



UNIVERSIDAD DE BURGOS

Facultad de Humanidades y Comunicación
Departamento de Historia, Geografía y Comunicación
Programa de Doctorado: Humanidades y Comunicación

Los títulos de crédito
en los largometrajes de Pedro Almodóvar

Alumno: Mario Cartelle Neira
Directora: María del Mar Marcos Molano
Burgos, 2021

TESIS DOCTORAL

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO EN LOS LARGOMETRAJES DE PEDRO
ALMODÓVAR.

Mario Cartelle Neira

Directora: María del Mar Marcos Molano

Departamento de Historia, Geografía y Comunicación

Facultad de Humanidades y Comunicación

Universidad de Burgos

Diciembre 2021

Índice

Índice	3
I. Introducción.....	7
I.1. Justificación	10
I.2. Objetivos.....	12
II. Metodología	15
II.1. Estado de la cuestión	15
II.2. Fuentes	17
II.2.1. Fuentes primarias	17
II.2.2. Fuentes secundarias.....	18
II.3. Método aplicado a la investigación.....	19
II.3.1. Tabla de análisis.....	22
III. Pedro Almodóvar.....	28
III.1. Biografía.....	28
III.1.1. Infancia.....	28
III.1.2. Etapa de formación en Madrid: 1960-1980.	29
III.1.3. Primeras películas: 1980-1987.	31
III.1.4. Etapa de madurez: 1987-1997.	34
III.1.5. Desde el Óscar de 1999 hasta la actualidad.	35
III.2. Influencias en la obra de Almodóvar.....	40
III.3. Filmografía de Almodóvar.....	44
IV. Los títulos de crédito	49
IV.1. Aspectos generales	49
IV.2. Etapas dentro de la evolución de los títulos de crédito.....	51
IV.2.1. Época previa a Saul Bass.....	52
IV.2.2. Época posterior a Saul Bass.....	57
IV.3. Categorización de los títulos de crédito	62
IV.3.1. Títulos superpuestos sobre un fondo vacío.....	63
IV.3.2. Títulos sobre imágenes estáticas.	63
IV.3.3. Títulos superpuestos sobre secuencias de imágenes.	64
IV.3.4. Títulos acompañados por imágenes animadas o dibujos en movimiento.	65
V. Análisis de los títulos de crédito	67
V.1. Fotogramas que forman las secuencias de créditos.....	67
V.1.1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.	67

V.1.2.	Laberinto de pasiones	70
V.1.3.	Entre tinieblas.....	72
V.1.4.	¿Qué he hecho yo para merecer esto?.....	75
V.1.5.	Matador	78
V.1.6.	La ley del deseo.....	82
V.1.7.	Mujeres al borde de un ataque de nervios.....	85
V.1.8.	Àtame.....	90
V.1.9.	Tacones lejanos.....	93
V.1.10.	Kika.....	97
V.1.11.	La flor de mi secreto	101
V.1.12.	Carne trémula	106
V.1.13.	Todo sobre mi madre	109
V.1.14.	Hable con ella.....	113
V.1.15.	La mala educación	117
V.1.16.	Volver	122
V.1.17.	Los abrazos rotos	125
V.1.18.	La piel que habito	129
V.1.19.	Los amantes pasajeros	134
V.1.20.	Julieta	139
V.1.21.	Dolor y gloria.....	144
V.2.	Recopilación de datos	149
V.3.	Análisis sincrónico	177
V.3.1.	Revisión de las secuencias de cada película.	177
V.3.2.	Tipo de títulos.	188
V.3.3.	Técnicas de transición.	192
V.3.4.	Forma en que se citan los créditos y su autor.	193
V.3.5.	Autor de los créditos.	195
V.3.6.	Fuentes tipográficas.	196
V.3.7.	Tamaño de los caracteres.	199
V.3.8.	Colores y texturas.	203
V.3.9.	La música en las secuencias de crédito.....	207
V.3.10.	Peso de las secuencias de crédito dentro de la película	216
V.4.	Análisis diacrónico.....	218
V.4.1.	Tipología de la secuencia y técnicas empleadas.....	218
V.4.2.	Los autores de las secuencias y las referencias a ellos.....	222
V.4.3.	Fuentes y tamaños.	225
V.4.4.	Los colores del texto	229
V.4.5.	Bandas sonoras y piezas independientes.	232

V.4.6. Evolución del peso de las secuencias de títulos de crédito	233
V.4.7. Balance entre las secuencias iniciales y finales de créditos y su evolución dentro de la filmografía de Almodóvar	236
VI. Resultados.....	239
VII. Conclusiones	248
Bibliografía.....	253
Tablas e ilustraciones	263
Anexo I. Fichas técnicas de las películas anteriores a Pepi, Luci, Bom.....	265
<i>Dos putas o historia de amor que termina en boda</i>	265
<i>Film político</i>	265
<i>La caída de Sodoma</i>	265
<i>Homenaje</i>	266
<i>El sueño o la estrella</i>	266
<i>Blancor</i>	267
<i>Muerte en la carretera</i>	267
<i>Tráiler de Who's afraid of Virginia Wolf?</i>	267
<i>Sea caritativo</i>	267
<i>Las tres ventajas de Ponte</i>	267
<i>Sexo va, sexo viene</i>	267
<i>Folle...folle...fólleme...Tim</i>	268
<i>Salomé</i>	268
Anexo II. Glosario.	271

I. Introducción

El propósito que se perseguirá en este trabajo es realizar un estudio acerca de los títulos de crédito que aparecen en los largometrajes dirigidos por el director español Pedro Almodóvar. En dicho estudio averiguaremos en primer lugar la función que desempeñan dichos títulos, es decir si su finalidad es meramente informativa o si persiguen además otros fines ya sean narrativos, ambientadores o meramente decorativos. Una vez establecida dicha funcionalidad pasaremos a tratar de identificar las características que presentan dichas secuencias de títulos y la posible evolución que han sufrido a lo largo de los años intentando averiguar si es factible realizar algún tipo de agrupación de las películas en función de sus características.

Para conseguir el propósito citado se van a analizar un total de 510 planos agrupados en 42 secuencias de títulos, tanto iniciales como finales, pertenecientes a los veintiún largometrajes dirigidos hasta el momento de escritura y que tienen una duración total de 128 minutos.

El tema puede parecer un tanto extraño ya que el concepto que tienen la mayor parte de las personas acerca de los títulos de créditos es que es algo totalmente prescindible, formado por interminables listados de nombres, oficios, empresas y hasta productos con la aparente intención de crear un colchón temporal que sirva para mitigar la pereza y la tardanza de algunos espectadores. La mayor parte de las personas. Sí. Pero la opinión no es muy diferente entre el conjunto de especialistas que se dedican a estudiar el mundo del cine, independientemente del enfoque que utilicen para su análisis. Ciertamente es que en ninguna obra conocida se afirma taxativamente el carácter prescindible de los títulos de crédito. Sin embargo, el escaso interés que han despertado entre los estudiosos y la escasa cantidad de análisis sobre estos elementos los han situado en un plano muy por debajo del que ocupan otros elementos que forman parte de la obra fílmica. Pese a lo anteriormente señalado, todos nosotros, consumidores de películas ya sea en la oscura y concurrida sala de cine como en la confortable e íntima sala de estar, podemos apreciar una serie de hechos indiscutibles como es que no todos los títulos de crédito duran lo mismo, no todos tienen el mismo colorido, no todos están creados con las mismas técnicas, no todos están distribuidos de la misma manera, etc.

Un título de crédito es fundamentalmente un plano constituido por varios fotogramas donde se muestra el nombre y la función desempeñada por cada una de las personas que han intervenido en la elaboración de una película. Están todos, desde los actores hasta el director pasando por los carpinteros, técnicos de sonido, dobles, etc. pudiéndose añadir también datos técnicos sobre los materiales, técnicas y equipos utilizados en la grabación, los proveedores de todos los elementos empleados en la producción de la película y la ubicación de los lugares donde se han filmado los exteriores. Hay más posibilidades por supuesto, en función de los deseos y obligaciones contraídas por el director o el productor en cada cinta. Al ser una película un acto colectivo en el que intervienen numerosas personas, son también numerosos los planos que forman los títulos de crédito y esto ha hecho que se agrupen en secuencias que se colocan al principio o al final de la misma, cuando no en ambas partes.

La creación de las secuencias de título de crédito y su incorporación a la película suele hacerse en la fase final de postproducción, siendo una actividad que consume un importante volumen de tiempo y de dinero. Existen muchas técnicas para crear títulos de crédito pero en su forma más básica, tradicional, rápida y barata, lo que se hace es superponer texto, generalmente blanco, sobre un fondo, generalmente negro. No es necesario que sean estos los colores pero lo que se pretende es que la visualización de lo escrito sea buena. En los títulos de crédito tienen un lugar destacado los actores principales así como el director y el productor, por ello se reservan fotogramas completos para estas personas cuyo orden y duración es variable en función de la importancia del sujeto. La transición entre estos títulos, entre estos planos, puede realizarse de forma abrupta haciendo que se sucedan unos a otros sin solución de continuidad o bien puede ser pausada utilizando procedimientos de fundido. Los gustos del director o, más frecuentemente, del montador marcarán el procedimiento utilizado. Para el resto del personal, lo que se hace es crear una gran lista donde utilizando letra de pequeño tamaño aparecerán los nombres de cada uno de los participantes y junto a ellos la labor que han realizado. Estos nombres suelen agruparse por familias laborales y, para que sean todos visibles, se recurre a utilizar la técnica del roll o rollo que consiste en arrastrar la lista hacia arriba a una velocidad constante, generalmente rápida, de forma que mientras unos nombres desaparecen

por la parte superior del plano, otros van surgiendo por la parte inferior hasta completar el listado. El color del fondo y del texto es el mismo que el de los planos individuales.

En la fase final del montaje se anexan estas secuencias de créditos al principio o al final de la película y todo queda completado. El proceso, aunque lleva su tiempo no es demasiado gravoso y permite cumplir cómodamente con el compromiso de mostrar los nombres de todas aquellas personas que han colaborado en la obra.

Como vemos, el título de crédito en su esencia cumple la función de mostrar una lista de las personas que intervienen en cada película así como las actividades que han realizado estas personas. Se trata, en definitiva de promocionar a sus integrantes, de mostrar no tanto al público general, como a sus potenciales y futuros empleadores las cosas que saben hacer y la calidad con que lo hacen. Obviamente el cumplimiento de esta función no requiere un gran aparato técnico ni artístico. Basta con mostrar un listado categorizado y ordenado que sea lo más legible posible, al estilo de lo que se muestra en *Adaptation* de Spike Jonze (2002). Minimalista pero efectivo.

Sin embargo, tenemos un enorme número de casos en los que los directores parecen haber complicado esta simple muestra añadiendo toda clase de efectos y artificios narrativos, algo que vienen haciendo desde el origen de los tiempos cinematográficos. Secuencias de título de películas como *The birth of a nation* de D.W. Griffith (1915), *Mon Oncle* de Jacques Tati (1958), *Those Magnificent Men in their Flying Machines* de Ken Annakin (1965), *Raging Bull* de Martin Scorsese (1980), muestran claramente que a lo largo del tiempo y por parte de sus directores ha habido una tendencia sostenida de hacer de esos elementos iniciales y finales algo más que ese simple listado originario, consiguiendo en algunos casos secuencias cuya complejidad y valor narrativo compiten o incluso superan a los de la propia película que presentan. Es más, el valor que alguno de los directores atribuye a la presentación de su película es tal que no dudan en contratar a auténticos especialistas independientes para la realización de las secuencias. Personajes provenientes del mundo del diseño gráfico con la experiencia de Pablo Ferro o de Saul Bass a quienes pertenecen secuencias como la de *Anatomy of a Murder* (Preminger, 1959), *Psycho* (Hitchcock, 1960) o *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Kramer, 1963), han sabido justificar plenamente la confianza puesta en ellos por los

directores más exitosos de la época, a la vez que han contribuido a convertir la realización de los títulos de créditos en todo un arte.

Nuestro país no ha sido ajeno a este proceso y si bien la potencia de nuestro desarrollo económico no ha sido tan grande como la experimentada en Estados Unidos, han sido numerosos los directores que han enriquecido sus películas con títulos de crédito que incorporan toda clase de recursos gráficos, narrativos y artísticos. Valga como ejemplo *Plácido* de Luis García Berlanga (1960), *El espíritu de la Colmena* de Víctor Erice (1973) o *La comunidad* de Alex de la Iglesia (2000), películas donde se aprecia el exquisito cuidado del director al elaborar los títulos de crédito, o más concretamente al encargárselos a profesionales de la categoría de Pablo Núñez o Juan Gatti.

I.1. Justificación

El presente estudio va a analizar las secuencias de títulos de crédito en el cine de Almodóvar, concretamente en las películas dirigidas por él. Es pues necesario justificar un par de aspectos, el primero de los cuales hace referencia al porqué se ha elegido un tema como son los títulos de crédito y el segundo al porqué se ha acotado su análisis a las películas del citado director.

Los títulos de crédito, sobre todo los iniciales, son un elemento cuya temática, vistosidad y dinamismo suscita un creciente interés dentro de las películas. El esfuerzo técnico puesto en su creación es elevado. Basta observar que frente a los títulos de crédito convencionales añadidos a la película en la fase de postproducción, nos encontramos ahora con secuencias completas cuya complejidad obliga a un diseño previo en fase de preproducción, a una elaboración de materiales propios en la fase de producción y a un tratamiento de esos materiales en la fase de postproducción. Estamos pues ante una película dentro de la película. Y pese a ello, los estudios sobre estas secuencias son escasos o inexistentes en muchos casos, por lo que el presente trabajo tratará de paliar esa carencia dentro de sus posibilidades.

Sin embargo, no sólo hay finalidad estética en los créditos de las películas. También existe un importante interés narrativo que ha ido acrecentándose con el tiempo y que tiene múltiples manifestaciones. Es el caso de las secuencias de títulos iniciales de películas como *Matador*,

Kika o La flor de mi secreto. En ellas, a través de una serie de hechos se presenta a los personajes, se justifica la posterior historia y en general, se da el tono de lo que vamos a ver posteriormente. En otras películas como Mujeres al borde de un ataque de nervios o La mala educación, por citar algunas, se recurre a animaciones, planos estáticos o una mezcla de ambos en los que mediante una combinación de objetos, texturas, colores y tipos de letra se está diseñando el ambiente de la película. Y no olvidemos la música que acompaña a unas y otras secuencias ya que se trata de un elemento elegido cuidadosamente para dar más fuerza a esa presentación. Lo cierto es que es tal la variedad narrativa usada en los títulos de crédito y tan grande su interés que debería ser objeto de uno o varios estudios separados.

Otra razón que justifica el interés del estudio de los títulos de crédito proviene de razones vinculadas al apartado económico. El título de crédito se incluye cada vez más dentro de la esfera del marketing y la promoción de la película. Es una norma extendida, al menos dentro del cine americano, que el importe de la partida destinada a estos fines se sitúe en torno al 50% del presupuesto total de la película (Roos, 2012). Aunque los datos sobre el desglose de las diferentes partidas económicas destinadas a la elaboración de este material esté celosamente guardado por las productoras, la complejidad técnica de muchas de las secuencias de títulos actuales tiene que tener un importante reflejo en la cuenta de gastos. Nuevamente existe una discordancia importante entre la importancia que dan los productores a las secuencias de títulos y la que dan los estudiosos del tema.

Estas dos circunstancias por sí solas ya justifican el interés en la investigación de los títulos de crédito. ¿Pero qué ocurre con la segunda parte del título donde se hace referencia a Pedro Almodóvar? ¿Cuáles son las razones de haber elegido a este director y no a otro?

Pedro Almodóvar es, en el momento de redactar este estudio, el director más exitoso del cine español y el de más proyección internacional. Prueba de ello es que con un total de 18 películas suma dos premios Óscar, dos Cónдор de Plata, dos Globos de Oro, cinco premios BAFTA, seis premios Goya, tres premios César, un premio David de Donatello, tres premios del Festival Internacional de Cine de Cannes y un premio del Festival de Cine de Bogotá por no citar el elevadísimo número de nominaciones logradas en diversos certáme-

nes. Un extenso y envidiable palmarés al que habría que añadir el éxito empresarial que supuso la creación de su productora, El Deseo que ha posibilitado el surgimiento de un larguísimo número de películas elaboradas por los más afamados directores de la actualidad. Estando sus obras entre las más vistas por el público general, su concepto y forma de hacer la obra cinematográfica y por supuesto los títulos de crédito, tienen una importancia capital, siendo un modelo a seguir en el cine español actual. Es por eso que su estudio no ya solo presenta un gran interés, sino que éste tiene un carácter casi obligado.

I.2. Objetivos

Estamos realizando un estudio acerca de las secuencias de títulos de crédito en las películas de Pedro Almodóvar y, como no podría ser de otra manera nuestro primer objetivo será **determinar el papel que desempeñan dichos títulos en su cine.** Con esto nos referimos a la necesidad de precisar si estamos ante un elemento meramente formal que simplemente trata de responder al compromiso de dar a conocer a los patrocinadores, a los trabajadores y a los actores que intervienen en la filmación o si, por el contrario, estamos ante un objeto con identidad propia que ha sido concebido y diseñado por el director para integrarse con la película formando una unidad indisociable. Obviamente, antes de realizar afirmaciones globales que afecten a la totalidad de su cine, será necesario comprobar de forma individual cada una de sus películas y verificar en ellas la funcionalidad de los títulos.

La consecución de este objetivo hace necesario determinar cuáles son los elementos que dotan a un título de crédito de esa estética propia que va más allá de lo necesario. Aunque en el apartado de metodología se determinarán los requisitos de forma más detallada, por ahora podemos avanzar que se considerará título de crédito básico a todo aquel que en los diversos planos que le caracterizan cumpla de forma estricta las funciones esenciales que han llevado a su creación. Así, en el plano del color existirá un fuerte contraste entre el texto y el fondo ya se presente este último en forma de color plano o de fotogramas de la película. En el plano de la tipografía, los mínimos necesarios vendrían marcados por fuentes sencillas y poco decoradas ya sean *serif* o *sans-serif* con tamaños discretos. Por su parte, las transiciones entre los distintos planos de las secuencias serán simples cortes o fundidos o bien el conocido rodillo final. Por supuesto, la capacidad narrativa de los títulos simples

ha de ser nula. Cualquier añadido ya sea en el campo del color, de la decoración del fondo o del texto, de la transición entre los planos o de la capacidad narrativa de los títulos será considerado un extra, algo innecesario que tiene una influencia adversa en los tiempos de elaboración y en los costes generales de la película y, por lo tanto, es algo que solo puede responder a intereses específicos del director, quien demostraría, de este modo, sentir una preocupación especial por las secuencias de apertura o cierre de su creación.

Títulos simples y títulos elaborados no son elementos excluyentes en la trayectoria de un creador. Cada película cuenta con un presupuesto diferente que es el fruto de numerosas circunstancias entre las cuales está la confianza que infunde o el éxito que se espera de la obra del director, la abundancia de patrocinadores, la existencia de apoyo público a la producción cinematográfica, la situación económica global... El presupuesto de la película es determinante a la hora de que ésta sea dotada de unos u otros elementos y en el caso que nos ocupa es decisivo para permitir el acceso a determinados recursos tecnológicos que van a condicionar la metodología de elaboración y el aspecto final de las secuencias de títulos. Y es que hemos de considerar que la obra de Almodóvar es abundante y dilatada en el tiempo. Desde su primera película larga en 1980 hasta la actualidad ha dirigido un total de 19 cintas y atravesado, al igual que el país, diferentes situaciones económicas que de una u otra forma deberían haberse plasmado en el acabado final de sus obras. Es por esto que nos surge un nuevo objetivo consistente en el **establecimiento de una posible pauta evolutiva en el tratamiento** dado por el director a las secuencias de títulos.

Como ya se ha indicado, los planos que forman los títulos de crédito se agrupan en secuencias. La mayor parte de las películas presentan una secuencia al inicio y otra secuencia al final. Sin embargo, podemos encontrar películas cuya secuencia final se reduce al típico Fin (*The End*) y películas que simplemente prescinden de secuencia inicial. Estas variaciones en la duración y composición de ambas secuencias están motivadas por cuestiones de diseño, por los gustos del director, por influjos externos, por tendencias internacionales... Pues bien, objetivos de nuestro análisis serán no ya estudiar la composición de los títulos iniciales y finales, pues para eso se adjuntan miniaturas de los diferentes planos en el Anexo II,

sino **estudiar el balance entre la duración temporal de ambas secuencias y comprobar el peso de los títulos de crédito dentro de la duración de la película.** También en este caso se intentará determinar la existencia de una posible pauta evolutiva.

Para concretar y de forma esquemática, estos son los objetivos que persigue este trabajo:

1. Estudiar el peso de los títulos de crédito dentro de la película, lo que en definitiva es una forma de estudiar la importancia que el director atribuye a estas secuencias.
2. Determinar la función (informativa o estética) de las secuencias de títulos de crédito en las películas de Almodóvar.
3. Tratar de establecer una posible evolución o la existencia de pautas temporales en la ejecución de las secuencias.

En definitiva, se trata de saber si los títulos de crédito de Almodóvar significan algo y, en su caso, saber cuál es este significado.

II. Metodología

II.1. Estado de la cuestión

Dentro del mundo del cine es fácil encontrar publicaciones que abarcan la mayor parte de los aspectos: biografías de actores y directores, análisis filmico, críticas de películas, estudios sobre movimientos artísticos, análisis sobre técnicas de iluminación o captación del sonido, guías sobre cómo crear películas, estudios de marketing, distribución, comercialización de ciertas películas... Diferentes expertos e investigadores, desde muy antiguo, han recorrido los más diversos campos cinematográficos y han invertido horas de esfuerzo y análisis en ellos resultando un riquísimo arsenal de libros, revistas y artículos.

Sin embargo, si tratamos de buscar algo relacionado con los títulos de crédito, el panorama es muy diferente. Existe realmente una cantidad muy pequeña de publicaciones en el mundo que hablen sobre este tema, ya sea desde el enfoque del diseño gráfico y su creación o desde el enfoque de la clasificación, escuelas, metodología... Todos ellos, sin embargo, coinciden en un aspecto: son obras muy recientes que han sido elaboradas por personas directamente vinculadas a este campo y que por tanto poseen un conocimiento exhaustivo del tema.

Un importante autor en este campo es Steve Curran, un conocido creativo americano especializado en la dirección creativa y en el diseño gráfico, con gran experiencia en la elaboración de interfaces de usuario, juegos online, desarrollo de marcas, marketing viral online... En su empresa actual, Pod Digital Design, tiene como clientes a productoras como Warner Brothers, Atlantic Records, Sony, History Channel... Se trata de una de las personas con mayores conocimientos en el campo de los gráficos en movimiento aplicados al cine y a la televisión. De gran ayuda para la identificación de las técnicas del diseño gráfico llevadas a la producción de elementos visuales multimedia e interactivos para el cine y la televisión es su libro titulado *Motion Graphics* (Curran, 2000).

Dentro de nuestro país tenemos a dos autores de referencia en este campo, gracias a los cuales hemos podido conocer la evolución histórica del título de crédito, identificar las distintas escuelas y los principales directores, estudiar la situación en otros países y obtener un panorama de las últimas tendencias. Estos autores son Gemma Solana, diseñadora gráfica

especialista en diseño y comunicación de empresas y productos, y a Antonio Boneu, director, guionista, realizador, escritor, profesor, ejecutivo y director creativo en televisión y publicidad. Ambos son los autores del libro *Uncredited* (Solana y Boneu, 2008), en el cual se hace un documentado análisis acerca del papel que ocupa la secuencia de títulos dentro del conjunto de elementos que conforman la película. La magnífica e ilustrativa muestra de fotogramas de películas dentro de la obra ha sido un modelo para la nuestra (ver Anexo I).

Cada secuencia de títulos de crédito, cada cartel, cada tráiler forman parte de un objetivo común que es comercializar la película. Un objetivo que mueve una elevada cantidad de recursos económicos gestionados por empresas de marketing. Precisamente es este el tema que aborda en su obra Tiu Lukk, ejecutiva encargada de marketing en importantes empresas americanas. El conocimiento de estos procesos y la importancia que cada uno de los elementos citados tienen en el conjunto de la obra se recogen en el libro *Movie Marketing: Opening the Picture and Giving It Legs* (Lukk, 1997).

En el ámbito de los artículos de investigación es más fácil encontrar material, sobre todo en los últimos años, siendo necesario destacar los artículos de Roberto Gamonal, diseñador, profesor e investigador de la Universidad Complutense de Madrid. En su artículo *Títulos de crédito* (Gamonal, 2005) aborda la importancia de la retórica y de la tipografía en los títulos de crédito, además de describir con gran precisión el proceso creativo de la secuencia de títulos.

También proveniente del campo universitario, Jean-Pierre Castellani, profesor de la *Université François-Rabelais* de Tours, especialista en literatura autobiográfica y en temas de prensa y cinematografía, entre otras cosas. Particularmente interesante para nuestros fines es el artículo titulado *Los títulos de créditos en el cine de Pedro Almodóvar* (Castellani, 2008) por la forma en que se aborda el análisis de los títulos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* integrando los componentes musicales, tipográficos e imaginativos. Además tiene el mérito de ser uno de los primeros estudios sobre títulos de crédito de Almodóvar y por ser también uno de los primeros estudios sobre títulos de crédito aparecidos en nuestro país.

El reciente desarrollo y popularización de la web ha traído como consecuencia la aparición de numerosos sitios dedicados a los títulos de crédito. Estos sitios son iniciativa de particulares que como Xabi Beltrán (2013) en su sitio *Titulosdecredito* han recopilado numerosas secuencias de apertura de películas organizándolas tanto alfabética como temáticamente en torno a determinados autores, películas o medios. Fuera de nuestras fronteras es encomiable el esfuerzo de Ian Albinson con su sitio *Art of the Title* donde, además de numerosas secuencias de títulos, están recogidos un importante número de artículos, análisis y entrevistas con autores de secuencias.

En realidad, estamos ante una situación paradójica en la que el mundo oficial del cine, sus investigadores más reconocidos, olvidan o menosprecian un importante apartado de las películas argumentando su falta de interés, mientras que son personas provenientes del público general y del mundo del diseño gráfico quienes elaboran, mantienen y nutren sitios cada vez más numerosos y más elaborados.

II.2. Fuentes

Para la elaboración de nuestro estudio se hace necesario distinguir entre dos tipos de fuentes. Por una parte estarían lo que podemos denominar fuentes primarias integradas por el material que se va a analizar y por otra parte estarían las fuentes secundarias que son las que se emplearán en el análisis de las fuentes primarias.

II.2.1. Fuentes primarias

Se trata de los fotogramas que forman las secuencias de los títulos de crédito de las 19 películas que van a ser analizadas. Para cada película hay dos clips de vídeo, uno para los títulos iniciales y uno para los finales. Estos clips han sido obtenidos a partir de la película completa y, a su vez, de estos clips han sido extraídos los diferentes planos o bien capturas de pantalla en caso de tratarse de un rodillo. En el Anexo I de este trabajo se muestran capturas de los 758 planos pertenecientes a las 38 secuencias que vamos a tratar con el fin de proporcionar al lector una referencia más accesible.

II.2.2. Fuentes secundarias

A esta categoría pertenecen todos los libros, artículos y otros elementos utilizados para realizar el análisis de los títulos de crédito. En el caso de aquellos que se refieren directamente al mundo de los títulos de crédito ya hemos hecho un pequeño resumen al inicio de este apartado citando la problemática que conlleva su búsqueda. Sin embargo, hay también otros libros y artículos que emplearemos para establecer la metodología del análisis, así como otros que se utilizarán para realizar comentarios acerca de las películas o bien de otros temas generales.

