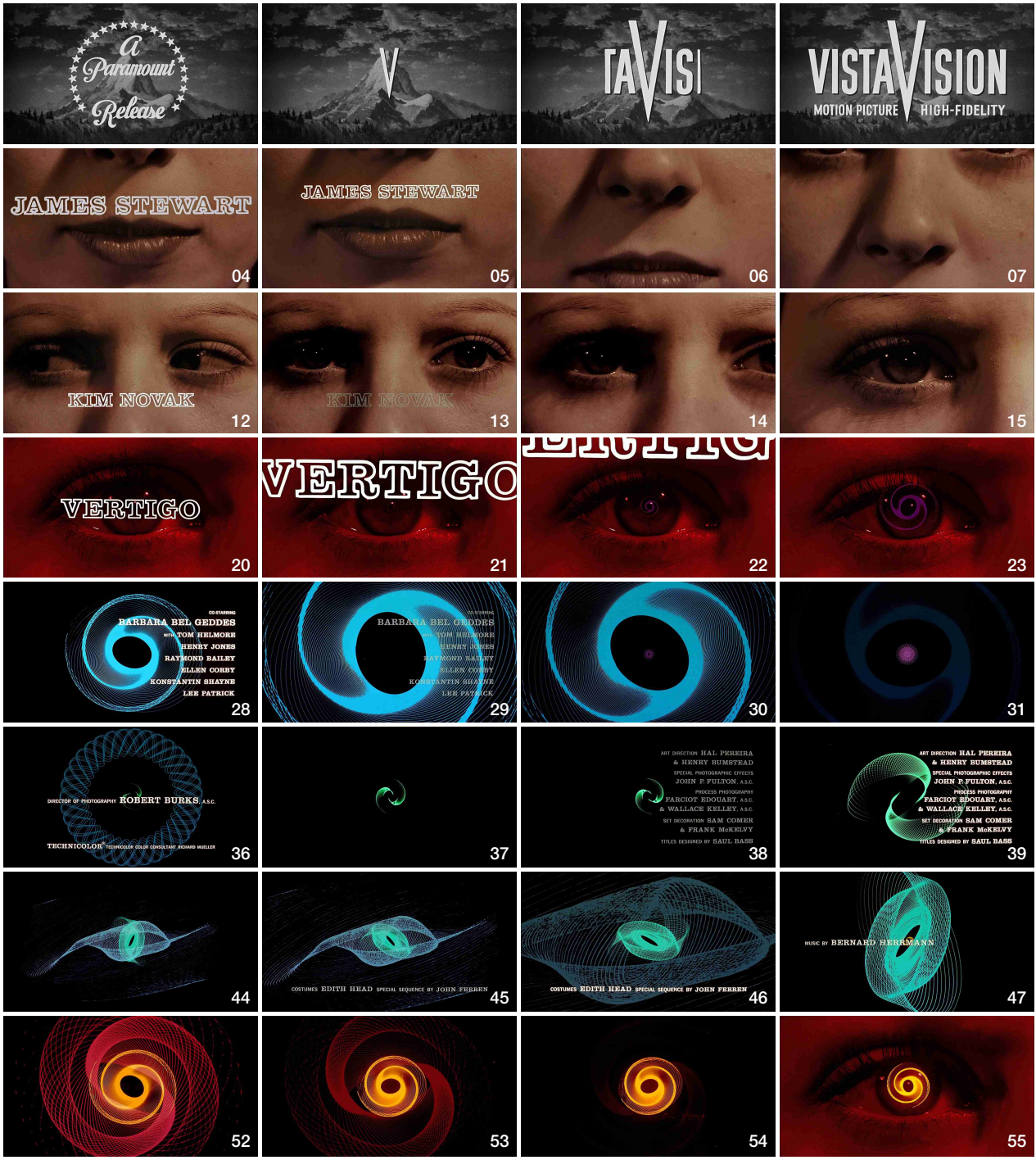
[44] Como explica Arnheim: “La experiencia visual es dinámica.(...) Lo que una persona o un animal percibe no es solo una disposición de objetos, de colores y de formas, de movimientos y tamaños. Es quizá antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas. Esas tensiones no son nada que el observador añada, por razones suyas propias, a la imagen estática. Antes bien, son tan intrínsecas a cualquier precepto como el tamaño, la forma, la ubicación o el color. Puesto que tienen magnitud y dirección, se pueden calificar a esas tensiones de «fuerzas» psicológicas.” (Arnheim1979, p. 24).

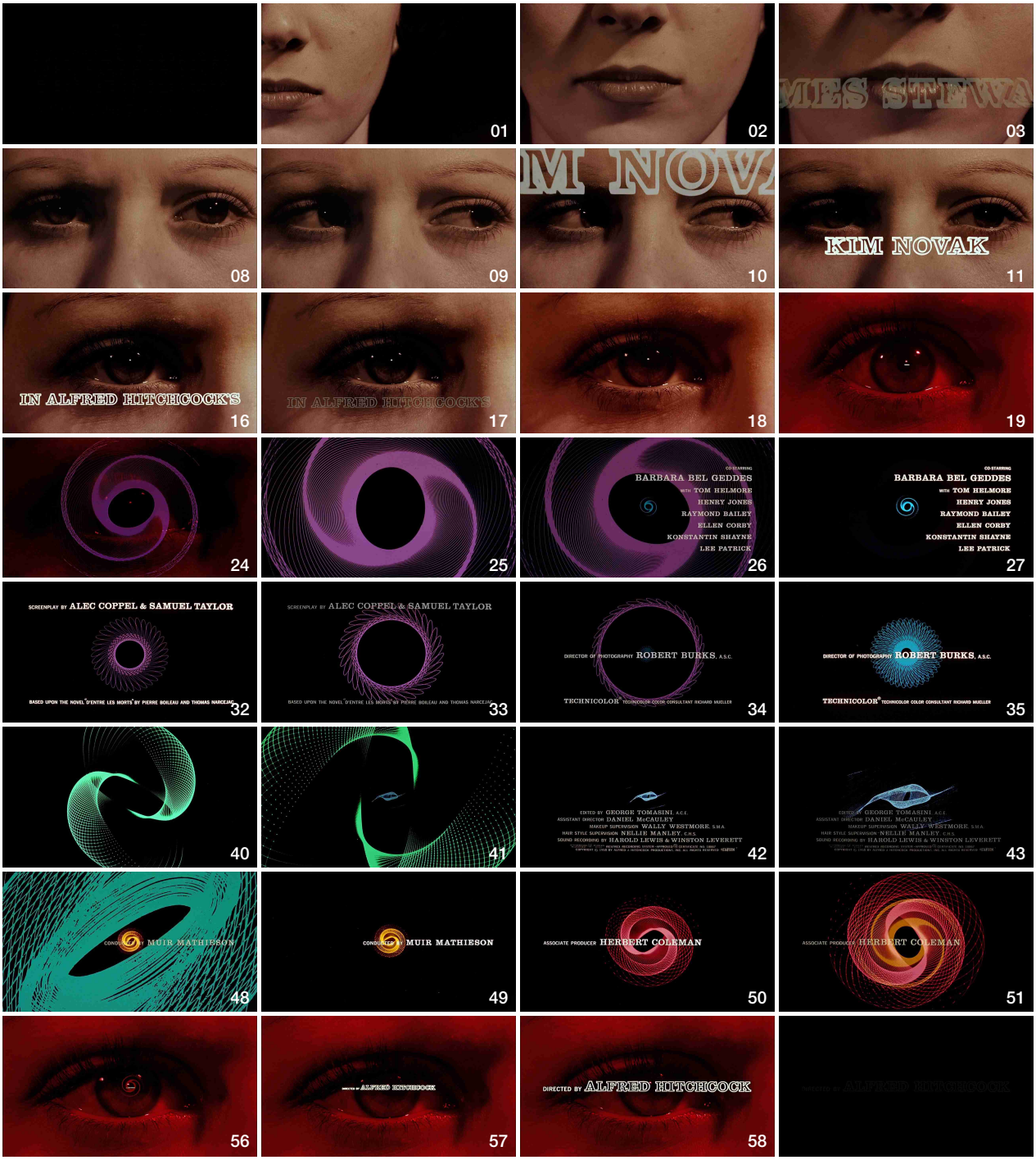
El ojo azul desaparece por fundido y queda la espiral en forma de pupila-ojo. Esta se agranda y, sin detener su movimiento, sobrepasa el encuadre. De su interior nace otra espiral como nueva pupila, esta vez anaranjada y más circular. Es sobre este nuevo ojo donde se nos descubre al artífice de la banda sonora. Dicho crédito está posicionado en la parte izquierda del encuadre: “Music by Bernard Herrmann”.

Nuevamente por fundido, la pupila amarilla se queda sola y, mientras los últimos créditos se sobrescriben, cambia al color rojo, siempre en contra del tiempo fundiéndose con otra amarilla. Esta a su vez cambia de fondo y aparece de nuevo el ojo teñido del mismo modo que comenzó la secuencia.

Esta pupila elíptica de tonalidad amarilla alcanza su destino cuando se sitúa encima de la pupila del ojo enrojecido. Entonces desaparece, y, en ese instante desde el interior, aparece el último crédito y más importante, el del director: “directed by Alfred Hitchcock”. En el momento de ocupar el lugar privilegiado del centro del encuadre es cuando todo el conjunto se funde sobre negro dando paso a la ficción.

Figura11: Decoupage: Segmentación, motivos visuales de los títulos de crédito de 'Vertigo'.




01
02
03
08
09
10
KIM NOVAK
11
IN ALFRED HITCHCOCK'S
16
IN ALFRED HITCHCOCK'S
17
18
19
24
25
CO-STARRING
BARBARA BEL GEDDES
WITH TOM HELMORE
HENRY JONES
RAYMOND BAILEY
ELLEN CORBY
KONSTANTIN SHAYNE
LEE PATRICK
26
CO-STARRING
BARBARA BEL GEDDES
WITH TOM HELMORE
HENRY JONES
RAYMOND BAILEY
ELLEN CORBY
KONSTANTIN SHAYNE
LEE PATRICK
27
SCREENPLAY BY ALEC COPPEL & SAMUEL TAYLOR
BASED UPON THE NOVEL D'ENTRE LES MORTS BY PIERRE BOILEAU AND THOMAS NARCEJAC
32
SCREENPLAY BY ALEC COPPEL & SAMUEL TAYLOR
BASED UPON THE NOVEL D'ENTRE LES MORTS BY PIERRE BOILEAU AND THOMAS NARCEJAC
33
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT BURKS, A.S.C.
TECHNICOLOR TECHNICOLOR COLOR CONSULTANT RICHARD MUELLER
34
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT BURKS, A.S.C.
TECHNICOLOR TECHNICOLOR COLOR CONSULTANT RICHARD MUELLER
35
40
41
EDITED BY GEORGE TOMASINI, A.C.E.
ASSISTANT DIRECTOR DANIEL McCAULEY
MAKEUP SUPERVISION WALLY WESTMORE, S.M.A.
HAIR STYLE SUPERVISION NELLIE MANLEY, C.H.S.
SOUND RECORDING BY HAROLD LEWIS & WINSTON LEVERETT
42
EDITED BY GEORGE TOMASINI, A.C.E.
ASSISTANT DIRECTOR DANIEL McCAULEY
MAKEUP SUPERVISION WALLY WESTMORE, S.M.A.
HAIR STYLE SUPERVISION NELLIE MANLEY, C.H.S.
SOUND RECORDING BY HAROLD LEWIS & WINSTON LEVERETT
43
CONDUCTED BY MUIR MATHIESON
48
CONDUCTED BY MUIR MATHIESON
49
ASSOCIATE PRODUCER HERBERT COLEMAN
50
ASSOCIATE PRODUCER HERBERT COLEMAN
51
56
57
DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK
58

6.3.2. Análisis de la secuencia de títulos de crédito como metáfora del relato:

> "In the mood" was the phrase Saul used to describe the primary function of the title sequence, the point he started from: "I began dealing with titles in terms of setting mood, creating an atmosphere, an attitude and generalized metaphor for what the film was about. And setting up the subtext[44] of the film.[45] (Bass y Kirkham, 2011, p.108).

Dentro de la secuencia de títulos de crédito de *Vertigo*, se distinguen dos iconografías, dos tipos de imagen o "motivos visuales", como son el rostro femenino y las espirales, y, de estos, las diversas partes del rostro además de tipos distintos de espirales. Motivos que pasaremos a buscar sus referentes en el contenido de la historia narrada, ya sea por la imagen que engloban, en la manera que se exponen los acontecimientos, o bien por *cómo* lo cuentan. Buscando el *subtexto* —aquello que ha sido *dicho sin decirlo*— del propio relato.

6.3.3. La fragmentación de la mente de Judy

Como se ha dicho existen dos "*motivos visuales"* y estos según las palabras del propio Bass, nos hablan de su referente:

> Here is a woman made intro what a man wants her to be. She is put together piece by piece and I tried to suggest something of this

[44] Como se vio en el anterior capítulo el subtexto se suele hallar en la subtrama o trama secundaria. El guionista Daniel Tubau recoge la noción y función del subtexto y, a propósito de la relación texto–subtexto, expone: "La diferencia entre lo que se cuenta y lo que se esconde […]Es una de las maneras más interesantes de presentar la información, y quizá la más paradójica, puesto que se trata de decir algo sin decirlo: importa más lo que no se dice que lo que se dice. (Tubau. 2007, p.128)

[45] "In the mood" era la frase utilizada por Saul para describir la función principal de los títulos de crédito, el punto desde donde partía: "Empecé a tratar los títulos en términos de establecer un estado de ánimo, creando una atmósfera, una actitud y una metáfora genérica que tuviera que ver con la temática de la película. Y establecer el subtexto del film. (Bass y Kirkham, 2011, p.108)

> as well as the fragmentation of the mind of Judy.[46] (Kirkham, 1997, p.18).

Figura 12: Fragmentación del rostro femenino

Siguiendo las palabras de Bass, estas imágenes iniciales nos muestran el rosto de una mujer, a partir de fragmentos, trozos que nunca la completan (Fig.12) que albergan la intención de representar al personaje; en el caso de *fragmentación del rostro*, es un eco del personaje femenino y buena parte de estos fragmentos nos habla de Judy. ¿Por qué Judy?

A partir de la historia contada, sabemos por la subtrama (trama B), que Judy ama a Scottie y desea que este la ame, pero Scottie solo quiere recuperar a Madeleine, sin saber, hasta el final, que ella es el *ente (la ficticia)* Madeleine. Por este motivo por el que Judy se siente atrapada entre la verdad y la mentira, o como expone Trías:

> Ella quiere que se la ame a ella misma (si bien ella misma es cómplice de haber creado su doble de ficción Madeleine). Él quiere que Judy se transfigure en Madeleine, rescatando a esta 'de entre los muertos'. Se inicia así, el desvelamiento progresivo del deseo de ambos personajes, Scottie y Judy. Esta quiere ser querida por lo que ella es, si bien consiente en la transformación a la que Scottie

[46] Bass: Aquí hay una mujer que se ha hecho en lo que un hombre quiere que ella sea. Ella se ha construido pieza a pieza y yo intento sugerir algo de esto al mismo tiempo que la fragmentación de la mente de Judy. (Kirkham , 1997, p.18).

> la somete en su doble de ficción[…] Quiere de hecho ser amada y querida como la compleja conjunción de ella misma y el ente de ficción creado por Elster e interpretado por ella. (Trías, 1997, pp. 30-31)

La relación entre Judy y Scottie se desarrolla principalmente en la *secuencia VII* de nuestro análisis (pp.173-174), donde los sucesos nos muestran el deseo que sienten ambos personajes: Judy por Scottie y Scottie por transfigurar a Judy en Madeleine y recuperar así a su amada. Descubrimos en estas escenas los motivos visuales de los que se servirá Saul Bass para crear estas imágenes:

La imagen del ojo teñida de rojo (Fig. 13) es como una metáfora del sentimiento encerrado en el personaje de Judy, quien ama a Scottie pese a ser consciente de su engaño y culpabilidad por el asesinato de Madeleine. En su interior, un abismo abierto por el choque de sus propios sentimientos: amor y remordimientos.

Figura 13: Relación imagen ojo - mente de Judy

En la *escena 49* encontramos un plano de la cara de Judy, que se tiñe de rojo con su mirada frontal a la cámara[47], mirada que dará paso a que sea Judy quien asuma desde este momento el hilo conductor de la historia, "Ella lo arriesga todo por amor, pues tras encontrarla Scottie y aun siendo cómplice de un crimen, decide no huir. Y es precisamente, mientras toma esta dura decisión, cuando evoca el recuerdo de los hechos"[48]. Tras el plano teñido de rojo de Judy, aparece el flashback[49] y después

[47] "La «visión a cámara» da nombre a una convención (una ilusión de mimesis) que supone que los sucesos simplemente «ocurrieron» en presencia de un testigo neutral.[...] presupone necesariamente otro acto de «observación» con un punto de vista independiente, es decir, el del narrador que ha «mirado dentro» de la mente del personaje [...] y relata lo que esta contiene desde su propio punto de vista." (Chatman, 1990 p. 165-166)

[48] (Segarra García, Alcaraz Pagán y De Zulueta Dorado, 2015 p. 269)

vuelve a la cara teñida de rojo. De esta manera se presenta como parte de su pensamiento o recuerdo.

Otro elemento importante es el vestido violeta de Judy (Fig. 14), este es el mismo color que tiene la espiral que surge del ojo en la secuencia de Bass. Aparece en las *escenas 52* y *55*, cuando ella se arregla para salir por primera vez a cenar con Scottie, sabemos que se ha quedado por amor y escoge de entre su armario ese vestido, con la intención de estar guapa y poder conquistarlo.

Figura 14: Vestido Judy esc: 51, 52, 55

En la *escena 55*, también luce este vestido cuando bailan muy juntos aunque Scottie ni siquiera la mira. Vemos en el vestido violeta, un símbolo de su personalidad**,** de su verdadero «*yo*», que desea ser *amada por ella misma*. Además**,** hay otro elemento fundamental, que asocia Bass a la mirada, el rótulo de **"***Kim Novack***"** quien representa el papel de Judy/Madeleine.

Por otra parte los diálogos ayudarán a saber qué siente y piensa el personaje de Judy. Pasamos a destacar los diálogos que dibujan la *fragmentación de la mente de Judy*, en los que entenderemos a su yo interno (Fig. 15):

Escena 51: Hotel Empire habitación Judy (plano secuencia girando sobre el personaje) Judy escribe una carta de despedida para Scottie mientras se escucha la voz en off de lo que escribe:

---

[49] "En una solución de gran riesgo y brillantez —inaudita y casi temeraria en el seno de Hollywood y que le costó a Hitchcock más de un reproche crítico—, la enunciación, que nos había confinado a seguir el relato desde el saber narrativo y el punto de vista visual de Scottie, cambiará abruptamente su posición, permitiéndonos acceder ahora al saber de Judy por medio del flash-back [...] Desdoblamiento enunciativo al obligar (al espectador) a compartir puntos de vista antagónicos [...] pero además se le insta asimismo a releer lo sucedido hasta entonces multiplicando los sentidos de lo visto" (Castro de Paz, 1999 p. 61).

> *"Yo sí que lo cometí. Me enamore. Eso no entraba en el plan. Sigo enamorada de tí y ¡cómo deseo que me quieras!. Si tuviese valor, me quedaría y mentiría con la esperanza de poder conseguir que llegaras a quererme tal como soy, por mí misma, olvidando lo que hice, olvidando el pasado. Pero no sé si tendré fuerzas para intentarlo"*[50].

Escena 53: Hotel Empire habitación Judy Scottie y Judy han regresado al hotel después de cenar[51], en la puerta de su habitación, Scottie le pide mantener una relación. Entran, y Judy se sienta de perfil en el brazo del sofá; la baña la luz verde de neón que entra por la ventana. Mientras suena el tema musical "*leitmotiv de la obsesión de Scottie"*[52] potenciando el recuerdo de Madeleine tanto en Scottie como en el espectador.

> *Scottie: Podríamos... vernos a menudo. Judy: ¿Por qué?. ¿Porque le recuerdo a* ella*?*[53]*. Eso no es muy halagador, y ¿nada más?. Scottie: No. Judy: Eso tampoco es muy halagador. Scottie: Yo solo quiero estar lo más que pueda junto a usted, Judy.*

Escena 57: Tienda Ransohoffs. Scottie ha entrado en la tienda con la intención de comprarle la ropa que llevaba Madeleine.

> *Judy: Buscas el traje que llevaba ella, ¿quieres que me vista como ella?. Scottie: Judy, yo solo quiero que estés guapa. Sé muy bien la ropa que te sienta bien. Judy: No, no lo haré. Scottie: Judy, ¿qué puede importarte?. Yo solo pretendo que... Judy: No, no, no*

---

[50] Es la segunda incursión en los sentimientos de Judy dentro de la película. La primera el espectador y Scottie no saben de su existencia, pues es la falsa Madeleine.

[51] En la cena Judy ve como Scottie aún sigue enamorado de Madeleine, la mirada de Scottie quedó atrapada en la imagen de otra mujer que viste y peina como Madeleine.

[52] Más adelante analizamos la música de toda la pieza y que contribuye a que, por ejemplo, en dichos planos, Scottie vea a Madeleine —Scottie mira a Judy y su mirada se centra en el perfil dibujado, viendo no a Judy sino a Madeleine—, apoyado estos planos por el *"leif motif"* musical al que hemos llamado *la obsesión de Scottie.*,que forma parte de la música que aparece en la secuencia de títulos de crédito.

[53] "«alguien», omitiendo la referencia a Madeleine." Merino Álvarez (1991, p.104)

quiero ningún traje. No necesito nada, yo solo quiero irme de aquí. Scottie: Judy, hazlo por mí.

Escena 59: Casa De Scottie. Entre lágrimas Judy renuncia a su persona para conseguir el amor de Scottie.

Judy: Si te dejo transformarme, ¿lo conseguiré?. ¿me querrás?¿si te obedezco?. Scottie: Sí, sí. Judy: Lo haré... Lo que tú quieras. Ya no me importa mi persona.

Figura 15: Pensamientos y sentimientos de Judy. De derecha a izquierda escenas: 51,53,57,59

Entre todos estos sucesos, a nivel discursivo, nos dibujan el conflicto del personaje de Judy, que pasa a ser desde este momento con quien el espectador se identifica[54]. Ella acaba rindiéndose a los deseos de Scottie, o como lo define Bass "*en lo que un hombre quiere que ella sea*". Mostrado en la película en la *escena 61, Salón de Belleza,* donde por mediación de cuatro planos de detalle (ojos, labios, pelo y uñas) transmutan a Judy en Madeleine. Es esta escena fundamental para llegar al clímax de la trama B**.** Tanto Bass como Herrmann hacen mención de ella dentro de la secuencia de títulos de crédito (Fig.16).

[54] "El acceso a la conciencia de un personaje es la entrada normal a su punto de vista, el medio usual y más rápido por el que llegamos a identificarnos con él**;** conocer sus pensamientos asegura una conexión íntima. (Chatman, 1990 p.169)

Figura 16: Parte superior planos de STC, parte inferior planos de la escena 61.

6.3.4. Las Espirales de Bass

> From a Swiss scientist's later description of these imagen and how they were made, I was able to reconstruct a device used by Lissajous to create them. It consisted of a recording pendulum with an attached and smaller free-swinging eccentric pendulum [...]when it worked the images were extraordinary. [...]And the Hitchcock asked me to work on "Vertigo". Click! I did no invent them, tey had already existed, but were not fully recornized for their aesthetic potencial since they were mainly seen as scientific expresions. You could say I was obsessed with them for a while —that I had fallen in love with them—so I knew a little of what Hitch was driving at.[55] (Bass y Kirkham, 2011, p. 180)

En esta segunda parte Bass cambia el registro icónico y surgen las espirales, representadas de manera innovadora, sintética y abstracta, creadas por los gráficos de John Whitney, todo un tratamiento sintético, poético y simbólico de esas premisas temáticas básicas del film, que representan el vértigo en el sentido amplio de la pala-

[55] De una descripción posterior de esas imágenes por parte de un científico suizo y sobre cómo se habían hecho fui capaz de reconstruir un artefacto usado por Lissajous para crearlas. Consistía en un péndulo con un péndulo excéntrico más pequeño unido, que oscilaba a distinta frecuencia [...]cuando estaba en funcionamiento las imágenes eran extraordinarias[...] cuando Hitchcock me pidió que trabajara en "*Vertigo*". ¡Click!. No las inventé, ya existían, pero no fueron totalmente reconocidas por su potencial estética, sino vistas principalmente como expresiones científicas. Puedes pensar que estuve obsesionado con ellas por un tiempo —en que estuve enamorado de ellas— por lo que supe algo de adónde quería llegar Hitch. (Bass y Kirkham, 2011, p. 180) Palabras de Saul Bass.

bra. Bass traza espirales que suplantan a ojos, pupilas e iris de los personajes que nos muestran aquello que es el objeto de su percepción: “Porque la clave del film reside efectivamente en la mirada (las miradas), en sus simetrías y disimetrías, en sus deslizamientos y convergencias” (Company y Sánchez-Biosca, 1985, p. 47).

Figura 17: Vértigo de Scottie: esc.1, esc.36, espiral azul STC.

Bass presenta la espiral como representación metafórica del contenido narrativo motor de la historia: por una parte**,** el vértigo entendido como *la acrofobia de Scottie***,** el *detonante* de la trama principal (A) (Fig. 17). Si indagamos en la secuencia de títulos de crédito, tanto la imagen, como la música, resaltan desde sus respectivos lenguajes, la sensación metonímica del vértigo a modo de atracción al vacío. Pero la espiral también tiene más significados, representa la relación imposible de amor-pasión que se desarrolla en la subtrama (B), la verdadera esencia de la secuencia de títulos de crédito ,“sugerencia del vínculo de amor-pasión de los protagonistas masculino y femenino.[...] el verdadero punto de vista de este film, que nos relata la espiral pasional en la que se desliza el relato” (Trías, 1997, p.125)[56]. También simboliza el vértigo que se genera en los dos personajes principales hacia la relación que quieren mantener —Judy y su amor por Scottie; Scottie y su amor por la falsa Madeleine—, cuyo desenlace lleva a la muerte de Judy y la curación de vértigo de Scottie .

Dentro del propio relato creado por Hitchcock podemos encontrar las espirales como *motivos visuales:*

> “un moño en espiral, una escalera de caracol, una torre de iglesia, un ramillete de flores o un abismo precipitado: estas imágenes realistas se convierten en iconos que desprenden poderosos

[56] Palabras de Trías que volvemos a citar pues remarcan como este filósofo intuye la esencia film.

símbolos y que forman entre sí un entramado o un tejido de caracter mítico" (Trías, 1997, p. 92)

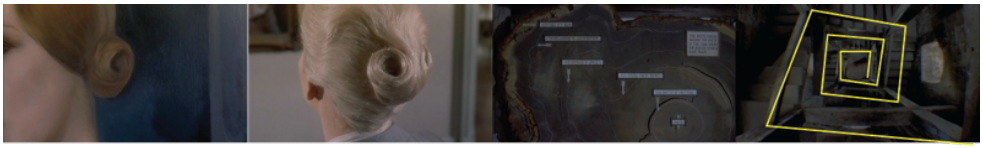


Figura 18: Esc.11, esc. 27, esc. 36 interpretación espiral.

- El primer motivo*: Imagen con forma de espiral*: Entre ellas se encuentran el moño de Madeleine y Carlota, subrayadas a través de las miradas de Scottie, que a nivel de planificación conduce la explicación de los acontecimientos diegéticos. De este modo, la forma de exponer de Hitchcock también hace hincapié en la importancia de la espiral. Otros autores relacionan los motivos visuales de la secuencia de títulos de crédito y las espirales que dibujan elementos visuales del film: "La espiral es sustituida por unos redondeles titilantes que van suscitando poco a poco la imagen en espectro del ramillete de flores de Carlotta Valdés/ Madeleine: una figura color lila y luego azul" (Trías, 1997, p. 124), o como señala Bort: "Planos emblemáticos dentro del relato como el del moño de Madeleine o el de las escaleras del campanario, [...] Todo ello reside ya en los títulos de crédito del film" (Bort, 2012, p. 183)

En la tercera secuencia, en la *escena 27* (En el bosque de secuoyas), encontramos el tocón del árbol cuya forma circular concéntrica dibuja una gran espiral. También en la *escena 36*, coincidiendo con el *primer punto de giro* de la trama B, encontramos las escaleras del campanario cuya forma dibuja una espiral (Fig.18).

- El segundo motivo: *la sensación asociada al vértigo.* En la *escena 36* el hueco de la escalera del campanario se asocia, además, a la sensación de acrofobia, simbólicamente el *shock* que sufre Scottie y que le impide seguir a Madeleine. Representa "la sensación de inseguridad y miedo a precipitarse desde una altura"[57]. Dicha atracción aparece en un par de escenas más y está representada de varias maneras. En la *escena 1* surge cuando Scottie cuelga del canalón y mira hacia abajo. En ese momento se paraliza y no puede darle la mano al policía que cae al suelo. En estas si-

[57] RAE (2015) http://www.rae.es/

tuaciones el motivo visual se representa a través de un movimiento de cámara (travelling hacia atrás combinado con zoom hacia adelante sobre la imagen). En la *escena 2,* en el *estudio de Midge,* Scottie se sube a un taburete intentando superar la acrofobia, pero al llegar al tercer peldaño y desviar la vista por la ventana, esta aflora (Fig.19). La sensación está potenciada por el sonido, ayuda a entender la fragilidad del personaje ante este problema que acaece en su vida.

Figura 19: Esc.2 el vértigo de Scottie cuando mira por la ventana.

- El tercer motivo se nos presenta como la *precipitación al vacío*. En la *escena 40* (Fig. 20) Scottie, tras la muerte de Madeleine, sufre una pesadilla donde se arroja al vacío, ahora existencial, desde el campanario. La pesadilla suplanta así, simbólicamente, ese *shock* de Scottie y, unido al color rojo y blanco, potencia la metáfora cayendo al abismo igual que lo hizo Madeleine.

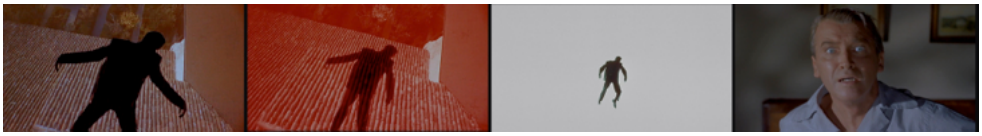


Figura 20 Esc. 40 pesadilla de Scottie.

- El cuarto motivo asociado a las espirales son los *movimientos circulares de cámara*: en el clímax de la trama B, en las *escenas 64,65 y 66,* este movimiento circular se produce durante el beso —tras recuperar Scottie a Madeleine de entre los muertos y conseguir Judy a su amado—, máxima culminación del amor *romántico* obsesivo y anhelante que se profesan. La cámara traza un movimiento circular del fondo, la pared detrás de los personajes, que nos traslada desde la habitación de Judy a las caballerizas de la misión —a modo de regresión temporal, en el momento justo

cuando Scottie**,** tras besar y declarar su amor a Madeleine, la pierde— siguen besándose mientras el fondo vuelve a ser otra vez la habitación; dibujando esa sensación temporal[58] de regreso al pasado y recuperación del amor perdido, mientras la habitación gira en torno a ellos dos (Fig.21).

Figura 21: Beso circular que une las escenas: 64, 65, 66.

- El quinto motivo: dentro de la película también aparecen las espirales como un concepto de *repetición cíclica,* y a este concepto pertenecen *las secuencias de seguimiento*. A través del montaje**,** Hitchcock nos presenta los mismos lugares con puntos de vista similares o con idénticos encuadres[59]. Estas escenas que se desarrollan durante el primer y segundo acto tienen como finalidad construir la idea que se desarrollará en la *secuencia VI*, siguiendo a Gulino, "darle al espectador un posible final a la película", o lo que es lo mismo, trazar una posible solución al conflicto: la *enajenación permanente para Scottie.* Hitchcock vuelve a repetir los lugares donde Scottie seguía a Madeleine y en todos ellos Scottie cree ver a Madeleine, *escenas* de la *43* a la *46.* Utiliza el saber del espectador (Madeleine está muerta) apoyado por un

[58] "La imagen de lo temporal como una espiral o como un círculo, remite a la metaforización de días convertidos en anhelo de futuro o en hartazgo de presente, en apuesta al porvenir o en agotamiento del ahora. Lo espiral como imaginario del tiempo significa intuir, válida y posible, la acción individual del ser humano alzándose contra su circunstancia y su pasado: creativamente haciendo, imaginativamente creando." (Fauqué Besco, 1998 p.52)

[59] El primer seguimiento comprende las escenas 4/5/7/11. Los motivos de cada uno de estas escena son: (4) fachada Restaurante Ernie's, (5) fachada apartamento matrimonio con el coche Madeleine, (7) ramillete flores, (11) Madeleine sentada frente al cuadro de Carlotta. El segundo seguimiento comprende las escenas 19/21/24, y los motivos de cada uno de estas escena son: (19) Madeleine sentada frente al cuadro de Carlotta, (21) ramillete flores, (24) fachada apartamento matrimonio con el coche Madeleine . Y el tercer seguimiento: escenas 43/44/45/46 cuyos motivos son: (43) fachada apartamento matrimonio con el coche Madeleine, (44) fachada Restaurante Ernie's, (45) Mujer sentada a modo de Madeleine frente al cuadro de Carlotta, (46) Ramillete de flores.

leitmotiv[60], que unido a la repetición cíclica, ayudar a crear esa sensación obsesiva de Scottie hacia la difunta Madeleine (Fig.22).

Figura 22: Repetición, arriba las escenas 4/5/7/11y abajo las escenas 43/44/45/46

6.3.5. Análisis de los motivos visuales "Como símbolos y metáforas icónicas"

Saul Bass traza espirales que suplantan simbólicamente a los personajes de Judy, Madeleine y Scottie, utilizando la paleta de color, propuesta por Hitckcock. Esta paleta de color aporta matices que unidos al diálogo, la textura, el encuadre, la situación, forman un engranaje que envuelve al personaje, lo dibuja.

En la restauración que se hizo de *Vertigo* en el año 1996 por James C. Katz y Robert A. Harris, el propósito fue, entre otros, el devolver a la película todo su esplendor y, principalmente, su color original, un color magistral que la hace única y llena de sensaciones y sentidos. Ya desde los títulos de crédito creados por Bass, podemos apreciar este vaticinio del color con un significado icónico, creando espirales de ojos, pupilas, ojos-pupilas, que infieren la esencia simbólica de la película penetrando en el sentido profundo de la historia.

> "Se sugiere así que el verdadero punto de vista de este film, que nos relata la espiral pasional en la que se desliza el relato, con la experiencia correspondiente de vértigo, tiene en el ojo de la mujer [...] su verdadero núcleo proyectivo: el que proporciona al film su verdadera objetividad" (Trías, 1997, p. 125)

[60] Vid., *Leitmotiv* "*la obsesión de Scottie*" apartado de la música (pg.220)

Para llevar a cabo el análisis hemos fragmentado la secuencia de títulos de crédito, dividiendo las imágenes según su “fraseado iconográfico”, esto es, creando fragmentos de motivos visuales que llegan a construir un significado, en donde podemos observar una estructura de siete partes o secuencias que hemos combinado con la “fragmentación sonora”[61] . A esta estructura nos referimos como **estructura “motivos visuales y sonoros”** (Fig. 23). En este apartado analizaremos la estructura de siete partes de su iconografía y buscamos su relación con la historia:

ESTRUCTURA MOTIVOS VISUALES Y SONOROS			
Música		**Imagen**	
Bloque 1		Logotipo	Secuencia 1
		Fragmentación	Secuencia 2
		Labios Deseo	
		Mirada esquiva	
		El Demiurgo	
		Vértigo	Secuencia 3
Bloque 2		La espiral	
Bloque 3		El abismo de la mirada	Secuencia 4
Bloque 4		El amor-pasión inalcanzable	Secuencia 5
Bloque 5		Amor-abismo	Secuencia 6
Bloque 6		El ojo del Demiurgo	Secuencia 7

Figura 23: Estructura referentes visuales y sonoros.

[61] Se abordará en el próximo apartado.

SECUENCIA 1: El logotipo. (Fig. 11)

Sobre el sello de la *Paramount,* la música nos introduce anticipadamente en los títulos de crédito de Saul Bass.

SECUENCIA 2: La Fragmentación. (Fig. 11 p.01 al p. 19)

En esta segunda secuencia, donde el *motivo visual* es el rostro de una mujer, podemos distinguir varias partes de dicho rostro:

SECUENCIA 2.1. La Fragmentación (labios-deseo):

El motivo, los labios de mujer a los cuales se le une el crédito "James Stewart", es un claro juego simbólico de deseo hacia lo femenino, metáfora del sentimiento de Scottie por Madeleine. Si examinamos atentamente la trama secundaria (B)[62],vemos como nos ilustra ese deseo.

La subtrama, tiene por detonante *la visión de Madeleine*; la decisión de asumir el encargo de Elster, pese a sus reticencias iniciales, coincide precisamente con esa primera visión sublime, en su puesta en escena de Madeleine en el Restaurante Ernie's. En ese momento el protagonista quedará fascinado (atrapado) por la belleza de Madeleine y, gracias a esa visión, decidirá seguir a la mujer de su amigo y averiguar qué es lo que le está pasando.