La elaboración de la metodología de análisis, sobre todo su estructuración, se hará gracias al libro de Casetti y Chío (2007) titulado *Cómo analizar un film*. Se trata de una obra de referencia dentro del ámbito cinematográfico, básico para el análisis de los textos audiovisuales. También tomaremos importantes aportaciones del libro de Javier Marzal (2008) titulado *Cómo se lee una fotografía (Interpretaciones de la Mirada)*. En esta obra elaborada por el catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaime I, se explica el método de análisis fotográfico elaborado por él y que es una extraordinaria herramienta de cara a lograr una adecuada estructuración del análisis y una buena comprensión de los diferentes conceptos utilizados. Una correcta adaptación de estas dos publicaciones a las necesidades de nuestro estudio es de la máxima importancia para lograr los objetivos que nos proponemos.

Estamos haciendo un estudio de los títulos de crédito, dentro de los cuales la tipografía tiene un lugar destacado. Conceptos relacionados con esta disciplina como tipo, fuente, familia, cuerpo, serif... son básicos a la hora de establecer la importancia de un actor o de un trabajador pero también lo son a la hora de marcar el tono de la película, pues el aspecto que presentan los caracteres nos transmite intensos matices de drama, comedia, ficción, ciencia y tecnología... desde que vemos el primer fotograma de la película. Conocer la tipografía utilizada en cada uno de los títulos es una labor compleja ya que este aspecto no viene indicado en ninguna parte, el número de fuentes es muy grande y la posibilidad de contactar con los equipos de diseño gráfico que han construido los títulos es muchas veces inexistente. Por ello de-

beremos ayudarnos del trabajo de autores como Enric Satué (2007) con su obra *Arte en la tipografía y tipografía en el arte* o Joep Pohlen (2011) autor del extenso tratado llamado *Fuente de letras*. Tampoco hemos de desdeñar la importante ayuda de servicios como *WhatTheFont* o como *Identifont* que nos permiten identificar o caracterizar las fuentes empleadas.

II.3. Método aplicado a la investigación

En la sección anterior comentábamos la escasa bibliografía que se encuentra sobre el tema de los títulos de crédito. Desgraciadamente, esta escasez afecta también a la metodología que se va a seguir para realizar el análisis puesto que hasta el momento no ha sido desarrollado ningún método específico para efectuarlo. En estas circunstancias, se hace necesario elaborar uno propio que responda a las diferentes necesidades que nos hemos planteado en los objetivos ya citados.

El proceso que se va a seguir contempla varias fases:

- Fase 1:** Localización de las diferentes películas y ordenación cronológica de las mismas.
- Fase 2:** Extracción de las secuencias de títulos inicial y final.
- Fase 3:** Temporización de cada una de las secuencias con el fin de establecer la duración de cada uno de los planos o del rodillo final.
- Fase 4:** Análisis. Con tres subfases:
 - a. Captura de datos y cumplimentación de la tabla recopilatoria.
 - b. Análisis de los datos.
 - c. Elaboración de tablas y gráficos auxiliares.
- Fase 5:** Obtención de conclusiones finales.

La fase 1 es la más sencilla de llevar a cabo ya que el éxito que ha tenido siempre Almodóvar ha propiciado una múltiple reedición de su filmografía en diversos soportes. La datación de su obra tampoco plantea ningún problema si bien en ocasiones se nos presentan diversas fechas para los estrenos correspondientes al realizado en España y al realizado en otros países. En este estudio se ha seguido el criterio de adoptar la fecha del estreno de la película en España.

Respecto al desarrollo de la fase 2, podrían surgir algunos problemas relacionados con la delimitación de la secuencia de inicio, más concretamente con su comienzo. Este problema está relacionado con la existencia de un conjunto de planos que aparecen al comienzo de la

película y que suelen mostrar los logotipos de las distribuidoras que se encargan de la comercialización de la película y también los de algunas entidades que colaboran en su financiación. Dependiendo de la versión de la película que estemos viendo (cine, VHS, DVD, Blu-ray, descarga on-line, película independiente, película integrada en colección...), los planos de inicio pueden ser diferentes tanto en forma como en número, lo que podría plantearnos la posibilidad de ignorarlos. Hay, sin embargo, un factor que nos mueve a no hacerlo y es que, aunque el diseño de estos planos está claramente diferenciado del conjunto de la secuencia inicial, existe una clara voluntad por parte del autor de la película de integrarlos en dicha sección recurriendo para ello a adelantar el inicio de la música inicial a la aparición de estos planos añadidos. Por otra parte, no hemos de olvidar que independientemente de su forma, funcionalmente se trata de títulos de crédito situados al principio de la película por lo que en todo caso deben ser contabilizados.

En el caso de la fase 3, también podemos encontrar algún inconveniente relacionado con la precisión del comienzo y fin de los planos, sobre todo cuando se trata de fundidos o de fundidos encadenados. El criterio común a todas las películas adoptado en este caso es sencillo: los títulos comienzan tan pronto como es posible ver en pantalla la primera traza de dichos títulos y acaban en el momento en que ya no es posible ver ningún rastro de ellos. En el caso de los encadenados, el criterio se mantiene ya que lo único que varía es la coexistencia en pantalla de dos títulos de forma simultánea durante un periodo de tiempo más o menos breve.

Para realizar la fase 4, en su apartado a, se recurrirá a la ayuda de una base de datos que es una herramienta muy flexible tanto a la hora de almacenar los datos como a la hora de recuperarlos y de aplicar diversos tratamientos sobre ellos. Como es habitual en este tipo de herramientas, se estructurará en forma de registros que en nuestro caso serán cada una de las películas, formados por varios campos que serán las diferentes características que queremos analizar. Por cuestiones de operatividad se ha trasladado la base de datos a una tabla de Excel en la que se ha realizado una transposición de filas y columnas. La subfase b, como es natural, es la más trabajosa ya que conlleva la interpretación de los datos contenidos en la tabla aunque es también la más satisfactoria ya que dicho análisis es lo que nos permitirá obtener las

conclusiones que son la parte fundamental de nuestro trabajo. Lo que se pretende con la sub-fase c es conseguir una lectura más eficaz y dinámica de los datos contenidos en la tabla principal y en otras secundarias que realizaremos para mostrar determinados aspectos.

Por lo que respecta a la fase 5, es la más importante por cuanto constituye el núcleo del trabajo que estamos elaborando y la que mostrará el grado de cumplimiento de los objetivos que nos habíamos planteado.

Como se ha visto y en líneas generales, el proceso que se seguirá será la recopilación, película por película de una serie de datos pertenecientes tanto a las secuencias de títulos iniciales como a las finales. Estos datos serán organizados en una tabla en cuya elaboración y organización, tal como se indicó en el epígrafe anterior, se seguirán los criterios metodológicos y organizativos de Casetti y Marzal a los que se añadirán una serie de elementos que permitirán realizar el análisis teniendo en cuenta la particular naturaleza de títulos de crédito que tiene el material estudiado. Una vez recopilados los datos serán sometidos a un doble análisis. El primero de ellos será individual, por película y nos indicará el tratamiento que se ha realizado con sus títulos de crédito, así como las técnicas que han sido empleadas en su elaboración. El segundo será temático, transversal a todas las películas y su utilidad será determinar el objetivo principal, así como establecer posibles líneas de evolución temporal.

Siguiendo el planteamiento expresado, el primer nivel que presentaremos en nuestra tabla será el contextual, de gran utilidad para recoger datos generales y aspectos técnicos tanto de la película como de las secuencias de títulos inicial y final. Además de aspectos meramente informativos como son el título, año de estreno, formato, color, autor de los títulos... incluiremos datos como las duraciones y el número de planos, tanto de la película como de cada una de las secuencias de título inicial y final, lo que nos permitirá analizar a posteriori la proporción, sobre el tiempo total destinado a los títulos, que ocuparán las secuencias inicial y final. Este es un aspecto importante para establecer una posible pauta en la evolución del tratamiento de los títulos de crédito por parte del director. Como es de esperar, se indicará el tipo de títulos o la técnica que se ha empleado en cada secuencia así como la duración de cada plano, la homogeneidad en la duración de los diferentes planos y su posible

adaptación al contenido. En realidad, todos estos datos van a permitirnos captar indicios acerca de un posible tratamiento individual y cuidado para cada secuencia de títulos.

Un segundo nivel de interés será el morfológico ya que, además de proporcionarnos una breve descripción de las secuencias, nos proveerá de información acerca de los componentes de los títulos como son los tipos de letra, sus tamaños y colores, los planos y las escalas empleadas en su representación, las posibles texturas existentes y los desplazamientos de cámara empleados.

El último nivel analizado, aunque de forma bastante esquemática, será el representativo ya que nos permitirá conocer la forma en que se articulan las secuencias de créditos al proporcionar información acerca de aspectos como son la perspectiva, el ritmo, y el espacio y tiempo de la representación.

Será la correcta evaluación de estos aspectos lo que finalmente nos permita dar respuesta a los objetivos que nos hemos marcado en este trabajo.

II.3.1. Tabla de análisis

Como se ha indicado anteriormente, para poder realizar el análisis de los títulos de crédito de las películas que nos ocupan, hemos elaborado una tabla descriptiva en la que se recogen aquellos aspectos que son relevantes para nuestra investigación. La tabla está construida en una base de datos de Excel y muestra información sobre la totalidad de las películas analizadas. Al igual que el resto de los datos que figuran en los otros anexos, se proporciona una copia de esta información de forma más accesible y eficiente en el soporte informático que acompaña a este estudio.

A continuación se incluye el modelo de tabla utilizada junto con una explicación acerca de la funcionalidad y el significado de cada elemento.

Películas		Título de la película (una película por columna)
Nivel contextual		
Aspectos generales		
Título de la película	Título original de la película.	
Año de estreno	Año en que se produce el estreno de la película en España.	
Duración total de la película	Duración expresada en minutos de la copia de la película que está siendo analizada. Según se ha explicado, las diversas versiones (DVD, Blu-Ray, VHS) pueden tener duraciones ligeramente diferentes aunque esto no afecta a nuestro propósito.	
Duración de los créditos	Duración total expresada en minutos y segundos de los créditos, tanto iniciales como finales	
Forma en que se citan los créditos	<p>Es un importante indicio que nos indica la importancia de los créditos en la película analizada.</p> <p>Los créditos pueden aparecer citados de diferentes formas lo que podría indicar el grado de dificultad que supone su creación ya que no es lo mismo indicar que han sido creados mediante el uso de la truca que hacerlo mediante un estudio de diseño gráfico. Por otra parte, la referencia en una misma película a varios métodos diferentes supone una indicación palpable del trabajo que ha supuesto su creación:</p> <ul style="list-style-type: none"> ♦ Títulos ♦ Truca ♦ Títulos/Opticals ♦ Diseños, títulos y material gráfico ♦ Títulos de crédito/Trucaje opticals ♦ Diseño Gráfico - Diseño cabecera - Títulos - Trucos ópticos y títulos finales 	
Autor de los créditos	<p>Junto al anterior, es un importante indicio del interés que se toma el director en la confección de los créditos de su película.</p> <p>Indicamos aquí la persona o empresas que han realizado las secuencias de créditos. En algunos casos se citarán nombres de personas individuales y en otros casos se indicarán nombres de estudios de diseño gráfico. Habrá también películas en que se citen varias personas o empresas que elaboran partes diferentes de los títulos. Cuanto mayor sea el número de personas que intervenga en la elaboración de la secuencia, entendemos que su elaboración es más compleja y que el director tiene un interés mayor en ella.</p>	
Aspectos técnicos		
Formato	<p>Es el aspecto que tiene la película indicado en forma del tamaño del negativo fotográfico, de las dimensiones de captura digital y mediante la proporción entre la dimensión vertical y horizontal del fotograma (relación de aspecto).</p> <p>Valores habituales son 35mm para el tamaño de película y 4:3, 1.85:1, 2.35:1, Panorámico, Panavisión... para su relación de aspecto.</p>	
Títulos iniciales		

Películas	Título de la película (una película por columna)
B&N / Color	Los valores de este campo hacen referencia al modo en que han sido grabadas las secuencias de inicio. Aunque en la actualidad la mayor parte se realizan en color, hay un nada despreciable empleo del blanco y negro que responde a cuestiones estéticas o que trata de dar fuerza narrativa a la introducción. El empleo de transiciones de color a blanco y negro o viceversa también es frecuente y su razón es la citada anteriormente. El empleo de cualquiera de estas técnicas sería algo que dotaría a la secuencia de una importancia extraordinaria.
Duración de títulos iniciales	Duración, expresada en minutos y segundos, de la secuencia inicial de créditos.
Tipo de títulos	Considerando que de forma estricta sería suficiente colocar texto simple sobre fondo con color plano o sobre un fotograma de la película, el que nos encontremos con otros elementos será un síntoma inequívoco de que el valor de la secuencia supera el nivel informativo. En este campo anotaremos la tipología a que responde el diseño de la secuencia de títulos: cartones pintados, secuencias animadas, animaciones informáticas, pequeñas historias filmadas que sirven de introducción a la película...
Planos que lo componen	Número de planos que forman la secuencia inicial. Un número mayor significaría una mayor estructuración de la secuencia y por tanto un mayor trabajo. Es un importante aspecto de cara a permitirnos identificar modelos o pautas temporales en la elaboración de las secuencias.
¿Duración homogénea?	Consiste en indicar, mediante las palabras "sí" o "no", si la duración de todos los planos es idéntica o por el contrario ésta es variable en función de la importancia de la persona o institución que se está mostrando.
¿Adaptada a contenido?	Aquí se indica, mediante las palabras "sí" o "no", el grado de información que nos proporciona la secuencia sobre lo que vendrá a continuación, es decir, si lo que vemos en la secuencia de créditos está relacionado con la película.
Método de transición	Procedimiento que se emplea para pasar de un plano a otro. El más simple sería el corte o paso abrupto de un plano a otro. También podemos encontrar fundidos entre dos planos así como animaciones. Las transiciones elaboradas apuntarían a un mayor cuidado por parte del director.
Fondo musical	Este apartado está destinado a mostrar el título del fragmento o fragmentos musicales que podemos escuchar a lo largo de la secuencia de créditos. Podemos encontrar películas en las que el fondo de los créditos es una mera continuación de la banda principal de la película y podemos encontrarnos con fondos musicales creados de forma específica. En cualquier caso estamos ante indicios que nos muestran el carácter de la secuencia de títulos.
Autor música títulos	Autor de la música empleada en la secuencia inicial de títulos de crédito.
Estilo musical	Estilo a que pertenece la música que se escucha.
Títulos finales	

Películas		Título de la película (una película por columna)
B&N / Color	Lo mismo que en la secuencia inicial.	
Duración de títulos finales	Se indica la duración, en minutos y segundos, de los planos que forman estos títulos y la del rodillo final. Si sólo hay rodillo final la indicación responde a su duración pero en el caso de que también haya planos independientes, la duración de ambos elementos se dará separada.	
Tipo de títulos	Aquí se indicará la tipología a que responde el diseño de estos títulos: secuencias en las que sólo existe el rodillo final, secuencias finales con planos independientes de forma similar a las secuencias iniciales, secuencias con una combinación de ambas técnicas e incluso secuencias finales historiadas donde se narran aspectos que ocurren con posterioridad al final de los acontecimientos de la película.	
Planos que lo componen	Lo mismo que en la secuencia inicial.	
¿Duración homogénea?		
¿Adaptada a contenido?		
Método de transición		
Fondo musical		
Autor música títulos		
Estilo musical		
Nivel morfológico		
Descripción de las secuencias		
Secuencia inicial	Descripción de lo que estamos viendo en la secuencia inicial y de la forma en que se desarrollan y suceden los distintos planos.	
Secuencia final	Igual que anterior aplicado a la secuencia de créditos de cierre.	
Elementos morfológicos		
Desplazamiento de cámara	Si tenemos en cuenta que en los títulos de créditos simples la cámara permanece estática encuadrando los créditos y el fondo, cualquier desplazamiento de la cámara puede considerarse un elemento suplementario que tiene como finalidad mejorar la estética de la secuencia de títulos.	

Películas	Título de la película (una película por columna)
Distribución del espacio de representación	<p>Entendemos que en una película el espacio de representación es la pantalla, idealmente de cine, que es donde podemos ver la obra cinematográfica tal como la ha concebido el director.</p> <p>Las secuencias de títulos de crédito, parte indisociable de la película comparten con ésta el mismo espacio de representación ocupando, por lo general, la pantalla completa. Pero esto no es siempre así y en este apartado trataremos de averiguar el grado de complejidad que adopta el autor de los créditos en la configuración del espacio desde una doble perspectiva.</p> <p>En primer lugar observaremos la forma en que la secuencia de créditos se distribuye en el espacio de representación: si se trata de un plano único que ocupa toda la pantalla o si bien se trata de varios planos en cuyo caso analizaremos la forma en que se organizan.</p> <p>En segundo lugar y si resulta pertinente para el estudio que estamos realizando, se analizará la forma en que el autor organiza el espacio dentro de los títulos, es decir, si recurre al esquema básico de plano de títulos más fondo o bien si utiliza otros planos para dar la sensación de profundidad, perspectiva o cualquier otro efecto.</p>
Textura	La utilización de diferentes texturas para el texto, para el fondo o para los diferentes elementos que se utilicen en los créditos es un indicio de primera mano que nos indica la existencia de una voluntad por parte del director de dotar a sus créditos de unas calidades estéticas superiores a las que son estrictamente necesarias. Por lo tanto en este apartado indicaremos si se han empleado texturas y sus características.
Tipo de letra en títulos iniciales	<p>En estos tres campos vamos a indicar las fuentes empleadas, así como su color, su tamaño y el hecho de que estén en mayúsculas o minúsculas.</p> <p>El texto, al igual que el fondo, es uno de los elementos presentes en los títulos de crédito desde sus inicios y desde estos primeros tiempos podemos observar cómo los distintos creadores de títulos han jugado con sus diferentes características: fuente o tipo de letra, caso, peso, tamaño, espaciado... a los que se unió el color desde su aparición. La variación de cualquiera de estas características más allá de lo que exige la legibilidad tiene la propiedad de dotar a la secuencia de títulos de una fuerte caracterización, de una expresión y de una personalidad propias.</p>
Color del texto en títulos iniciales	
Tamaño del texto en títulos iniciales	
Tipo de letra en títulos finales	Lo mismo que en la secuencia inicial.
Color del texto en títulos finales	
Tamaño del texto en títulos finales	
Nivel compositivo	
Sistema sintáctico	
Perspectiva	En este apartado indicaremos si el autor de los títulos ha empleado algún método para dotarlos de profundidad tales como la existencia de líneas de fuga, la simulación de la profundidad en los textos o en los objetos utilizados, etc.

Películas		Título de la película (una película por columna)
Ritmo	Aquí anotaremos la repetición periódica de ciertos elementos en la secuencia y la velocidad a que esta repetición se efectúa, ya que dichos aspectos nos proporcionarán la indicación de la existencia de ritmo en la composición.	
Recorrido visual	Aquí tratamos de averiguar si en nuestra secuencia existe un movimiento de cámara o una disposición de los diferentes elementos que establezca una pauta a seguir por nuestra mirada en la visión de los diferentes planos.	
Espacio de la representación		
Secuencia inicial	Aunque de forma tradicional el espacio de la representación de unos títulos de crédito se ciñe a los límites de la pantalla, la incorporación de elementos filmados o de elementos en movimiento puede hacer que exista una proyección de la secuencia más allá de los límites tradicionales. Es en este apartado donde se intentará verificar la existencia de esta proyección espacial.	
Secuencia final		
Tiempo de la representación		
Secuencia inicial	De forma similar a lo que ocurre con el espacio, en el caso del tiempo también pueden encontrarse elementos que lo proyecten más allá del momento en el que se muestra la secuencia de títulos. En el caso de la secuencia de inicio el tiempo de la representación es frecuente que nos retrotraiga a momentos anteriores a los de la película con la que conecta al final. En el caso de la secuencia final, puede ocurrir que la narración de acontecimientos se proyecte a un tiempo posterior al que se trata en la película principal. Estos aspectos son los que quedarán recogidos en este apartado de la tabla de análisis.	
Secuencia final		

Tabla 1. Modelo de tabla de análisis. Fuente: elaboración propia.

Si repasamos la tabla anterior con un poco de detenimiento nos daremos cuenta de que una de sus principales funciones es la recopilación de indicios (esta indicación se repite varias veces en la explicación de sus campos) acerca de la voluntad del director de dotar a su película de unas secuencias de créditos que vayan más allá del simple compromiso u obligación de mostrar una lista de funciones y colaboradores. En opinión del autor de este trabajo, no hay ningún elemento que nos ofrezca una información inequívoca y taxativa de dicha voluntad por lo que debemos conjugar informaciones sobre un cierto número de ellos para poder obtener una conclusión acertada acerca de la intención del director.

III. Pedro Almodóvar

III.1. Biografía

III.1.1. Infancia

Pedro Almodóvar Caballero nació en Calzada de Calatrava, Ciudad Real, el 25 de septiembre de 1951, en el seno de una familia de clase media-baja formada por seis miembros: el padre, la madre y cuatro hermanos que subsistían gracias a labores relacionadas con el campo. A los ocho años, la familia marchó a Cáceres y allí Pedro estudió bachillerato elemental y superior en colegios regentados por religiosos gracias, en parte, a su voz ya que formaba parte del Coro del Colegio de los Franciscanos de Cáceres. Fue una etapa importante, sin duda, para su formación ya que muchos elementos de este mundo rural infantil: personajes, costumbres, animales... serán un recurso constante de su obra posterior apareciendo en películas como *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho YO para merecer esto!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Átame* y *Tacones lejanos*. No hay que olvidar, por otra parte, que es en estos momentos cuando comienza a relacionarse con el cine gracias a sus frecuentes visitas a la sala de proyección situada en las inmediaciones de su colegio en Cáceres.

La España de esos años vivía la difícil situación generada por la posguerra. Las infraestructuras de transporte, comunicaciones, producción de energía y, en general, todo el tejido industrial habían sido duramente dañadas por la guerra. Las malas relaciones que el régimen de Franco mantenía con la mayor parte de los países desarrollados, hacían que nuestro país estuviese aislado y mantuviese una política económica autárquica. La principal preocupación de los españoles en estos momentos era la subsistencia, encontrar suficientes recursos como para llegar al día siguiente. El cine, por supuesto, no era una excepción a estas circunstancias y para intentar hacer frente a los males que le afectaban se convocaron, a instancias de Basilio Martín Patino, entre otros, las Conversaciones de Salamanca.

Básicamente se trató de un foro donde importantes personajes relacionados con la cinematografía de la época discutieron los graves problemas que estaban afectando al cine español desde la Guerra Civil y trataron de buscar soluciones para lo que elaboraron un conjunto de peticiones. Así, por ejemplo, se solicitó un nuevo Código de Censura que no cercenase

tan intensamente la creatividad de los realizadores españoles. También se pidió una modificación de los mecanismos de protección del cine español para reducir su indefensión frente a otros cines, particularmente el americano. La creación de una federación de cineclubs, fue también una de las propuestas de las conversaciones dando respuesta a la necesidad de disponer de lugares en los que poder visionar obras cinematográficas diferentes a las que podían verse en las salas de exhibición habituales, obras de más calidad. Pocas o ningunas fueron las consecuencias de estas conversaciones, sin embargo quedó claro que había inquietudes en el cine español a las que habría que dar respuesta en algún momento.

III.1.2. Etapa de formación en Madrid: 1960-1980.

Este periodo que se inicia con la llegada de Almodóvar a Madrid, fue fundamental en su desarrollo y formación. Tras acabar el bachillerato, a la edad de 16 años y en compañía de su hermano Agustín, Pedro llegó a la capital con la intención de estudiar cine, algo que jamás consiguió a causa del cierre de la Escuela de Cine de Madrid.

Su ocupación en esos primeros momentos era básicamente preocuparse por su supervivencia y eso lo hacía gracias a la venta de collares y pulseras y, en general, gracias al desempeño de numerosos trabajos, todos tan esporádicos como variados. La gran ciudad supone para él, el descubrimiento de todo un mundo nuevo y de unas formas de vida totalmente diferentes de las que había conocido en sus años de estancia en Cáceres. Es el mundo de la cultura, de la libertad, de las posibilidades casi infinitas, pero es también un mundo rodeado de miseria, de sufrimiento, de penurias que vivió y asimiló en primera persona y que le llevaron a opositar para la Compañía Telefónica Nacional de España.

Tras obtener una plaza como auxiliar administrativo, trabajó en ella durante doce años y gracias a su sueldo consiguió cosas bastante positivas como fueron el comprarse una cámara de súper ocho y conocer a la clase media que vivía en la España de esos momentos, grupo que retrataría insistentemente en su posterior obra cinematográfica. No fueron años perdidos desde el punto de vista de la creatividad ya que durante estos años escribió guiones de cómic, colaboró en revistas underground como *Star* o *El Víbora*, participó en suplementos de los periódicos *El Mundo* y *El País*, creó su conocido personaje *Patty Dipbusa* para *La Luna de Madrid*, publicó una novela corta denominada *Fuego en las entrañas*, una

fotonovela titulada *Toda tuya*, trabajó como extra de teatro, formó parte del grupo teatral Los Goliardos, compuso letras de canciones, actuó cantando junto a Fabio MacNamara en el Rock-Ola de Madrid y un sinfín de actividades que le convirtieron en un personaje conocido al que podía verse en todas las fiestas de la capital.

El año 1972 supuso el inicio del rodaje de sus primeros cortos en súper ocho, unas filmaciones técnicamente deficientes aunque la tarea fue asumida con un gran entusiasmo, como reconoce en las siguientes palabras sobre la grabación de *Folle... Folle... Fólleme... Tim*: “Mi única ambición era contar una historia y que esa historia se entendiera. La falta de conocimientos no sería un lastre ni un impedimento; al contrario, yo no pensaba ocultarla, sino integrarla como parte del lenguaje” (Strauss, 2001, p.20).

Por lo que respecta al sonido, más complejo de trabajar que la imagen, declara lo siguiente:

El proceso de sonorización del súper 8 era un coñazo, además no había modo de que quedara bien; era muy frustrante y yo no tenía paciencia para hacerlo ni los medios técnicos adecuados. Sin embargo, mis películas no estaban rodadas al estilo del cine mudo. Mis personajes, como los de ahora, no paraban de hablar; no sólo eso, a veces incluso cantaban. El sonido era fundamental si yo pretendía que el espectador, por amigo que fuera, se enterara de algo.

La solución del problema era evidente. Yo mismo, en persona, acompañaría la proyección de las imágenes con todo tipo de comentarios y le pondría voz a todos los personajes. Todo directo. “Sonido directo” llamaba yo a aquello, de mi boca directamente al oído del espectador. Mi hermano Agustín solía ayudarme con las músicas; cuando yo se lo indicaba, él ponía un cassette con los fondos musicales que previamente había elegido. Las proyecciones se convertían en una auténtica fiesta. Un happening lo llamaban entonces. Nunca he oído reírse tanto a la gente como en aquellas proyecciones (Strauss, 2001, pp.20-21).

Estas filmaciones estaban influidas por todo lo relacionado con el pop: desde el cómic hasta la moda femenina. El acercamiento al mundo de la mujer fue intenso y provechoso siendo el germen de su posterior estilo y de los personajes que haría populares en sus películas.

La situación de la cinematografía española del periodo que nos ocupa no era muy diferente de la que tenía anteriormente. La legislación española estaba estancada y la censura había incrementado su presencia después del escándalo que levantó Buñuel con *Viridiana*; las películas extranjeras, americanas principalmente, seguían comiendo taquilla a las españolas; la influencia de la *Nouvelle Vague* se dejaba sentir en directores como Saura, Grau, Patino o Aranda, que experimentaban serias dificultades para poder llevar sus películas a los certámenes internacionales... En medio de este estado de cosas hubo un hecho que tuvo una gran importancia por lo que respecta a la mentalidad de la sociedad de la época como fue el movimiento francés de Mayo del 68. El movimiento se dejó notar en muchos aspectos, aunque desde el punto de vista cinematográfico, una de sus manifestaciones más palpables tuvo lugar en Barcelona, con la creación de la denominada Escuela de Barcelona, cuyo cine se caracterizaba por ser culto, libre y con personalidad.