Otros momentos que ayudan a trazar ese deseo de Scottie hacia Madeleine (Fig.24), los encontramos en la Secuencia IV: (*profundización del conflicto*) El deseo hacia Madeleine le nubla su capacidad analítica de investigador:

[62] Véase esquema 2 p. 162-163, exposición de la estructura de la película.

Figura 24: Deseo de Scottie, escenas STC, 21, 22, 28.

- *Escena 21,* punto de giro importante para que se puedan desarrollar las dos tramas. Sucede en el puente *Golden Gate* cuando, tras rescatar Scottie a Madeleine de las aguas de la bahía, la acomoda en su coche, casi inconsciente. Es entonces cuando aparece el deseo a través de los labios de Madeleine. La puesta en escena de los personajes, tan próximos, ayuda a sugerir un posible beso de Scottie a la mujer desfallecida.

- *Escena 22*, en casa de Scottie. Sabemos que Scottie ha desnudado a Madeleine, y tras despertar, le ofrece su bata. Scottie sale de la habitación a prepararle café. Seducido, observa salir a la mujer de la habitación. Mientras conversan amigablemente, Scottie le acerca una taza. Sus manos se rozan, creando así una atmósfera de deseo, que es rota por el sonido del teléfono.

- *Escena 28* (mitpoint, punto de giro de esta Secuencia IV): Scottie, se siente responsable de lo que pueda pasarle a Madeleine, tras insinuar esta su posible locura y huir. Scottie la alcanza, la besa en los labios y le asegura que nunca la abandonará, fundiéndose en un segundo beso apasionado, del que ya no hay vuelta atrás.

En la Secuencia V aparecen los siguientes acontecimientos relacionadas con el deseo-pasión (Fig. 25):

- *Escena 31, en casa de Scottie*: Madeleine vuelve para contar su sueño. Él abre la puerta y están tan juntos que se palpa el deseo entre los personajes.

- *Escena 33, e*n las caballerizas de la misión, Scottie, empeñado en encontrar respuesta a lo que le sucede a Madeleine, tras llamar su atención y apearla del carruaje, la besa y se declaran amor. El sigue besándola e insiste en que nadie la posee Ella huye.

- *Escena 34,* la alcanza delante del campanario; Scottie se niega a perderla. La vuelve a besar. Ella sale corriendo hacia campanario desde donde se suicida.

Figura 25: Deseo de Scottie, esc. STC, 31, 33, 34.

Después en la Secuencia VII, a través de Judy**,** percibimos como Scottie, sigue enamorado de Madeleine, y, aunque acepta transformarse en ella**,** Scottie no puede besarla (Fig. 26). En relación a esta asociación, labios-deseo por Madeleine, hay que destacar que Scottie solo besará a Judy en los labios cuando consiga su metamorfosis remarcando así la idea de Madeleine como *el objeto de su deseo*.

Figura 26: Deseo de Scottie, esc. STC, escena 59.

SECUENCIA 2.2 Fragmentación los ojos (ocultación):

> "Si los títulos de crédito de Vértigo, sin ambages, señalaban ya el ojo y la mirada como punto de partida, [...] confirmará que ese ojo aterrorizado y deseante será el eje temático de la película."[63] (Castro de Paz, 1999, p. 37)

[63] Aunque Castro de Paz no lo relaciona con el personaje femenino sino con Scottie: "un ojo que, gracias a su utilización rigurosa y persistente del punto de vista subjetivo, será (casi siempre), a la vez, el de Scottie y el nuestro, convocándonos a leer el filme «como nuestra propia aventura hacia el vació esencial, constitutivo del sujeto»" (Castro de Paz, 1999, p.37)

Si buscamos los referentes de esta mirada lateral dentro de la historia, aparece uno de los momentos importantes de la trama B, el primer punto de giro, donde se produce la muerte de Madeleine. Así como en la última secuencia VIII, *escena 73* antes del terrible final, conocedores de lo trágico de su amor, se besan, y sucede la mirada fuera de campo a Judy-Madeleine, tras la cual se precipita al vacío. (Fig. 27)

- *Escena 33, Misión Caballerizas.* Madeleine muestra una mirada esquiva hacia fuera de campo como si quisiera huir de Scottie, de su amor. Mirada que supone la dualidad del personaje femenino; su ocultación al protagonista y también al espectador, pues Madeleine en realidad es Judy disfrazada de la esposa de Elster.

Figura 27: Mirada lateral, esc. STC, 33, 73.

Dentro del la estructura del filme, son las *escenas 33* y *34*[64] las que acometen la primera revelación de los sentimientos de Judy, ocultos tras el disfraz de Madeleine. Hitchcock introduce magistralmente esta información sin que el espectador ni Scottie intuyan la verdad. Aquí oímos hablar a Judy sin saber de su existencia, mostrando los conflictos del personaje femenino: ella quiere ser amada pero huye para no ser descubierta, tomando la decisión de hacer lo que Elster quiere que haga, que es convertirse en cómplice de un crimen.

Nos apoyamos en la descripción del diálogo de estás dos escenas para conocer sus pensamientos:

- *Escena 33, Misión Caballerizas*. Scottie baja a Madeleine del birlocho y la besa. Madeleine esquiva la mirada, mira hacia fuera de campo, quiere huir[65].

[64] En estas escenas también se escucha el Motivo musical la obsesión de Scottie desarrollado por Herrmann en esta secuencia de títulos de crédito y que más adelante abordamos.

[65] El diálogo que se describe forma parte de la versión restaurada por lo que lo incluimos en versión original ya que fue censurado en la versión Española. Scottie: Te quiero Madeleine. Madeleine: Yo también te amo. …Demasiado

> *Scottie: I love you, Madeleine. Madeleine: I love you. Too late... Scottie: No, we're together. Madeleine: It's too late. There's something I must do. Scottie: No, There's nothing you must do. There's nothing you must do. No one possesses you, you're safe with me. Madeleine: No, it's too late.*

- *Escena 34, Prado de la Misión.* Madeleine intenta soltarse de Scottie.

> *Madeleine: No es justo, ya es tarde, no debió ocurrir así, no debió haber ocurrido. Scottie: Tuvo que ocurrir. Estamos enamorados y eso es lo importante. Madeleine: Suéltame, por favor, suéltame. Scottie: Escucha, escucha. Madeleine: ¿Crees que te amo?. Scottie: Sí. Madeleine: Entonces, si me pierdes, sabrás que te amaba y quería seguir amándote. Scottie: No, no te perderé.*

En estos dos fragmentos de diálogo podemos apreciar como Judy es quien habla; su mirada nos oculta, no solo al personaje, sino también su miedo y angustia interior.

Bass diseñó un plano de los ojos mirando fuera de campo que trasmite perfectamente esa sensación de angustia y ansiedad. Este unido al texto refuerzan este sufrimiento en la protagonista (Kim Novak); en consecuencia, en sus personajes Judy y el *ente* Madeleine.

SECUENCIA 2.3: Fragmentación/ el demiurgo, Hitchcock:

En la imagen creada por Bass del primer plano del ojo femenino con la mirada frontal a cámara, ofrecido como metáfora del personaje de Judy, "se evidencia la mirada de narrador (intradiegético), que observa y relata desde su punto de vista" (Chatman 1990); pero a la mirada se le adhiere un nuevo rótulo "In Alfred Hitchcock's", reafirmando así la mirada de Hitchcock, narrador de la historia. "Por ello, es al ojo inyectado en sangre adonde se dirige la cámara [...] es de su interior de donde surgen dos rótulos -Vértigo y Alfred Hitchcock-. Punto de convergencia, pues, de los dos movimientos inaugurales, el ojo aterrorizado (el izquierdo) va a ser el tema del film" (Com-

---

tarde, demasiado tarde. Scottie: No. Estamos juntos. Madeleine: No, es demasiado tarde. Hay algo que debo hacer. Scottie: No, no hay nada que debas hacer. No hay nada que debas hacer... Nadie te posee... estás a salvo conmigo. Madeleine: No... demasiado tarde.

pany y Sánchez-Biosca, 1985, p. 46). Judy es ese ojo izquierdo y Hitchcock, la instancia narrativa, el narrador omnisciente de la historia (Fig. 28), quien nos habla de la puesta en escena de dicha mirada[66].

Figura 28: escena STC, el narrador omnisciente

SECUENCIA 3: Fragmentación /el título Vértigo. (fig. 11 p. 19 al p. 22)

Detrás del rótulo "In Alfred Hitchcock" acercándonos a la pupila del ojo, el plano se tiñe de rojo y desde el interior de la pupila surge/aparece el rótulo "Vertigo" —título de la película y como tal, concepto global de todo el film, quien habla de lo que se nos va a contar la «sustancia»[67] —avanzando hacia el espectador y subiendo como "*el abismo que sube y se desborda*"[68], pulsión trágica a la que se enfrentan los personajes. El color rojo del plano nos ayuda a identificarlo con distintos conceptos.

En la *escena 40* durante toda la pesadilla, el color rojo prima y representa el abismo hacia el que se precipita Scottie producido por la muerte de Madeleine (Fig. 29),Los planos que muestran su delirio se apoya en este color rojo.

---

[66] Pocos cineastas han comprendido tan bien como Hitchcock el hecho de que, como dice Mitry, la expresión cinematográfica es la constante complementariedad del objeto y del sujeto, la visión descriptiva a la que las imágenes subjetivas vienen a prestar una incidencia personal. [...] Estrategia de enunciación que sirve tanto para que el espectador se identifique con el actor que mira, como para que las miradas de este se constituyan en índice de una realidad que va a constituirse para el observador en espectáculo, aunque quizás esa formación tenga lugar, más adelante, desde el punto de vista que puede descomponerse, a lo largo del desarrollo fílmico, en una dispersión que termina escapando al control de la mirada que generó el surgimiento de la realidad fílmica en tanto que objeto espectacular. (Zunzunegui, 1985)

[67] véase apartado 4.3. el concepto de «sustancia» (p.83).

[68] Título que otorga Eugenio Trías, a la brillante reflexión estético filosófica sobre el film en donde describe perfectamente la sensación que transmite la película. (Trías, 1992).

Figura 29 : el color rojos dentro del film

Pero sobre todo, como vimos, el color rojo también es asociado al personaje de Judy, *La imagen del ojo teñida de rojo* (Fig. 13 p.186), quien nos habla de su propio abismo (cómplice de un crimen, usurpadora de identidad, y su amor subyugado a Scottie), y quien nos cuenta toda la tragedia de la historia, pues de ese ojo surge la primera espiral, violeta y, desde esta va cambiando la iconografía a las espirales, dando paso a la segunda parte.

SECUENCIA 4: El abismo de la mirada (las espirales- pupilas). (Fig. 11 p. 24 al 41)

Representadas por las espirales de Lissajous y creadas por los gráficos de John Whitney, estas espirales asemejan a pupilas que, en esta secuencia cuatro, transitan por los colores, violeta, azul-violeta, azul (Fig. 30). Representan las respectivas pupilas de los personajes de Judy y Scottie, penetrando en las oscuras profundidades psicológicas de cada uno de ellos.

Las espirales que en este fragmento cuatro nos muestra Bass a modo de pupilas, muestran el interior de la mirada, por lo que surgen unas dentro de otras, como si de las miradas que se dirigen los personajes de dicha trama secundaria se tratara.

Figura 30: Las espirales esc. STC y los personajes de Judy y Scottie, esc. 53, 59

SECUENCIA 4.1. La espiral violeta: metáfora de Judy.

Del ojo aparece la espiral violeta, este color es idéntico al vestido que Judy Barton se pone para salir a cenar con Scottie, creando así, como hemos dicho, la asociación con el personaje (Fig. 15). El vestido violeta aparece en la Secuencia VII en las *escenas 51*, *52*, *53 y 55*, asumiendo el cumplimiento de la tarea propuesta en esta secuencia, ya que la acción da un giro completo. Como hemos dicho, Judy pasa a ser el hilo conductor de la historia. El color violeta de este vestido relacionado con la espiral violeta creada por Bass pasa a ser metáfora de su «*yo*», de su identidad física y psíquica como persona.

Ahora, de la forma de ojo redondeado (ojo-abismo), nace una mirada que se ancla a la del espectador que, a su vez observa como del interior del mismo ojo, del abismo de su mirada, surge otra espiral azul. Esta vez como, la imagen que cautiva a sus ojos, y que no puede ser otro más que Scottie. La subtrama nos revela esta información e identificamos así la mirada de Judy hacia Scottie, la evidencia del abismo que supone su deseo, la imposibilidad de cumplirlo, ser amada tal cual es y hacer desistir a Scottie en la búsqueda del ente Madeleine (Fig. 31).

Figura 31: Espiral morada la mirada de Judy, Esc. STC, 51, 52

SECUENCIA 4.2. La espiral azul: metáfora de Scottie.

Identificamos el color azul de la espiral con el personaje de Scottie: su ropa en la mayoría de las escenas y los ojos azules del protagonista ayudan a dicha asociación (Fig. 32).

A través de la Secuencia VII sabemos de las acciones y anhelo de los personajes. Scottie ve a Judy pero realmente a quien él busca, y quiere ver, es a Madeleine, como ya dijimos; la trama nos relata cómo de la *escena 43* a la *45,* se muestra la búsqueda enfermiza de Scottie: visita los lugares asociados a Madeleine donde cree verla en otras mujeres pero nunca son ella. A partir de la *escena 46*, en la tienda de

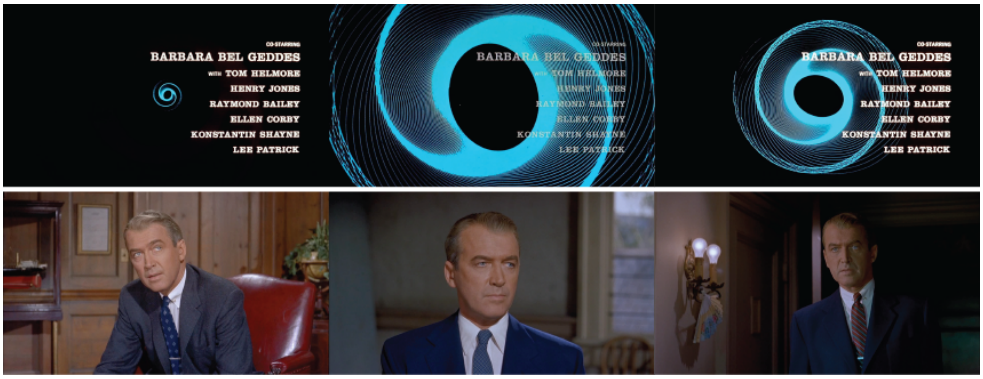


Figura 32: La mirada de Scottie, esc. STC, 3, 37, 53.

flores, ve a una muchacha que le recuerda a Madeleine, la sigue a su hotel y en la *escena 47* igual que hizo Madeleine en la *escena 13* en el Hotel Mckittrick se asoma por la ventana (Fig. 33), imagen que nos lleva a pensar en la intencionalidad de esta puesta en escena, ayudando a que Scottie se decida subir a hablar con ella.

Figura 33: Escena 13, 47

Toda la Secuencia VIII trata la relación entre ambos personajes y sus sentimientos desencontrados. De igual modo en nuestro análisis de "motivos visuales y sonoros" de la STC lo trata la secuencia número 4 de la imagen de Bass, que agrupa en las espirales moradas y azules (Fig. 11 p.25 al p. 35): las espirales-pupilas son miradas que surgen de los personajes, Judy ve a Scottie y este la ve a ella, pero en realidad cuando mira**,** quiere ver a Madeleine. Así se da la introducción al siguiente motivo visual, la espiral verde. (Fig. 11 p. 36 al p. 41) Todo esto se desarrolla así en los diálogos. *Escena 59*, Casa de Scottie[69]:

> *Scottie: Judy, estos últimos días**,** son los primeros días felices que he pasado desde hace un año. Judy: Lo sé. Lo sé porque... por que te recuerdo a ella. Aunque tampoco eso es mucho. Scottie: No Judy. Eres tú también. Hay algo en ti que…* Judy: Te atrae pero te asusta. Scottie: Sí. Sí me atraes. *Judy: Podrías quererme por mi misma tal como soy. Cuando empezamos a salir éramos muy*

[69] En este diálogo la versión original es mucho más concisa y clara respecto a la relación intima de los personajes, así cuando Judy están hablando de atracción, la traducción real sería: Judy:« Ni siquiera quieres tocarme» Scottie : Sí, si que quiero. Traducción realizada por Merino Álvarez (1991, p.109)

> *felices, lo pasábamos muy bien. Luego te dio esa manía de la ropa. Bueno, me pondré esos malditos trajes si tú lo mandas. Si es que con eso me vas a querer. Scottie: El color del pelo. Judy: ¡No!. Scottie: Judy, por favor, ¿qué puede importarte?*

SECUENCIA 4.3. La espiral verde (banda de Möbius) obsesión de Scottie por Madeleine:

> A lo largo de todas las escenas con Judy-como-Judy, el sistema dominante de series alternantes basado en el punto de vista de Scottie en parte se derrumba [...] pero su número disminuye considerablemente para volver a aumentar con fuerza mientras Scottie va reconstruyendo a Madeleine. Que los esfuerzos de la película por envolvernos de nuevo en la conciencia de Scottie y el proyecto de reconstruir lo que sabemos es una fantasía, sean parcialmente exitosos, atestigua una vez más el inmenso poder del "deseo original" y su derivativo, el amor romántico (Wood, 2008, p. 112)

Esta espiral verde asemeja a una banda de Möbius de imposible encuentro, metáfora del 'concepto-Madeleine' (Fig. 34), del personaje ficticio de las secuencias I, II, III; IV y secuencia V hasta la *escena 36* donde muere tanto la auténtica Madeleine como dicho personaje ficticio. Sobre este personaje y la relación con el protagonista masculino se ha escrito: "La estatua de una diosa pagana, más elevada y frontal en cuadro, recibe la sumisa adoración de ese hombre que se curva e inclina ante ella" (González Requena, 2006, p. 293) o, "Una criatura extraña de carácter ficcional, lo que le atrae aún más y explicita su deseo hasta la exasperación" (Moldes, 2004, p. 20).

Figura 34: Las mirada de Scottie a la Madeleine esc. STC y esc. 53, 9, 34, 64

En la *escena 4 es* donde surge el detonante de la trama B, Madeleine viste un chal verde. El coche de Madeleine, al que sigue Scottie en toda la primera parte, es verde tal como señala Hitchcock; la luz en el cementerio que baña a Madeleine (*escena 9*) y la luz de neón que baña a Judy (*escena 53*) son también verdes. Con lo que queda probada la relación de este personaje con el color. Alfred Hitchcock nos habla de la relación del verde con el personaje ficticio de Madeleine:

> Usted recuerda que, en la primera parte, cuando James Stewart seguía a Madeleine en el cementerio, los planos de ella la hacían bastante misteriosa, pues los rodamos a través de un filtro de niebla; consiguiendo así un efecto coloreado de verde por encima del brillo del sol. Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hace residir en el Empire Hotel de Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadea constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificios, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos. (Truffaut, 1990, p. 211)

Del fondo de la espiral verde (banda de Möbius) emerge un ojo azul petrificado.