La Administración estaba poco interesada por el cine que se hacía en nuestro país y por ello no es extraño que una de sus iniciativas, la creación de las Salas de Arte y Ensayo, acabase por fracasar ya que si bien en un principio estaban pensadas para exhibir obras cultas destinadas a minorías, “acabaron convirtiéndose en un reducto morboso, donde un público reprimido consumía los desnudos con voracidad” (Holguín, 2006, p.105). La muerte de Franco en 1975 trajo consigo la esperanza de tener un cine libre, rico y variado. La realidad es que el cine español de esos años vivió su época dorada, si bien los esfuerzos cinematográficos posteriores a la muerte del Generalísimo se centraron en la elaboración de un interminable número de películas donde el elemento predominante era el desnudo y donde la calidad de las películas brillaba por su ausencia. Pese a ello, fue posible que la obra de directores españoles como Saura o Berlanga fuese conocida fuera de nuestras fronteras y que en nuestro país pudiésemos conocer la obra de Warhol o Wilder que influirían poderosamente en el desarrollo cinematográfico de Pedro Almodóvar.

III.1.3. Primeras películas: 1980-1987.

La década de los 80 se inicia con un Almodóvar en el punto óptimo de preparación para emprender sus proyectos más deseados: su ya larga estancia en Madrid, su relación con amigos pertenecientes a grupos marginales, su trabajo en Telefónica y sus compañeros de

clase media, su participación en numerosas actividades artísticas y culturales con una fuerte influencia del movimiento pop, su conocimiento de las técnicas básicas de filmación de cine, su preocupación e interés por el mundo y la estética femenina... todos ellos serían elementos que le abocarían a la creación de su primera película comercial.

El ambiente del Madrid de los años 80 era el ambiente de la *Movida madrileña*, un movimiento o, tal vez mejor, una realidad social en la que se entremezclaban los más variopintos elementos artísticos y literarios encabezados por personajes como el pintor José María Sicilia, el escritor Jesús Ferrero, el grupo Mecano, el polifacético cantante Tino Casal, la cantante Alaska, el dibujante Ceesepe, la presentadora de televisión Paloma Chamorro y un largo etcétera de personas que convirtieron Madrid en un foco artístico con proyección internacional de primera magnitud. El autodidacta Almodóvar, integrado plenamente en la realidad madrileña desde su llegada a la ciudad, era un miembro de pleno derecho de la *Movida* y solo era cuestión de tiempo que abordase la realización de su primera película. Había, sin embargo, una dificultad que parecía insalvable: Almodóvar carecía de recursos suficientes para abordar un proyecto de semejante envergadura.

Anteriormente se ha señalado cómo entre las muchas actividades de Almodóvar estaba la de actor participando en las actividades del conocido grupo Los Goliardos. Entre sus compañeros de grupo había dos con los que mantenía relaciones especialmente buenas. Se trataba de la actriz Carmen Maura y del actor Félix Rotaeta. Ambos insistieron a Pedro para que realizase su primera película y entre todos consiguieron medio millón de pesetas para comenzar las grabaciones que serían ejecutadas por un conjunto de amigos trabajando, básicamente, los fines de semana. El guion de la película, escrito por Pedro, estaba basado en una fotonovela encargada por la revista El Víbora cuyo título era *Erecciones Generales*. La producción se prolongó a lo largo de varios años hasta que, finalmente, en 1980 se estrenó *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. La cinta se convirtió inmediatamente en una película de culto, proyectada, primero, en circuitos independientes y más tarde, durante cuatro años, en las sesiones nocturnas de los cines Alphaville (Almodóvar, 2011). Hay que reseñar que con esta película inició una fructífera etapa de colaboración con Carmen Maura, actriz de referencia en buena parte de sus películas.

El éxito que supuso esta película hizo que Almodóvar preparase la producción de la segunda cuyo nombre sería *Laberinto de Pasiones*. Estrenada en 1982, muestra el ambiente y la Movida del Madrid de los últimos años 70 y primeros 80. La financiación de la película no fue tan problemática como la de *Pepi...* ya que fueron los empresarios de Alphaville quienes proporcionaron el dinero necesario. El nuevo éxito que supuso colocó a Almodóvar en una posición preeminente dentro del cine español de esos años y le animó a preparar una nueva película que sería estrenada en 1983 con el nombre de *Entre Tinieblas* y con la financiación de Hervé Hachuel. En esta película en la que por vez primera Almodóvar abordaba la problemática religiosa, trabajó con la actriz Chus Lampreave que iba a convertirse en una de sus actrices más emblemáticas. El año 1984 y utilizando la misma fuente económica que con la película anterior, estrenó *Qué he hecho yo para merecer esto?*, cinta que además de un gran éxito dentro de nuestras fronteras, experimentó un gran triunfo en el extranjero. Siguiendo este esquema de una película por año, en 1985 estrena *Matador* en cuyo guión colabora con Jesús Ferrero; un cambio, sin duda importante, aunque no el único de la película ya que en ella se apartó de las anteriores comedias corales para formular una visión personal acerca del sexo, la culpa y la muerte. Su acogida fue desigual, gozando de gran éxito en el extranjero y de opiniones contrapuestas en España.

El ritmo de estrenos que el director estaba manteniendo puede hacer pensar que algo había cambiado en la política cinematográfica española, lo cual no se corresponde estrictamente con la realidad. La presencia en la Dirección General de Cinematografía de Pilar Miró entre los años 1982 y 1985 supuso un intento de modificación en profundidad de las estructuras del cine, buscando el desarrollo y promoción de películas con mayor calidad en cuyo seno, lo minoritario tuviese un hueco. Esto acabó suponiendo una menor cantidad de películas, pasándose de los ciento cuarenta y seis largometrajes de 1982 a los sesenta de 1986 (España, Ministerio de Cultura, 2011). De hecho, durante estos años los costes de producción en España aumentaron vertiginosamente, estimándose en 150 millones de pesetas el mínimo para filmar una película aceptable. Por su parte, los propietarios de salas de cine seguían más interesados por las películas americanas con su fácil exhibición y casi innecesaria publicidad, que por las españolas, de éxito incierto y siempre necesitadas de promoción. El número de películas españolas proyectadas se ceñía a lo que marcaba la ley.

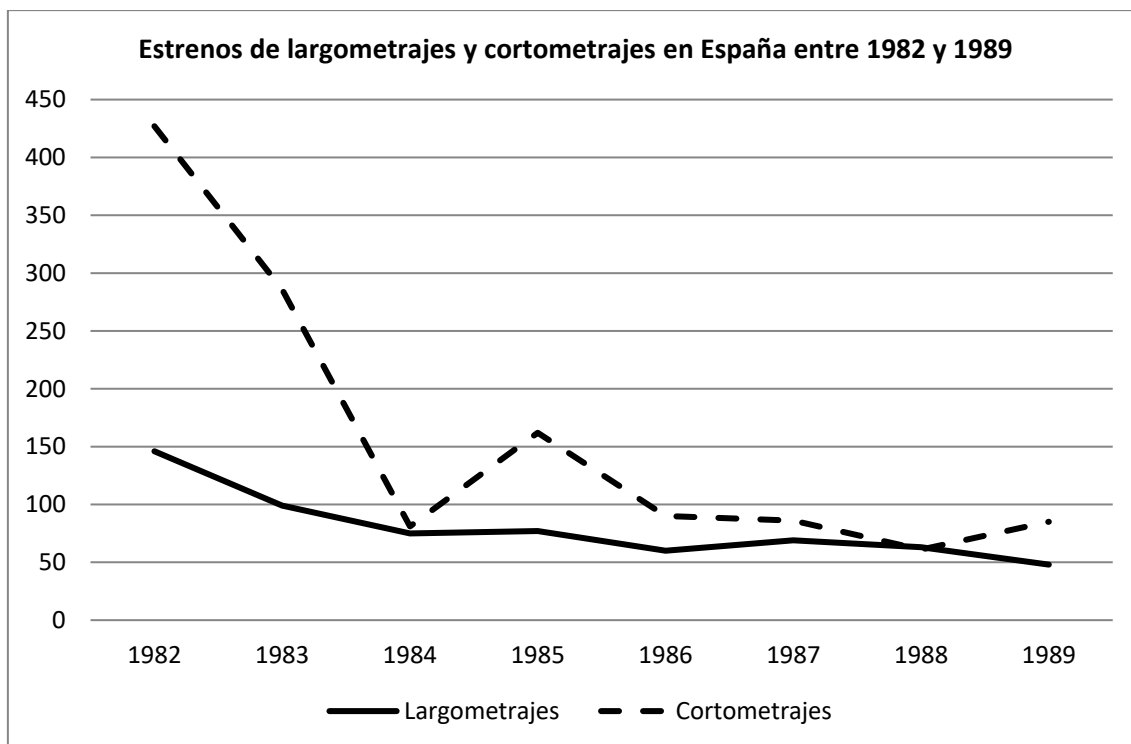


Ilustración 1. Estreno de largometrajes y cortometrajes en España entre 1982 y 1989. Fuente: Ministerio de Cultura y elaboración propia.

El año 1986 supone un momento importante en la trayectoria filmográfica de Almodóvar. Aprovechando el impulso dado por la ley Miró, fundó, junto con su hermano Agustín, su propia productora, El Deseo, coincidiendo con el estreno de *La ley del deseo*, un nuevo éxito para el que no logró subvenciones aunque sí pequeñas ayudas, pese a que en esos momentos era todo un referente del cine español. En el estreno de esta cinta en Francia, tuvo un problema con la censura relacionado con el cartel de la película, diferente al español y en el que se presentaba una escena masculina de cama. El ministro de cultura francés, Jack Lang, ordenó la sustitución de ese cartel por el original de Ceesepe, lo que levantó duras críticas en la prensa francesa.

III.1.4. Etapa de madurez: 1987-1997.

El año 1987 presentó la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que no solo fue la cinta más taquillera del cine español sino que le abrió las puertas a una enorme fama internacional, gracias, además de su indudable calidad, al hecho de que la distribuidora americana Miramax compró los derechos de explotación para todo el mundo. Tanto el director como los actores de la película recibieron un sinnúmero de premios internacionales, siendo la película nominada para el Oscar a la mejor película extranjera.

Descartando las numerosas ofertas que se le habían hecho en Estados Unidos, Almodóvar comenzó a trabajar en la dirección de su nueva película, *Átame* que no sería estrenada hasta enero de 1990. El retraso, del que no era ajena la penosa situación que vivía la política cinematográfica dirigida por el ministro de cultura Semprún, no evitó que la obra fuese un éxito rotundo de público y ello pese a que el director había roto con Carmen Maura, su actriz de referencia hasta el momento, iniciando una nueva etapa junto con una actriz de la talla de Victoria Abril, que por aquel entonces ya gozaba de una enorme reputación internacional. Esta película sin embargo, no solo presenta aspectos positivos ya que su exhibición en EEUU fue polémica y tropezó con la decisión de la MPAA, organismo que se encarga de la calificación de las películas, de asignar una X a la cinta. Tras las acciones legales emprendidas por la distribuidora, Miramax, se cambió la calificación a la recién creada NC17. Pese a estos problemas, la película recibió una enorme cantidad de críticas favorables y la labor de Almodóvar fue alabada por directores y actores como Bergman (Cruz, 1991, p.34), Elia Kazan (Antón, 1992, p.35) o Gerard Depardieu (“Entrevista a Gerard Depardieu”, 1991, p.49). Incluso Madonna lo recuerda en una escena de su película *In Bed with Madonna* (Keshishian, 1991). También, en 1990, concretamente en noviembre de ese año, el cineasta estrena su película *Tacones Lejanos* que, interpretada por Marisa Paredes y Victoria Abril, supuso un nuevo éxito en España y en el extranjero, especialmente Italia y Francia, donde obtuvo el premio César.

Kika es el nombre de su siguiente película, estrenada en 1993. Fue una película acogida con cierto recelo por parte de la crítica que la acusaba de ser lenta y confusa. La película fue censurada en Estados Unidos, al igual que lo fue *Átame*. A esta película siguió, en 1995, *La flor de mi secreto*, obra intimista interpretada por Marisa Paredes que supone un nuevo éxito y *Carne Trémula* de 1997, basada en una novela de Ruth Rendell con el mismo nombre e interpretada, entre otros, por Jorge Sanz, Javier Bardem y Francesca Neri. La película tuvo un éxito rotundo, tanto de crítica como de público en España y en el extranjero.

III.1.5. Desde el Óscar de 1999 hasta la actualidad.

El cine español de 1997 está en una etapa de pleno apogeo a pesar de la acostumbrada falta de apoyo financiero. *La Buena Estrella* de Ricardo Franco (1997), *Perdita Durango* de Álex de

la Iglesia (1997) o *Abre los Ojos* de Amenábar (1997), son algunos de los títulos estrenados el año 1997. La filmación de cortos es impulsada por algunas de las cadenas de televisión. En total, durante los años 1996, 1997 y 1998, se suman al cine español 38 directores nuevos, algunos de los cuales trabajan con una calidad extraordinaria. Es el caso del andaluz Benito Zambrano (1999) que con su película *Solas* consiguió dos premios del público en el Festival de Berlín de 1999.

En esta situación y con esta fuerte competencia, se estrena en 1999 *Todo sobre mi madre*, película intimista rodada, por vez primera en el caso de Almodóvar, fuera de Madrid, fruto de un guion propio y protagonizada por Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz y Fernando Fernán-Gómez. El éxito de la película es tal, que en sus tres primeros días de exhibición recaudó 150 millones de pesetas. La crítica y el público, nacionales e internacionales, alaban la película que consigue cinco premios Goya y el Oscar a la mejor película extranjera. Idéntica sería la trayectoria de su siguiente película: *Hable con ella* que estrenada el año 2002 desarrolla los temas de la muerte y de la pasión llevados más allá de los sentidos. Su éxito superó al de la anterior película y recibió, entre otros premios, el Oscar al mejor guion original. La prestigiosa revista Time eligió esta película como una de las 100 mejores de todos los tiempos (Corliss, 2005).

El año 2004 se estrenaba *La mala educación*, una película que está inspirada por vivencias de la etapa juvenil de su director y que está ambientada en el Madrid en 1980. La acogida de la crítica a esta película fue buena en su mayoría, aunque no faltaron duras críticas que la tachaban de difícil de comprender y de pesada al mantener cinco líneas argumentales simultáneamente. Unos años después, en 2006 llegaría *Volver*, interpretada por Carmen Maura, Penélope Cruz, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo y Chus Lampreave. La película, en la que Almodóvar rememora su infancia, supone un homenaje a su madre, muerta en septiembre de 1999. Los premios para esta película fueron numerosos, destacando los cinco Goyas que obtuvo en España.

El año 2009 se estrenaba *Los abrazos rotos*. Según afirmaciones del propio director, cuenta con una historia “desgarradora de amor loco, ambientada en los años 90 y en la actualidad”, en la que se mezclan varios géneros “sin dejar de lado el humor” (“Los Abrazos Rotos se estrenará

el 18 de Marzo”, 2009). Esta película también contó con una buena acogida por parte de la crítica y con varios premios nacionales e internacionales.

En septiembre de 2011 se estrenó *La piel que habito*, interpretada por Antonio Banderas, Elena Anaya y Marisa Paredes, entre otros. Su temática, como es costumbre en Almodóvar, está a caballo entre varios géneros. El estreno de la película en España se realizó unos meses después de su presentación en varios escenarios internacionales, entre ellos el festival de Cannes. Las razones de este retraso han sido varias, pero no es ajeno al hecho los problemas relacionados con la aprobación de la ley Sinde y la regulación de los derechos de propiedad intelectual y su relación con las descargas de Internet.

Esa mezcla también se da en *La piel*... La película transita entre el drama, el cine de anticipación científica, el thriller, el terror y el melodrama. Sin renunciar del todo al humor, que también lo hay y siempre lo habrá. Eso es marca de la casa. (Harguindey, 2009, pp.29-30)

El 8 de marzo de 2013 veía la luz *Los amantes pasajeros*, una vuelta a la comedia en la que se entremezclan números musical y un cierto toque de drama. La acción transcurre en su mayor parte a bordo de un avión y entre los principales intérpretes destacan Carlos Areces, Javier Cámara, Raúl Arévalo y Lola Dueñas. La acogida de la película ha sido un tanto desigual, algo que han contribuido las críticas negativas emitidas por el entonces crítico cinematográfico de El País, Carlos Boyero.

Los ingenios verbales más audaces están al alcance del humor infantil o preadolescente entre rijoso y escatológico. Confundir llamadas con mamadas, repetir hasta la náusea que la mescalina que lleva un traficante tiene sabor anal porque ahí es donde la oculta su dueño, inventarse un baile al ritmo de una canción discotequera en el que no sabes hacia dónde mirar. (Boyero, 2013)

Tras un prolongado parón causado en buena parte por una complicada operación de espalda, Almodóvar dio a conocer su nueva película. El 8 de abril de 2016 se estrenaba *Julieta*, una película de mujeres en la que se describen las relaciones madre-hija huyendo del melodrama, tan habitual en el director, para adquirir la dureza del drama. Sus principales intér-

pretas son Emma Suárez y Adriana Ugarte y la acogida por parte de la crítica (con la excepción de El País) fue positiva. De hecho fue nominada a numerosos premios nacionales e internacionales si bien, su triunfo más sonado está en la consecución de un premio Goya a la Mejor actriz por parte de Emma Suárez en la edición de 2017.

La última película analizada es *Dolor y Gloria*. Estrenada el 13 de marzo de 2019, se trata de una obra dura en la que la autoficción es el principal componente y en la que se tocan aspectos de la vida del director, unos reales y otros inventados. Su protagonista principal es Antonio Banderas que representa el “alter ego” de Almodóvar. La acogida de la película por parte de la crítica ha sido, en general, muy buena y también lo ha sido su paso por los festivales de cine, habiendo recibido nominaciones para numerosos premios y habiendo ganado siete premios Goya en la edición de 2020.

El primer decenio del siglo XXI ha sido especialmente significativo para Almodóvar quien ha visto consolidarse su figura dentro del cine, tanto nacional como extranjero. Así, por ejemplo, el 29 de Junio del año 2000 era nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Castilla-La Mancha, un acto especialmente importante para él, no sólo porque se trata de la universidad de la tierra donde nació, sino porque la concesión del más elevado de los grados otorgados por la universidad, supone el reconocimiento a la trayectoria artística y profesional de una persona que siempre manifestó su carácter autodidacta. Idéntico sentido, pero ahora a nivel internacional, tiene la concesión, en Junio de 2009, del doctorado Honoris Causa en Artes por la Universidad de Harvard. El prestigio internacional que tienen los diplomas de dicha universidad es enorme, situando al director a la altura de personajes como George Washington, John F. Kennedy, Walt Disney o el compositor Leonard Bernstein.

También ha habido aspectos negativos para Almodóvar a lo largo de estos años. Uno de ellos, tal vez el más importante ha sido el desacuerdo que tuvo en 2003 con la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España acerca del método de votación de los premios y que provocó su salida de dicha institución unos meses más tarde. El desacuerdo surgió por la decisión de la Academia de elegir como mejor película de 2003 y, por lo tanto, como candidata al Óscar a la mejor película extranjera, la cinta *Los lunes al sol* (León de Aranoa, 2002), en vez de su película *Hable con ella*. Este hecho fue repetido el año 2004 donde su

película *La mala educación* no tuvo ningún premio al recaer, la mayor parte, en *Mar adentro* (Amenábar, 2004). La vuelta de Almodóvar a la Academia no se produjo hasta abril de 2011 (García, R., 2011). Otro de los aspectos que ha vivido con preocupación el director, ha sido el rápido crecimiento de las descargas ilegales en Internet y el daño que dicha actividad causa al negocio cinematográfico. En este sentido, se ha manifestado en numerosas ocasiones partidario de crear alguna regulación de las descargas a través de la red y por dicha razón ha mostrado su apoyo a la Ley Sinde desde el primer momento.

Yo entiendo que a los chicos que se han descargado todo tipo de materiales gratis es muy difícil convencerles de que determinados contenidos tienen un dueño, y que bajártelos alegremente equivale a un robo. Las películas tienen un dueño, alguien ha pagado un montón de millones de euros para producirlas. Pero además del perjuicio económico, que es descomunal, a mí me preocupa el derecho moral de los autores.

[...]

Con las descargas ilegales, algunos están ganando mucho dinero, y no son los dueños de los contenidos, sino las operadoras telefónicas que venden al usuario las herramientas para poder descargarse todo. Y esto solo puede impedirse desde el Gobierno. Y no lo han hecho, como tantas cosas, por una razón muy sencilla: el miedo. Para la industria cinematográfica, las descargas son un verdadero cáncer. (Harguindey, 2009, pp.29-30)

El temor expresado por Almodóvar respecto a las descargas ilegales de Internet es compartido por muchos de los artistas españoles y su erradicación se ha convertido en uno de los principales caballos de batalla de los primeros años del siglo XXI. Para aclarar la intensidad del proceso basta contemplar el gráfico que viene a continuación, en el cual se muestra cómo el casi constante incremento que ha experimentado el estreno de producciones cinematográficas no se corresponde con un incremento paralelo de los espectadores o de la recaudación, sino que estos, por el contrario, sufren una lenta pero constante reducción. Es precisamente, esa disparidad de datos la que es puesta, por los miembros del colectivo cinematográfico como consecuencia de la falta de respeto a los derechos de autor.

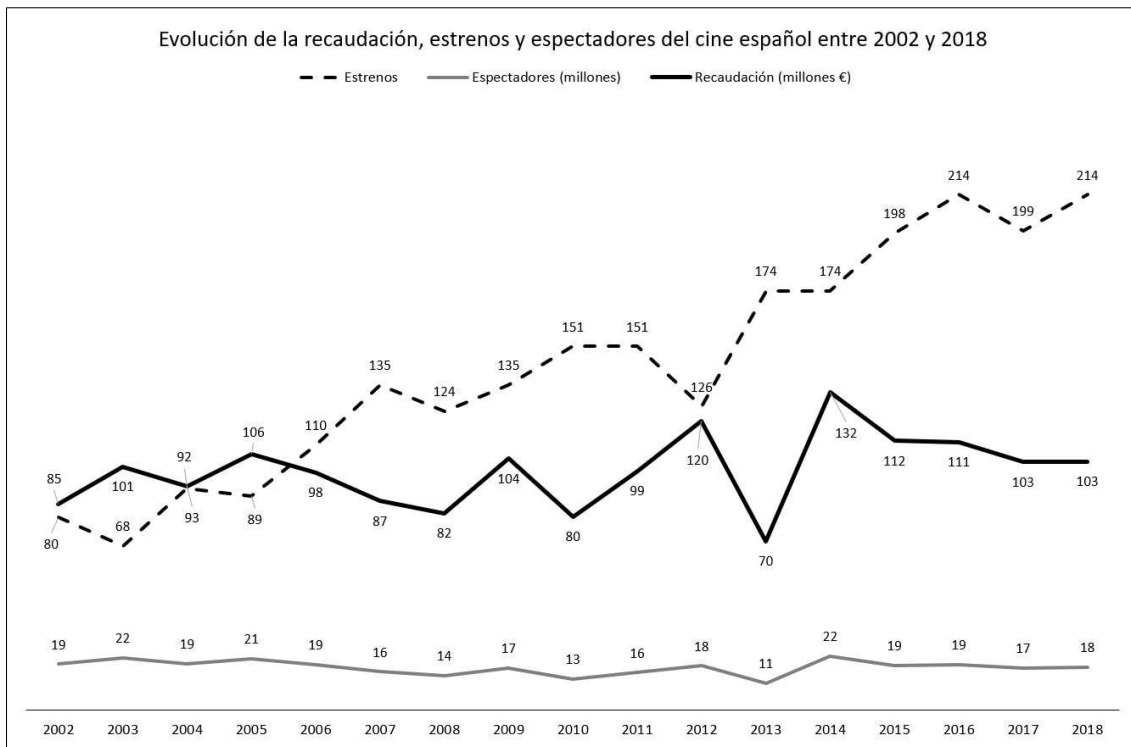


Ilustración 2. Evolución de la recaudación, estrenos y espectadores del cine español entre 2003 y 2010.
Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Ministerio de Cultura y elaboración propia.

III.2. Influencias en la obra de Almodóvar

La llegada de Almodóvar a Madrid a la edad de 16 años, las variadas ocupaciones que tuvo que desarrollar para ganarse la vida, sus inquietudes por varios campos artísticos y el nacimiento y desarrollo de la movida madrileña durante esos años, fueron indudablemente factores que dejaron una profunda huella en la obra cinematográfica del director.

Las dos primeras corrientes que afectan a la obra de Almodóvar, o mejor, que están en la base de su trabajo, son el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*. Ambos están profundamente relacionados ya que hay una manifiesta influencia del primero en la segunda.

El Neorrealismo es un movimiento que tuvo lugar en la postguerra italiana, siendo sus principales impulsores Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica. Las películas de estos autores centran su atención en las dificultades económicas y humanas de las clases desfavorecidas de la postguerra y en los sentimientos de frustración y desesperación que se generan en la dura vida del momento. En las películas abundan los exteriores devastados por la guerra y tanto entre sus protagonistas secundarios como entre los principales es frecuente ver actores no profesionales.

La *Nouvelle Vague* era un movimiento formado por un conjunto de escritores y críticos franceses con una sólida formación cinematográfica de tipo académico que, en torno a la revista *Cahiers du Cinéma* decidieron, a finales de los años 50, pasar a la dirección de películas. Algunos de los representantes de este movimiento fueron François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer o Claude Chabrol. El cine de la *Nouvelle Vague* se caracteriza por la búsqueda del realismo a través de un conjunto de reflexiones acerca de la condición humana que consideraban aislada en la asfixiante sociedad burguesa del momento. Al servicio de su visión se pusieron un conjunto de innovaciones técnicas que facilitaban el acceso al mundo del cine de los directores citados, innovaciones como las cámaras de 8 mm. o de 16 mm., más ligeras, más baratas con las que se empleaban películas más sensibles que exigían un menor desembolso en iluminación y posibilitaban realizar grabaciones con la cámara sobre el hombro. Las grabaciones ya no exigían el uso de un plató cinematográfico y de hecho, en muchas ocasiones preferían la grabación en espacios naturales y esto, a su vez, posibilitaba el empleo de actores no profesionales que retrataban la realidad de una forma mucho más cercana.

Ambos movimientos tuvieron una profunda influencia en el cine de Almodóvar que se manifiesta en la técnica y en los personajes: su marginalidad, su desesperación, el papel que asumen en la lucha por su supervivencia, su comportamiento general, las grabaciones en exteriores, el recurso a los actores no profesionales, el empleo de cámaras de 8 y 16 mm...

A finales de los años 60 tuvo lugar el Mayo del 68 y el nacimiento del movimiento *hippie*. Ambos manifestaban un deseo de libertad y de ruptura con los convencionalismos impuestos por la sociedad imperante. Aspectos como la ideología, la religión, las costumbres, las relaciones personales, la asignación de roles a hombres y mujeres, la institucionalización de las manifestaciones estéticas... eran ampliamente cuestionados por estos movimientos.

El estreno en 1969 de la película *Easy Rider*, dirigida por Dennis Hopper (1969) y protagonizada por Peter Fonda, Dennis Hopper y Jack Nicholson, marcaría un hito importante en el cine americano al inaugurar un nuevo género, el *Road Movie*, y al sentar las bases del cine *underground*. De hecho, puede observarse un fuerte paralelismo entre ciertos aspectos de esta película y las primeras realizadas por Almodóvar como por ejemplo el hecho de que fuese una película producida por amigos que en muchos casos no cobraban por su actuación o la

visión que dan del mundo de la juventud y de sus costumbres entre las cuales el sexo y las drogas jugaban un importante papel.