SECUENCIA 5: El amor pasión inalcanzable. (fig. 11 p. 42 al p. 48)

> Esas luces de neón, en un momento mágico de la cinta, sirven para aurolear de electricidad ionizada el cabello y la frente de Scottie; y sobre todo su mirada, poseída por el deseo. Eso ocurre justo en el instante crucial en que se produce la escena suprema del rito de la transfiguración: cuando Judy se metamorfosea radicalmente en Madeleine, consumando su resurrección "de entre los muertos", adelantada por un halo surreal de color verde. Verde es, en efecto, el color apropiado para toda metamorfosis. Color de la memoria (del pasado) y de la esperanza (de su rescate y resurrección) (Trías, 1997 p. 22).

Estas palabras de Trías ayudan a definir la metáfora que creará Bass en esta secuencia V. La espiral de forma de ojo azul y quieto, cuya mirada petrificada está "*poseída por el deseo",* da paso a que salga de su interior otra azul verdoso igual que la luz de neón. Ya en la *escena 53* se nos ha mostrado a Judy como Madeleine, y apo-

yada ahora por el *leitmotiv* musical (*deseo-obsesión por Madeleine*) desborda la imagen consiguiendo al fin su regreso *de entre los muertos*. Esta secuencia V como metáfora de la *escena 64,* pues recrea el clímax de la trama de amor (trama B), (Fig. 35).

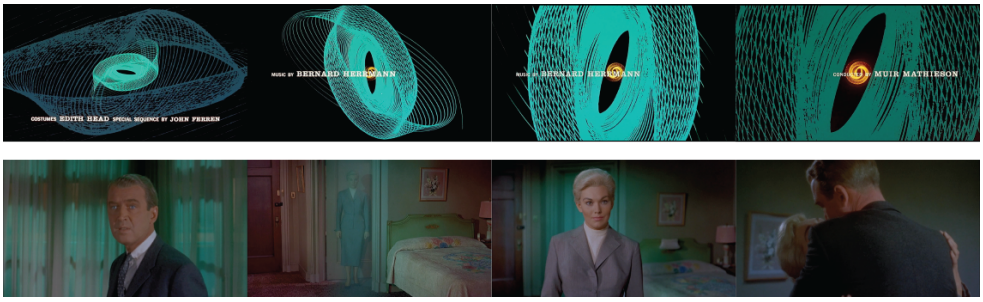


Figura 35: El clímax de la «subtrama», esc. STC , esc. 64

SECUENCIA 6: Amor abismo. (fig. 11 p. 48 al p. 55)

Toma protagonismo la espiral amarilla y roja que surge de esta unión a modo de amor pasional, que solo durará un breve instante, y que se ha sugerido en acciones anteriores al clímax de la trama B. En la *escena 22, en casa de Scottie,* cuando él y Madeleine se conocen, relajados, la sensualidad flota en el ambiente, cuando rozan sus manos brota el erotismo, el deseo sexual. (Fig. 36)

Figura 36: Amor pasión esc. STC, esc. 22

SECUENCIA 7: La vuelta al ojo rojo (el demiurgo) (Fig. 11 p. 55 al p. 58)

Se abandonan los grafismos y se vuelve al ojo de mujer, metáfora de Judy, que al igual que su mirada nos ha permitido acceder a la esencia de los conceptos representados. También es la mirada del creador de la historia pues a esta se le superpone la entrada del rótulo "Directed By Alfred Hitchcock". "Por dos veces se escribe, por tanto, el nombre del cineasta [...]. De manera que ese nombre se hace doblemente presente, proclamando así, antes del comienzo del relato, su presencia autoral" (González Requena, 2006, p. 15). (Fig. 37) Tras el último rótulo va fundiendo a negro y da paso al relato.

Figura 37: el demiurgo

6.4. Análisis de la música (que apoya al concepto de la trama).

Bass recuerda 'I can't tell you how marvellous it was to see my work for 'Vertigo' for the first time with the Bernard Herrmann score'[70] (Kirkham, 1997, p. 18). Aunque Herrmann creó la música de forma independiente al trabajo de Bass, su planteamiento estético, formal y narrativo nos puede ayudar, sin duda alguna, a verificar nuestra hipótesis. En primer lugar porque la pieza sonora contribuye a generar *y* cerrar el sentido de la narración (entendemos que lo *audio-visual* tiene dos componentes de igual importancia; la imagen y el sonido). Y en segundo lugar por la especial capacidad de Herrmann para transmitir ciertos matices emocionales. Herrmann argumentó:

> La verdadera justificación para la música es que un fragmento de película, por naturaleza, carece de una cierta habilidad de

[70] "'No puedo decirte cuan maravilloso era ver mi trabajo para 'Vertigo' con la música de Bernard Herrmann"(Kirkham, 1997, p. 18)

> comunicar matices emocionales [...] Yo siempre creí que la música en una película expresa lo que el actor no puede mostrar o contar. La música provee esencialmente una serie de anclas inconscientes para el espectador. No es aparente siempre y no necesitas saberlo, pero cumple su función [...] una buena partitura para una película debería crear la sensación de que uno no sabe si es la música la que hace que la película avance o si es la película la que empuja a la música. (Martínez Martínez, 2011, p. 175)

El objetivo era hallar la esencia que motivó las metáforas del film; y en la esencia, las emociones tienen un lugar privilegiado para hablarnos de los personajes y de lo que para Mckee constituye la *sustancia* de la película. Es por este motivo que nos decidimos a indagar sobre la música de Herrmann en el artículo “De fronteras, símbolos y dilemas: los trazos esenciales de una revolución, observados desde los títulos de crédito de Vértigo”.[71] En él ya se insinúa esta idea.

Como recurso metodológico de apoyo, el profesor De Zulueta realizó una transcripción completa y detallada de la música de la secuencia de títulos de crédito (tomando como referencia el manuscrito original de la "*Suite de Vertigo*" de Bernard Herrmann) para después elaborar un guión en el que se sintetizan y simplifican las partes instrumentales de la orquesta (cuerdas, maderas, arpas, trompas, trombones, percusión, etc.). Esto nos permitiría comprobar "sobre el terreno" cualquier sugerencia u observación hecha por otros investigadores y analistas del tema. (véase anexo 2)

6.4.1. Análisis de los motivos musicales .

> Its sensuous orchestration is uniquely Herrmann´s, infusing his elusive theme for Madeleine and his long, ostinato-based sequences for Scottie´s pursuits with an urgent poignancy and hypnotic allure. Herrmann´s prelude (recalled once in miniature, as Judy undergoes her cosmetic transformation into Madeleine), is a brillant synthesis of the score´s themes and its most important instrumental colors. Like artists Saul Bass´s swirling geometric patterns, Herrmann´s music finds beauty in strangeness and

[71] (Segarra García, Alcaraz Pagán, & De Zulueta Dorado, 2015 p.257-277)

> movement: the fixated woodwind ostinato; the eerie precision of harp (our introduction to Carlotta); Herrmann´s sweeping love theme that shatters into a muted brass dissonance"[72] (Steven, 1991, p. 221).

La estructura definida en *"Motivos Visuales y Sonoros"* (véase Fig. 23 p.196) segmenta la secuencia en seis bloques musicales claramente acentuados por Herrmann:

Primer Bloque: Ostinato

La música se inicia anticipadamente con la aparición del sello de la *Paramount;* una sucesión de arpegios armónicamente inconclusos y contrapuestos con los que Bernard Herrmann otorga el *tempo* y la cadencia sonora a la secuencia de imágenes (Fig. 38). La persistencia de este motivo la convierte en un *ostinato*[73] que paulatinamente "se va alimentando de los contundentes acordes producidos por los metales y cuya sonoridad resulta sórdida, oscura e incluso inquietante"[74] (Segarra García, Alcaraz Pagán, & De Zulueta Dorado, 2015, p. 262). Podemos decir que este *ostinato* delimita la secuencia de títulos de crédito dándole un sentido autónomo respecto de la película a la que precede. No por el hecho de que Herrmann la compusiera inde-

---

[72] "Su sensual orquestación es inequívocamente de Herrmann, infundiendo el tema escurridizo para Madeleine y sus largas secuencias basadas en el ostinato para el seguimiento de Scottie [estas palabras tienen sentido de persecución, afán, búsqueda], con apremiante patetismo e hipnótico atractivo. El preludio de Herrmann (recordado en cuanto miniatura, como la transformación cosmética de Judy en Madeleine), es una síntesis brillante de los temas de las partituras y sus más destacados colores instrumentales. Al igual que el artista Saul Bass hace espirales con patrones/motivos geométricos, la música de Herrmann encuentra la belleza en lo extraño y en el movimiento. El ostinato obsesivo de los instrumentos de viento-madera, la precisión misteriosa del arpa (nuestra presentación de Carlotta), el rotundo tema de amor de Herrmann que rompe en una disonancia de metal sordo" (Steven, 1991, p. 221).

[73] Tradicionalmente el *ostinato* se produce por el uso repetido e insistente de una frase musical cuyo efecto suele producir la sensación de una tensión narrativa que crece poco a poco para resolver en algo melodramático.

[74] Los acordes bitonales que aquí aparecen en disposición cerrada (en cluster) sobre los registros intermedios de los instrumentos y a los que Herrmann incorpora una sordina para conseguir esta sonoridad tan peculiar. Estos acordes son el resultado de superponer una triada *mayor* a otra *menor* para crear acordes de séptima de dominante con la oncena alterada. Por ejemplo, el poliacorde D/Ebm (RE mayor con MI bemol menor) que va a representar la acrofobia de Scottie.

pendientemente de la película, sino porque en ella hay una intencionalidad formal que también volveremos a encontrar al inicio de *Psicosis* (*Psycho*, Hitchcock, 1960). El *ostinato* funciona como una estructura casi psicótica que se abre y se cierra persistentemente mediante el movimiento senoidal y opuesto de dos voces que nunca resuelven armónicamente. En el *XII Encuentro de Música de Cinematográfica de Sevilla* el profesor Royal S. Brown demostró (acompañado por un piano) que el motivo ascendente-descendente de Vertigo sugiere "the simultaneous (rational) fear of falling and (irrational) desire to fall that characterize acrophobia"[75] (p. 167).

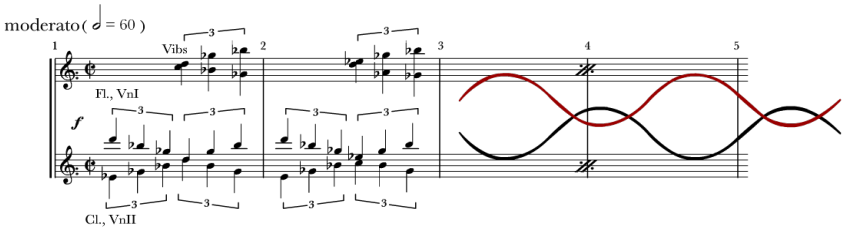


Figura 38: Trascripción del 'Acorde del Ostinato'

En su conjunto la música desempeñará una doble función: por un lado, la de destacar los planos de entrada y salida de los textos de autoría y el movimiento de las espirales; por otro lado, la de expresar la sensación de vértigo mediante una sucesión de acordes armónicamente tensos e inestables cuyo color resulta de los registros intermedios de los instrumentos de metal (trompas y trombones).

Segundo Bloque: in Crescendo

El segundo bloque (Fig. 39) se inicia con una progresión cromática ascendente de notas (dibujadas por la flauta y el trémolo de los violines) cuya intensidad va *in crescendo* mientras nos sumergimos visualmente en el interior del ojo teñido de rojo. Con ellos se consigue expresar el deseo de alcanzar el otro lado, lo que se encierra tras

[75] sugieren "simultáneamente el (racional) miedo a caer y el (irracional) deseo de caer que caracteriza la acrofobia". (Brown, 1994, p. 167)

esa mirada, y descubrir ese mundo interior aún desconocido para nosotros (los espectadores).

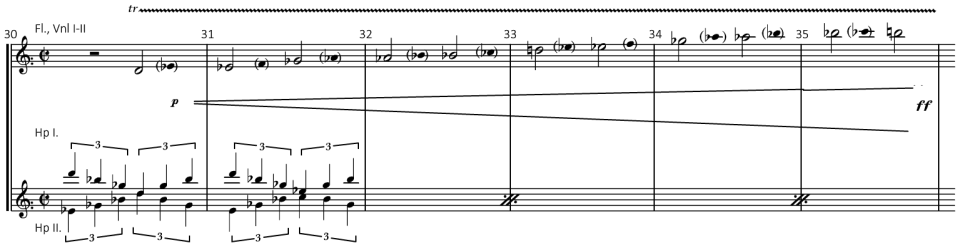


Figura 39: Trascripción del 'in Crescendo'

Los recursos musicales empleados aquí por Herrmann son simples pero efectivos (primero, haciendo sonar el trémolo[76] de las cuerdas para conseguir un efecto inquietante; después, mediante una progresión cromática y ascendente). Como ya es sabido, Bernard Herrmann siempre gustó de hacer un uso extensivo tanto de las dinámicas, articulaciones sonoras y demás recursos expresivos que caracterizaron la música escénica del XIX. Tal y como lo describió Bill Wrobel, "the Romantics needed that orchestral texture to display the emotional and sensuous sonority (orchestral colors), and Herrmann was especially gifted as a colorful orchestrator"[77](2008).

No obstante, y aunque el propio Bernard Herrmann se consideraba un «*neo-romántico*» amante de la poesía y la cultura inglesa, él también exploró las técnicas musicales contemporáneas (como la atonalidad o el cromatismo libre). No para ilus-

[76] Este efecto fue explotado hasta la saciedad en el teatro del siglo XIX y en los comienzos del cine. El trémolo hace repetir dos notas alternativamente y a gran velocidad. *Vid.*, Machado de Castro, P. (1993) *Apreciación musical*. Madrid: Playor.

[77] "Los románticos recurrían a la textura orquestal para expresar la sonoridad emocional y sensual, (colorido orquestal) y Herrmann estaba especialmente dotado como un orquestador de colores." (Wrobel, 2008)

trar un capricho estilístico, sino "to subjugate them to a larger idea or a grander human feeling".[78]

Tercer Bloque: La exposición del leitmotiv "la obsesión de Scottie".

La progresión cromática resuelve finalmente sobre el tema principal de los títulos de crédito; un eco que persiste a lo largo del film y que representa la *subtrama* (trama B), es decir, la idea del *amor obsesivo, oscuro y pesimista*[79] que Scottie profesa a Madeleine.

Se trata de un *leitmotiv* que Herrmann desarrolla a partir del *ostinato* de las cuerdas y que está conducido por los metales (Fig. 40). Este *leitmotiv* volverá aparecer en el quinto bloque con la misma estructura armónica y sus movimientos de voces. Sin embargo, en este momento, la línea melódica predominante es la que marcan los arpegios de cuerda y madera enfatizando, una vez más, esa idea inicial de «vértigo».

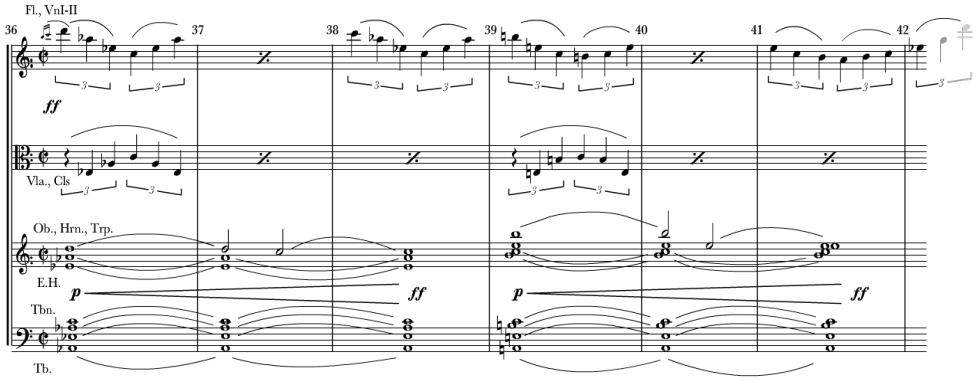


Figura 40: Trascripción del leitmotiv "la obsesión de Scottie".

78 "para someterlas a una idea más grande o un sentimiento humano más grandioso" (Johnson, 1977, p. 8).

79 Idea que dibujaremos más adelante.

Cuarto Bloque : Segundo Arpegio (ostinato)

Retoma el dibujo del *ostinato* inicial pero ralentizando su cadencia para convertirse en una especie de "*danza demoníaca*" (Fig. 41). El escritor y compositor de cine Neil Brand describe esta última sección de la escenas:

> The name credits arrive with shatteringly violent single chords to be followed by a vertiginous climbing up the musical scale onto the plateau where the main theme is to be found. Lo and behold, it is a love theme, albeit a dark and pessimistic one. The mysticism, violence and passion of the story are all conveyed before the first of the technical credits. The music speeds up and we return to the eye and the last section of the sequence. It becomes a dancing demonic variant on itself to usher in the director's name, in a similar vein to the murderous dance that later accompanies 'North By Northwest' [80] (Kirkham, 1997, p. 18)

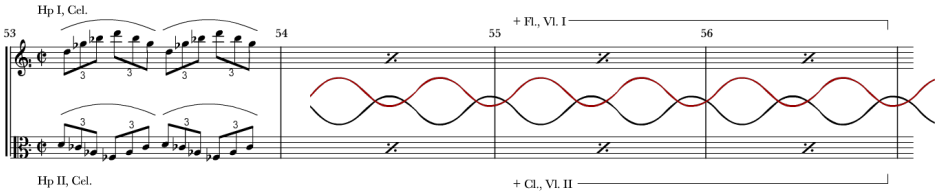


Figura 41: Trascripción del Segundo Arpegio (Ostinato).

De este modo se mantiene el pulso iniciado por el *leitmotiv* anterior y sirve de preparación para la reposición del mismo (en vez del *crescendo*).

[80] Los nombres de los créditos llegan con unos acordes violentos que son seguidos por una subida vertiginosa de la escala musical hasta un nivel donde el tema principal es encontrado. Es un tema de amor, aunque oscuro y pesimista. El misticismo la violencia y la pasión de la historia son dados a conocer antes de los primeros créditos técnicos. La música se hace más rápida y volvemos al ojo y la última sección de la secuencia, se vuelve una variante como de una danza demoníaca, para acompañar al nombre del director, de una manera similar a la danza asesina que más tarde acompaña a 'Con la Muerte en los Talones' (Kirkham P., 1997, p. 18).

Por otra parte, la alternancia entre el *ostinato* y el *leitmotiv* es una formula utilizada por Herrmann que más tarde será utilizada por otros muchos compositores y que fue previamente experimentada por Niklós Rózsa en los títulos de crédito de *Recuerda...* (*Spellbound,* Hitchcock, 1945) "a jagged paranoia theme followed immediately by a resplendent love melody, a *Spellbound* design that repeats throughout the film in scenes juxtaposing attraction with repulsion"[81] (Sullivan, 2006, p. 275).