Una de las figuras del cine independiente americano que tuvo una mayor influencia en Almodóvar fue, sin duda, Warhol, cuya trayectoria es considerada por más de uno, paralela a la de nuestro realizador (Holguín, 2006, p.72). En Warhol vemos el empleo de objetos populares cuya vulgaridad está todavía más acentuada; vemos constantes referencias a una sociedad mercantilista, terriblemente consumista que jamás es puesta en tela de juicio; vemos el empleo de planos más cercanos al documental que a una película; vemos la omnipresencia de la música rock... todos estos elementos están igualmente presentes en la obra de Almodóvar.

Sin embargo, la influencia del cine americano no se reduce al *underground* o a Warhol. Directores como Woody Allen con su comedia neoyorkina han sido los responsables de que la mayor parte de la obra cinematográfica de Almodóvar transcurra en la ciudad de Madrid. El influjo de Hitchcock y su maestría en el género de suspense se hace cada día más manifiesto en las películas de nuestro director, gran amante, por otra parte de este género. Valga como ejemplo la recientemente estrenada *La piel que habito*. La presencia de George Cukor o Billy Wilder es manifiesta si nos fijamos en el delicado trato y en el cuidado que pone en la dirección de mujeres que son, en la mayoría de las cintas, las auténticas protagonistas.

El Surrealismo cinematográfico español encabezado por Buñuel, también influye de forma poderosa en la obra de Almodóvar, si bien lo hace matizado por elementos tomados del absurdo, del melodrama español o de la comedia negra presentes en la obra de Berlanga o de Bardem. El tratamiento de la realidad socioeconómica española, de la situación miserable de los protagonistas y sus problemas existenciales sería propio de obras de carácter dramático, obras duras de ver a causa de la cruda realidad que expresan. El tratamiento que Almodóvar da a estos temas sigue las pautas de los directores citados y retoma antiguas tradiciones españolas, el entremés y el posterior sainete para aplicar un matiz de comicidad que alivie la tensión y desdramatice, al menos superficialmente los serios problemas expuestos.

El mundo de la Movida Madrileña, vivido en primera persona por el director, le serviría de inspiración constante en sus primeras películas. Por doquier podemos ver seres marginales, sexualmente ambiguos, adictos a las drogas y a la música rock muchas veces punk, con

unas pasiones intensas, frecuentemente desatadas. La supervivencia de estos seres estaba sustentada en el trapicheo y en la pequeña delincuencia que ejercían en las calles de Madrid. Pero la Movida no solo se plasmaba en las personas sino en las formas de representación de la realidad. La confluencia de estilos como el Pop Art y sobre todo del Kitsch tendría una indeleble huella en la obra de Almodóvar.

El *Pop Art*, es un movimiento artístico que surge en la Inglaterra de los años 50. Innovador, comercial, divertido, satírico, desafía al arte tradicional utilizando elementos populares como símbolos, iconos y personas de la sociedad para actualizarlos y transformarlos. Un importante medio de transmisión del *Pop Art* es el cómic donde se caracteriza por el uso de colores brillantes y excéntricos junto con el uso de contornos negros bien marcados o el uso de puntos Benday. Estos elementos iban a tener una fuerte presencia en otro importante movimiento que surgiría en Alemania en los años 60. Se trata del *Kitsch*, movimiento difícil de definir aunque en su origen hacía referencia al arte de mal gusto. Este nuevo estilo es ante todo algo experimental que toma elementos de las parodias y performances y que hereda toda la extravagancia de los movimientos de vanguardia anteriores. No es raro ver en sus obras un desusado placer por la exhibición, por una decoración excesiva llena de contrastes con unos colores fuertes y llamativos hasta la extravagancia. Tonos ostentosos donde se mueven con total comodidad el rojo brillante, el azul profundo, el verde intenso... Es un movimiento polémico que enfrenta hasta el infinito a sus defensores y a sus detractores. Para los defensores es un arte exclusivo lleno de vitalidad y dinamismo, capaz de crear intertextualidad mediante la combinación de elementos opuestos y diversos que contraponen a lo que tradicionalmente se considera arte. Para sus detractores es algo horrida, vulgar y antiestético que solo busca el engaño y la imitación (Calinescu, 1991).

Pues bien, Almodóvar y las personas con quienes colaboraba en la Movida como Alaska, Fabio McNamara, Tino Casal, Ceesepe... decidieron firmemente no seguir los cánones de belleza establecidos y se convirtieron en fervientes seguidores del *Kitsch* y de otros movimientos cercanos como el CutreLux creado y encabezado por Paco Clavel.

III.3. Filmografía de Almodóvar

Como se ha indicado en páginas anteriores, la actividad cinematográfica de Almodóvar no se limita a la dirección de largometrajes sino que se extiende al mundo de los cortos y a la producción de películas de otros directores. Aunque el motivo de este estudio son los títulos de crédito de los largometrajes del director, en la lista que viene a continuación aparecerán indicados los cortos de su etapa inicial ya que en ellos puede verse una buena parte de la base temática y estética que posteriormente estará presente en la obra del director. Por otra parte, no hemos de olvidar que en la afición que tuvo filmando estos cortos y en el “éxito” que tuvo entre sus espectadores, radica su decisión de dedicarse a la producción cinematográfica.

Año	Soporte	Título	Duración (min)
1974	Súper 8 mm	<i>Dos putas o Historia de amor que termina en boda</i>	10
1974	Súper 8 mm	<i>Film político</i>	4
1975	Súper 8 mm	<i>La caída de Sodoma</i>	10
1975	Súper 8 mm	<i>Homenaje</i>	-
1975	Súper 8 mm	<i>El sueño o La estrella</i>	12
1975	Súper 8 mm	<i>Blancor</i>	5
1976	Súper 8 mm	<i>Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf?</i>	5
1976	Súper 8 mm	<i>Sea caritativo</i>	5
1976	35 mm	<i>Muerte en la carretera</i>	8
1977	Súper 8 mm	<i>Las tres ventajas de Ponte</i>	5
1977	Súper 8 mm	<i>Sexo va, sexo viene</i>	17
1978	Súper 8 mm	<i>Folle, folle, fólleme Tim</i>	90
1978	16 mm	<i>Salomé</i>	11
1980	16 a 35 mm	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	80
1982	35 mm	<i>Laberinto de pasiones</i>	100
1983	35 mm	<i>Entre tinieblas</i>	115
1984	35 mm	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	102
1985	-	<i>Tráiler para amantes de lo prohibido</i>	18
1985	35 mm	<i>Mataador</i>	101
1986	35 mm	<i>La ley del deseo</i>	100
1988	35 mm	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	89
1989	35 mm	<i>¡Átame!</i>	107
1991	35 mm	<i>Tacones lejanos</i>	113
1993	35 mm	<i>Kika</i>	115
1995	35 mm	<i>La flor de mi secreto</i>	95
1997	35 mm	<i>Carne trémula</i>	96
1999	35 mm	<i>Todo sobre mi madre</i>	105
2002	35 mm	<i>Hable con ella</i>	108
2004	35 mm	<i>La mala educación</i>	106
2006	35 mm	<i>Volver</i>	121
2009	35 mm	<i>Los abrazos rotos</i>	127
2009	-	<i>La concejala antropófaga</i>	8
2011	35 mm	<i>La piel que habito</i>	117
2013	35 mm	<i>Los amantes pasajeros</i>	90
2016	35 mm	<i>Julieta</i>	96

Año	Soporte	Título	Duración (min)
2019	35 mm	<i>Dolor y gloria</i>	113
2020	35 mm	<i>La voz humana</i>	30

Tabla 2. Filmografía de Pedro Almodóvar. Fuente: web oficial de Almodóvar y elaboración propia.

La obra de Almodóvar es una obra viva. El director, que ronda los 64 años en el momento de escribir estas líneas, se encuentra en una fase activa de su vida profesional, ocupado con multitud de proyectos, tanto en el mundo del cine como fuera de él. Es por esta razón que la bibliografía de tipo biográfico que existe sobre su persona y, sobre todo, sobre su obra, es poco numerosa, bastante incompleta y frecuentemente, en función de la fecha de publicación del libro, deja bastantes lagunas respecto a la trayectoria más reciente del director. De la misma manera, los intentos de clasificar su obra en etapas son incompletos y a mi juicio, bastante carentes de una perspectiva que si es siempre necesaria lo es más todavía en el caso de Almodóvar si tenemos en cuenta la complejidad de su obra y la imposibilidad de adscribir sus películas a un género concreto como el propio autor ha admitido varias veces (Harguindey, 2009, pp.28-31).

Clasificaciones existen varias, todas diferentes. Baste citar, por ejemplo, la que figura en el libro *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, escrito por Frédéric Strauss (2001) con material proveniente de entrevistas realizadas a partir del año 1994 y con algún fragmento escrito por el propio Almodóvar. Es una clasificación de tipo temático-cronológico, en función de la cual organiza su libro y comprende las siguientes etapas y obras:

Etapas 1. La vida es una comedia.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980). *Laberinto de pasiones* (1982).

Etapas 2. El cine como ambición.

Entre tinieblas (1983). *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). *Matador* (1985).

Etapas 3. Dueño de su deseo.

La ley del deseo (1986).

Etapas 4. Ídolos e idilios de estudio.

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988). *Átame* (1989).

Etapas 5. Las dos caras del arte.

Tacones lejanos (1991). *Kika* (1993).

Etapas 6. Pasiones en Madrid.

La flor de mi secreto (1995). *Carne trémula* (1997).

Etapa 7. A corazón abierto.

Todo sobre mi madre (1999).

Hasta cierto punto similar es la clasificación que realiza Antonio Holguín (2006) en su libro *Pedro Almodóvar*. En este caso el nivel de agrupamiento es menor llegando a prácticamente una categoría por película:

Etapa 1. Sus primeros trabajos.

En esta categoría estarían incluidas las primeras películas del director realizadas en súper 8: *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974). *Film político* (1974). *La caída de Sodoma* (1975). *Homenaje* (1975). *El sueño o la estrella* (1975). *Blancor* (1975). *Tráiler de Who's afraid of Virginia Wolf?* (1976). *Sea caritativo* (1976). *Las tres ventajas de Ponte* (1977). *Sexo va, sexo viene* (1977). *Folle...folle...fólleme...Tim* (1978). *Salomé* (1978).

Etapa 2. El mundo del pop lesteriano.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980). *Laberinto de pasiones* (1982).

Etapa 3. El melodrama.

Entre tinieblas (1983).

Etapa 4. La tragicomedia neorrealista.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984).

Etapa 5. La comedia musical española.

Tráiler para amantes de lo prohibido (1985).

Etapa 6. La tragicomedia amoroso-pasional.

Matador (1985). *La ley del deseo* (1986).

Etapa 7. La alta comedia.

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988).

Etapa 8. El thriller moderno.

Átame (1989).

Etapa 9. El melodrama musical.

Tacones lejanos (1991).

Etapa 10. La comedia y el cine negro.

Kika (1993).

Etapa 11. El comienzo de una nueva etapa.

La flor de mi secreto (1995). *Carne trémula* (1997). *Todo sobre mi madre* (1999).

Etapa 12. Vuelta a la tauromaquia y a la muerte cerebral.

Hable con ella (2002).

Etapas 13. La vuelta a la infancia.

La mala educación (2004). *Volver* (2006).

Por supuesto, hay más estudios sobre la vida y obra de Almodóvar que incluyen distintas clasificaciones de su obra, aunque todos ellos acaban reconociendo la dificultad que tiene la misión. En el Anexo I que puede verse en la página 265, se mostrará la obra de Almodóvar previa a *Pepi, Luci...* indicando para cada uno de sus cortos, en la medida de lo posible, la sinopsis así como la ficha técnica (Almodóvar, 1985, pp.17-18).

IV. Los títulos de crédito

IV.1. Aspectos generales

El nacimiento oficial del cine, desde un punto de vista científico, tuvo lugar en marzo de 1895 con la presentación de la película *La sortie des ouvrières de l'usine Lumière* ante la *Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale* en París. En diciembre de ese mismo año tuvo lugar la presentación en sociedad del cine en su vertiente espectáculo con la proyección de la película anteriormente citada a la que se unieron *L'arroseur arrosé* y *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Los detalles de esta última exhibición son bien conocidos: tuvo lugar en París, más concretamente en el sótano del Grand Café du Boulevard des Capucines. A ella asistieron 35 espectadores, costando la entrada un franco.

Por lo que al presente estudio concierne, hay que reseñar que ninguna de las tres películas tenía títulos de crédito aunque, eso sí, fueron acompañadas de elementos tan característicos como el póster, el programa de mano y el afiche ligados a partir de ese momento, de forma indisoluble, a la nueva industria. El diseño gráfico hacía su primera incursión en el cine, industria a la que jamás ha abandonado.

Presente en la proyección del Grand Café, había una persona que hizo cambiar definitivamente la orientación del cine desde la vertiente de extraño artilugio científico hasta lo que sería su faceta más conocida de industria del espectáculo que es la que ha llegado hasta nuestros días. Se trata de Georges Méliès quien coherente con sus intenciones creó su propia máquina, el “kinétograph”, su propia productora Star-Film y sus propios estudios. El empresario pronto percibió dos importantes necesidades: en primer lugar, sus películas deberían poderse distinguir de algún modo de las que pudiesen realizar otros y en segundo lugar, habría que intentar que su producto llegase a la mayor cantidad posible de personas independientemente de su nivel cultural e incluso de su idioma. La respuesta a la primera necesidad fue resuelta mediante la filmación de un cartón de color negro en el cual aparecía, en color inverso, su marca. La respuesta a la segunda necesidad fue satisfecha filmando un conjunto de cartones, con características similares al anterior, en los que se incluía el mínimo texto necesario para que la historia fuese comprensible. Ahora sí, el diseño gráfico había llegado de forma directa

al cine, convirtiéndose en una parte indisociable de él. Los títulos de crédito, ejecutados mediante técnicas de diseño gráfico, se convierten en una eficaz y necesaria herramienta que tiene como propósito resaltar y dar a conocer la propiedad de las películas, empaquetarlas. Este último es el término que emplean con gran acierto Gemma Solana y Antonio Boneu: “Básicamente, Méliès destapó la necesidad de empaquetar las películas. El packaging del cine, el empaquetado adecuado para lo que se vende y a quien se vende. Exactamente igual que en cualquier otro ámbito comercial” (Solana y Boneu, 2008, p.12).

La iniciativa de Méliès tuvo gran éxito y el resto de las empresas del incipiente mundo cinematográfico adoptaron el empaquetamiento como técnica para mostrar su marca al público. La consolidación del cine y la gran aceptación que tuvo entre los espectadores hizo que surgiese la curiosidad de éste hacia quienes eran los protagonistas de las películas o quién era el director o el autor de la obra. El número de cartones con títulos de crédito fue aumentando de esta manera, haciendo populares no solo a determinadas personas sino a determinados oficios. Tanto el Film d'Art de la Francia de principios de siglo XX como el Star System americano de mediados del mismo siglo tuvieron un destacado papel en la definición y desarrollo de las secuencias de títulos de crédito que han llegado a ser lo que ahora conocemos.

Podemos definir la secuencia de títulos de crédito como una parte de la película, de obligada inclusión, donde se combinan elementos correspondientes al lenguaje visual, al lenguaje sonoro y al lenguaje escrito (y a veces hablado) que tiene como función básica mostrar los datos identificativos de la película y de quienes la producen, así como los nombres de los diferentes oficios y de sus responsables que están presentes en ella. Actores, técnicos, instituciones, colaboradores... todos ellos tienen su espacio reservado. Un buen ejemplo de secuencia de títulos de crédito no escritos es la perteneciente al final de la película *The magnificent Ambersons* de Orson Welles (1942) cuyos créditos finales son leídos por la voz de Orson Welles sin que haya ningún elemento gráfico. En referencia con lo anterior, en su obra *Le générique du film*, la lingüista francesa Nicole de Mourgues (1994) propone el uso del término “livisaudible” como referencia a lo que se lee, lo que se ve y lo que se oye.

Paralelamente al avance de las técnicas, los títulos de crédito han visto evolucionar sus formas, su composición, su extensión y su distribución. De ser un elemento destinado a mostrar aspectos técnicos, ha pasado a ser un componente imprescindible que envuelve a la película creando un clima, una atmósfera, un ambiente que consigue desconectar al espectador de la vida real y le va introduciendo progresivamente en la historia que se está contando. La importancia del título de crédito en el conjunto de la película es pues elevada. Imprescindible se ha dicho con anterioridad. Sin embargo contrasta con este hecho la escasa valoración y el pobre tratamiento que se les ha otorgado desde los círculos científicos. A excepción de los trabajos sobre Saul Bass, Juan Gatti y algún otro autor, son casi inexistentes las referencias a los títulos de crédito en los análisis de los críticos. Algo similar pasa con los estudios realizados por los investigadores del mundo del cine quienes en la mayoría de los casos se limitan a citarlos simplemente. La situación no mejora entre el público general pues conocida es la actitud general de despreocupación, si no de estampida general de la sala de proyección al llegar los títulos finales.

IV.2. Etapas dentro de la evolución de los títulos de crédito

Si deseamos hacer un análisis medianamente correcto acerca de los títulos de crédito en el cine de Almodóvar, es necesario plantearse cuales son los mecanismos que han permitido que los títulos hayan llegado a ser lo que son actualmente y cuál ha sido la evolución temporal de dichos mecanismos.

En los últimos años están surgiendo, aunque con una gran lentitud, un conjunto de estudios acerca de las relaciones entre los títulos de crédito como producto del diseño gráfico y el cine. En muchos de estos estudios se hacen intentos de clasificación o de organización de los títulos que atienden, la mayor parte de las veces, a criterios temporales. Tal es el caso de la primera parte del estudio realizado por Sara Blancas Álvarez (2003) y que con el título *El diseño gráfico en el cine: 60 años de secuencias de títulos (1895-1995)* establece cinco etapas con las denominaciones: “el cine primitivo (1895-1915); el cine mudo (1916-1927); la llegada del sonoro, los años 30; los años 40; los años 50”. A lo largo de su estudio analiza la aparición y desarrollo de diversas técnicas, así como su utilización en la creación de las secuencias de títulos. Diferente es la óptica que aborda *Uncredited* (Solana y Boneu, 2008). En esta extensa

y documentada obra, los autores optan por una clasificación de tipo técnico-estilístico que aunque no está exenta de elementos temporales, los mantiene en un segundo plano. Los nombres de los apartados son claramente indicativos: “Blanco sobre negro; fondos con secuencia; títulos como logotipos; animación; texturas; concepto; las vedettes; diseñadores de títulos; en la actualidad” pp.4-5. Es la revolución causada por los avances técnicos del diseño gráfico, así como la genialidad con que son empleados por diversos autores o escuelas lo que permite establecer una serie de etapas perfectamente delimitadas.

IV.2.1. Época previa a Saul Bass.

Independientemente del modelo elegido por los diversos autores que afrontan esta temática, parece haber un claro consenso en considerar al autor Saul Bass como un hito dentro del diseño gráfico aplicado al ámbito cinematográfico. Los títulos de crédito iniciales que hizo para *El hombre del brazo de oro* (Preminger, 1955) supusieron una auténtica revolución marcando un antes y un después. De acuerdo con esto, el análisis sobre la evolución de los títulos de crédito contempla dos grandes etapas, una de ellas previa a Saul Bass y otra posterior, dentro de las cuales habrá, a su vez, varias subetapas aunque es necesario dejar muy claro que no estamos ante una historia lineal sino ante una sucesión de hechos que, en muchas ocasiones se solapan.

a. Desde el nacimiento del cine hasta el fin del cine mudo (1895-1930).

En esta etapa cuyo comienzo coincide con el del propio cine, a finales del siglo XIX, encontramos autores como los hermanos Lumière, Edison, Méliès, Pathé Frères o Griffith. Sus películas son un claro exponente de la creciente necesidad de proporcionar información extra sobre la obra. Las breves películas de los hermanos Lumière con escenas tomadas directamente de la vida real donde se muestran obreros saliendo de su trabajo en una fábrica o bien la llegada de un tren a una estación, carecían por completo de títulos de crédito iniciales. Al margen del escaso interés que tenían los Lumière en aparecer como autores de sus propias grabaciones, su presencia física al inicio de las proyecciones les aportaba la dosis de acreditación necesaria. Tampoco había créditos finales en sus películas dado que el personal que intervenía en la producción era muy escaso y no se consideraba necesario hacer mención de ellos.

El concepto de Thomas Edison y de sus productoras Edison Manufacturing Company y Thomas A. Edison, Inc. era bastante diferente. En sus películas *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Porter, 1902) o *The European rest cure* (Porter, 1904) ya aparece el símbolo de la productora Edison Co. consistente en una flor de ocho pétalos, es más, en el único título inicial de películas como *The Great Train Robbery* (Porter, 1903) o *The Kleptomaniac* (Porter, 1905), además del título de la película aparecen tanto la marca registrada como el copyright. El paso del tiempo, la popularización del cine y la proliferación de copias ilegales de las películas hicieron que los elementos como copyright, logotipos de las productoras y firmas de los propietarios estuviesen cada vez más presentes en los títulos de apertura de las películas. La pauta emprendida por Edison fue seguida por Méliès haciendo aparecer su marca Star Film tanto en el título como en los decorados, por Pathé Frères con su célebre gallo o por Griffith quien además de sus iniciales, insertaba su firma. La mayor parte de las películas iniciales de esta época constaban de un solo plano de título en el que junto al texto figuraba una orla con motivos lineales o vegetales. La tipografía sigue las pautas que marca la moda y el gusto general de la época, siendo muy abundantes los diseños con letras manuscritas sin que en ningún momento se advierta algún tipo de relación entre el tipo de fuente y el contenido o el desarrollo de la película. Interesantes son las diferencias de tamaño que utiliza Méliès para resaltar ciertas palabras e ideas, recurso utilizado posteriormente por movimientos culturales como el Dadaísmo o el Futurismo.

Un importante paso se dio con la película *Cabiria* de Giovanini Pastrone (1913). Esta película avanza o consolida elementos que tendrán una importante repercusión posterior. El fondo negro tradicional de los títulos fue sustituido en la secuencia inicial por una imagen fija en la que se mostraba un relieve en piedra. Sobre el fondo y en color blanco aparecían los títulos entre los cuales hay otra novedad consistente en citar al autor del libro, Gabrielle d'Annunzio, en que se basa la película. El hecho de que la cinta esté estructurada en cuatro capítulos precedidos por intertítulos donde se sintetizan los próximos acontecimientos hace que por vez primera se advierta una interacción entre los títulos de crédito y la narración cinematográfica. Finalmente, se nos muestra un título final con el texto "Fine", antecedente directo del que cerrará durante muchos años numerosas películas en todo el mundo.

El director David Wark Griffith, fuertemente influido en las películas de esta etapa por Giovanini Pastrone, aporta interesantes innovaciones que se manifiestan en cintas como *The birth of a nation* (Griffith, 1915) o *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (Griffith, 1916). En la primera de las dos obras dedica uno de los planos de la secuencia de inicio a efectuar una descripción acerca de la utilidad que tienen para él los títulos de crédito:

This is a trade mark of the Griffith feature films. All pictures made under the personal direction of D.W. Griffith have the name "Griffith" in the border line with the initials "DG" at bottom of captions. There is no exception to this rule (Griffith, 1916)

Se trata, ante todo, de demostrar la propiedad y la autoría de la obra frente a las numerosas copias ilegales que se hacían en la época. Pero no estamos ante un plano único. Ambas películas cuentan con secuencias de inicio formadas por numerosos planos en uno de los cuales se presenta a los personajes y a los actores que los interpretan. Al ser varios los personajes, concretamente 19, y no caber en un mismo plano, el autor recurrió a efectuar un desplazamiento hacia arriba de los nombres, lo que posteriormente se conocería como rodillo, algo novedoso en aquel momento. Igualmente novedosos son los intertítulos que presentan cada una de las cuatro historias que forman la película *Intolerancia*. El fondo de dichos títulos no es cartón negro sino imágenes reales, al modo de Pastrone, diferentes para cada historia, sobre las cuales se sobrepresionan los textos y que consiguen dotar a los intertítulos de un mayor sentido narrativo ya que las imágenes avanzan al espectador una idea de lo que podrá ver a continuación.

En su época de máximo esplendor, las películas de cine mudo se habían convertido en una experiencia muy diferente a la del cine inicial. Ya no se trataba de asombrar con breves tomas de personas o cosas en movimiento. Las películas tenían ahora numerosas secuencias con líneas argumentales sólidas, tenían intertítulos integrados con la narración y tenían música en directo. Los títulos y los intertítulos seguían la dinámica vista anteriormente, siendo la estaticidad y la sobriedad las características predominantes. En los títulos seguían apareciendo el productor, el director y los actores pero no se hacía ninguna referencia al personal técnico que además de ser poco, no tenía la suficiente consideración para ser incorporado.

Como indica en su estudio Melis Inceer (2000), el propósito básico de los títulos de crédito en esta época era dar una breve información al público sobre lo que iba a ver y mostrar las personas importantes relacionadas con la película, estando los títulos más próximos a una etiqueta clasificatoria que a la presentación de la película.

b. Desde la aparición del cine sonoro hasta mediados de los años 50.

El cine sonoro hace su aparición el año 1927. El technicolor surge en 1935. Si a ambas circunstancias unimos el hecho de que durante estos mismos años se había consolidado el *studio system*, tendremos la razón para que el periodo que estamos estudiando suponga el despegue definitivo de los títulos de crédito como parte indisociable de la película. El *studio system* supone la aplicación al cine de los principios de eficacia empresarial lo que conllevaba la racionalización de todos los procesos productivos aplicados a los conceptos de estudios, géneros y estrellas. Desde el punto de vista de los estudios, las productoras cinematográficas crearon grandes instalaciones, concentradas en unos pocos puntos geográficos (Hollywood, París, Londres...), en las que podían realizarse todas las actividades fílmicas. Los géneros cinematográficos quedaron también consolidados al estandarizarse el contenido, el diseño escenográfico, el vestuario, la caracterización y los esquemas narrativos. La relación de los actores con las productoras fue algo que también quedó normalizado mediante el conocido *star system* que en líneas generales proporcionaba a las productoras contratos en exclusividad a largo plazo con los actores. Todas estas actuaciones estaban claramente orientadas a la obtención de cuantiosos beneficios económicos que exigían, por su parte, la elaboración de grandes presupuestos para películas que como *Gone with the wind* con un presupuesto de 3,85 millones de dólares y una taquilla –ajustada a 2011– de 400 millones de dólares o *The Wizard of Oz* cuyo presupuesto fue de 2,77 millones de dólares y su taquilla –ajustada a 2011– fue de 287 millones de dólares, demostraron contundentemente la efectividad del sistema.

Desde el punto de vista de los títulos de crédito, las nuevas técnicas (sonido y color) así como la existencia del *studio system* y del *star system* permitieron un nuevo desarrollo de las secuencias de título iniciales en las que el color y blanco y negro convivían, como también lo hacían la imagen fija y la imagen en movimiento. La composición de los títulos era básicamente centrada o justificada si bien pueden encontrarse algunos planos con mucho texto,

generalmente listas de actores, con disposición diagonal como en el caso de *The Most Dangerous Game* (Schoedsack y Pichel, 1932). Los títulos perdieron su carácter uniforme pasando a utilizar un lenguaje gráfico en el que se asociaban tipos de letra concretos con géneros específicos sin que ello supusiera cualquier tipo de relación de tipo narrativo entre la fuente y la imagen. Era frecuente que el texto de los títulos apareciese con una suave sombra que se proyectaba sobre la imagen de fondo ya fuese estática o en movimiento. La secuencia de títulos de la película *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939), por ejemplo, presenta imágenes de nubes moviéndose a lo largo de la pantalla mientras los créditos aparecen en la parte superior de la imagen.