Quinto Bloque : Reposición del tema.

En esta segunda reposición (Fig. 42), el tema es conducido por las maderas y metales, dejando en un segundo plano el dibujo de las cuerdas (*ostinato*).

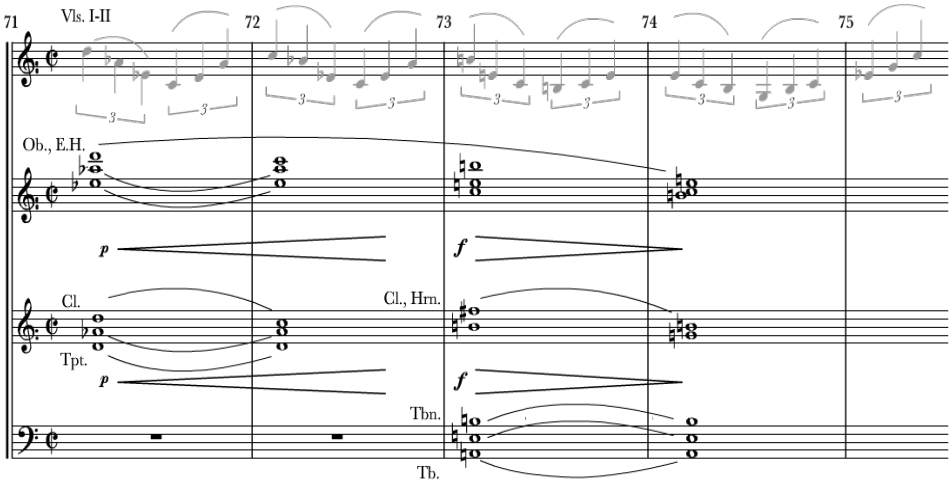


Figura 42: Trascripción del Reposición del tema.

[81] "Un tema paranoia e irregular seguido inmediatamente por una resplandeciente melodía de amor, en *Recuerda...* el diseño se repite a largo de la película yuxtaponiendo la sensación de atracción con la de repulsión." (Sullivan, 2006, p. 275)

El efecto conseguido es el de mostrar finalmente la línea melódica que define el *leitmotiv* de Scottie y que está constituida por cuatro notas presentes en toda la secuencia de títulos de crédito y a lo largo de toda la película**,** siendo un sello característico en las partituras de Herrmann. Esta es la base armónica sobre la que se desarrollará el "*tema de amor*".

Sexto Bloque: Cierre.

Un final (Fig. 43) en el que se superponen los dos *ostinato* y dos acordes de dominante para enlazar con la primera escena de la película. Paradójicamente, e igual que sucederá en *Psicosis*, la serie de acordes de base no resuelven armónicamente, quedando en el aire como enlace del siguiente tema. No obstante, este es un recurso ya bastante utilizado en los primeros años del cine (*Vid.*, Brown, 1994)

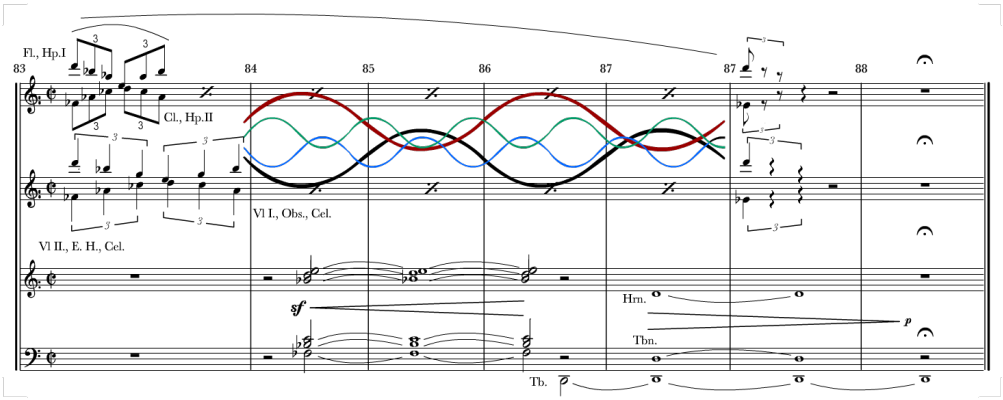


Figura 43: Trascripción del cierre.

6.4.2. Análisis de la estructura musical en relación al film

Trías (1997) trata el tema musical de la secuencia como un todo y sugiere “la idea de transmutación de identidad y de resurrección de un ser muerto” (p. 123); nosotros,

sin embargo, aportamos estas y otras ideas de cómo se construye analizando sus distintas partes.

Bloques 1,4,6: El ostinato

Como hemos dicho, el *ostinato* queda asociado a la secuencia de títulos de crédito, de manera que queda acotada. Estos acordes altamente perturbadores expresan de manera simbólica la sensación de vértigo y que combinada con las espirales de Bass potencian el sentido del término en todos sus significados.

Dicha demarcación justifica que este motivo musical no aparezca a lo largo de la película, al menos de una manera ostensible. Tan solo aparece en cuatro breves planos de la *secuencia 61 (*salón de belleza) cuando Judy es maquillada para transformarse finalmente en Madeleine. (Fig. 44)

Figura 44: esc. STC y 61 donde se escusa el ostinato.

Sin embargo, su sonoridad también está presente en toda la cinta asociada al vértigo físico que sufre Scottie, detonante de la trama principal (A) y que le impide, por ejemplo, subir la escalera del campanario o despertar aterrado de una pesadilla. Aunque son otros motivos musicales, en estos fragmentos la música mantiene la misma tensión armónica que en el ostinato, y con ella la misma sensación perturbadora. Los encontramos en la *escena 1* cuando Scottie cuelga de un canalón y su visión de la altura le produce el vértigo; o en la *escena 3* cuando Scottie se paraliza al asomarse por el hueco de la escalera. La *escena 40 (Pesadilla)* enlaza diversos temas musicales que concluyen con el acorde de cierre de los títulos de crédito en el momento en que Scottie cae al abismo.

Bloque 2 : el in crescendo.

Esta figura no aparece como tal durante la película aunque sí está presente muchas veces como un recurso estilístico de Herrmann y, más concretamente, su gusto por las progresiones cromáticas tan característicos de la música escénica del siglo XIX. Este mismo recurso expresivo lo podemos apreciar en la *escena 64* mientras Scottie espera en la habitación del Hotel Empire. De la misma manera que en la cabecera de la película motiva en el espectador el deseo por descubrir lo que hay tras la imagen del ojo, en esta escena nos sitúa en el punto de vista de Scottie momentos antes de la aparición de Judy transformada en Madeleine.

Bloque 3 y 5 : El leitmotiv "la obsesión de Scottie"

El tercero y quinto bloque construyen el "*leitmotiv de la obsesión de Scottie"* que*,* como ya anunciamos**,** es un eco constante en el filme, formando parte del tema principal, "*Madeleine"* (el tema musical de amor creado por Herrmann) y representa el *"amor obsesivo, oscuro y pesimista*" que Scottie siente hacia ella. Pues, como sugiere Castro de Paz, "la melodía de Herrmann, al coincidir su inicio exactamente con el del travelling, queda así unida -y lo estará durante todo el film- a la propia visión de Scottie" (Castro de Paz, 1992, p. 46). Esto sucede cuando ve a Madeleine en el restaurante Ernie's, detonante de la trama B (p.165)

«El hallazgo de *Vertigo* es que la música no diegética es el vehículo que va a ilustrar los procesos mentales de Scottie, su pensamientos y emociones»[82]y dentro de esta música, la misión del *leitmotiv* es ayudar a trazar la estructura discursiva de la trama B para, a través de sus apariciones a lo largo de esta subtrama**,** ir construyendo psicológicamente al personaje de Scottie y su búsqueda del amor proyectado en Madeleine. Encontramos en catorce escenas este *leitmotiv* a lo largo de la película, sin incluir la secuencia de títulos de crédito. Su función es subrayar los distintos momentos o acciones donde los sentimientos de los personajes tiene un papel primordial**.**

La aparición del *leitmotiv* sucede a mitad de película, en el inicio de la *Secuencia V* después del *mit point*, momento en el que la subtrama B adquiere protagonismo.

---

[82] Fernandez de Sevilla Martinez-Albo, M. y Urchueguia Scholzel C. (1991). A propósito de la música de VERTIGO.*«Archivos de la Filmoteca»* (9) 139-140. Citado por Castro de Paz, 1992, p. 46)

Scottie tras besar apasionadamente a Madeleine, sobrepasa el límite de sus obligaciones como detective. El *leitmotiv* en las *escenas 30* y *31* (Fig. 45), nos delata su aflicción; ante sus ojos, Madeleine es sublime, intangible y misteriosa pero, también una mujer casada. Se nos muestra aquí la desazón que produce el deseo de alcanzar al amor prohibido.

Figura 45: escenas 30 y 31

Se convierte Scottie en un amante obsesionado y preocupado por salvarla de la "locura", cree o quiere creer, que Madeleine no está loca ni poseída por el espíritu de Carlotta Valdes. Todo está en su mente y debe recordarlo para poder escapar de sus pesadillas "*Recuerde Madeleine, recuerde, ya ha estado allí, lo ha visto ya."* Actúa como un amante y cegado por el amor olvida actuar como policía. Visitan la Misión de San Juan Bautista, y en la *escena 33*, en las caballerizas vuelve a sonar este mismo *leitmotiv* (Fig. 46), justo en el momento en que Scottie la besa, declarándose su amor[83]. Tras esto y durante la *escena 34*, se desarrolla el tema de amor "Madeleine"[84], que, a pesar de tratarse de un motivo musical de amor, tiene un componente melodramático. Este no puede entenderse sin la reacción del personaje femenino, quien con su mirada lateral, de huida, parece que quiera evitar un daño mayor a Scottie, escondiéndonos quién es realmente.

[83] ver transcripción del diálogo en el análisis de la *Escena 33* (p.200-201)

[84] En la versión española se cambio la música por la que se desdibuja dicho *leitmotiv* y su evolución al tema de Madeleine.

Figura 46: Escena.33 y 34 donde se escucha el leitmotiv "la obsesión de Scottie".

Scottie no puede impedir la muerte de Madeleine. En la *escena 38* visitando su tumba de nuevo suena el *leitmotiv* (Fig. 47). Se siente culpable y afligido, sufre una depresión que le llevará a ser ingresado en un hospital psiquiátrico; este *leitmotiv* une las escenas 38 y 39**,** y expone los condicionantes; aunque absuelto se siente responsable de su muerte y da pie a la pesadilla que supone la turbación del juico de Scottie.

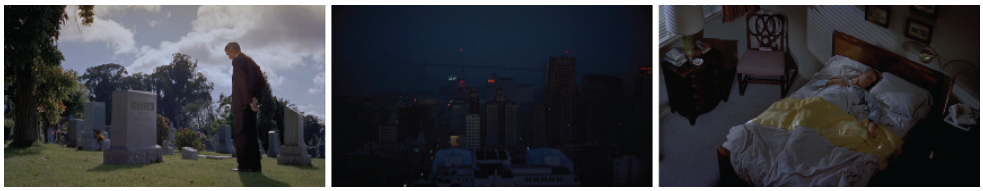


Figura 47 : Esc.38 y 39 donde se escucha el leitmotiv "la obsesión de Scottie".

Tras salir del sanatorio Scottie busca a Madeleine, retomando *el leitmotiv* en las *escenas de la 43* a la *46*. *Secuencia VI* la *segunda culminación*[85]*,* Scottie recorre los lugares asociados a Madeleine, cree verla en otras mujeres pero nunca son ella. Hay que señalar que en estas escenas solo se escucha el *leitmotiv*, (Fig. 48) en su afán de reencontrar a su amor perdido.

[85] ver repetición cíclica figura 22 p. 195.

Figura 48: Esc. 43, 44, 45 y 46 donde se escucha el leitmotiv "la obsesión de Scottie".

En la *escena 46*, la música de Herrmann, asocia el arranque del *leitmotiv* al plano de perfil de Judy (Fig. 49), recordando al de Madeleine en la *escena 4*, cuando Scottie la contempló por primera vez. Se acentúa así esa búsqueda insistente de su amada.

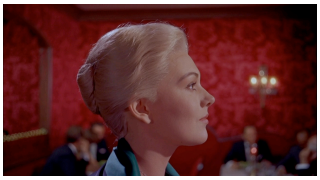


Figura 49: Escena 04

Tras comprar en *Ransohoffs* la ropa que llevaba Madeleine, aparece de nuevo el *leitmotiv* en la *escena 59,* en casa de Scottie. Ante la abatida Judy, Scottie le confiesa que le atrae, pero al levantar los ojos y volverla a mirar, acompañado de nuevo por el *leitmotiv* (Fig. 50), insiste en su transformación, pidiéndole que cambie el color de su pelo ("*Judy, por favor, ¿qué puede importarte*?"), volviendo a recrear en ella la imagen de Madeleine**.** Así, en su afán de reconstruir los momentos ya vividos, le pide a Judy que se siente igual y en el mismo cojín que Madeleine, en la ocasión en que con su bata se sentó enfrente del fuego (*escena 22*)**.** Mientras, suena el tema de amor.

Figura 50: Esc. 59 donde se escucha el leitmotiv "la obsesión de Scottie".

El momento más importante, en relación de este *leitmotiv*, es la secuencia del regreso de Madeleine, primero con las escenas de la espera de Scottie**,** *escenas 62-63***,** donde vuelve a sonar el *leitmotiv*, y continúa desarrollándose el clímax (trama B) seguidamente en las escenas *64 a 65* a la salida del baño de Judy ya transformada en

Madeleine, el *leitmotiv* se despliega sonando al completo el tema de amor (Fig. 51) y representa la culminación.

Figura 51 : Esc. 62 y 65 el regreso de Madeleine. donde se escucha el leitmotiv y da paso al desarrollo del tema.

La última vez que aparece el *leitmotiv* (Fig. 52) es en *la resolución*: secuencia VIII en la *escena 73 y 74* tras descubrir el engaño y llevar a Judy al campanario para que confiese, Scottie destapa su sentimiento ("*¡Cuánto te he llorado, Madeleine!"),* al igual que Judy ("*Scottie, por favor, quiéreme, quiéreme ahora, por favor*"). Mientras, se desarrolla de nuevo el tema de amor que no concluye**,** ya que se detiene bruscamente dando paso al trágico final**:** la verdadera muerte de Judy/Madeleine. En la *escena 74,* Scottie, acompañado por los compases del *leitmotiv*, ahora con un sonido más trágico y pesimista, sale abatido a contemplar el desenlace, llegando así al final del relato.

Figura 52: Esc. 73 y 74 donde se escucha el leitmotiv el final del film

6.4.2.1. Motivos visuales de la secuencia de títulos de crédito y leitmotiv

En la secuencia de títulos de crédito la exposición *leitmotiv* se manifiesta en dos ocasiones. En su primera entrada, tercer bloque, se presenta como un motivo breve; se desarrolla con la espiral azul de donde surge una morada y de esta otra azul, terminado cuando desde su interior se da paso a una espiral verde en forma de banda de Möebius. Como vimos, estas espirales son metáforas de los personajes y que representan el ojo de Scottie, de Judy y la visión del ente Madeleine (Fig. 53). Así, estos acordes de cuerda y madera, su cadencia melancólica, remarcarán la visión trágica de Scottie y Judy por conseguir a la persona amada (Scottie a Madeleine y Judy a Scottie).

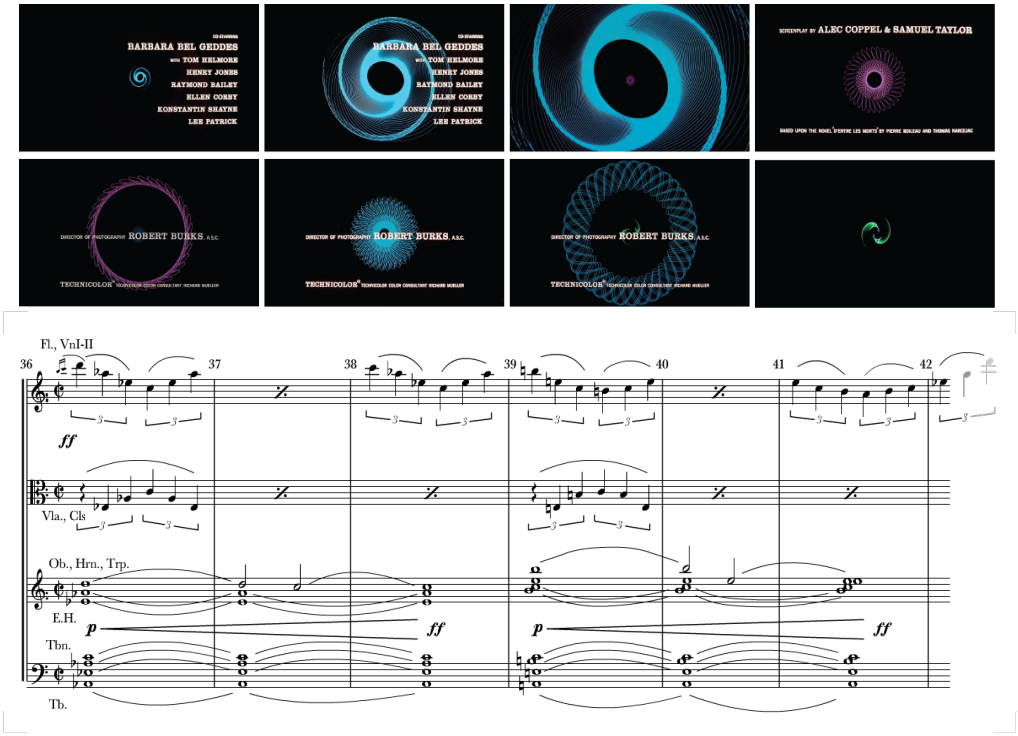


Figura 53: STC donde se escucha el leitmotiv

En su segunda reposición (Fig. 54) el *leitmotiv* es conducido ahora por las maderas y metales. Al igual que en su primera incursión aparece con una espiral azul a modo de ojo en la que, en forma de pupila, se le superpone otra verde-azulada que crece e invade la pantalla para, desde su interior, surgir una espiral amarilla a modo de pupila, que cambia a rojo y avanza hacia fuera del cuadro, para fundirse con otra amarilla que vuelve al ojo teñido de rojo, y con él al ostinato.

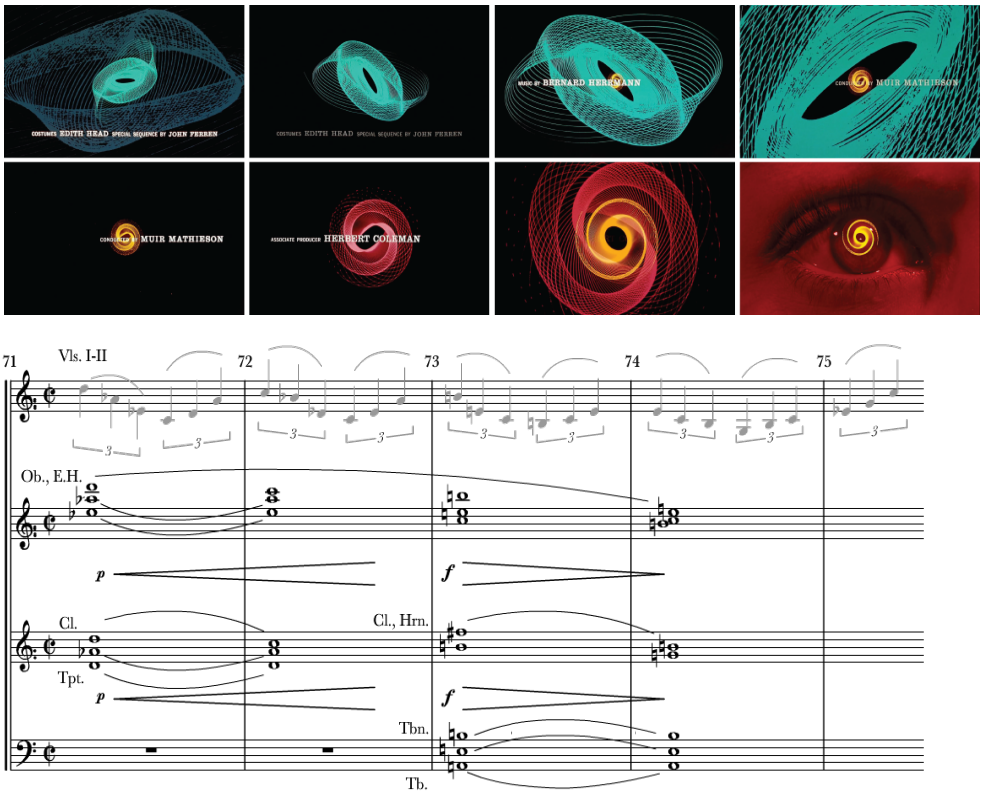


Figura 54: STC donde se escucha el leitmotiv. 2 reposición.

Esta primera imagen, el *leitmotiv* se asocia al ojo con pupila, el que, como vimos, representa el *ojo que observa a Madeleine,* la mirada de Scottie hacia la puerta del baño cuando sale Judy transformada en Madeleine con el halo de luz verde. Él al fin ha conseguido arrancarla *de entre los muertos*, alcanzando el clímax de la relación de amor que se profesan, ayudado este desarrollo por las imágenes amarillas y ro-

jas. Que se recogen (se vuelven hacer pequeñas) tras la nota disociante, que hace volver a la espiral amarilla_roja al ojo teñido de rojo, superponiéndose el ostinato. El final que anticipa una historia trágica contada por un ojo teñido de rojo "color rojo, a la que hace referencia toda percepción del abismo que produce el vértigo" (Trías, 1997, p. 125), al que se le adhiere el rótulo del supremo narrador y director Alfred Hitchcock.

6.5. Unas conclusiones iniciales

Hemos aplicado un método de análisis, con el que tras exponer cuál ese el contenido de la trama y la subtrama de la película nos hemos centrado en buscar los referente que crea Bass en la secuencia de títulos de apertura. Así encontramos en ella muchas de las ideas ya escritas por otros autores anteriormente.

Confirmamos así esos referentes y llegamos a la conclusión de que Bass nos habla de la subtrama, del amor inalcanzable y oscuro que los personajes Scottie, Judy (o la falsa Madeleine) se profesan. Consigue el propósito de crear una metáfora de la historia contada (de la esencia de dicha historia), a través de mecanismos como son las espirales que traza, las cuales asemejan ojos y pupilas, pero no unos ojos cualquiera sino los de los protagonistas, y con ello buscando intencionadamente que el espectador vea lo que ellos ven. Este factor muy relevante en esta historia, ya fue expuesto por Company y Sánchez-Biosca(1985), quienes ya entonces argumentaron que "la clave del film reside efectivamente en las miradas" (p. 47).

Saul Bass y Bernard Herrmann coinciden en los mismos elementos, detectando el sentido profundo de la narración. Lo traducen en una serie de motivos visuales y sonoros, las espirales y la relación de amor trágica y obsesiva de los personajes, a la cual hemos podido acceder al analizar la estructura de ocho partes y haber localizado tanto la trama como la subtrama y cómo se desarrollan.

En la secuencia de títulos de crédito vemos sintetizados tanto la paleta de color del film como los patrones iconográficos de los que se sirven el vértigo y la obsesión, además del amor trágico y enfermizo de los personajes de Judy, el ente Madeleine y Scottie, propuestos tanto por las imágenes como por las melodías. Un magistral trabajo de transformación de contenidos narrativos (su referente) a puras metáforas audio-visuales. El trabajo, tanto de Bass como de Herrmann, en estos créditos es una perfecta traducción de los aspectos temáticos, emocionales y psicológicos del

relato en los que se pueden apreciar las equivalencias icónicas y sonoras de los elementos discursivos esenciales del film. Esto precisamente era algo que el propio Bass pretendía y expresó:

> "I see the really central challenge in artistic activity is to deal with things we already know and to deal with them in a way that causes us to reexamine them and understand them in a totally different way.[86]

[86] Realmente veo que el reto central en la actividad artística es tratar con cosas que ya conocemos y tratarlas de una forma que nos obligue a reflexionar sobre ellas y entenderlas de un modo totalmente diferente. (Bass y Kirkham, 2011, p. 108)

C.7

Conclusiones.

7.1 Los objetivos que nos marcamos

El objetivo fundamental de esta tesis surge a partir de una situación inicial de desconcierto[1] al observar, no solo las escasas monografías o el limitado material hemerográfico especializado existente sobre Saul Bass —aun estando considerado como el padre de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas contemporáneas—, sino por el hecho de que no existieran análisis pormenorizados o un desarrollo en profundidad sobre el concepto central en el que se fundamenta su innovación en este campo.

Así pues la aportación principal de este trabajo consiste en verificar las estrechas correspondencias entre esa iconografía, figuras y motivos visuales ideados por Bass para resumir y sintetizar el sentido profundo de la historia contada por el film, al que preceden sus secuencias de títulos de crédito, pues es esta idea la que se encuentra en la base de lo que todos han establecido como punto de inflexión y el eje conceptual en torno al que gira su innovación.

En este sentido nuestra hipótesis de trabajo, tal y como la definimos en el capítulo 5 (p. 105), es la siguiente:

> Nuestra hipótesis parte de la premisa de que entender y profundizar en los elementos que conforman el tema de la historia contada por el film, es encontrar aquello que se constituye en la materia prima del proceso metafórico que proponen esas figuras y motivos visuales creados por Bass y, por tanto, es este el camino para poder hallar y verificar los referentes de sus metáforas. Ello es lo que nos permitirá trazar las pertinentes correspondencias entre el film y esos *ecos* que aparecen de él en la secuencia de títulos de crédito.

Hemos intentado pues, encontrar esas claves. Esta inferencia ha fijado todas nuestras estrategias de indagación y, por tanto, uno de los objetivos a conseguir era precisamente establecer una técnica de indagación que nos permitiera poder analizar ese conciso problema.

---

[1] Como indicábamos en el apartado 1.1 dedicado al estado del arte (Véase p.10) de nuestra introducción.

> Bass mediante sus metáforas no nos propone simplemente el argumento, la trama (principal) de la historia —esto también intentaremos demostrarlo— sino que extrae la esencia del film y es de ella de la que nos quiere hablar y lo que busca evocar con sus metáforas. Algo que aparece como creemos al revelar la trama secundaria del film. [capítulo 5 (pág. 107)]

Una estrategia que obviamente había que poder demostrar como útil y correcta siguiendo nuestro enfoque del problema.

Así pues, la técnica de análisis ideada y empleada para lograr nuestros resultados además es novedosa, por cuanto hemos transmutado una herramienta conceptual convirtiéndola en analítica, ampliado su función original —al descontextualizarla del territorio natural de su utilización, la creación del guión cinematográfico— y hacerla útil para el estudio y revelación de la estructura narrativa del film y, mediante ella, permitirnos establecer las pertinentes relaciones existentes entre la secuencia de crédito y la película. Este proceso ha puesto también en valor un paradigma sobre el concepto de secuencia formulado por Frank Daniel, aprovechándolo como una herramienta de análisis que permite ayudar a desvelar la tramas *principal* y *secundaria* y poder detectar, en esta última, el correlato de la iconografía de la secuencia de créditos de *Vertigo,* como indicábamos en el apartado de descripción de nuestra metodología:

> Nuestro punto de partida para el análisis e interpretación de la pieza audiovisual se encuentra en refrendar la concisa mirada de Bass, entendida como 'ese camino creativo' que el autor emprendió para conseguir aquello que, como diseñador experto, creía que debían de ser las STC[2]

Formulamos nuestra hipótesis indicando que la muestra de su revolución la resume y materializa en *Vertigo*, por cuanto:

> Ella es el final de ese camino de invención que Bass inicia ya en sus primeras cabeceras, pues esta secuencia supone no solo la amplificación de ese concepto de "marca del film" —ya definido

[2] Vid. p. 127

> por muchos otros autores— como un producto singular (vid. Cap.03), sino que responde también a las expectativas de toda secuencia de títulos de crédito —a saber, la inscripción de los créditos y exposición del título— para llegar a convertirse en un exordio –tal y como el propio Bass se fija como objetivo.(p.74)

Las conclusiones que se derivan del presente trabajo de investigación dan luz sobre uno de los conceptos que, hasta ahora, como hemos indicado, solo habían sido establecidos pero no desarrollados. Así esta tesis demuestra:

- El hecho de que al trazar una función distinta para la secuencia de títulos de crédito inicial, Bass crea una "Marca" personal reconocible.
- Ese cambio de función que el autor concibe para la secuencia de títulos, es precisamente lo que lo identifica como precursor (tanto para ficción fílmica, como para televisiva –a través de las series)
- Esa función distinta se caracteriza por el modo concreto con el que Bass *sintetiza* el contenido del film, mediante juegos metafóricos en la iconografía de la secuencia de créditos de apertura que aluden a la historia contada.
- Asimismo, el correlato existente entre su iconografía y la historia contada por el film, y que esta relación es perfectamente identificable mediante un análisis de la estructura de la propia película.
- Que para proceder a la interpretación de la imágenes es necesario y se debe partir de una búsqueda de su relación, dentro de la trama secundaria del film.

El resultado de este trabajo es, por tanto, un hallazgo también para nosotros: al intentar diseñar la herramienta de análisis, que buscaba clarificar y demostrar un axioma, —o como lo define la R.A.E— esa "proposición tan clara y evidente que se admite sin necesidad de demostración" que ha recorrido los estudios sobre el autor y el fundamento de su innovación, y de qué manera se pueden establecer parámetros objetivables para poder observarlo, surge un posible modelo analítico para las secuencias de títulos de crédito. Hemos podido demostrar —a lo largo de nuestro capítulo 6—, como todas y cada una de las figuras icónicas propuestas por Bass en su secuencia de títulos de crédito, poseían su origen de referencia en el contenido narrativo del film. El procedimiento expresivo que Bass aplica a su concisa iconografía, en esta secuencia de créditos, no plantea relaciones simbólicas estableciéndose sus

alusiones fuera de la obra, sino que su imaginería se relaciona claramente de manera metafórica con referentes que se encuentran dentro de la historia contada y que, por ello, su significado debe ser buscado en el propio film.

Quisiéramos también resaltar que todo ello lo hemos verificado mediante un procedimiento objetivable, a través de una demostración analítica, al trazar sus huellas y hallar la relación en la trama secundaria del film, demostrando que la trama secundaria es portadora del sentido profundo de la historia contada, y que es en ella donde se debe indagar sobre la materia prima que permite desvelar el sentido metafórico de la secuencia de créditos de apertura.

Finalmente, quisiéramos destacar cuáles pueden ser las líneas futuras de investigación, como continuación natural del trabajo desarrollado en esta tesis. Sin duda esta tesis ha dejado alguna *herida abierta* por cuanto éramos conscientes de la imposibilidad de abordar temas sobre este asunto en los que hubiera sido necesario profundizar aún más, pero que claramente excedían los lindes de nuestro trabajo, con el riesgo de convertirlo en otro distinto. Así, pensamos que a partir de él se deberían trazar líneas de estudio mucho más complejas y profundas, sobre las diferencias entre relaciones simbólicas y metafóricas en las secuencias de Bass y, por extensión, en las secuencias de créditos contemporáneas.

Ya refiriéndonos a una línea inmediata, para futuras investigaciones, está la posibilidad de abordar el estudio de las secuencias de títulos de crédito a partir de todo lo que ha desencadenado nuestra inicial hipótesis de trabajo, y a la que hemos podido dar forma a lo largo de la investigación: una concisa técnica para el análisis de las secuencias de títulos de crédito. Así, esta metodología de análisis creemos que puede abrir posibilidades a otras indagaciones futuras sobre este concreto territorio, viéndose así cumplido uno de los objetivos más importantes que nos propusimos al iniciar el camino: el que esta técnica analítica que hemos desarrollado, se demuestre útil para otros investigadores como lo ha sido para nosotros.

C.8

Bibliografía

Bibliografía

Adorno, T., & Eisler, H. (1976). *El cine y la música.* Madrid: Editorial Fundamentos.

Aristóteles. (2008). *La poetica de Aristoteles.* (D. Heinsius, Batteaux, Edits., A. Ordoñez das Seijas, & C. Florez Canseco, Trads.) Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Arnheim, R. (2002). *Arte y Percepción visual.* Madrid: Alianza Editorial.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1983). *Estética del cine : Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paídos.

Aumont, J., y Marie, M. (1990). *Análisis del film.* (C. Losilla, Trad.) Barcelona: Paidós.

Bal, M. (1990). Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología) (3ª edición ed.). Madrid: Catedra.

Barthes, R. (1982). Introducción al análisis estructural del relato. En R. Barthes, A. Greimas, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, y otros, *Análisis estructural del relato* (págs. 7-39). México D. F.: Premia.

Barthes, R. (1993). *La Aventura Semiologica.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Barthes, R., Greimas, A., Eco, U., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., y otros. (1982). *Análisis estructural del relato.* México D.F., Mexico: Premia Editora.

Baruffaldi, E. (2012). Da Saul Bass a Game of Thrones: il title design come nuova frontiera della creatività contemporanea. (tesis doctoral) Università Ca'Forcari Venecia, Venecia

Bass, S. (1968). Mouvement, film, Communication. En G. Kepes, *Signe, Image, symbole* (pág. 154). Bruselas: La Connaissance.

Bass S. [Productor]. (1977). *Bass on Tiltes* [DVD]. USA: Warner Home Video, a Time Warner Entertaiment Company.(32 min)

Bass, S. (1988). Jack Roberts . ADLA lifetime achievement award. *Communication Arts Magazine , V.30*, 80-82.

Bass, S. (2001). Transformando lo ordinario. En R. Massack (Ed.), *Ensayso sobre diseño : diseñadores influyentes de la AGI* (págs. 13-15). Buenos Aires: Infinito.

Bass, J., y Kirkham, P. (2011). *Saul Bass. A life in film & Desing.* EEUU: Laurence King Publishing.

Blancas Álvarez, S. (2000). Vértigo en los títulos de crédito y el cartel cinematográfico. *Trama y fondo* (8), 41-54. Recuperado de: http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista51

Blancas Álvarez, S. (2001). El diseño gráfico y el cine : secuencias de títulos diseñadas por Saul Bass (1954-1995).(tesis doctoral) Universidad de Granada, Granada.

Blancas Álvarez, S. (2013). Cinema and Graphic Design: Title Sequences by Saul Bass and Juan Gatti. *The International Journal of Visual Design* , 1-15.

Blay Gil, J. (2011). Los nuevos lenguajes del diseño: Motion Graphics: estado de la cuestión y análisis comparativo de la obra de Kyle Cooper. (tesis doctoral) Universitat Politècnica de València, Valencia.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). El Cine Clásico de Hollywood: Estilos Cinematográficos y Modos de Producción hasta 1960. . Barcelona: Paidós.

Bort Gual, I. (2012a). Metodología de microanálisis fílmico. *Revista Comunicación , 1* (10), 1236-1249. Recuperado de: http://www.revistacomunicacion.org /pdf/n10/mesa8/096.Metodologia_de_microanalisis_filmico.pdf

Bort Gual, I. (2012b). Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporaneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramática norteamericanas. (tesis doctoral) Universidad Jaume I., Castellón.

Bort Gual, I. (2013). EL estudio de los títulos de crédito lleva implícita una filosofía de la paciencia. *La inercia. Las aguas internacionales de la cultura.* Recuperado de: http://www.lainercia.com/ivn-bort-gual/

Breitrose, Henry ; Verhasselt ,Henry. (Noviembre de 2004). An Informal Talk With Frank Daniel Part II. *CILECT NEWS (8-15)* . Bruselas, Belgica: Centr International de Liaison des Escoles de Cinéma et de télévision. Recuperado de: http://www.cilect.org/gallery/news/32/2004-11.pdf

Brenes, S. (2001). ¿De qué tratan realmente las películas?Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción.* Barcelona: Paidós.

Bordwell, D., & Thompson, K. (1993). *El arte cinematográfico. Una introducción.* Barcelona: Paidós.

Brown, R. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music.* University of California Press.

Castro de Paz, J. (1999). Vértigo /De entre los muertos. Vertigo: Alfred Hitchcock. Barcelona: Paidós Ibérica.

Castro de Paz, J. (1992). Cinemateca de Vertigo. El delirio de la mirada: Vertigo (1958, Alfred Hitchcock) Analisis de una secuencia. *Vértigo. Revista de cine*, 43-48. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10251/42923

Castro de Paz, J. (2002). *Travelling: mirada y delirio ("Vertigo", 1958, Alfred Hitchcock.* Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com /nd/ark:/59851/bmcg73c6

Chatman, S. (1990). Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. (M. J. Prieto, Trad.) Madrid: Taurus Humanidades.

Chion, M. (1990). *Como se escribe un guión* (3ª edición ed.). Madrid: Cátedra.

Christie, I. (1994). The Scorsese interview. *Sight and Sound* , 10-15.

Codrington, A. (2003). *Kyle Copper.* Londres: Laurence King Publishing.

Company, J. M., y Sánchez-Biosca, V. (1985). La imposible mirada. *Contracampo*, 46-54.

Coppel, A., Taylor, S., & Merino Álvarez, R. (1991). Vértigo [Guión cinematográfico]. Traducción y notas de Raquel Merino. *Viridiana* (1), 7-123.