No es difícil darse cuenta de que la finalidad de los títulos de crédito en esta etapa era mostrar el título de la película, dar a conocer su director, presentar los actores por orden de importancia y finalmente indicar los operarios que habían intervenido en el rodaje. Todo ello significaba largas y aburridas listas de nombres con el agravante de que eran presentadas antes del principio de la película en unos tiempos en que la tasa de analfabetismo, tanto en Estados Unidos como en Europa era muy elevada. No es extraño que algunas producciones como *Citizen Kane* (Welles, 1941) redujesen drásticamente los títulos iniciales a solo uno o dos planos. Sin embargo, no fue esta la respuesta más habitual. Las nuevas tecnologías habían aportado nuevas posibilidades a los títulos de crédito y cada vez se veía con más interés su utilización como una introducción o una preparación para la película. Producciones con importantes presupuestos como *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933) utilizaron las últimas tecnologías disponibles y los más avanzados efectos especiales para realizar sus títulos. Seguramente no era ajeno a estos esfuerzos el hecho de que los títulos de créditos de las películas de animación creadas por Max Fleischer (*Betty Boop*, *Popeye*) y por Walt Disney presentaban una mayor complejidad técnica.

El final del periodo estudiado deja entrever los ensayos de lo que será la etapa posterior. La costumbre de mantener rótulos finales cortos se rompe con la larga secuencia de créditos finales de películas como *Citizen Kane*. La transición entre títulos, hasta ahora prioritariamente realizada mediante fundidos, experimenta innovaciones como la nube de humo que envuelve las letras en *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) haciéndolas aparecer y desaparecer. Los tipos

de letra adquieren, en algunos casos, un valor que va más allá de la función meramente informativa. Así, en *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945), vemos como tras la letra principal del título, en color blanco y de tipo roman, se esconde otra fuente de tipo helvética en color negro mucho más grande y austera que produce una sensación de asfixia. Los logotipos de las productoras no escapan a este movimiento, quedando perfectamente fijadas las características básicas de la Metro con su león o de la Universal con la Tierra girando.

IV.2.2. Época posterior a Saul Bass.

A finales de los años 50 la producción de películas había crecido en todas partes pero especialmente en Hollywood dando a esta ciudad un papel predominante en el mundo del cine. Este crecimiento había sido posible gracias al empleo de una numerosa masa de trabajadores pertenecientes a numerosos oficios. El hecho de que una buena cantidad de estos trabajadores estuviesen encuadrados en diferentes sindicatos propició la necesidad de hacer público el agradecimiento a su esfuerzo, lo que se hizo, naturalmente en los títulos de crédito que vieron crecer su tamaño de forma notable. La imposibilidad o mejor, la inoportunidad de colocar títulos tan largos al principio hizo que paulatinamente fuesen desplazados hasta el final de la película.

a. Desde 1955 hasta los años 70.

A finales de los años 50 tuvieron lugar en Estados Unidos una serie de acontecimientos que fueron de suma importancia para el mundo del cine y el de los títulos de crédito que es el que nos ocupa. En primer lugar, el año 1948 se prohibió en Estados Unidos el monopolio que tenían los estudios sobre las salas de exhibición lo que hizo que su volumen de negocios bajase. El fin del monopolio de los estudios permitió el acceso a las salas de numerosas productoras independientes con productos de muy buena calidad pero sin la capacidad económica para mantener departamentos de diseño permanentes por lo debían recurrir a profesionales externos. Finalmente, la televisión estaba experimentando un gran empuje y el mundo del cine se vio abocado a su primera gran crisis. La respuesta tenía que llegar por la vía de ofrecer algo diferente, algo que la televisión no pudiera ofrecer y ese algo, para empezar, iba a ser la realización de campañas y material publicitario para las películas. Había llegado el momento de Saul Bass.

Bass nació en 1920 en Nueva York y estudió en Brooklyn con Kepes. Era un diseñador vanguardista que a finales de los años 40 estaba diseñando materiales publicitarios variados para el cine después de trasladarse a Los Ángeles donde su campo de trabajo era más amplio. Su primer éxito en el mundo del cine fue la creación los títulos de crédito y de la identidad gráfica de *Carmen Jones* (Preminger, 1954) aunque la obra que realmente rompió los moldes fue *The Man with the Golden Arm* (Preminger, 1955) donde elaboró tanto el cartel como los títulos de crédito. La película, interpretada por Frank Sinatra, tenía como tema la intensa lucha que mantenía consigo mismo el músico de jazz Frankie Machine para superar su adicción a la heroína. Bass decidió no usar la cara del protagonista para los títulos pese que ello habría significado un éxito seguro. En su lugar decidió crear una animación en la que empleó un grupo de delgadas barras blancas que se movían por el fondo negro de la pantalla empujando los nombres de los actores para acabar formando un brazo y una mano con un estilo expresionista alemán que también recuerda a los diseños de Picasso. El movimiento es acompañado por la banda sonora con ritmo de jazz de tal manera que se percibe un claro sincronismo entre la imagen y el sonido. El estilo de la secuencia recuerda a los *Studies* realizados en los años 30 por Oskar Fischinger. El éxito de estos títulos fue tal que en las salas de proyección los espectadores pedían que se abriesen las cortinas antes de empezar los créditos (anteriormente, dado el aburrimiento que provocaban las secuencias de inicio, las cortinas permanecían cerradas hasta el comienzo de la propia película). En general, puede decirse de Bass que no solo reinventó las secuencias de créditos de las películas, sino que las dotó de una calidad artística que hasta entonces no habían tenido. Cada una de sus casi cincuenta secuencias de títulos es una película en sí misma donde se crean las condiciones para preparar al espectador ante lo que ha de venir a continuación. Su técnica no era para nada ortodoxa, siendo característica la utilización de elementos solo perceptibles para él ya fuese una pequeña marca o un arañazo que aparecía en un único fotograma.

No fue Saul Bass el único diseñador importante de esta época. Junto a él y surgidos en esta etapa están los que Solana y Boneu denominan en su libro *Uncredited* “Las vedettes”. Se trata de personas como Pablo Ferro –*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Kubrick, 1964), *The Thomas Crown Affair* (Jewison, 1968)–, Maurice Binder –*Dr.No* (Young, 1962), *Charade* (Donen, 1963), *The Last Emperor* (Bertolucci, 1987)–, Stephen O.

Frankfurt –*To Kill a Mockingbird* (Mulligan, 1962)–, Robert Brownjohn –*Goldfinger* (Hamilton, 1964), *Where the Spies Are* (Guest, 1965), etc.

La revolución de los títulos de crédito emprendida por Bass fue acompañada por el interesante añadido de pequeños *teasers*, imágenes de la película que se mostraban justo antes de las secuencias de título iniciales. Estos *teasers* irían ganando en tamaño a lo largo del periodo estudiado y en algunos casos llegaron a sustituir por completo a los títulos de crédito dando paso directamente a la película.

El abaratamiento de los aparatos de televisión que tuvo lugar a principios de los años 50 en EE.UU. hizo que el cine perdiese audiencia rápidamente de forma que a principios de los años 60, el sesenta por ciento de las salas de cine había cerrado. Con una audiencia tan reducida, la recaudación de los estudios bajó alarmantemente y ciertos productos como las películas de serie B o las animaciones que tradicionalmente acompañaban las exhibiciones de los largometrajes, acabaron por desaparecer debido a su alto coste de producción. El espectador debía conformarse con ver una sola película por el mismo precio cuando podía quedarse en casa viendo la tele completamente gratis. Esta carencia de elementos previos o complementarios de las películas principales fue un elemento que influyó en la mayor duración de los títulos de crédito y el hecho de que estos asumieran una mayor carga narrativa pues, al fin y al cabo debían ocupar el espacio dejado por los productos desaparecidos.

b. Desde 1980 hasta la actualidad.

Sin duda alguna, de todos los periodos descritos éste es el que mayor interés ofrece de cara a la investigación que se está efectuando ya que por una parte es en estos momentos cuando se establecen las características de los actuales títulos de crédito y por otra coincide plenamente con el desarrollo de la actividad creativa de Antonio Almodóvar.

Los años ochenta suponen una época de fuerte crecimiento tecnológico. La electrónica y sobre todo la informática experimentan no solo grandes avances sino una tremenda difusión de sus representaciones materiales. Elementos tan conocidos en la actualidad como el ordenador personal o Internet, comienzan en esta época a hacer su aparición y a manifestar

su actividad en distintos ámbitos no solo de la actividad comercial sino también de la lúdica. El diseño de títulos de crédito no podía ser menos y la salida a la venta del Macintosh en 1984 supuso un revulsivo en cuanto a las grandes posibilidades creativas que aportaba y a la importante bajada de precios que permitía. Hasta la aparición del ordenador personal, los diseñadores de títulos se veían obligados a llevar sus trabajos a empresas de efectos especiales que con sus elevadas tarifas dejaban poco margen para la experimentación. Con la aparición del citado ordenador y los que posteriormente surgieron, el diseño y la experimentación de nuevas formas compositivas y narrativas se hicieron mucho más asequibles y ello permitió el nacimiento de numerosas, y sobre todo innovadoras, técnicas y estilos.

Otro importante aspecto a considerar en estos años es el surgimiento, en 1981 de la MTV un canal por cable especializado en música con un contenido comercial muy importante y cuya programación estaba salpicada por los más diversos anuncios. La principal característica de su producción era la rapidez y el dinamismo con que se presentaban los clips musicales, algo que no era extraño si tenemos en cuenta el carácter terriblemente consumista del público de la cadena que estaba entre los 16 y los 35 años. El éxito del canal fue muy grande y muy rápido, algo que fue favorecido seguramente por la adaptación de su forma de editar al gusto de un público amante de la velocidad y con una tasa de atención más pequeña que otras generaciones. En todo caso, la influencia de este modo de hacer no tardó en manifestarse en el mundo del cine y más concretamente en los títulos de crédito que eran editados cada vez con un ritmo más rápido, hasta el punto de que en algunas películas, la alternancia de imágenes y texto era tan rápida que era casi imposible leer el texto. De forma paralela a los contenidos de la MTV, en los títulos de crédito había cobrado más importancia su aspecto global que la información transmitida. Lo cierto es que el espectador nunca había sido demasiado aficionado a leer los títulos de crédito y el hecho de ponérselos al principio y a toda velocidad, no favorecía este interés, por lo que la opción más utilizada fue dejar una mínima secuencia de créditos al inicio y dejar el grueso para el final donde el espectador podría elegir verlos o no. La alternativa a esto era prescindir completamente de títulos iniciales y colocar en su lugar una secuencia introductoria, algo que hicieron varios directores, entre ellos James Cameron (2009) en *Avatar* o Stephen Sommers (2004) en *Van Helsing* cuya secuencia inicial transcurre a una velocidad vertiginosa adentrándonos en la película con una eficiencia realmente insuperable.

Todas estas circunstancias –difícil lectura de los títulos, desaparición de la secuencia inicial, acumulación de elementos en el final– parecen presagiar unos tiempos difíciles para los títulos de crédito y parecen ponérselo muy difícil a las personas interesadas en conocer su contenido. Sin embargo esto no es cierto en modo alguno. El papel esencial del título de crédito es, como ya se ha dicho, satisfacer la curiosidad natural que sienten los espectadores acerca de las personas que han intervenido en la elaboración de la película ya sea para saber a quién aplaudir en el caso de que la película les haya gustado o a quien vituperar en el caso contrario. Las diferentes imposiciones sindicales que desde 1950 obligan a que todo aquel que haga algo en una película deba aparecer en los créditos de dicha obra han distorsionado esa función inicial del título, convirtiéndolo en un mero listado de personas, oficios, colaboradores y simpatizantes que carece del más mínimo interés para el espectador y muchas veces también para el director o la propia productora. Minimizados, pues, los títulos al inicio de las películas, acelerados hasta el punto de ser ilegibles al final de ellas, ¿cuál es la solución que armoniza los deseos de quienes desean marchar sin ver esos títulos y de quienes desean enterarse de su contenido? La respuesta a esa pregunta viene de la mano de Internet y más concretamente del creciente número de sitios especializados en el mundo del cine que si bien están presentes en todos los países, no debemos olvidar que su ámbito de consulta es mundial. Posiblemente de todos estos sitios destaca IMDB, acrónimo de Internet Movie Database, publicada en 1990 por el británico Col Needham y adquirida en 1998 por Amazon. Su completa base de datos tiene amplias fichas de la mayor parte de las películas que se producen en todo el mundo y proporcionan datos acerca de todos los aspectos relevantes de las películas entre los que no faltan los créditos, tanto artísticos como técnicos. Gracias a estos nuevos recursos, cualquier persona puede consultar, en cualquier momento, los datos que considere pertinentes de casi todas las películas. Aunque su dirección más conocida, www.imdb.com hace referencia al sitio americano, su éxito ha sido tal que existen sitios locales en Alemania, España, Francia, Italia y Portugal.

Hay un último aspecto que es importante comentar en esta etapa y que no es otra cosa que el resultado de la interacción entre el diseño y las nuevas tecnologías. Se trata de la conversión del diseño de títulos de crédito en una industria independiente de la del cine. La responsabilidad de este hecho recae en los hermanos Richard y Robert Greenberg quienes en

1977 habían fundado la empresa de animación 2D R/Greenberg Associates. Richard en su papel de diseñador gráfico y Robert en el de productor revolucionaron el mundo de los títulos de crédito con su colaboración en *Superman* (Donner, 1978), *Alien* (Scott, 1979) o *Altered States* (Russell, 1980). En palabras de Steve Curran:

Their firm was among the first to approach film-title design as a collaboration of creative talent and technology. The firm broke new ground.... It also generated many technical innovations that changed the industry and was fertile breeding ground for outstanding talent in film and television design. (Curran, 2000).

El año 1981, los hermanos Greenberg crearon CGI, una empresa de gráficos por ordenador que entre muchas otras cosas diseñó los créditos de *The World According to Garp* (Roy, 1982) fuertemente influidos por el movimiento Bauhaus o *The Untouchables* (De Palma, 1987). En 1989 la compañía pasó a llamarse R/GA y contrató los servicios de Kyle Cooper como director artístico. La producción, a partir de este momento, se situó en la cima de su campo gracias a su intervención en películas como *Se7en* (Fincher, 1995) o *Dead Man on Campus* (Cohn, 1998). Precisamente, la incorporación que hizo en esta última película del grunge postmoderno volvió a revolucionar el mundo de los títulos de crédito en los años 90.

Si Saul Bass es considerado la base del moderno diseño de títulos, a Kyle Copper se le considera un escalón más arriba al combinar en sus diseños nuevas tecnología con herramientas provenientes de las antiguas formas de diseño. No es extraño que con el tiempo acabase independizándose de los hermanos Greenberg y fundase su propia empresa denominada Imaginary Forces and Prologue Films.

IV.3. Categorización de los títulos de crédito

A lo largo de los periodos que hemos visto anteriormente, han aparecido diversos estilos de títulos que han ido evolucionando. Algunos de ellos no son populares en la actualidad y apenas son empleados mientras que otros siguen siendo utilizados con más o menos éxito. En todo caso, ha de quedar claro el hecho de que la evolución estilística de los títulos de crédito no es algo lineal ya que la inquietud de los creadores y su propio dinamismo provo-

can constantes movimientos hacia atrás y hacia adelante. Precisamente, para facilitar el estudio posterior de los títulos en Almodóvar, vamos a hacer una breve sistematización de las tipologías de los títulos basándonos en aspectos estilísticos.

IV.3.1. Títulos superpuestos sobre un fondo vacío.

Es la forma más simple de elaborar unos títulos de crédito. La técnica inicial consistía en preparar unos cartones negros sobre los que se colocaban letras en color blanco que luego eran filmados e incorporados al montaje final. La tipografía tenía una especial relevancia pero los tipos de letra usados eran los que había disponibles en el mercado, siendo utilizados para cualquier otro fin diferente del cine. Por lo tanto, la evolución de la tipografía en el cine era paralela a la que sufría en otros ámbitos. Los tipos de letra usados eran, preferiblemente, de tipo sans-serif y negrita, lo que facilitaba la lectura, aspecto que podemos ver en la actualidad en los largos listados de los títulos finales.

La aparición de la truca que permitía incorporar imágenes en el fondo de los títulos supuso un fuerte freno a esta modalidad de letra blanca sobre fondo negro que, sin embargo, logró sobrevivir incluso al proceso de elaboración digital. Esta supervivencia no es achacable a la simplicidad de su elaboración o a su bajo precio. De hecho, tal como se indica en *Uncredited*

Hoy la comercialización de una película está pues en manos de publicistas y resulta improbable que ellos deseen que el producto tenga una apariencia barata por culpa de unos títulos en blanco sobre negro. Los publicistas venden humo y los créditos simples no prometen nada, sólo informan. (Solana y Boneu, 2008)

¿Cuál es entonces la razón de la aparición del blanco y negro en los títulos de películas como *Kill Bill* (Tarantino, 2003) o *Annie Hall* (Allen, 1977)? La respuesta viene por la vía de las calidades que introducen en la película: autenticidad, aspecto pasado de moda, clasicidad y refinamiento, sofisticación...

IV.3.2. Títulos sobre imágenes estáticas.

La neutralidad del fondo negro y su falta de valores narrativos hicieron que desde muy pronto los diseñadores intentasen añadir elementos que mejorasen su estética. La inclusión

de líneas, logotipos y otras ilustraciones hechas a mano fue una primera solución a esa carencia. Posteriormente, con el avance de los medios técnicos, el producto se elaboró más y comenzaron a aparecer imágenes sustituyendo el fondo monocromático un cambio que dotaba a los títulos de capacidad narrativa y que no fue único ya que el viejo sonido de los pianos ejecutado in situ fue dejando paso a la banda de sonido incorporada y adaptada al efecto.

Un buen ejemplo de esta forma de diseñar créditos es la película *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci, 1972) cuya secuencia inicial de créditos nos muestra dos cuadros de Francis Bacon que ocupan media pantalla, dejando el resto para mostrar los textos elaborados en color blanco sobre fondo negro. La secuencia, dotada de fondo musical propio consigue adentrarnos en la película de una forma bastante sutil ya que la obra de Bacon, lejos de mostrar unos personajes nítidos y perfectamente identificables, nos ofrece unos individuos desdibujados y nos causa una sensación de inquietud que se prolongará a lo largo de la cinta. El valor narrativo adquirido por esta forma de elaborar los créditos es algo indiscutible.

IV.3.3. Títulos superpuestos sobre secuencias de imágenes.

El paso siguiente a la inclusión de imágenes fijas en el fondo de los títulos sería el añadido de imágenes en movimiento. Sin embargo y pese a los experimentos que en su día hicieron Georges Méliès y Edwin S. Porter, esta modalidad tuvo que esperar la aparición de determinados avances técnicos para poder ponerse en marcha. El principal de ellos fue la creación de la impresora óptica, familiarmente llamada truca. Aunque este dispositivo era empleado de forma habitual por los creadores de animaciones, no fue hasta 1928 cuando Linwood G. Dunn comenzó a experimentar con ella en el campo de los títulos de crédito, participando en la elaboración de algunos tan conocidos como los de *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933) o *Citizen Kane* (Welles, 1941).

La utilización de este tipo de títulos tiene una serie de características que han favorecido que sean los más empleados, con diferencia, a la hora de crear unos títulos de crédito. La primera de estas características es obvia: los títulos quedan dotados de unas posibilidades narrativas inmejorables. La segunda característica no es menos importante pues consiste en la posibilidad de elaborar la secuencia de títulos de forma independiente a la película, es decir, otras tomas, otro montaje, un creador distinto al director de la película. Para la creación

de las secuencias con fondo de imagen en movimiento hay muchas técnicas posibles y el uso de una u otra depende en gran medida del presupuesto existente. Cuando la disponibilidad económica es problemática, es frecuente la grabación de algunas tomas extras más o menos relacionadas con el contenido de la película, sobre las cuales se incrustan los textos apropiados. Obviamente, la capacidad narrativa de estas secuencias no es muy grande. En caso de que el presupuesto sea más amplio, se suele recurrir a un diseñador que elabora una secuencia introductoria con frecuencia a base de imágenes de la propia película creando algo similar a un tráiler que la precede y prepara al espectador para lo que va a ver. Los elevados presupuestos de las grandes superproducciones pueden provocar la creación de secuencias de inicio más complejas con imágenes específicas para la película y que se comportan como un medio publicitario destinado a atraer espectadores.

La independización de la secuencia de títulos respecto a la película y muchas veces respecto al director de la misma hizo que la elaboración de créditos estuviese cada vez más en manos de publicistas favoreciendo la aparición de empresas especializadas en su creación como la National Screen Service en 1920 o la conocida Pacific Title & Art Studio, fundada un año antes.

IV.3.4. Títulos acompañados por imágenes animadas o dibujos en movimiento.

La utilización de imágenes animadas como fondo para las secuencias de títulos de crédito es algo bastante antiguo que estuvo propiciado en buena medida por la vinculación existente entre los departamentos de animación y diseño gráfico de las productoras que o bien estaban cercanos o compartían profesionales en sus actividades. El éxito que obtuvieron a partir de 1922 las películas de animación de Disney o de Schlesinger con sus célebres *Looney Tunes* impulsó la utilización de las animaciones en los títulos cinematográficos, una utilización cuyos primeros ensayos se deben a Lotte Reiniger quien en 1915, a la edad de 16 años creó los títulos de *Der Golem* (Galeen y Wegener, 1915). Tras ella surgieron un nutrido grupo de creadores entre los que está el ya conocido Linwood G. Dunn con su secuencia inicial de *The Most Dangerous Game* (Schoedsack y Pichel, 1932).

Posiblemente, la secuencia inicial de títulos más recordada por todos sea la de *The Pink Panther* (Edwards, 1963). Esta secuencia creada por Friz Freleng tuvo tal éxito que es más

conocido el protagonista de los créditos (la pantera rosa) que el objeto que llevaba ese nombre y que era en realidad un diamante. Veinte años después del estreno de la película todavía es posible ver con cierta frecuencia algún capítulo de la serie de dibujos animados de la que es protagonista la pantera de los créditos.

A lo largo de los años, los títulos de crédito han demostrado ser una herramienta muy efectiva a la hora de situar al espectador ante el ambiente de la película, tanto si se usan solos como si son utilizados en compañía de imagen real. Este último caso es, cada vez más frecuente, sobre todo cuando se quiere revestir la escena de títulos con un matiz de realismo particularmente intenso. Valga como ejemplo el caso de la película *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* (Silberling, 2004). En la secuencia de créditos de la película se mezclan elementos animados con elementos reales aunque separados; es decir al principio de los créditos aparece una animación que presenta una película falsa titulada *El pequeño Elfo* con un carácter divertido y amigable que pronto da paso a otro apartado con imagen real y con carácter intensamente dramático. Es una forma muy acertada de marcar el carácter de la película en la que se atribuye a cada tipo de títulos un carácter y unos sentimientos concretos.

En muchas ocasiones la catalogación de una secuencia en una de las categorías vistas es complicada porque en muchos casos se entrecruzan los estilos tomando unos características de otros, algo similar a lo que hemos visto en el caso de la combinación de animación e imagen real. Por esta razón hay autores que haciendo un análisis más detallado proponen categorías como “títulos en torno a texturas”, “títulos conceptuales” o “títulos como logotipos” (Solana y Boneu, 2008).

V. Análisis de los títulos de crédito

Dentro de este apartado estudiaremos los datos que hemos obtenido tras analizar los créditos de los veintiún largometrajes de Almodóvar con el fin de poder establecer al final de este trabajo las oportunas conclusiones.

En primer lugar se mostrarán capturas de los diferentes planos que forman las secuencias de créditos de cada largometraje. Junto a dichas capturas se indicará la duración aproximada del plano correspondiente. En el caso de los rollos finales la cantidad que se muestra será la correspondiente a su duración total.

En segundo lugar figurará la recopilación de datos que se ha hecho a partir de la información obtenida de las capturas.

V.1. Fotogramas que forman las secuencias de créditos

V.1.1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Créditos iniciales

	
1. 5" 14f	2. 5" 18f
	
3. 5" 18f	4. 6" 17f

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Créditos iniciales



5. 9" 14f



6. 5" 18f



7. 4" 19f



8. 3" 20f



9. 6" 17f



10. 4" 19f

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Créditos finales

Con la actuación de
JOSE LUIS AGUIRRE
CARLOS TRISTANCHO
EUSEBIO LAZARO
FABIO DE MIGUEL
ASUMPTA RODES
BLANCA SANCHEZ
PASTORA DELGADO
CARLOS LAPUENTE

RICARDO FRANCO
JIM CONTRERAS
CESEPE
ANGELA FIFA
El niño DIEGO ALVAREZ
PEDRO MIRALLES
AGUSTIN ALMODOVAR
ENRIQUE NAYA
JUAN CARRERO
TOTE TRENAS
Y

Y
LOS PEGAMOIDES
Operador de cámara TOTE TRENAS
Ayudantes de cámara CHUS RIBAL
JAVIER SERRANO
Fotofija FEDERICO RIBES
Jefe sonido MIGUEL POLO
Aytes. de sonido ANTONIO BLOCH

Aytes. de sonido ANTONIO BLOCH
JOSE BLOCH
Script UGE CUESTA
Sastrería MANUELA CAMACHO
Maquillaje JUAN LUIS FARSACC
Aytes. de montaje ROSA ORTIZ
CRISTINA VELASCO
JUAN SAN MATEO
Aytes. de rodaje SANCHO ALTED
CARLOS LAPUENTE

ARMANDO VILLAR
JUAN GUERRA
Transportes y atrezzo JIM CONTRERAS
Nuestro agradecimiento a
PABLO G. DEL AYO
RICARDO FRANCO
BLANCA SANCHEZ

BLANCA SANCHEZ
FERNANDO HILBECK
DISCOTECA "EL BO"
y a la BOUTIQUE "ARARAD"
Laboratorio FOTOFILM, S.A.E.