Costa, J., Heredero, C., Douglas, G., Gubern, R., Paranaguá, P. A., & Torreiro, C. (1996). *Historia general del cine. Volumen X Estados Unidos (1955-1975) América Latina.* (Vol. X). Madrid: Cátedra.

Couplan, K. (1998). Saul Bass: The name behind. the title. *Graphis* (316), 102-105.

Crasser, J. (2013). *Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics.* Burlington,Ma.: Focal Press.

Curran, S. (2000). Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film. Gloucester. Massachusetts: Rockport Publishers, Inc.

Daniel, F. (2004). A Talk with Frank Daniel, Part II. (H. Breitrose, & H. Verhasselt, Edits.) *CILECT NEWS* (41), 8-15.

De Mourgues, N. (1994). *Le Générique de film.* Paris: Méridiens Kilncksieck.

Della Casa, S., Coursodon, J.-P., Gallagher, T., Gomery, D., Losilla, C., Maltby, R., y otros. (1996). *Historia general del cine. volumen VIII. Estados unidos (1932-1955)* (Vol. VIII). Madrid: Cátedra.

Echevarrieta, A. (1988). Saul Bass maestro del diseño. *Dirigido por...* (156), 5-7.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica.* (3ª edición ed.). Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1988). *Signo.* Barcelona: Labor.

Edika, R. (2011). Relación entre los títulos de crédito y el cartel cinematográfico. *II Jornadas Internacionales de Comunicación y Sociedad de la Universidad de Girona: Cine y publicidad.* Universidad de Girona.

Elias, N. (1994). Teoría del símbolo: Un ensayo de antropología cultural. Barcelona: Península.

Escuela de Ciencias Humanas. (22 de Julio de 2003). Cómo... formular hipótesis de trabajo. Recuperado de: http://www.urosario.edu.co/urosario_files/08/08408a73-0010-47b8-8b67-7c2790793b74.pdf

Fauqué Besco, R. (1998). *Arrogante último esplendor: una visión del porvenir desde la supervivencia*. Caracas, Venezuela: Equinoccio.

Fernández, A., y Domínguez, M. Á. (2011). *Saul Bass.* Valencia: gráffica.

Fernández de Sevilla Martinez-Albo, M., & Urchueguia Scholzel, C. (1991). A propósito de la música de Vertigo. *Archivos de la Filmoteca* (9), 139-140.

Field, S. (1995). *El manual de guionista.* Madrid: Plot.

Field, S. (1998). The Screenwriter's Problem Solver. How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems. New York: Dell.

Field, S. (2001). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones* (Sexta edición ed.). (M. Heras, Trad.) Madrid: Plot.

Frolick, S. (1991). “Saul Bass” Nothig less than a legend by Stuart Frolick Portraits of Saul Bass by Steven A. Heller. *Graphis , 47*, 94-105.

Gamonal Arroyo, R. A. (2005). Títulos de crédito: píldoras creativas del Diseño Gráfico en el Cine. *Icono14.* Recuperado de: http://dialnet.unirioja.es /servlet/articulo?codigo =1446027

Gamonal Arroyo, R. A. (2011). Retórica Aplicada a la Enseñanza del Diseño Gráfico. *Icono 14,* 410-422 Recuperado de: http://www.icono14.net/ojs/index.php /icono14/article/view/128/73

García-Noblejas, J. (1999). Prólogo. En R. Tobias, *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual* (págs. 12-13). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Gilling, T. (1971-72). The Color of the music. An Interview with Bernard Herrmann. *Sight and Suund* (1), 37.

Gimeno, S., & Minguel, J. (23 de abril de 2010). Mucho más que letristas. *El país* .

Goldsmith, L. C. (08 de Agosto de 2005). *Not Coming to a Theater Near You.* Recuperado el 15 de julio de 2015, de nitcoming.com: http://www.notcoming.com/saulbass/caps_manwgoldenarm.php

Gomery, D. (2011). «Early Hollywood». El nacimiento de las estructuras de producción. En G. Piero Brunetta, *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos.* (págs. 111-133). Madrid: Akal.

González Requena, J. (2006). Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato de Hollywood. Valladolid: Castilla Ediciones.

Gulino, P. J. (2006). *Screenwriting: The Sequence Approach.* (2004 ed.). New York: Continuum International Publishing Group.

Gómez Llorente, A. M. (2011).Saul Bass y la introducción del arte europeo en el diseño gráfico norteamericano.*NORBA Revista de arte* (31) 133-148. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4228113

Gómez Tarín, F. J. (2006). *El análisis del texto fílmico.* Covilha, Portugal: Bibiloteca On-Line de Ciencias da Comunucaçao.Recuperado de: http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf

Gómez Tarín, F., y Bort Gual, I. (2012). Partículas elementales: análisis del opening de Fringe (Al límite) como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas. *Actas del III Congreso Latina de Comunicación Social.* Universidad de La Laguna. Recuperado de: http://apolo.uji.es/fjgt/ bortgomez40.pdf

Haskin, P. (1996). Saul, canyou make me a title? *Film Quarterly , 50*, 10-17.

Heinsius, D.; Batteaux;. (2008). *La poetica de Aristoteles.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Hitchcock, A. (1958). *De entre los muertos. Vértigo. [DVD] The Hitchcock collection* . Madrid, Madrid, España: Universal Pictures International Limited.

Holman, T. (2010). *Sound for Film and Television.* UK: Elsevier.

Horak, J.-C. (2014). *Saul Bass: anatomy of film design.* Kentucky: The University Press of Kentucky.

Inceer, M.(2007). *An Analysis of the Opening Credit Sequence in Film*.(Senior Thesis). University of Pensylvania. Recuperado de :http://repository.upenn.edu/curej/65

Johnson, E. (1977). *Hollywood's Music-Dramatist.* Rickmansworth: Triad Press.

Karamath, J. (Marzo de 2001). Motion graphics: Overtures and psychotic symphonies. *Eye Magazine ;Spring2001, Vol. 10 Issue 39, p40 , 10 , 39*, 40. Recuperado de: http://www.eyemagazine.com/feature/article/overtures-and-psychotic-symphonies

Kepes, G. (1969). *El lenguaje de la visión.* Buenos Aires: Infinito.

King, E. (2004) Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965*. Essays.* Unpublished. Written as dissertation for V&A/RCA M.A. Course in the History of Design. Recuperado de: https://www.typotheque.com/articles/taking_credit_film_title_sequences_1955-1965_1_contents

Kirkham, P.(2013). En pos de la idea sencilla. *Minerva 21.* Recuperado de Minerva. Revista de círculo de Bellas Artes.: ww.revistaminerva.com/articulo.php?id=554

Kirkham, P. (2011). Collaboration, Reassessing the Saul Bass and Alfred Hitchcock;. *West 86th: A Journal of Decorative Art, Design History and Material Culture*. Recuperado de: http://www.west86th.bgc.bard.edu/articles/kirkhambasshitchcock.html

Kirkham, P. (1994). Looking for the simple idea. *Sight and sound* (4), 16-20.

Kirkham, P. (Mayo de 1995). Saul Bass and Billy Wilder: in conversation. *Sight and Sound* , 18-21.

Kirkham, P. (1997). The Jeweller's Eye. *Sight and Sound , 7* (4), 18-19.

Lafuente Ferrari, E. (1979). Introducción a Panofsky (Iconologia e Historia del Arte). En E. Panofsky, *Estudio sobre iconología* (pp.IX-XL) (3ª edición ed.). Madrid: Alianza.

Leclanche-Boulé, C. (2003). Constructivismo en la URSS. Tipografía y fotomontaje. Valencia: campgràfic.

Machado de Castro, P. (1993). *Fundamentos de apreciación musical.* Madrid: Playor.

Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estetica.* Valladolid: Caja España.

Martin Scorsese. (2000). Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo. textos, entrevistas, fimografía. (J. Torrell, Trad.) Barcelona: Paidós.

Martin, M. (1999). *El lenguaje del cine* (5ª edición ed.). (M. R. Segura, Trad.) Barcelona: Gedisa.

Martínez Martínez, E. M. (2011). *Hitchcock: Imágenes entre líneas.* Valencia: Universidad de Valencia.

McKee, R. (2002). El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. (J. Lockhart, Trad.) Barcelona: Alba Editorial.

Meggs, P. (1991). *Historia del diseño gráfico.* México: Trillas.

Meggs, P. B. (1997). Saul Bass on Corporate Identity. En S. Heller, M. Finamore, & (eds), *Design culture. An anthology of writing from the AIGA journal of graphic design.* (págs. 71-75). New York: Allworth Press.

Merrell, F. (2001). Charles Peirce y sus signos. Signos en rotación (181). http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html

Moinereau, L. (2009). *Le Générique de film. De la lettre à la figure.* Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Moldes, D. (2004). *La huella de Vértigo.* Madrid: Ediciones JC.

Montini, R., & Espinosa, L. (2007). *Había una vez... Cómo escribir un guión.* Buenos Aires: Nobuko.

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Myrna Davis. (1999). *Art Directors club. annual 78.* RotoVision SA.

Palao Errando, J. (2007). La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo. En J. Marzal Felici y J. Gómez Tatín (eds.) *Metodologías de análisis del film.* (págs. 177-193). Madrid: Edipo.

Panofsky, E. (1979). *Estudios sobre iconografía.* Madrid: Alianza Editorial.

Pearlman, C. (1990). " Kiss of the spider Woman". *ID , 37*, 38-45.

Pintado Blanco, Teresa; Sánchez Herrera, Joaquín.;. (2014). *Nuevas tendencias en comunicación estratégias.* (3ª edición ed.). Madrid: ESIC. Business & Marketin School.

Ràfols, R., y Colomer, A. (2003). *El diseño audiovisual.* Barcelona: Gustavo Gili.

Ralph, C. (s.f.). *Remembering Saul.* Obtenido de SVA MA Design Research: http://dcrit.sva.edu/wp-content/uploads/2010/06/Remembering-Saul-Ralph-Caplan.pdf

Rey, E. (13-14 de Diciembre de 2011). Relación entre los títulos de crédito y el cartel cinematográfico. *comunicación* . Girona.

Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ojo de Saul, vórtice de Bass.* Obtenido de Minerva: http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=555

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis.* Barcelona: Paidós.

Sánchez-Escalonilla, A. (2003). *Diccionario de creación cinematográfica.* Barcelona: Ariel.

Sánchez-Escalonilla, A. (2012). *Estrategias de guión cinematográfico* (9º impresión ed.). Barcelona: Arial.

Saada, N., y Toubiana, S. (1997). Vertigo ou l'amour à mort. *Cahiers du cinéma* (511), 20-21.

Samaniego Fernández, E. (1998). Estudios sobre la metáfora. *Espéculo: Revista de Estudios* (8).

Satué, E. (1988). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.* (6º reimpresión (1995) ed.). Madrid: Alianza.

Saul Bass (1921-1996). In Memorian. (1997). *Graphis , 53*, 107.

Scorsese, M. (1996). Giving credit to Saul Bass. *I. D. Magazine* , 28.

Scorsese, M. (1996). Saul Bass: L'home qui promettait des reves. *Cahiers du cinema.* , 40-41.

Segarra García, M., Alcaraz Pagán, N., y De Zulueta Dorado, F. (2015). De fronteras, símbolos y dilemas: los trazos esenciales de una revolución, observados desde los títulos de crédito de Vértigo. *Fronteras reales, fronteras imaginadas.* , 257-277. Ediciones Letra de Palo, S.L.

Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente.* (Á. Blasco, Ed.) Madrid: Ediciones Rialp.

Seger, L. (1993). El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas. (M. C. Méndiz, Trad.) Madrid: Rialp.

Semprini, A. (1995). El marketing de la marca. Una aproximación semiótica. Barcelona: Paidós.

Solana, G., y Boneu, A. (2008). *Uncredited: diseño gráfico y títulos de crédito.* Barcelona: Index Book.

Somme, L. (1988). Saul Bass (USA). *Novum Gebaruchsgraphik , 59*, 4-11.

Steven C., S. (1991). *A Heart at Fire's Center.The Life and Music of Bernard Herrmann .* Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Strathmore. (1990). Saul Bass"...Ambiguity...forces re-examination, adds tension, give it life...". *Graphis , V.46*, 9-10.

Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales* , 44-71. Recuperado de: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953

Sullivan, J. (2006). *Hitchcock's Music.* Yale University Press.

Supanick, J. (1997). Saul Bass: "...To hit the ground running...". *Film Comment , 33*, 72-77.

Talens, J. (1996). Presentación. En S. Zunzunegui, *La mirada cercana. Microánalisis Filmico* (1ª Edición ed., págs. 9-12). Barcelona: Paidós.

Tallón Castro, A. (2015). *Saul Bass y el cambio de paradigma en el diseño de secuencias de títulos de crédito.* Obtenido de El antepenúltimo mohicano. Revista independiente de actualidad y análisis cinematográfico: http://www.elantepenultimomohicano.com/2015/08/saul-bass-y-el-cambio-de-paradigma-en-el-diseno-de-titulos-creditos.html

Tarnowski, J. (1978). Hitchcock: Frenesí/ Psicosis. Elementos básicos para una teoría de la práctica fílmica. Valencia: Fernando Torres.

Tobias, R. B. (1999). *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual.* (J. G. Munguía, Trad.) Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Todorov, T. (1982). Las categorias del relato Literario. En R. Barthes, A. Greimas, U. Eco , J. Gritti, V. Morin, C. Metz, y otros, *Análisis estructural del relato* (B. Dorrits, Trad.). México: Premià editora.

Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro.* (2ª edición ed.). Barcelona: Ariel.

Trías, E. (1997). Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock. Madrid: Taurus.

Truffaut, F. (1990). *El cine según Hitchcock* (cuarta reimpresión ed.). Madrid: Alianza Editoria.

Tubau, D. (2007). Las paradojas del guionista. Reglas y excepciones en la práctica del guión. Barcelona: Alba Editorial.

Tylski, A. (2008). *Le génerique de cinéma: historie el fonctions d'un fragment hybride.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión.* Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Villafañe, J. (2002). *Introducción a la teoría de la imagen.* Madrid: Pirámide.

Villafañe, J. (2015). Imagen Positiva. Gestión estratégica de la imagen de las empresas.1st ed. Madrid: Pirámide.

Williams, D. (1998). Initial IMages. *American Cinematograher , 49* (5), 92-95.

Wolf, H. (1985). Saul Bass. *Graphis, 41*, 28-35.

Wood, R. (2008). Vértigo Revisitada*. *Shangrila. Derivas y Ficciones Aparte* (6), 104-112.

Wrobel, B. (2008). The Nature of Bernard Herrmann's music. Recuperado de: http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-nature/

Zabala, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena74* , 9-16. Recuperado de: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_74/Aguijon/Tradiciones_metodologicas.pdf

Zunzunegui, S. (1985). Microcircuitos de sentido. *Contracampo* , 33-45.

Zunzunegui, S. (1996). *La miradas cercana. Microanálisis filmico* (1ºedición ed.). Barcelona: Paidós.

C.9

Anexos

ANEXO 1. Cronología de las secuencias de títulos de crédito de Saul Bass

1954

Carmen Jones (Otto Preminger, 1954) Distribución: 20th Century Fox.

1955

Hombres temerarios (The Racers, Henry Hathaway, 1955) Distribución: 20th Century Fox.

La tentación vive arriba (The seven year itch, Billy Wilder, 1955) Distribución: 20th Century Fox.

The Shrike (José Ferrer, 1955) Distribución: Universal Pictures.

La podadora (The Big Knife, Robert Aldrich, 1955) Distribución: United Artists.

El hombre del brazo de oro (The Man with the Golden Arm, Otto Preminger, 1955) Distribucción: United Artists.

1956

Storm center (Daniel Taradash, 1956) Distribución: Columbia Pictures.

Attack (Robert Aldrich, 1956) Distribución: United Artists.

La vuelta al mundo en 80 días (Around the World in Eighty Days, Michael Alderson, 1956) Distribución: United Artists.

1957

Donde la ciudad termina (Edge of the city, Martin Ritt, 1957) Distribución: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Un Joven extraño (The Young Stranger, John Frankenheimer, 1957) Distribución: RKO Radio Pictures, Universal Pictures.

Santa Juana (Saint Joan, Otto Preminger, 1957) Distribución: United Artists.

Orgullo y pasión (The Pride and the Passion, Stanley Kramer, 1957) Distribución: United Artists.

1958

Cowboy (Delmer Daves, 1958) Distribución: Columbia Pictures.

Buenos días, tristeza (Bonjour Tristesse, Otto Preminger, 1958) Distribución: Columbia Pictures.

Vértigo. De entre los muertos (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958) Distribución: Paramount Pictures.

Horizontes de grandeza (The Big Country, William Wyler, 1958) Distribución: United Artists.

1959

Anatomía de un asesinato (Anatomy of a Murder, Otto Preminger, 1959) Distribución: Columbia Pictures.

Con la muerte en los Talones (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959) Distribución: Metro Goldwyn Mayer (MGM).

1960

Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) Distribución: Paramount Pictures.

La cuadrilla de los once (Ocean´s Eleven, Lewis Milestone, 1960) Distribución: Warner Bros.

Espartaco (Spartacus, Stanley Kubrick, 1960) Distribución: Universal Pictures.

Los hechos de la vida (The Facts of life, Melvin Frank, 1960) Distribución: United Artists.

Éxodo (Exodus, Otto Preminger, 1960) Distribución: United Artists.

1961

West side story (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961) Distribución: United Artists.

Something wild (Jack Garfein, 1961) Distribución: National Broadcasting Company (NBC), United Artists

1962

La gata negra (Walk on the wild side, Edward Dmytryk, 1962) Distribución: Columbia Pictures.

Tempestad sobre Washington (Advise and consent, Otto Preminger, 1962) Distribución: Columbia Pictures.

1963

Nueve horas de terror (Nine hours to Rama, Mark Robson, 1963) Distribución: 20th Century Fox.

El mundo está loco, loco, loco (It's a Mad Mad Mad World, Stanley Kramer, 1963) Distribución: United Artists.

Los vencedores (The Victors, Carl Foreman, 1963) Distribución: Columbia Pictures.

El cardenal (The Cardinal, Otto Preminger, 1963) Distribución: Columbia Pictures.

1964

1965

Primera victoria (In Harm´s Way, Otto Preminger, 1965)
Distribucción: Paramount Pictures.

El rapto de Bunny Lake (Bunny lake is Missing, Otto Preminger, 1965)
Distribución: Columbia Pictures.

1966

Plan diabólico (Seconds, John Frankenheimer, 1966)
Distribución: Paramount Pictures.

Bromas con mi mujer no (Not with My Wife You Don't !, Norman Panama, 1966)
Distribución: Warner Bros.

Gran Prix (Grand Prix, John Frankenheimer, 1966)
Distribución: Metro Goldwyn Mayer (MGM).

1967

1968

1969

Hollywood, Hollywood (That´s Entertainment, part II, Gene Kelly, 1976)
Distribución: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

1970 | 1971 | 1972 | 1973 | 1974 | 1975 | **1976** | 1977 | 1978 | 1979 | 1980 | 1981 | 1982

1983 1984 1985 1986

1987

Al filo de la noticia (Broadcast News, James L. Brooks, 1987)
Distribución: Twentieth Century Fox Film Corporation.

1988

Big (Penny Marshall, 1988) Distribución: 20th Century Fox Film Corporation.

Tonkô (Jun'ya Satô, 1988)
Distribución:Trimark Pictures (USA) (subtitled)
/Dun Huang/The Silk Road Japon/china

1989

La guerra de los Rose (The War of the Roses, Danny De Vito, 1989)
Distribución: 20th Century Fox Film Corporation.

1990

Uno de los nuestros (Goodfellas, Martin Scorsese, 1990)
Distribución: Warner Bros.

1991

Doc Hollywood (Michael Caton-Jones, 1991) Distribución: Warner Bros.

El cabo del miedo (Cape Fear, Martin Scorsese, 1991)
Distribución: Universal Pictures.

1992

El showman de los sábados (Mr. Saturday Night, Billy Crystal, 1992)
Distribución: Columbia Pictures.

1993

La edad de la inocencia (The Age of innocence, Martin Scorsese, 1993)
Distribución: Columbia Pictures.

Semillas del rencor (Higher Learning, John Singleton, 1995)
Distribución: Columbia Pictures.

Casino, de Scorsese (Casino, Martin Scorsese, 1995)
Distribución: MCA/Universal Pictures.

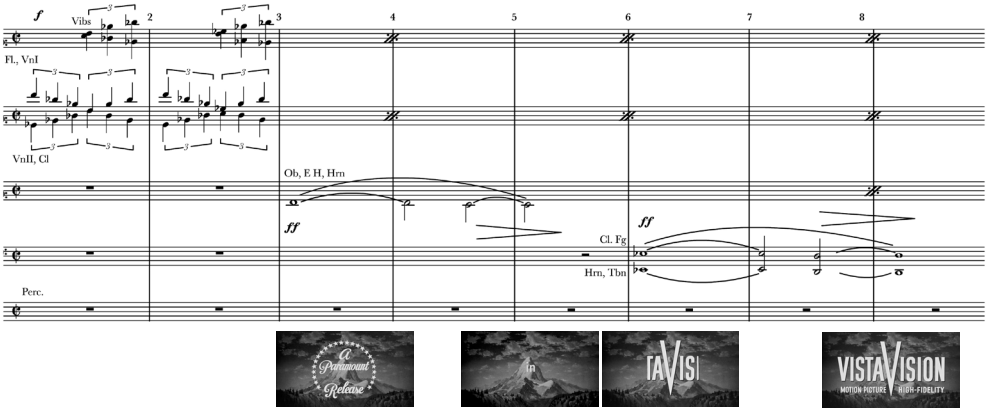
1964 | **1995**

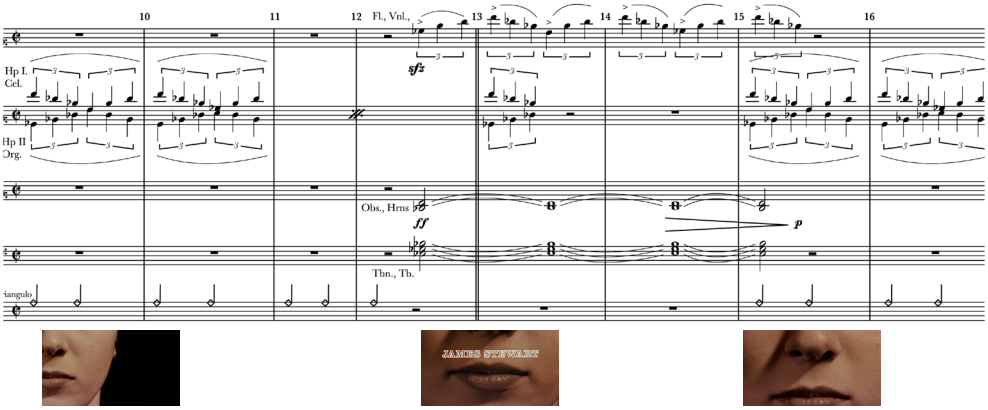
ANEXO 2. Transcripción de la música de Bernard Herrmann y su sincronía con las imágenes de la STC de Saul Bass

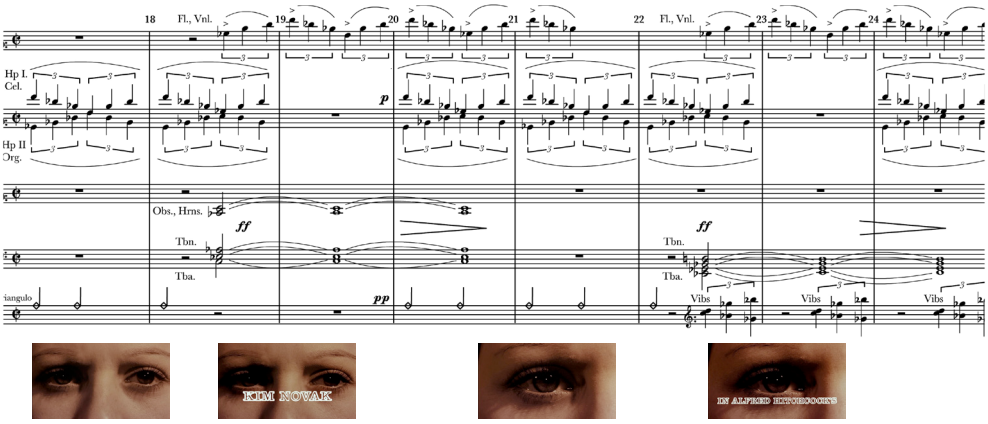
VERTIGO
"Preludio"

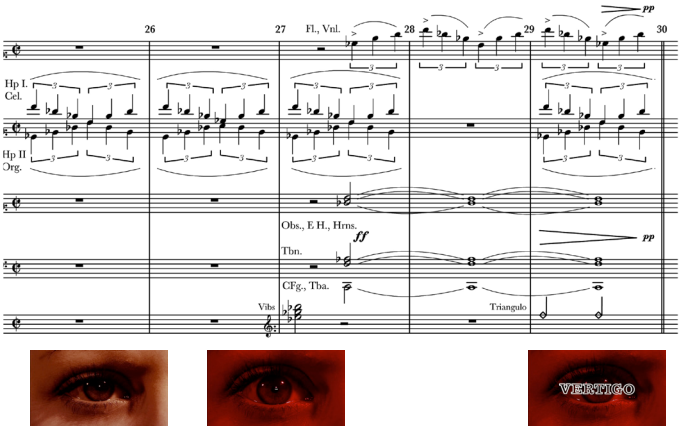
moderato (♩ = 60)

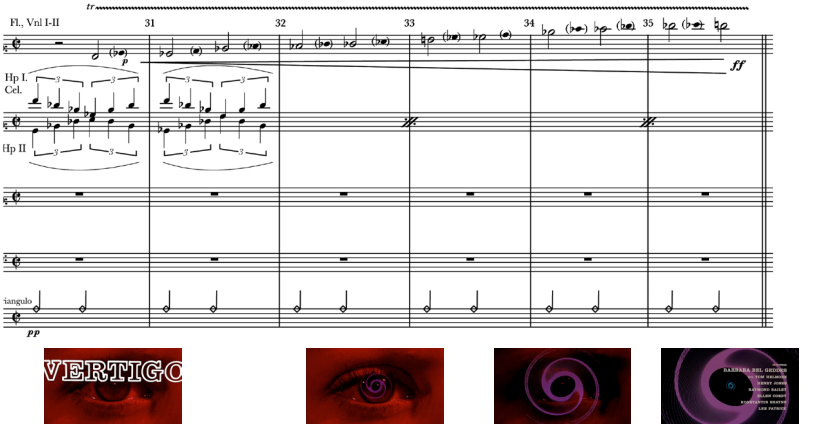
Bernard Herrmann (1958)

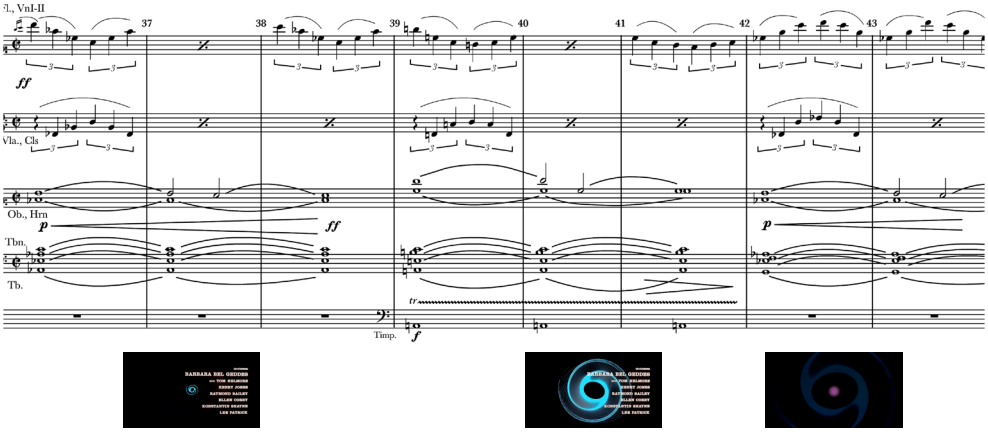


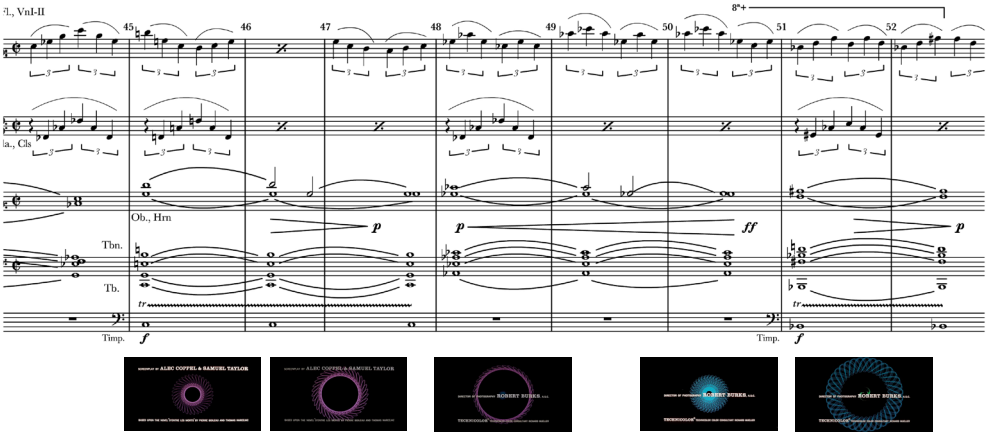


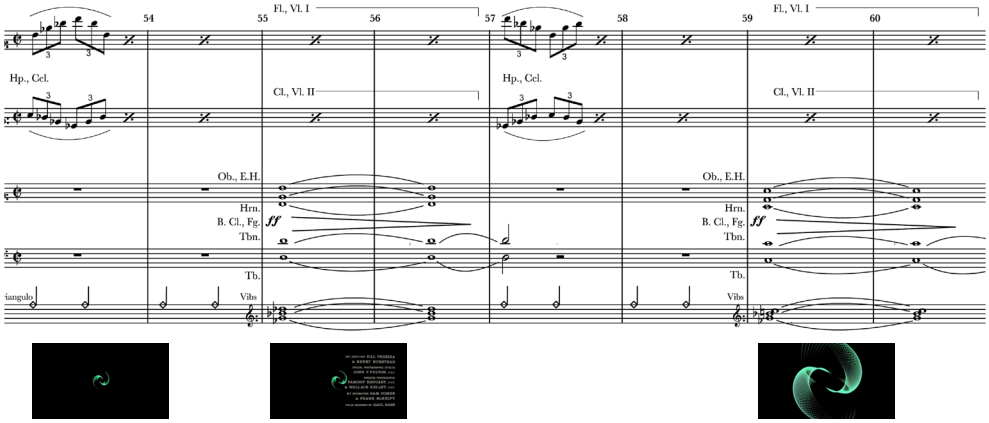


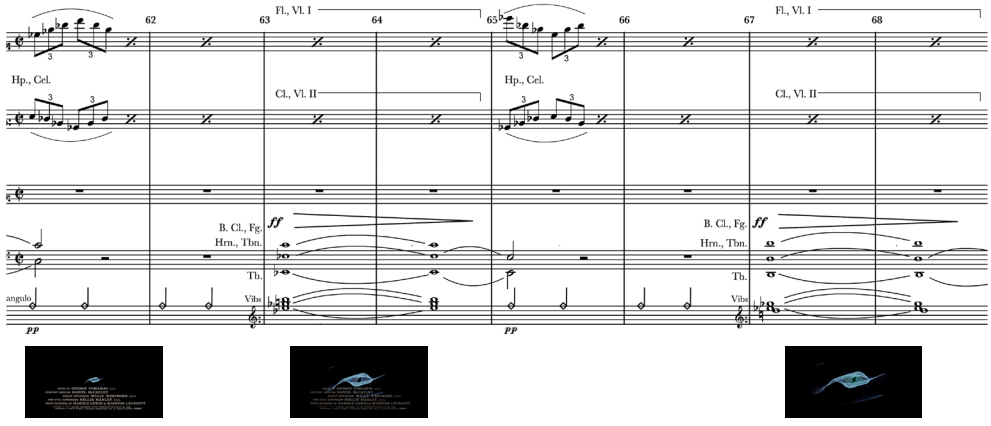

26
27
28
29
30
Fl., Vnl.
pp
Hp I.
Cel.
Hp II
Org.
Obs., E H., Hrns.
ff
Tbn.
pp
CFg., Tba.
Vibs
Triangulo
VERTIGO

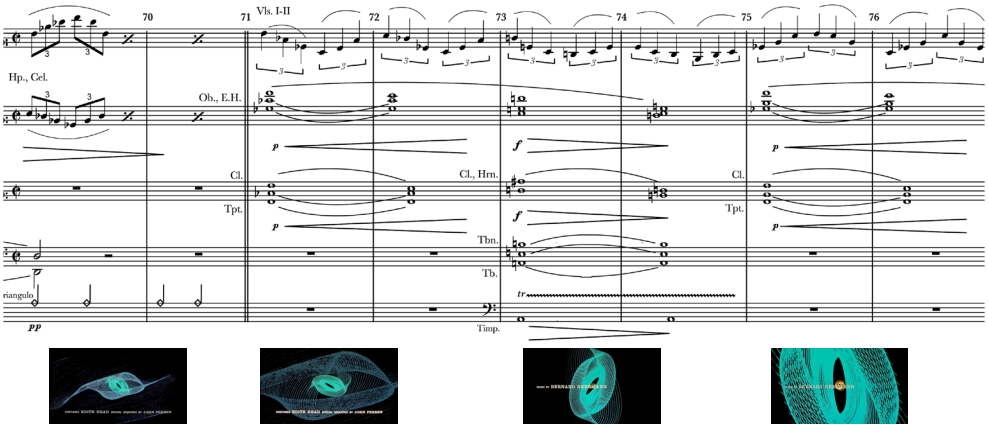

tr
Fl., Vnl I-II
31
32
33
34
35
p
ff
Hp I.
Cel.
Hp II
iangulo
pp
VERTIGO

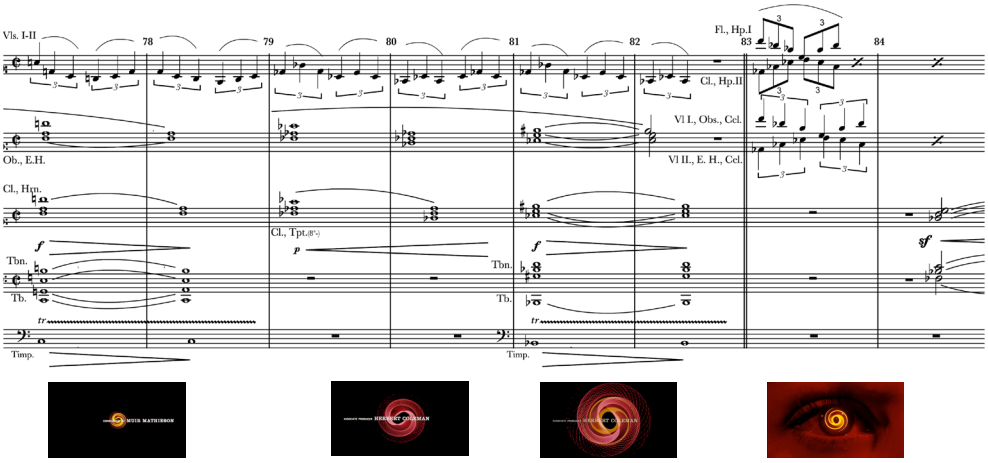

l., VnI-II
37
38
39
40
41
42
43
ff
Vla., Cls
Ob., Hrn
p
ff
Tbn.
Tb.
tr
Timp.
f
p

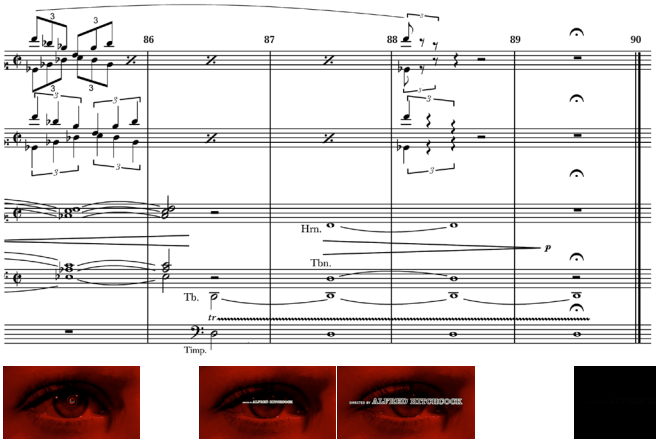

Cl., VnI-II
Ob., Hrn
Tbn.
Tb.
Timp.


Fl., Vl. I
Hp., Cel.
Cl., Vl. II
Ob., E.H.
Hrn.
B. Cl., Fg.
Tbn.
Tb.
Vibs


Fl., Vl. I
Hp., Cel.
Cl., Vl. II
B. Cl., Fg.
Hrn., Tbn.
Tb.
Vibs


70
71
72
73
74
75
76
Vls. I-II
Hp., Cel.
Ob., E.H.
Cl.
Tpt.
Cl., Hrn.
Tbn.
Tb.
riangulo
Timp.


Vls. I-II
78
79
80
81
82
83
84
Fl., Hp.I
Cl., Hp.II
Vl I., Obs., Cel.
Vl II., E. H., Cel.
Ob., E.H.
Cl., Hrn.
Cl., Tpt.
Tbn.
Tb.
Timp.


86
87
88
89
90
Hrn.
Tbn.
Tb.
Timp.