Laboratorio FOTOFILM, S.A.E.
Sonorización CINEARTE

Desde 1964-1968
Agradecemos la colaboración económica de
SERVICIOS S.A.
por
la Licencia documental
de "Mitos Cantos"
y por
Estudio Escrito
"Mitos Cantos"
Agradecemos a
Gobierno Vasco, Euzkadi

Roll final 1' 02" 21f

V.1.2. Laberinto de pasiones

Laberinto de pasiones. Créditos iniciales



1. 3" 13f



2. 2" 22f



3. 2" 21f



4. 2" 21f



5. 3" 11f



6. 3" 20f



7. 3" 9f



8. 2" 20f



Laberinto de pasiones. Créditos iniciales

9. 2" 20f

10. 3" 20f



11. 2" 20f

Laberinto de pasiones. Créditos finales

<p>Sexillo... CELIA ROTH Riza Niño... JIMANOL ARIAS Toraya... HELGA LINE Queñi... MARTA FERNANDEZ-MURO Doctor... FERNANDO VIVANCO Susana... OFELIA ANGELICA Fabio... ANGEL ALCAZAR Amplificador... FREGORRI Novia Eusebio... CRISTINA S. PASCUAL Fabio... FANY McNAMARA Sade... ANTONIO BANDERAS Tintorero... LUIS CIGES Hassan... AGUSTIN ALMODOVAR Remedios... MARIA ELENA FLORES Nana... ANA TRIGO Gonzalo... POCH Santi... JAVIER P. GRUESO Angel... SANTIAGO AUSERON Manuel Angel... PACO PEREZ BRIAN</p>	<p>Manuel Angel... PACO PEREZ BRIAN Ali... JOSE CARLOS QUIROS Azafata... EVA SIVA Señor... CHARLY BRAVO Paciente... ZULEMA KATZ Criada cubana... MARCELA AMAYA Jaimé Roca... JESUS CRACIO Camarero... JUSTE Camarera hotel... LUPE BARRADO Camarero... JAVIER ULACIA Madre Angustias... TERESA TOMAS Portera ensayos... SOCORRO SIVA Niña probeta... M. CARMEN CASTRO Sexi-lla niña... EVA CARRERO Dependiente... HELENA RAMOS Canciones originales: SUCK IT TO ME (Bernardo Bonezzi - F. McNamara - P. Almodóvar)</p>	<p>Cantada por F. McNamara y P. Almodóvar GRAN GANCA (B. Bonezzi - P. Almodóvar) Cantada por P. Almodóvar Ambos temas interpretados por: ANA PEGAMOIDE BERNARDO PERAMOIDE MUSICA Ediciones CAM ESPAÑA. El vestuario de Helga Liná ha sido diseñado y confeccionado por ALFREDO CARAL. Ayudante de Dirección... M. A. PEREZ CAMPOS Script... TERRY LENNOX Jefe de producción... ANDRES SANTANA Ayte. de producción... J. L. GARCIA ARROJO Regidor... FELIX RODRIGUEZ FABIO DE MIGUEL</p>
<p>Auxiliar... LUIS JOSE RIVERA Administración... JULIO LIZ Decoración... PEDRO ALMODOVAR Ambientación... VIRGINIA RUBIO Sastre... MARINA RODRIGUEZ Maquillaje... BEATRIZ ALVAREZ FERNANDO PEREZ Ayte. de cámara... MIGUEL GOMEZ CALLE Auxiliar... MIGUEL FERNANDEZ Foto-fija... PABLO P. MINGUEZ MIGUEL FERNANDEZ Ayte. sonido directo... ARMIN FAUSTEN Ayte. de montaje... ROSA M. ORTIZ Ayte. de montaje... CRISTINA VELASCO Jefe de eléctricos... FIDENCIO RODRIGUEZ Maquinista... ANTONIO FDEZ. SANTAMARIA Iluminador... CARLOS MIGUEL MIGUEL MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ Mezclas... ENRIQUE MOLINERO</p>	<p>Efectos sala... LUIS CASTRO Efectos especiales estudio... JESUS PERA Truca... SIXTO RINCON Títulos... ISKRA Laboratorio... MADRID FILM Montaje y sonorización... EXA-CINEARTE Cámaras... CAMARARENT Transporte... GONZALO Atrezzo... VAZQUEZ HERMANOS Grúas... VAQUERO Nuestro agradecimiento a... HOTEL BARAJAS LAMPARAS SANTIAGO BOUTIQUE VANGUARDIA Y a los artistas plásticos... OUKA LELE QUILLERMO P. VILLALTA COSTUS PABLO P. MINGUEZ JAVIER P. GRUESO CARLOS BERLANGA</p>	<p>ESTA PELICULA HA SIDO PRODUCIDA CON LA COLABORACION DEL BANCO DE CREDITO INDUSTRIAL</p>
<p>ESTA PELICULA HA SIDO PRODUCIDA CON LA COLABORACION DEL BANCO DE CREDITO INDUSTRIAL</p> <p>Depósito Legal. M-40988/1981 © Copyright ALPHAVILLE, S.A. 1982</p>		

Roll final 2' 58" 10f

V.1.3. Entre tinieblas

Entre tinieblas. Créditos iniciales



1. 4" 23f



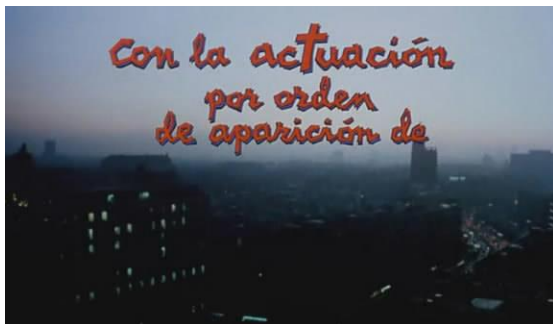
2. 6" 0f



3. 5" 21f



4. 5" 21f



5. 4" 21f



6. 4" 21f



7. 4" 21f



8. 4" 21f

Entre tinieblas. Créditos iniciales



9. 4" 21f



10. 4" 21f



11. 4" 20f



12. 4" 19f



13. 4" 19f



14. 5" 19f



15. 4" 19f



16. 4" 19f



17. 4" 19f



18. 5" 20f

Entre tinieblas. Créditos finales

<p>REPARTO POR ORDEN DE APARICIÓN</p> <p>Yolanda CRISTINA S. PASCUAL Joige WILLMORE Lina LAURA CEPEDA Madona MIGUEL ZUÑIGA Superiora JÚLIETA SERRANO Sei Estreco MARISA PAREDES Marquesa MARI CARRILLO Sei Perdida CARMEN MAURA Sei 7 CARMEN SANTONJA Novicia FLAVIA ZARZO Tarzán MIGUEL MOLINA</p> <p>Figuración Asociación Independiente de Auxiliares Artísticos de Cinematografía</p>	<p>Sei Teratada CARMEN MAURA Sei Vibera LINA CANALEJAS Capellán MANUEL ZARZO Sei Rata CHUS LAMPREAVE Lela MARISA TEJADA Antonia EVA SIVA Merche CECILIA ROTH Policía RUBÉN TOBIAS Sofía CONCHA GREGORI Periodista ANGEL S. HARGUINDEY Esnc MARIELA SERRANO</p> <p>Eléctricos y Maquinistas Jefe Eléctricos RAFAEL y MARTOS Jefe Maquinistas ERNESTO PERZ Eléctricos CARLOS MIGUEL FRANCISCO DURAN Maquinistas ENRIQUE BELLO Operador Guad SANTIAGO GORDO</p> <p>Montaje 1º Asistente de Montaje ROSA ORTIZ</p>	<p>Eléctricos MIGUEL SERRANO Espe MARIELA SERRANO Madre General BERTA RIAZA Menja 1ª LUISA GAVASA Menja 2ª ALICIA ALTABELLA Menja A CARMEN GIRALT Menja B CARMEN LUJAN Sei A LOLA MATEO Sei B CASIMIRA ENCINAS Sei X ALICIA GONZALEZ Sei Y CARMEN SANTONJA</p> <p>1º Asistente de Montaje KUSA URITZ Auxiliar de Montaje BLANCA DEL REY</p> <p>Música CAM ESPANA, S.A. - Ediciones Musicales</p> <p>Canciones "SALI POR QUE SALI" Autor I. CUREL ALONSO</p>
<p>"SALI POR QUE SALI" Autor I. CUREL ALONSO Editado por Música Latina N.Y. (USA)</p> <p>"DIME" Autor Morris Albert Editado por Ediciones Rialp, S.A. Barcelona (España)</p> <p>"ENCADENADOS" Autor Carlos Aizcorriga Intérprete Luchito Gatica Editado por Emi Odeón</p>	<p>Arreglos Musicales Canciones "SALI POR QUE SALI" y "DIME" por MIQUEL MORALES Intérprete SOL PILAS "SUCK IT TO ME" (P. Almedovar - E.M. Muhlberg - B. Bonazzi)</p>	<p>(L. Almedovar - E.M. Muhlberg - B. Bonazzi)</p> <p>Dirección 1º Asistente Director FERRY LENVOX 2º Asistente Director JOSE MARIA DE COSSIO Secretaria Dirección ORDULIA BERINGOLA</p> <p>Producción</p>
<p>Dirección de Producción TADEO VILLALBA Jefe de Producción LUIS BRIALES Administrador JOSE ASTARRAGA</p> <p>Cámara Operador ANGEL LUIS FERNANDEZ Asistente de Cámara JOSE MARIA CIVIT Auxiliar de Cámara MARIA CRUZ CORES Fete - Fija ANA MULLER</p>	<p>Fete - Fija ANA MULLER</p> <p>Senide</p> <p>Registro en Estudios EDUARDO FERNANDEZ Repicaje ANTONIO ILLAN</p> <p>Vestuario Tijas Beleros de Yolanda y Yigenes FRANCIS MONTESINOS Vestuario TERESA NIETO</p>	<p>Producción 1º Asistente Director FERRY LENVOX 2º Asistente Director JOSE MARIA DE COSSIO Secretaria Dirección ORDULIA BERINGOLA</p> <p>Producción Vestuario TERESA NIETO Asistente Vestuario MIGUEL ORDOÑEZ Sastra CARMEN VELASCO</p> <p>Estudios Sonorización EXA Laboratorios MADRID FILM S.A. Film KODAK EASTMANCOLOR Titulos STORY FILM - PABLO NUÑEZ Cámaras CAMARA RENT Steadicam ANDRES VALLES</p>
<p>Asociación Cinematográfica Española</p> <p>Nuestro agradecimiento por su colaboración a: Luciano Berrueta Monse Guillamón Ricardo del Amo Tinín Almedovar May Paredes Cecilia Paredes Mari Hortigoyena</p>	<p>Artistas Asociados Mari Margarida Tesa Harriaz Elena Nieves García Lucía P. Bosé Jorge Mejías Marta Mater Jaime Cebalzo Loreto Briales Carlos Berlanga</p>	<p>Artistas Asociados Laura Moreno Beatriz Alvarez Tadeo Villalba Jr. Jorge Giner Excmo. Ayuntamiento de Madrid Empresa Municipal de Transportes Circo México y su Tigre Alís Boutique "Dohu" y "Caral"</p> <p>Este película ha sido rodada íntegramente en Madrid.</p>
<p>Esta película ha sido rodada íntegramente en Madrid. Acreditándose a los beneficios del Banco de Crédito Industrial Depósito Legal M. 2533-1983</p> <p>Una Producción de TESAURO S.A.</p>	<p>Una Producción de TESAURO, S.A.</p>	

Roll final 3' 30" 8f

V.1.4. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

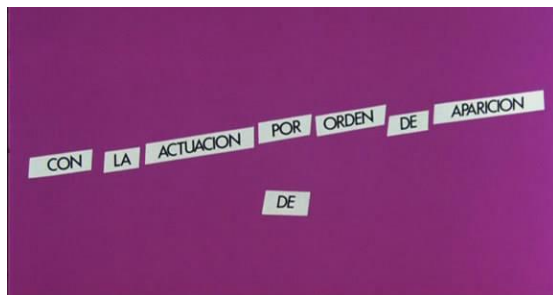
¿Qué he hecho yo para merecer esto?. Créditos iniciales



1. 5" 23f



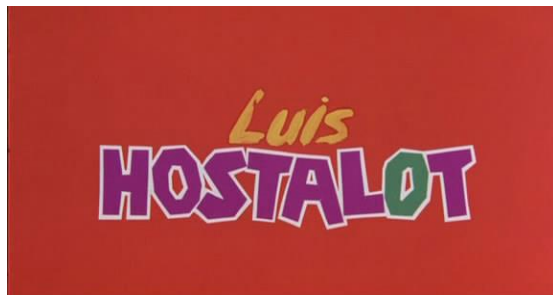
2. 21" 4f



3. 2" 23f



4. 2" 23f



5. 2" 23f



6. 2" 23f

¿Qué he hecho yo para merecer esto?. Créditos iniciales



7. 2" 23f



8. 2" 23f



9. 2" 23f



10. 2" 23f



11. 2" 23f



12. 2" 23f



13. 2" 23f



14. 2" 23f



15. 3" 23f



16. 5" 0f

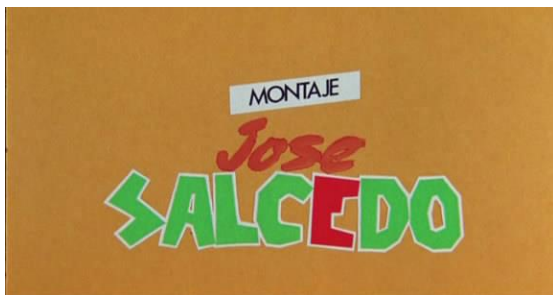
¿Qué he hecho yo para merecer esto?. Créditos iniciales



17. 2" 23f



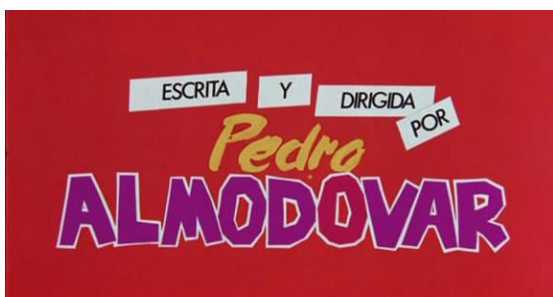
18. 2" 23f



19. 2" 23f



20. 2" 23f



21. 3" 23f

¿Qué he hecho yo para merecer esto?. Créditos finales



1. 4" 19f

Ingeniero de Sonido
Música Original
Grabado en
Arreglos de Cuerdas
Cantaciones
Creado por

Bernardo May
Bernardo Bonayo
Crisis
Luis Otero
La bella paga (de Pruller y Montoya)
Miguel de Molina

EDICIONES EMI-ODEON - S. A.
"Nun nicht una tale musica"
(Tito Madalen, Hans F. Biederman y M. Biedman)
Cantado por David Leander
EDICIONES LA GEMA

EDICIONES LA GEMA

Reporte por orden de aparición:

Olivia
Polo
Profesor Kendo
Antonio
Lucas Vellada
Orestes
Tom
Alida
Junci

Carmen Mausa
Luis Hortalat
Ego Hirona
Angel de Andueza-Lopez
Gonzalo Suarez
Veronica Fongui
Juan Montoya
Oliver Longpreire
Kiti Mausa

Oliver
Ursula
Oliver
Oliver
Oliver
Miguel
Miguel
Nora
Nora
Patricia
Patricia
Patricia
Cajero

Kiti Mausa
Sonia Anabela Holmstrom
Cecilia Roth
Diego Cresto
José Manuel Bello
Almodovar - Moramora
Miguel Angel Herrero
Ben
Carmen Gisell
Amparo Sales Loeb
Enrico Gutierrez Ocho
Tania Almodovar

Matador. Créditos iniciales



5. 3" 24f



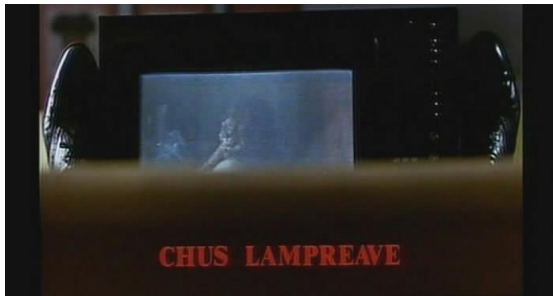
6. 3" 21f



7. 3" 21f



8. 3" 21f



9. 4" 0f



10. 4" 21f



11. 4" 0f



12. 5" 24f



13. 3" 21f



14. 3" 24f

Matador. Créditos iniciales



15. 4" 23f



16. 3" 20f



17. 3" 23f



18. 4" 19f



19. 4" 2f



20. 3" 23f



21. 3" 20f



22. 4" 24f



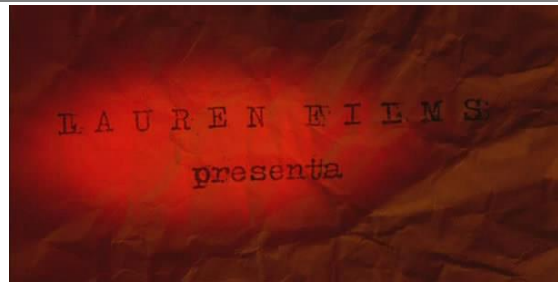
23. 3" 23f

V.1.6. La ley del deseo

La ley del deseo. Créditos iniciales



1. 2" 22f



2. 6" 05f



3. 6" 11f



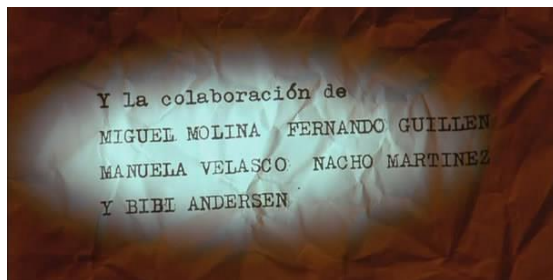
4. 4" 20f



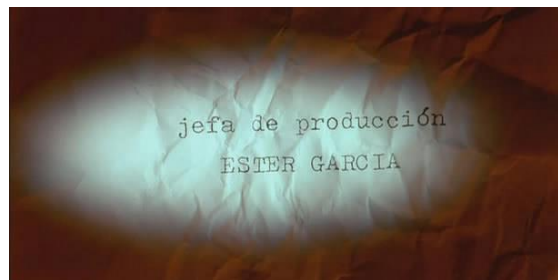
5. 5" 01f



6. 5" 20f



7. 9" 20f



8. 5" 14f



9. 5" 24f



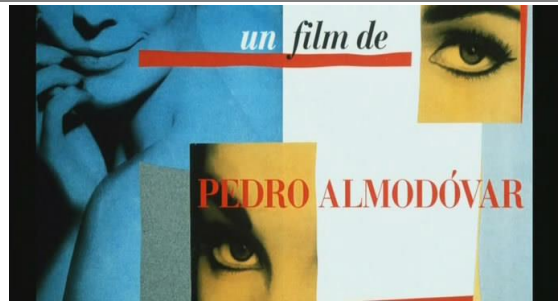
10. 5" 16f

V.1.7. Mujeres al borde de un ataque de nervios

Mujeres al borde de un ataque de nervios. Créditos iniciales



1. 4" 18f



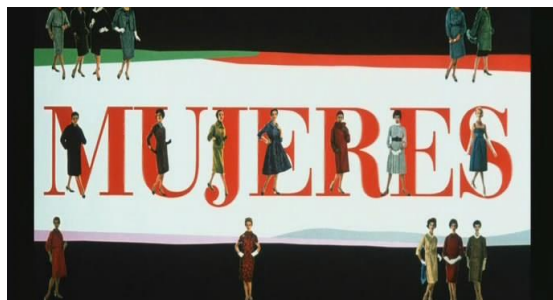
2. 7" 16f



3. 8" 07f



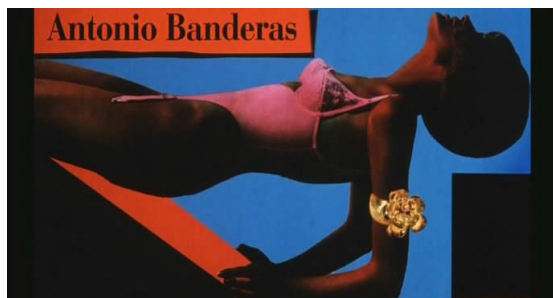
4. 5" 14f



5. 4" 18f



6. 7" 17f



7. 7" 10f



8. 6" 15f

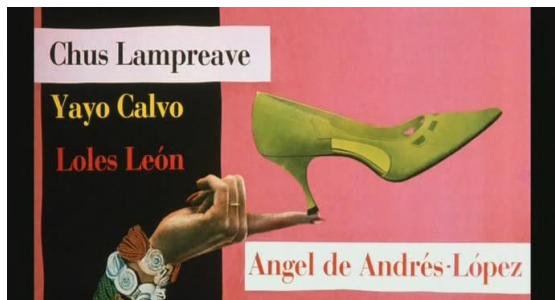
Mujeres al borde de un ataque de nervios. Créditos iniciales



9. 5" 19f



10. 5" 19f



11. 6" 10f



12. 6" 0f



13. 5" 14f



14. 5" 16f



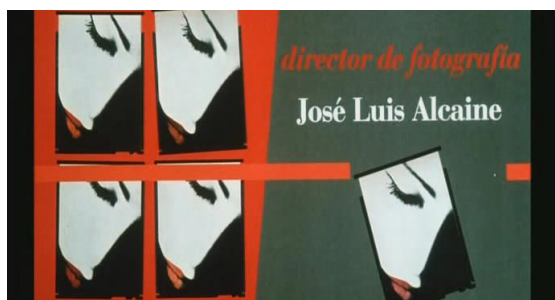
15. 5" 14f



16. 6" 13f



17. 6" 10f

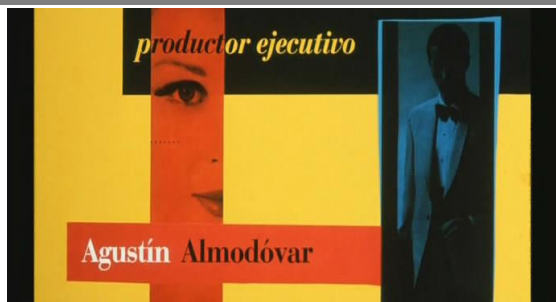


18. 6" 5f

Mujeres al borde de un ataque de nervios. Créditos iniciales



19. 7" 11f



20. 8" 12f



21. 9" 03f

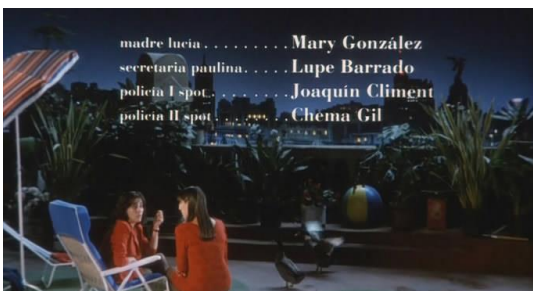
Mujeres al borde de un ataque de nervios. Créditos iniciales



1. 4" 23f



2. 6" 23f



3. 6" 23f



4. 6" 23f



5. 8" 23f



6. 8" 23f

Mujeres al borde de un ataque de nervios. Créditos iniciales



7. 5" 23f



8. 7" 23f



9. 6" 23f



10. 5" 23f



11. 4" 23f



12. 4" 23f



13. 4" 23f



14. 4" 23f

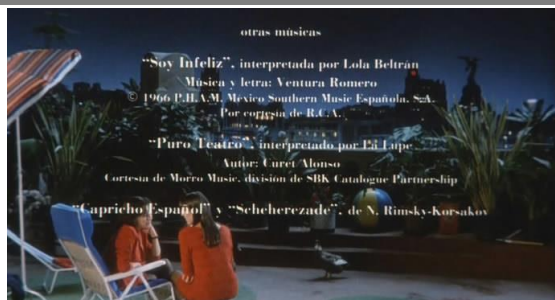


15. 4" 23f

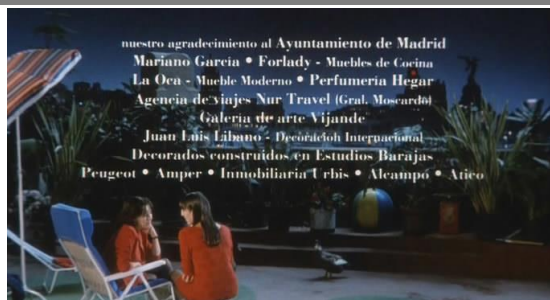


16. 4" 23f

Mujeres al borde de un ataque de nervios. Créditos iniciales



17. 8" 23f



18. 10" 23f



19. 3" 23f

V.1.8. Átame

Átame. Créditos iniciales	
 <p>EL DESEO, S. A. PRESENTA</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>	 <p>UN FILM DE ALMODOVAR</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>
1. 5" 02f	2. 4" 23f
 <p>ATAME!</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>	 <p>VICTORIA ABRIL</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>
3. 6" 01f	4. 5" 03f
 <p>ANTONIO BANDERAS</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>	 <p>LOLES LEON</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>
5. 4" 22f	6. 5" 04f
 <p>JULIETA SERRANO MARIA BARRANCO</p> <p>ROSSY DE PALMA</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>	 <p>Y FRANCISCO RABAL</p> <p>COMO "MAXIMO ESPEJO"</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>
7. 7" 22f	8. 6" 04f
 <p>FIGURINISTA</p> <p>JOSE M.º GOSSIO</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>	 <p>SONIDO</p> <p>GOLDSTEIN & STEINBERG, S. A.</p> <p>MARY - S. CŒUR DE MARIE - SAGR. CORAZÓN DE MARIA</p>
9. 4" 23f	10. 4" 22f

Átame. Créditos finales

Música original Compuesta, Orquestada y Dirigida por
ENNIO MORRICONE

Otras músicas:

"CANCION DEL ALMA"
Autor: RAFAEL HERNANDEZ
P.I.C. New York - Southern Music España S. A. Barcelona
Versión de LOS COYOTES de Victor Abundancia
Interpretado por LOLES LEÓN

"BRESSTRE"
Autor: CARLO TORO MONTORO - MANUEL DE LA CALVA DIEGO
(Cortesa de ACM EDICIONES MUSICALES S.A.)
Cortesa de: DISCOY 0113 S.A.

"SATANAS"
(Cortesa de CROMOLLOS DEL MUNDO S. A. Madrid)
Edición original: CHARLES BRULL (L.S.)
Cortesa de: TELDEC Record Service GmbH, Hamburg

"SATANASA"
Autor: F. DE MOGUEL - P. ALMODOVAR - B. BONZEL
Cortesa de: VICTORIA EDICIONES MUSICALES S. A.

Colaboraciones:

EDUARDO ARROYO
DIS BERLIN (Dirigido: "Ricky")
CHUS BURES (Mascara: "Fantasma")
PEPE RUBIO (Traje: "Fantasma")

Agradecimientos:

ENRIQUE MIRET MAGDALENA
FRANCISCO NIÑA
RICKY POSNER
CRISTINE WELKER
ASOCIADOS DE LA IMAGEN S. L.
Doctor **LUIS MARTIN**
ALCAMPO S. A.
ARTIMIS S.A.
BANG & OLUFSEN ESPAÑA, S.A.
CALVO Y MUNAR
LA CASA DEL LIBRO Espasa Calpe S.A.
MARCA S.A. - **MARKA S.A.**

HERTE NOTAS - CASA V. JARDIN
HOTELES Y RESTAURANTES ORIENTAL
DECORACIÓN INTERIOR S.A. - JUAN LUIS LIBANO
DOMESTICA SEDE
ESTI-ARTE EDICIONES, S.A.
EUROSTIL
Revista **FOTOGRAMAS**
PERFUMERIA HEGAR
LEGANES MOTOR
ROVI (RZ)
BONDUELLE (CONTRAPUNTO)
DANONE (RCP)
TAURO SAMSONITE
VESPA S.A.
VINO COLECCION S.A.

EQUIPO DE TRABAJO DE GRANADILLA
DIRECCION PROVINCIAL DE EDUCACION Y CIENCIA
PROGRAMAS EDUCATIVOS -CACERES

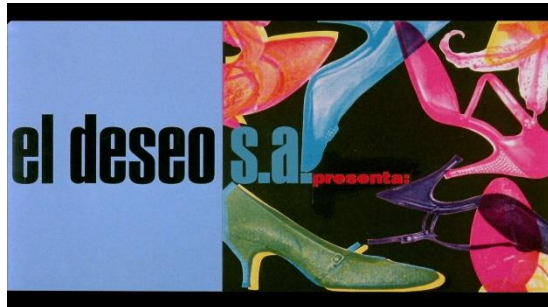
Localizaciones de rodaje:
MADRID y ZARZA DE GRANADILLA (CACERES)

DEPOSITO LEGAL: M.º 3038 - MCMLXXXV
© EL DISEÑO S.A. - TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

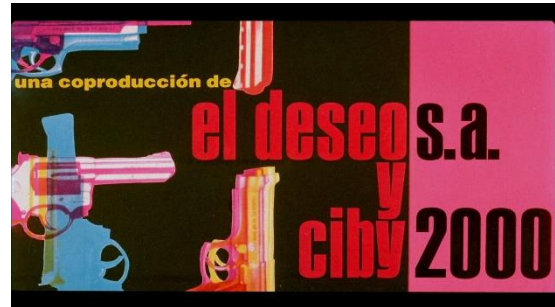
Roll final 1' 46" 18f

V.1.9. Tacones lejanos

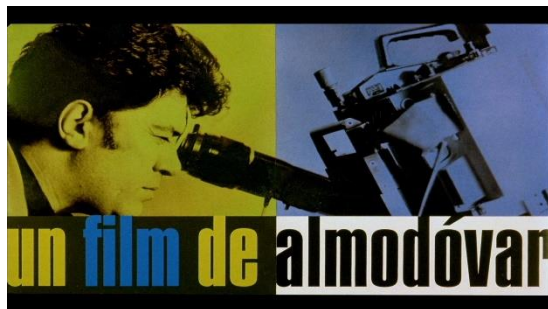
Tacones lejanos. Créditos iniciales



1. 3" 16f



2. 4" 07f



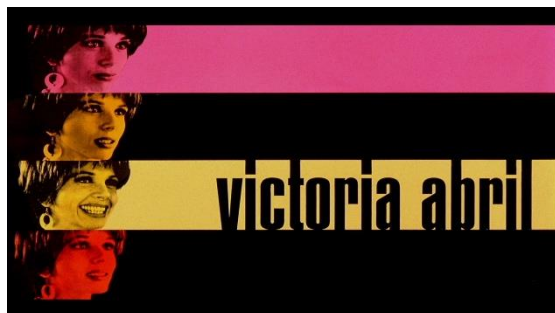
3. 4" 22f



4. 3" 04f



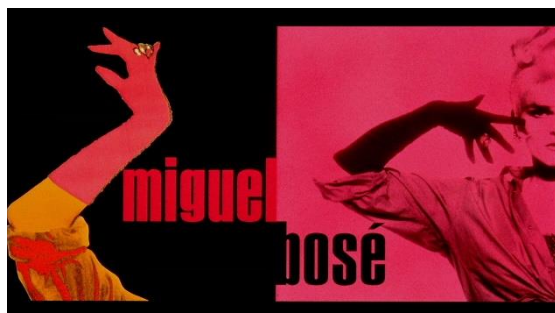
5. 6" 03f



6. 5" 09f



7. 5" 09f



8. 5" 08f

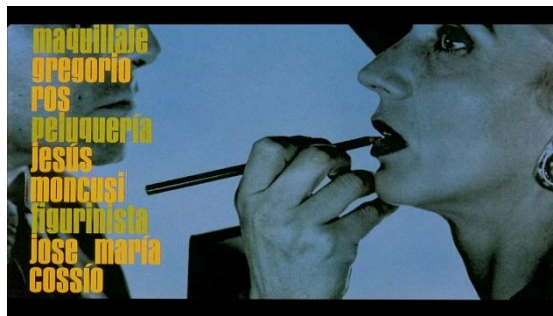


Tacones lejanos. Créditos iniciales

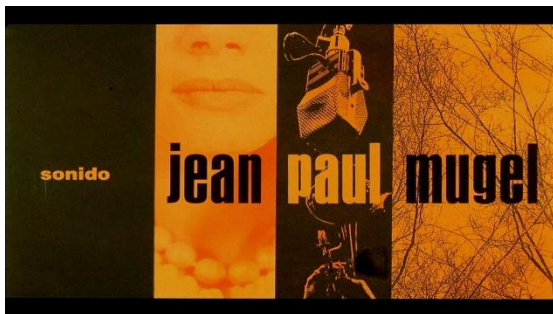
9. 5" 11f



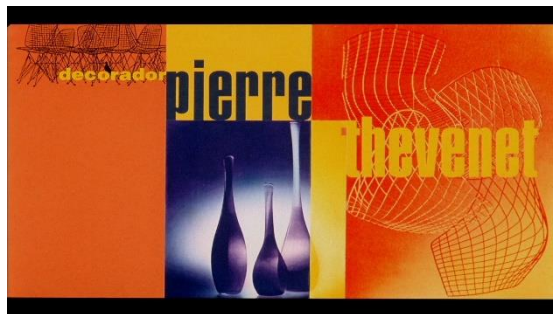
10. 5" 07f



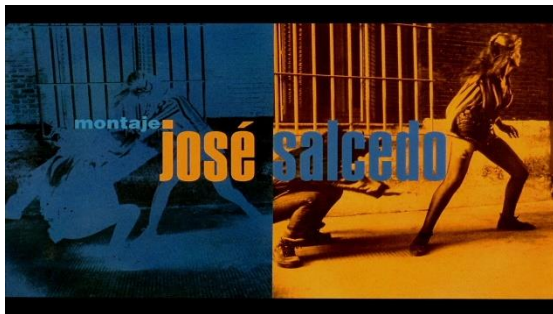
11. 6" 05f



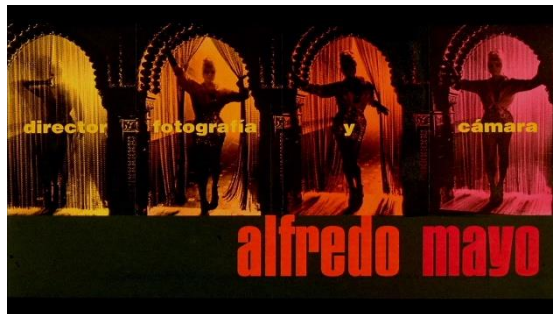
12. 5" 20f



13. 4" 21f



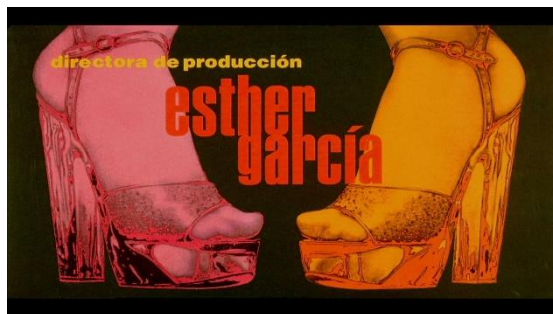
14. 5" 00f



15. 4" 23f



16. 5" 00f



17. 4" 22f



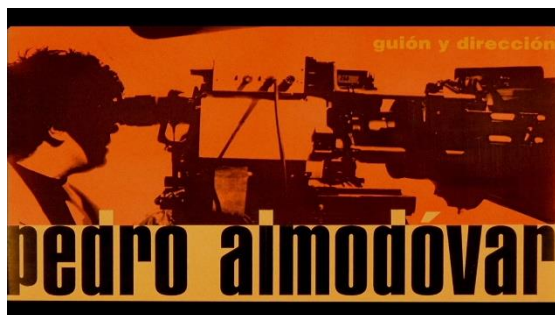
18. 5" 00f



Tacones lejanos. Créditos iniciales

19. 4" 22f

20. 5" 09f



21. 6" 06f

Tacones lejanos. Créditos finales

<p>TEMAS "UN AÑO DE AMOR" Y "PIENSA EN MI" INTERPRETADOS POR LUZ CASAL</p> <p>REBECA NIÑA ROCIO MUÑOZ LUISA LUPE BARRADO CAPELLAN HOSPITAL JUAN JOSE OTEGUI ENFERMERA HOSPITAL PAULA SOLDEVILA</p>	<p>REGIDOR T.V. JAVIER BARDEM REALIZADOR T.V. GABRIEL GARRIBU TATA EVA SIBA MAQUILLADORA 1.ª MONTSE G.ª ROMEU MAQUILLADORA 2.ª LINA MIRA MEDICO CARCEL ABRAHAM GARCIA FUNCIONARIA 1 ANGELINA LLONGUERAS FUNCIONARIA 2 CARMEN NAVARRO DEALER ROXY VAZ</p>	<p>DEPENDIENTE TIENDA FOTOS JAVIER BENAVENTE POLICIA T.V. RODOLFO MONTERO POLICIA PAÑUELO LUIGUI MARTIN SACERDOTE JOSE M.ª SACRISTAN NEGRO ISLA MARGARITA PLACIDO GUIMARAES LOCUTORA M.ª PAU DOMINGUEZ LOCUTOR HILARIO PINO AGENTE JUDICIAL FERNANDO PRADOS BAILARINA VICTORIA TORRES</p>
<p>BAILARINA ANA GARCIA BAILARINA ALMUDENA DE LA RIVA BAILARINA ELIA CAMINO BAILARINA RAQUEL SANCHIS BAILARINA M.ª DOLORES IBAÑEZ BAILARINA YOLANDA MUÑOZ FIGURACION STRELLO FIGURACION EL MARTILLO DE LUCIFER</p>	<p>CHANEL GIORGIO ARMANI VISTE A VISTE A VICTORIA ABRIL MARISA PAREDES</p> <p>DISEÑO GRAFICO STUDIO GATTI AYUDANTE DE DIRECCION YOUSAF BOKHARI</p>	<p>AYUDANTE DEL DIRECTOR INMA HOCES 2.ª AYUDANTE DE DIRECCION ARANTXA AGUIRRE SECRETARIA DE RODAJE MARISA IBARRA AJUDILIAR DE DIRECCION EVA LEIRA MONTONIO DE DIRECCION RAMON FERNANDEZ DE TEJADA AYUDANTE DE PRODUCCION TINO PONT 3.ª AYUDANTE DE PRODUCCION MIGUEL DE CASAS 3.ª AYUDANTE DE PRODUCCION LOLA GARCIA 4.ª AYUDANTE DE PRODUCCION JOSE M. FERNANDEZ CALEO PAGADOR OSCAR VALERO AJUDILIAR DE PRODUCCION CLARRISSA COBASSI MONTONIO DE PRODUCCION TONI NOVELLA</p>
<p>AYUDANTE DE CAMARA MIGUEL A. MUÑOZ AJUDILIAR DE CAMARA CRISTINA NOE TECNICO DE VIDEO ROBERTO CORONADO FOTOGRAFO DE ESCENAS MIMMO CATTARINICH (RAM STUDIO) MICROFONISTA DENIS GUILHEM AYUDANTE DE MONTAJE ROSA ORTIZ AYUDANTE DE MONTAJE MANOLO LAGUNA AMBIENTADOR CARLOS G.ª CAMBERO AYUDANTE DE DECORACION PATRICIA DE BLAS REGIDOR JULIAN MATEOS ATRECISTA FEDERICO G.ª CAMBERO ATRECISTA JUAN I. VINUALES</p>	<p>ATRECISTA JOSE L. GARCIA QUEVEDO ASISTENCIAS LEOPOLDO BAEZ AYUDANTE SASTRERIA HUGO MEZCUIA SASTRA PUT UGHE AYUDANTE DE MAQUILLAJE ANA LOZANO AJUDILIAR DE PELUQUERIA EVARISTO ORTIZ JEFE DE ELECTRICOS ENRIQUE BELLO JEFE DE MAQUINISTAS CARLOS MIGUEL MAQUINISTA TEODORO GARCIA ELECTRICO EUGENIO MARTINEZ ELECTRICO ENRIQUE PEREZ ELECTRICO RAFAEL CASTRO</p>	<p>ELECTRICO ANSELMO VILLALBA PERSONAL ADMINISTRACION ANA VIDAL CELIA MENGIBAR ANA SANZ TOMAS FERNANDEZ SUPERVISION PRODUCC. FRANCA JEAN CLAUDE FLEURY PIERRE EDELMAN YVES ATTAL AUDE GIRARD AYUDANTES STUDIO GATTI ALICIA GONZALEZ FLORENCIA GRASSI OBJETOS ARTESANALES MAYRATA O'WISIEDO</p>
<p>EFFECTOS ESPECIALES REYES ABADES, S.A. CONSTRUCCION DECORADOS E.G. DECORACION ESCENICA TITULOS/OPTICAS STORY FILM - PABLO MUÑOZ EFFECTOS SALA JORGE RODRIGUEZ INCLAN ESTUDIOS DE MONTAJE EXA ESTUDIO DE GRABACION MUSICAS RIGHT TRACK STUDIOS/NEW YORK ESTUDIO DE MEZCLAS MUSICAS RIGHT TRACK STUDIOS/NEW YORK SOUNDTRACK STUDIOS/NEW YORK CUERDAS DIRIGIDAS POR DAVID NADIEH GRABACION Y MEZCLAS MUSICAS LOLLY GRODNER de RYUICHI SAKAMOTO INGENIEROS GRABACION MUSICAS BRIAN FOLLAACK</p>	<p>TRISH MCCABE JIM VIVIANO ANGELO LO COCO COORDINADOR HAL GRANT GUITARRA BASILIO GEORGES COORDINADOR ROGER TRILLING JEFA DE PRODUCCION NORIKA SKY-SOIRA AGENTE SR. SAKAMOTO DAVID RUBINSON AYUDANTE SR. SAKAMOTO FERNANDO APONTE ESTUDIOS GRABACION CANCIONES CINEARTE, S.A. INGENIERO GRABACION CANCIONES MIGUEL DE LA VEGA SONORIZACION EN ESPAÑA TECNISON</p>	<p>INGENIERO DE SONIDO ESPAÑA FRANCISCO PERAMOS SONORIZACION EN LONDRES PINWOOD STUDIOS INGENIEROS DE SONORIZACION GRAHAM V. HARTSTONE MICHAEL A. CARTER KEVIN TAYLER TRANSCUISIONES SONIDO CHARLY SOUND TRABAJOS VIDEO LATA PRODUCCIONES CAMARAS CAMARARENT (PANAVISION) LABORATORIOS MADRID FILM ILUMINACION CINETEL VESTUARIO PERIS HERMANOS POSTICERIA VIUDA DE RUIZ</p>
<p>ATREZDO MATEOS, LUNA MENGIBAR ATREZDO VAQUEZ HERMANOS TARJETERIA EMILIO ARBURA TRANSPORTES Y UNIDAD MOVIL ANGEL MEGINO GRUPO CINEGRIP GRUPO GRANDE CINEGRUPO S.A. RESTAURANTE RODAJE RAFAEL HOSTELERIA INTERNACIONAL RENI CATERING S.L. GESTORIA LEGISCINE ASISORIA FISCAL COPRISA SEGUROS CASER</p>	<p>SERVICIOS DE SEGURIDAD DIBERCON RODAJE EN ESTUDIOS ESTUDIOS BARAJAS PELICULA EASTMAN COLOR (KODAK ESPAÑA, S.A.) PASO DE PROYECTOR 35 M/M FORMATO 1.85 SONIDO  <small>DOLBY DIGITAL</small> BY SDDS SYSTEM</p> <p>BANDA SONORA DISTRIBUIDA POR</p>	<p> OTRAS MUSICAS "PECADORA" INTERPRETADA POR LOS HERMANOS ROSABO KUBANEY RECORDS - KUBANEY PUBLISHING, INC. MIAMI, FLORIDA "PIENSA EN MI" LETRA Y MUSICA: AGUSTIN LARA</p>

Tacones lejanos. Créditos finales

<p>EDITOR ORIGINAL EDWARD B. HARRIS MUSIC POR CORTESIA DE CANCIONES DEL MUNDO, S.A. INTERPRETADA POR LUC CASAL, ARTISTA EXCLUSIVA DE HISPAVOX, S.A.</p> <p>"UN AÑO DE AMOR" BASADO EN LOS TEMAS "C'EST IRREPARABLE" Y "UN ANNO D'AMORE" COMUESTA POR N. FEBER - G. VERLOR TEXTO EN ESPAÑOL FERRO ALMODOVAR INTERPRETADA POR LUC CASAL, ARTISTA EXCLUSIVA DE HISPAVOX, S.A.</p> <p>"CINEA" Y "CAETA"</p>	<p>"SOLEA" Y "SAETA" AUTORA GI ERARD © COPYRIGHT 1991 BY SOLAR RECORDS MUSIC INTERPRETADA POR MIRES DAVIS POR CORTESIA DE SONY MUSIC ENTERTAINMENT (SPAIN), S.A.</p> <p>"BEYOND MY CONTROL" COMUESTA POR GEORGE FENTON EDITOR ORIGINAL WARNER BROS MUSIC CORP. (CANCIONES DEL MUNDO, S.A.) POR CORTESIA DE WARNER BROS INC.</p> <p>"A FINAL REQUEST"</p>	<p>COMUESTA POR GEORGE FENTON EDITOR ORIGINAL WARNER BROS MUSIC CORP. (CANCIONES DEL MUNDO, S.A.) POR CORTESIA DE WARNER BROS INC.</p> <p>COLABORADORES DIS BERLIN ELENA BENARROCH</p>
<p>ELENA BENARROCH SYBILLA ANTONIO PEREZ REINA SIMONA BENZAKEIM (PUBLICIDAD INTERNACIONAL) MARISOL MURIEL MANUEL BANDERA WILLIE ARROYO JOSE M. SANCHEZ POLO VILLASEÑOR CINERGIA</p>	<p>JUAN BALUZA DIABETICAS ACCELERADAS</p> <p>NUUESTRO AGRADECIMIENTO A: DOCTOR LUIS MARTIN DOCTOR IZAGUIRRE MARIETA NIÑEZ</p> 	 <p>RENAULT</p>  <p>Comercial Mercedes-Benz, S.A.</p> <p>ANTONI CASADESUS D I S T R I B U I D O R</p> 
  <p>ALONSO MERCADER LOUIS VUITTON ENRIQUE P. EKSEPTION MISION IMPOSIBLE ERIC YERNO</p>	<p>HEWLETT PACKARD S.A. PLASTIC OMNIUM S.A. TEATRO MARIA GUERRERO TEMPO CUCINE PANQUE SUR BANG BE OLUFSEN ESPAÑA S.A. TAURO ALCAMPO S.A. (GETAFE) ESPASA CALPE S.A. LIMOUSINA DIDAC ENTERPRISE, S.A. PERFUMERIA HEGAR</p>	<p>HOSPITAL CLINICO SAN CARLOS CANCIONES DEL MUNDO, S.A. DIRECCION GENERAL DE POLICIA AYUNTAMIENTO DE ELCHE ESCUELA TALLER ELCHE AYUNTAMIENTO DE MADRID DEPARTAMENTO DE PARQUES Y JARDINES DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID AUDIENCIA PROVINCIAL DE MADRID RTVE DIRECCION GENERAL</p>
<p>DE INSTITUCIONES PENITENCIARIAS A TODO EL PERSONAL DEL CENTRO DE YESERIAS, MADRID.</p> <p>LOCALIZACIONES DE RODAJE EN MADRID Y ELCHE</p> <p>DEPOSITO LEGAL M. 12068-1991</p> <p>© 1991 EL DISEÑO, S.A. - CIUDAD 2000</p>		

Roll final 3' 00" 01f

V.1.10. Kika

Kika. Créditos iniciales



1. 4" 20f



2. 4" 18f



3. 4" 18f



4. 6" 03f



5. 4" 21f



6. 4" 11f



7. 4" 17f



8. 4" 00f



9. 4" 08f



10. 5" 19f

Kika. Créditos iniciales



11. 5" 19f



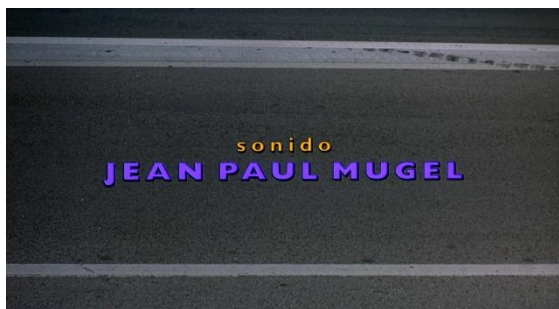
12. 5" 19f



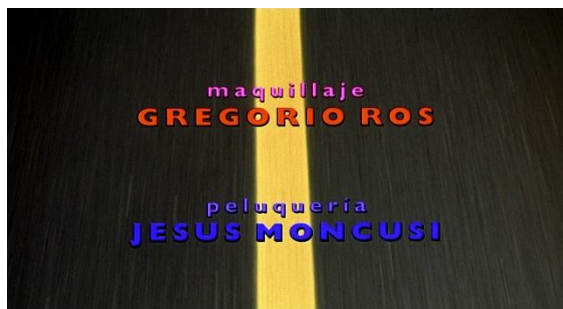
13. 3" 15f



14. 4" 05f



15. 3" 19f



16. 4" 05f



17. 4" 00f



18. 4" 17f



19. 5" 18f



20. 3" 21f

Kika. Créditos iniciales



21. 3" 17f



22. 3" 20f



23. 3" 18f



24. 4" 18f

Kika. Créditos finales

<p>Dña. Paquita Paca Asesina Asesinada Modelo Diseño gráfico Ayudante de dirección Ayudante del director 1.º Ayudante de dirección Script Auxiliar de dirección Meritorio de dirección</p>	<p>FRANCISCA CABALLERO MONICA BARDEN JOAQUIN CLIMENT BLANCA LI CLAUDIA AROS STUDIO GATTI RAUL DE LA MORENA JORGE GUERRICACHEYARRIA SERGIO FRANCISCO MARISA IBARRA SUSANA GONZALEZ RAMON SARALEGUI</p>	<p>Jefe de producción Ayudante de producción Ayudante de producción Ayudante de producción Cajero Secretaría de producción Promoción y prensa Ayudante de cámara Auxiliar de cámara Meritorio de cámara Operador Steadicam y Making-of</p>	<p>ALEJANDRO VAZQUEZ TINO PONT LOLA GARCIA TONI NOVELLA CLARISSA COUASSI OSCAR VALERO ANA VIDAL PAZ SUFRATEGUI MIGUEL ANGEL MUÑOZ CRISTINA NOE MARCOS BESAS JOAQUIN MANCHADO</p>	<p>Auxiliar Steadicam Técnico de video Fotógrafo de escenas Microfonista Ayudante de montaje Ayudante de montaje Ayudante de decoración Ayudante de decoración Ayudante de decoración Regidor Regidor Dibujante</p>	<p>RAFAEL DE SANTIAGO GORKA ROTAETXE JEAN MARIE LEROY DENIS GUILHEM ROSA ORTIZ MAHOLO LAGUNA CRISTINA MAMPASO HELENA MC LEAN MURIA SANJUAN MARINI MONJE ENRIQUE VAZQUEZ ARTURO GONZALEZ</p>
<p>Dibujante Atracista Atracista Asistencia de rodaje Asistencia de rodaje Ayudante de vestuario Sastra Ayudante de maquillaje Meritorio de maquillaje Técnico de efectos especiales Técnico de efectos especiales Técnico de efectos especiales</p>	<p>RAFAEL DE UNAMUNO FEDERICO G. CAMBERO JUAN IGNACIO VIÑUALES JOSE LUIS NAVARRO PACO ESCRIBANO HUGO MEZCUA PUY UCHÉ ANA LOZANO SUSANA SANCHEZ YVES DOMENJOUR OLIVIER GLEYZE JEAN BAPTISTE BONETTO</p>	<p>Ayudante de efectos especiales Especialista Jefe de eléctricos Jefe de maquinistas Maquinista Eléctrico Eléctrico Eléctrico Eléctrico Gruista Conductores</p>	<p>LUCAS KLINGENBERG IGNACIO CARRERO RAFAEL GARCIA CARLOS MIGUEL TEODORO GARCIA RAFAEL CASTRO ANGEL GRANEL FERNANDO BELTRAN CARLOS PEDRO GARCIA ALFREDO DIAZ VIÑA JOSE MARIA SANCHEZ MIGUEL SANCHEZ</p>	<p>Personal administración Supervisión producción Francia SONY SONY PICTURES JAPAN SONY PICTURES FACILITIES SONY BROADCAST & COMMUNICATIONS SONY TOSHIBA TECNOVISIONS BROADCAST</p>	<p>ANA SANZ SUSANA GONDO LUISFER MACHI AUDE GIRARD</p>
<p>Estudios de montaje y doblaje Jefe de mezclas Mezclador Grabación mezcla final Efectos sala Casting dobladores Doblador Peter Coyote Transcripciones sonido Post-producción video Cámaras Cámaras de video</p>	<p>EKA GRAHAM V. HARTSTONE A.M.P.S. NIC LEHOSSURIER A.M.P.S. PINEWOOD STUDIOS, LONDON, ENGLAND LUIS CASTRO RAMIRO DE MAEZTU ANGEL QUISLANT CHARLY SOUND MOLINARE CAMARA RENT STICO LAYA PRODUCTIONS</p>	<p>Laboratorio Optical y títulos Iluminación Realización vestuario Posticopia Atrezzo Atrezzo Tapicería Casting Transportes y unidad móvil Grua condor</p>	<p>MADRID FILM CARLOS SANTOS CINETEL ANA LACOMA AMELIA MOYA VIUDA DE RUIZ VAZQUEZ HERMANDOS MENGIBAR EMILIO ARDURA APLAUSO ANGEL MEGINO CINEGRIP</p>	<p>Restaurante rodaje Gestoría Asesoría Fiscal Seguros Transporte internacional Estudios de rodaje</p>	<p>RAFAEL HOSTELERIA LEGISCINE COPRISA CASER PROCOEX CASTELLETTI - LA VASCONGADA AGDO(JAY) - TRANSHOBEL ESTUDIOS LOS ANGELES</p>
<p>COLABORADORES DIE BERLIN SIMONA BENZARLEM MARISOL MURIEL ANTHONY CARREGAL MICHEL RUBEN LUCI LOPEZ PABLO PRO ALVAREZ FERNANDO ESTRELLA MILA BENTABOL</p>	<p>MIGUEL MONTERO TINO ROIG ABRAHAM GARCIA RODIO GARCIA PURA LOPEZ ANGELA NAVARRO ANTONIO CASADESUS ALFONSO SICILIA BRIGADA CASTELLANOS</p>	<p>AD COMUNICACIÓN ALBANACA ALMACEN DE LOZA AMERICAN PRINTS ANTONIO ALMERICH ANTONIO SANTOS ARTQUITECT ATICO BASSETI B.D. BRIGADA CASTELLANOS CAPUCINE PUERARI</p>	<p>ACOLGAR AIDE GROUP ALIVAR ESPAÑA ALONSO MERCADER ARTE RITUAL ASPECTOS BANG & OLUFSEN BAUME & MERCIER BORGIA CONTI CANON ESPAÑA, S.A. CARLOS LUNA, S.A. CASA CARRIL</p>	<p>CARACOL CUADRADO CARRILLO CASA DEL LIBRO CERAMICAS BEULLOCH DIESEL BRIADE EL PICAPORTE EKSEPTION FACTOR HUMANO FOTOCASION GRIN-GHO, S.A. GUADARTE</p>	<p>CASADESUS DISSENY CIELO RASO COMPAÑIA DE LA MODA DAUPHIN DISEÑO IMPORT, S.A. DUGOPA, S.A. ENRIQUE P. EYMY, S.L. FAGOR GALERIAS PRECIADOS GIORGIO ARMANI GRUPO I3</p>

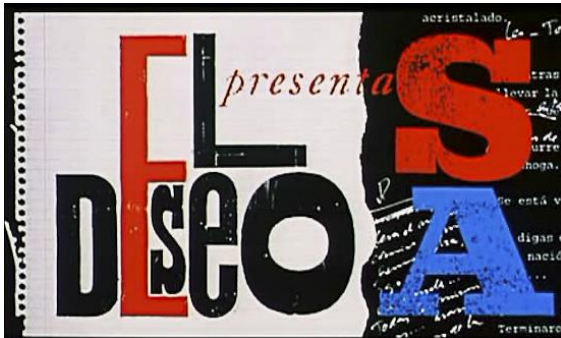
Kika. Créditos finales

<p>IDEA MADRID IMPORTACIONES ANATOL INTHAI LA CASA DE LAS ESTUFAS LA OCA LETRASET L'OREAL LUXOTTICA GROUP, S.A. MARIA LUISA SOTES MUDANZAS ALCE OPEL GENERAL MOTORS PAUL SMITH</p>	<p>GUARRO-CASAS IMASOTO INVISIL KERAM CETYCYER LA MEDITERRANEA LAURE JAPY DIFFUSION LEVIS-STRAUSS LOUIS VUITTON MAIREA I.D. MONTESA HONDA, S.A. PANAMA JACK PAPA MUEBLES</p>	<p>PAYA HERMANOS PERMANENT PLEIN SUD POLTRONA FALU RADISA RICKY PIZARRO SCHINDLER, S.A. SEAGRAM ESPAÑA SHANTOU GUANZU TAPSA N.W.A.Y.E.R. TRESA DE ESPAÑA YVES SAINT LAURENT</p>	<p>PEPSI-COLA ESPAÑA, S.A. PIAMONTE POLAROID POMELLATO PRAIA REFORMA SAMSONITE SCOOTER SEAT, S.A. TANDON COMPUTER TEKLASSIC VENINI</p>	<p>ZANOTTA VIA LACTEA PORT SAID EDICIONES, S.A. ACHE D. BIERRO, S.L. (CORTESIA DE POLYGRAM SPAIN) CLEMENTE GOMEZ DE ZANORA, S.A. COSMETICA SELEVA, S.A. (CACHAREL) GOULTIER HONNE, S.L.A. DIFFUSION MUEBLES DE CALIBRO DE SORIA, S.L. AYUNTAMIENTO DE MADRID DEPARTAMENTO DE MOBILIARIO URBANO JUNTAS MUNICIPALES DE DISTRITOS CENTRO, SALAMANCA Y CHAMARTIN CIRCULO DE BELAS ARTES</p>
<p>DIRECCION GENERAL DE LA GUARDIA CIVIL INTERVENCIÓN DE ARMAS JEFATURA PROVINCIAL DE TRAFICO SUBSECTORES DE LA GUARDIA CIVIL DE GUADALAJARA, ALCAJAL DE MEMARES Y LEGAMES ESTACION DE TIENE DE ATÓCHA (RENFE-AVE) DESTACAMIENTO DE LA GUARDIA CIVIL DE LEGAMES EMPRESA MIXTA DE SERVICIOS FUNERARIOS DE MADRID CEMENTERIO DE LA ALMUDENA</p>	<p>MÚSICAS "DANZA ESPAÑOLA No. 3" AUTOR: ENRIQUE BARRADOS CAMPIÑA EDITOR: UNIÓN EDICIONES, S.L. INTERPRETADO POR LA ORQUESTA SINFONICA</p>	<p>DIRECCION GENERAL DE LA GUARDIA CIVIL INTERVENCIÓN DE ARMAS JEFATURA PROVINCIAL DE TRAFICO SUBSECTORES DE LA GUARDIA CIVIL DE GUADALAJARA, ALCAJAL DE MEMARES Y LEGAMES ESTACION DE TIENE DE ATÓCHA (RENFE-AVE) DESTACAMIENTO DE LA GUARDIA CIVIL DE LEGAMES EMPRESA MIXTA DE SERVICIOS FUNERARIOS DE MADRID CEMENTERIO DE LA ALMUDENA</p>	<p>DIRECCION GENERAL DE LA GUARDIA CIVIL INTERVENCIÓN DE ARMAS JEFATURA PROVINCIAL DE TRAFICO SUBSECTORES DE LA GUARDIA CIVIL DE GUADALAJARA, ALCAJAL DE MEMARES Y LEGAMES ESTACION DE TIENE DE ATÓCHA (RENFE-AVE) DESTACAMIENTO DE LA GUARDIA CIVIL DE LEGAMES EMPRESA MIXTA DE SERVICIOS FUNERARIOS DE MADRID CEMENTERIO DE LA ALMUDENA</p>	<p>DIRECCION GENERAL DE LA GUARDIA CIVIL INTERVENCIÓN DE ARMAS JEFATURA PROVINCIAL DE TRAFICO SUBSECTORES DE LA GUARDIA CIVIL DE GUADALAJARA, ALCAJAL DE MEMARES Y LEGAMES ESTACION DE TIENE DE ATÓCHA (RENFE-AVE) DESTACAMIENTO DE LA GUARDIA CIVIL DE LEGAMES EMPRESA MIXTA DE SERVICIOS FUNERARIOS DE MADRID CEMENTERIO DE LA ALMUDENA</p>
<p>"YOU KALI Y TUO HABANERA" AUTOR: ENRIQUE VILL INTERPRETADO POR EL CUARTETO DE CUERDAS ARREGLADO PARA CUERDAS EDITORES: EUROPEAN AMERICAN MUSIC CORPORATION. AGENTE DE LA MUSE PUBLISHING CORPORATION FOR MUSIC, INC. - NEW YORK, S.A. UNA GRABACION DE A&M RECORDS, INC. / DISTRIBUIDA EN ESPAÑA POR POLYGRAM IBERICA, S.A.</p>	<p>"LA CORRIJONITA" AUTOR: ENRIQUE RODRIGUEZ INTERPRETADO POR LA VASCA CUGAT EDITOR: EDICIONES MUSECALES CLIPPER, S.L. POR CORTESIA DE POLYGRAM MUSIC ESPAÑA.</p>	<p>"SE NOS RUJIO EL AMOR" INTERPRETADO POR TERESITA Y BERNARDA POR CORTESIA DE POLYGRAM IBERICA, S.A. "CONCIERTO PARA BOMBO" AUTOR: DANIEL PEREZ PRADO COPYRIGHT 1966 BY B.I. INTERNATIONAL CORP. PERMISOS: POLYGRAM, S.A. POR CORTESIA DE MUSE INTERNATIONAL RECORDS LTD. "GLORIA" AUTORES: IRIBAR, FANCHULLI EDITOR ORIGINAL: ACCORDIO EDIZ MUSIC AUTORIZADO POR CORTESIA DE ESPAÑA, S.L. WARNER CHAPPELL POR CORTESIA DE RCA MUSIC DIVISION DE BMG ESPAÑA</p>	<p>"LUZ DE LUNA" AUTOR: ALVARO CARRILLO - INTERPRETADO POR CHAVELA YARGAS COPYRIGHT 1957 BY S.M.M., MEXICO PERMISOS: POLYGRAM, S.A. POR CORTESIA DE POLYGRAM RECORDS "THE CAR LIFE" (THE PACKAGE) FRAGMENTO DE "THE FROM PISCO" AUTOR: HERBERT HERMANN EDITOR ORIGINAL: POLYGRAM MUSIC CORP. AUTORIZADO POR CORTESIA DE LOS ESTUDIOS DE SINFONIA, S.A. (MADRID - ESPAÑA) TECHNICAL MANAGER ATL: ENRIQUE DEL "BERRY" EDUARDO DEL "JOYA" ARREGLOS: JOAQUIN LOPEZ CUELLO</p>	<p>EXTERIORES RODADOS EN MADRID Y LOS SANTOS DE LA HUMOSA PELICULA FORMATO RODADA EN PANAVISION MUSEO KODAK EASTMAN COLOR 1:1.37 DISTRIBUIDA POR POLYGRAM ESPAÑOLA, S.A.</p>
<p style="text-align: center;">(C) EL DESEO, S.A. - CIBY 2000 - 1993</p>				

Roll final 2' 35" 00f

V.1.11. La flor de mi secreto

La flor de mi secreto. Créditos iniciales



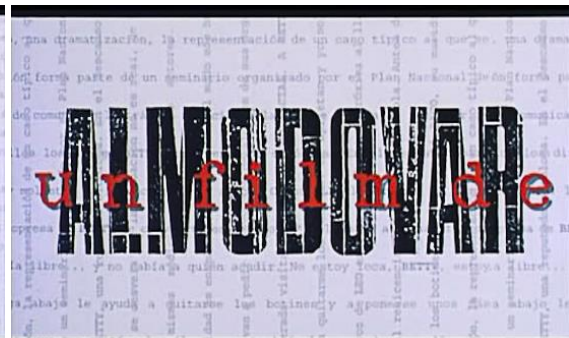
1. 5" 1f



2. 5" 11f



3. 5" 9f



4. 7" 12f



5. 8" 8f



6. 4" 18f



7. 4" 19f



8. 4" 19f

La flor de mi secreto. Créditos iniciales



9. 4" 20f



10. 4" 18f



11. 4" 20f



12. 4" 20f



13. 4" 20f



14. 4" 19f



15. 4" 21f



16. 4" 21f

La flor de mi secreto. Créditos iniciales



17. 4" 21f



18. 7" 23f

La flor de mi secreto. Créditos finales



1. 4" 14f



2. 4" 14f



3. 6" 11f



4. 3" 15f



5. 4" 14f



6. 4" 13f

La flor de mi secreto. Créditos finales



7. 3" 15f

8. 6" 11f

ayudante de dirección PERRI LIZARRA
 2.º ayudante de dirección ANA MURGE
 2.º ayudante de dirección MARITA CALVO
 ayudante del director PEDRO PIZ
 script MARISA DEARNA
 ayudante de dirección COVARRUBIAS R. GAMBRA
 jefe de producción ALZAMORA VÁZQUEZ
 ayudante de producción LOLA GARCÍA
 ayudante de producción YONI NOVILLA
 ayudante de producción DANIEL DE CACAS
 administrador ROSAN VALERO
 promoción y prensa PAZ SUPRATONDO
 prensa internacional SIMONA BERZAGHINI
 2.º operador MICHAEL LEVINE
 ayudante de cámara JUAN DIEGO
ayudante de cámara

ayudante de cámara JUAN DIEGO
 auxiliar de cámara MARC BERNERA
 foto escena JEAN MARIE LEVRY
 técnica vídeo MONICA VERDANZUELO
 ayudante de montaje ANA WHITE
 ayudante de montaje MARCELO LAGUNA
 microfilmista AYTOR BARRIBIEN
 ayudante de decoración ANTON LAGUNA
 ayudante de ambientación FERE G. CASERO
 registro MARCA BARRIBIEN
 ayudante de registro GONDA BROTHERS
 atención JUAN VICENTE BODE
 atención JOSE ALTY
 atención ANIEL CASARINE
 atención ANA MARCELO
 ayudante de vestuario ANA MARCELO
ayudante de vestuario

ayudante de tratamiento JUAN MARCELO
 asistente ANNA PARADERA
 maquillaje JORGE BERRAZA
 jefe de efectos ENRIQUE DELLO
 jefe de maquillaje CARLOS VIDALES
 efectos RAFAEL CASTRO
 efectos ANIEL GRANELL
 maquillaje ANIEL JOSE GRANELL
 maquillaje YONI GIL
 maquillaje DANIEL CERRONA
 maquillaje ANA GARE
 personal administración: ANA GARE DE ZARATE
 personal administración: NESTOR GONDO
 personal administración: ANDRÉS PALVELLO
 personal administración: LUISER MARCHI
 personal administración: OSCAR SARA TURRES
personal administración

maestros de cámara NARCISO CHARRABARE
 supervisión producción Francia JORGE OSORDO
 diseño gráfico STURIO GATTI
 producción musical ALBERTO BALESTRA
 músico LUCAS GURRY
 violoncello NARCISO CASASCO
 viola SIMONA VERDANZUELO
 violín VALERIA BERTHIAUMI
 leguero música clásica JOSE L. CRISTO
 leguero producción musical ANTONIO OLIVERA
 copista PABLO VILACORONA
 guionista CARMENITA DEL PRADO
 director de guionista TONY GARRIDO
 edición musical FRANCISCO STURIO, LONDRA
 mezclador GRABIAN V. MASTSTONE AMP
 mezclas MICHAEL A. CARTER

ayudante mezclador MICHAEL A. CARTER
 ayudante mezclador TONY CLEAL
 estudios sonido, sincronización y grabación musicales CINERATE
 mezclador JOSE A. BARRIBIEN
 ayudante mezclador CARLOS CASARINO
 efectos sólo LUIS CASTRO
 transcripciones musicales ANTONIO ILLAN
 figuración JONI
 laboratorios MARCO FILM
 director técnica de laboratorio ALFONSO ANDRINO
 estudios rodaje JO V. DE
 cámara CARMEN BERT
 material eléctrico CINTELL
 grúa CHESSEP
 helio CAROL-FILMS

helicóptero CAROL-FILMS
 grúa condor CAROL-FILMS INTERNACIONAL
 transporte BERING
 vestuario PERIS
 maquillaje DANIEL PEREZ
 pintura PUGLIA
 efectos especiales MAURICIO HERRERA
 animación ANIELA
 tapicería ENRIQUE ARMINA
 diseño calzado JUAN GATTI
 edificios MOLINARI
 platos PABLO BARRIBIEN
 trajes ópticos y efectos especiales VIDEO EFFECT
 postproducción VIRGINIA DE ROSE
 efectos s. g. LECTURE

asesoría fiscal COPPOLA
 plantas y flores ALEJANDRO REYES
 agencia de viajes VALDES MALCOSA
 colaboradores MICHEL RUBEN
 JOSE MARIA GARCIA
 CAROLINA GONZALEZ
 nuestro agradecimiento a:
 decoración ALDAMA

ARMANDO
 ANTE SAN PATRICK (CHARRAS)
 ATUENSA - JETERAN, S. L.
 BARRIE
 BO
 DECARA
 DIVERSOS
 COMI
 CAPPELLINI
 CARLOS DELANDA
 CARLOS LOBA, S. A.
 CARTIER
 CHANEL
 CICLOP, S. L.
 CHOC
 USFORMA
 TUPPERWARE
 ULA (JANA BASSO - ALVARO FORTALEZ)
 UREYS ESPAÑA, S. A.
 VAGAS
 VILLALAN

EL BOVINO DE ALMADRO
 EL BORDO DE LA ANDELA
 ESCOLTE S. A. (VINO)
 FOSCARINI
 GARDON
 GASTON Y MARIELA
 GONZALEZ
 HINO JARDINER
 JAVIER BARRIBIEN
 JULIA
 LA ESPERA DEL ARTE
 LINDERA ANTONIO PASCUAL
 LINDERA GONZALEZ
 MANUFACTURA FAMILIAR DE BODEGAS
 MAPE S. L.
 MANRIQUA DE PORTUGALETE

ARMANDO
 BODEGAS BENESELY (COCINA ROSA)
 BODEGAS EDIARD (COCINA LEU)
 BOLLIGOTTI
 POLYBORD
 PROYECTO 4
 RESTAURANTE VINO DE VACAS
 SAMSURITE
 SANTA S. GALE
 SILEX
 SONY ESPAÑA
 TESA
 TELEFONICA (CARINA TELEFONO)
 TENDENCIAS EL SOL
 TIEMPOS BARRIBIEN
 THESTRON

edificios
 ALVARO BARRIBIEN
 ALFONSO
 ALIANZA ENTORRAL
 ANADAMA
 CATERINA
 CHIRAZA
 FORTALEZ B

BARRIBIEN
 LIDER
 PASCUAL ESPAÑA
 SALVAT ENTORNOS
 SIBILLA
 VOGEL
 profesión
 ORGANIZACION NACIONAL DE TRANSPLANTES
 IGC
 EL MONDO
 EL PAIS
 FRAC
 JAO - ANELA ESPAÑA DE DISTRIBUCION
 JONAS BARRIBIEN

BUA CERO BORDO
 BUAO BLE
 HENRIK
 CITYLINE Y BORDA ONE, JET
 CARRERA SER
 GILAN DE CARRAS
 SOCIEDAD GENERAL DE AUTOMOVILES DE ESPAÑA
 TELEFONIA
 TUTE ROMA
 T.V.E.
 COMUNITAT DE MADRID
 HOTEL ESCUELA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
 AYUNTAMIENTO DE MADRID
 JUNTA MUNICIPAL DE DISTRITO CENTRO

JUNTA MUNICIPAL DE ARMADORIA
 JUNTA MUNICIPAL DE CHARRAS
 AYUNTAMIENTO DE PUEBLA
 JEFATURA PROVINCIAL DE TRAFICO
 AYUNTAMIENTO DE ALMADRO
 vestuario
 ANIBAL BARRIBIEN
 BATA
 BONAVENTURE
 BULGARI
 CERVETTI
 CHEVIGNON
 DIESEL
 FORTALEZ B

BIJEL
 FORTALEZ B
 HERMES
 MARCEL ROSE
 LUTYSSO
 LUTYSSO GROUP
 QUINCA
 PANDORA JACK
 PAUL SMITH
 SYBILLA
 WOLFFORD
 teleros
 CROTTA BARRIBIEN
 PASCUAL

zapatos
 HERRERA CLOUTIER
 J. FORTALEZ
 THORNTON - NO BOX
 músicos
 "BOLEN" by BO. EDIARD
 intérprete: BOLEN BASSO
 (5) BARRIBIEN, S. A.
 financiado para España a
 por contrato de SONY MUSIC
 "EN EL ULTIMO TRAGO"
 autor: JOSE ALFONSO ANDRINO BARRIBIEN
 (5) BOLEN S. A. de S. V.
financiado para España

asistencia para España
 a distancia financiado
 BOLEN S. A.
 intérprete: CAROLINA VARGAS
 grabación realizada durante la actuación en
 EL TEATRO ALBIZEN
 "BY AMON"
 autor: IGNACIO JACINTO VILLA (BOLEA DE NIEVE)
 intérprete: IGNACIO JACINTO VILLA (BOLEA DE NIEVE)
 (5) BARRIBIEN, S. A.
 LA BARRIBIEN
 autor adaptado de música
 para España y Portugal: BARRIBIEN
 por contrato de ANTES-CORON
 "TRONDA DE LOBA LLERA"
 (5) BARRIBIEN, S. A.

autor: BOLEN BASSO
 intérprete: CAROLINA VARGAS
 (5) BARRIBIEN, S. A.
 financiado para España a
 BARRIBIEN S. A. de S. V.
 por contrato de POLYBORD
 "CONCORDIO DE BORDO" Impresiones editadas por TV
 EXTERIORES RODADOS EN MADRID Y ALMADRO
 PELICULA JORGE CASTAÑON COLON
 FINANCIO 1:15
 BARRIBIEN EN PASCUAL

La flor de mi secreto. Créditos finales



Roll final ¿' ¿" ¿f

V.1.12. Carne trémula

Carne trémula. Créditos iniciales



1. 5" 3f



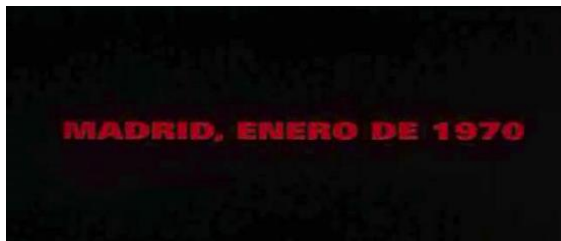
2. 5" 19f



3. 7" 3f



4. 14" 19f



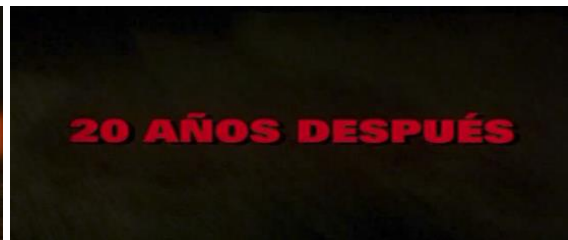
5. 3" 15f



6. 9" 0f



7. 6" 9f



8. 3" 21f

Carne trémula. Créditos finales



1. 6" 0f



2. 5" 0f

Carne trémula. Créditos finales



3. 6" 0f



4. 4" 0f



5. 4" 0f



6. 4" 0f



7. 4" 0f



8. 4" 0f



9. 4" 0f



10. 3" 5f



11. 3" 8f



12. 3" 2f



13. 4" 0f



14. 3" 8f

V.1.13. **Todo sobre mi madre**

Todo sobre mi madre. Créditos iniciales



1. 7" 11f



2. 7" 21f



3. 6" 8f

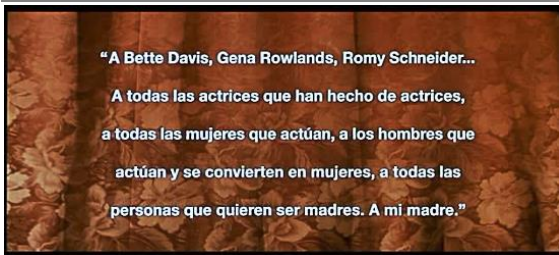


4. 8" 8f



5. 6" 19f

Todo sobre mi madre. Créditos finales



1. 11" 8f



2. 3" 2f



3. 6" 10f



4. 6" 10f

Todo sobre mi madre. Créditos finales



5. 6" 10f



6. 6" 10f



7. 6" 10f



8. 6" 0f



9. 9" 7f



10. 4" 18f



11. 4" 12f



12. 4" 12f



13. 4" 17f



14. 4" 12f



15. 4" 15f



16. 4" 15f

V.1.14. **Hable con ella**

Hable con ella. Créditos iniciales



1. 3" 12f



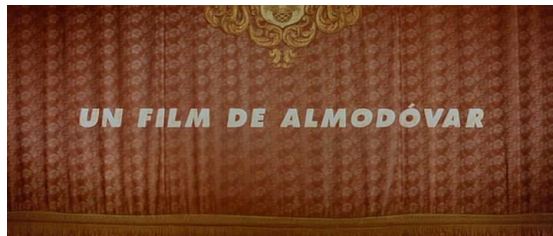
2. 3" 18f



3. 3" 14f



4. 3" 16f



5. 3" 22f



6. 3" 7f

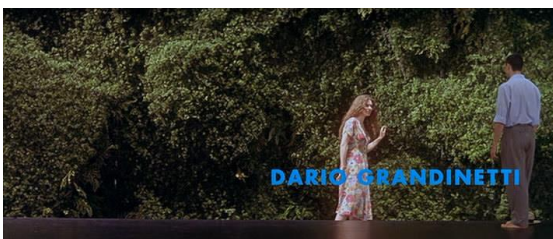
Hable con ella. Créditos finales



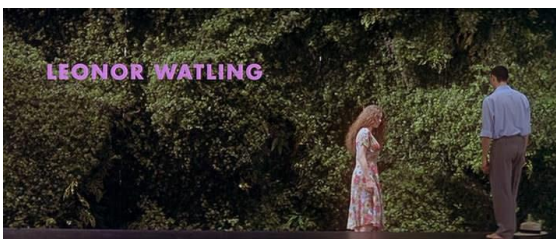
1. 8" 0f



2. 2" 20f



3. 3" 8f



4. 3" 9f

Hable con ella. Créditos finales



5. 3" 8f



6. 3" 07f



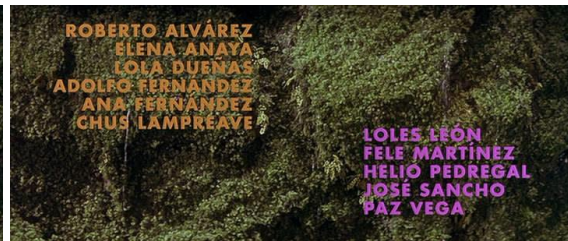
7. 3" 8f



8. 5" 8f



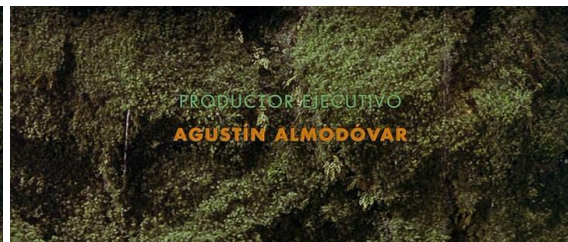
9. 4" 5f



10. 8" 23f



11. 3" 21f



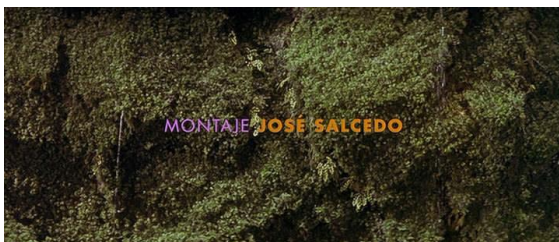
12. 3" 19f



13. 4" 0f



14. 4" 7f



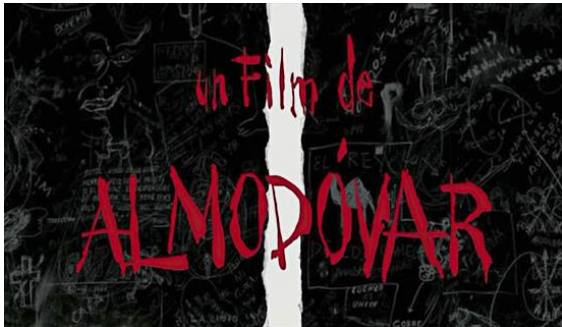
15. 3" 17f



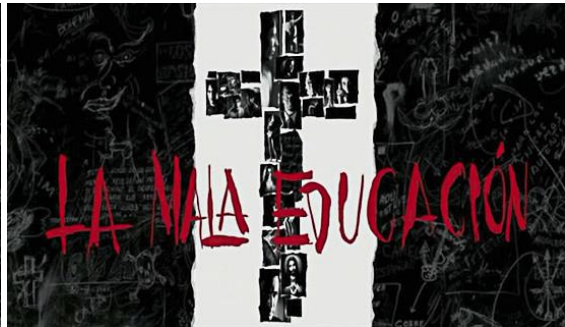
16. 3" 0f

V.1.15. La mala educación

La mala educación. Créditos iniciales



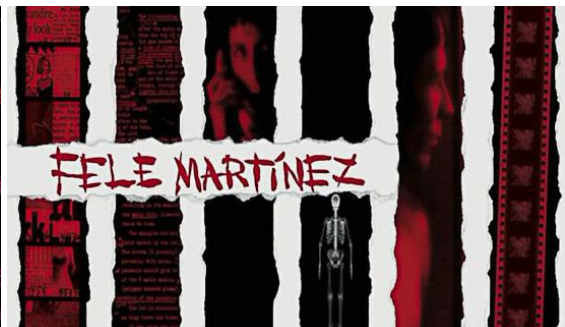
1. 7" 23f



2. 9" 8f



3. 5" 19f



4. 5" 8f



5. 4" 20f



6. 5" 20f



7. 4" 10f



8. 3" 24f

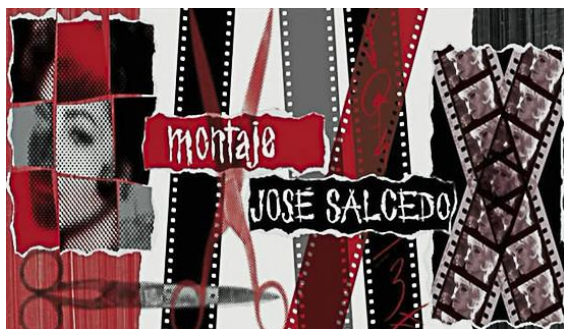
La mala educación. Créditos iniciales



9. 4" 5f



10. 5" 11f



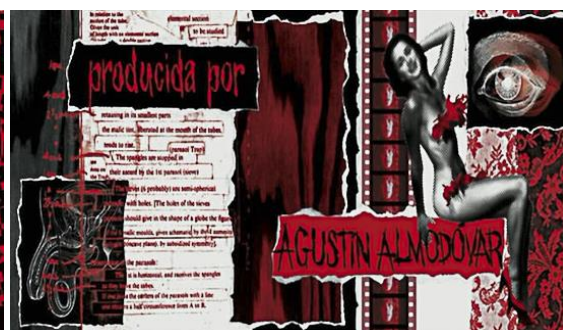
11. 4" 4f



12. 3" 10f



13. 4" 13f



14. 4" 9f

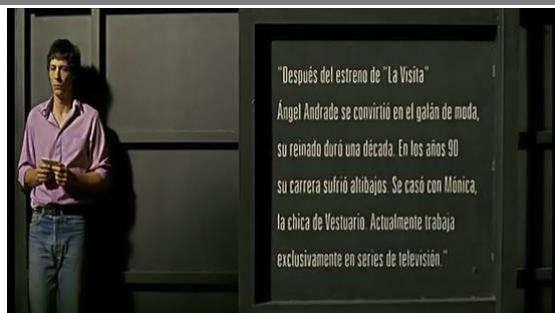


15. 6" 6f

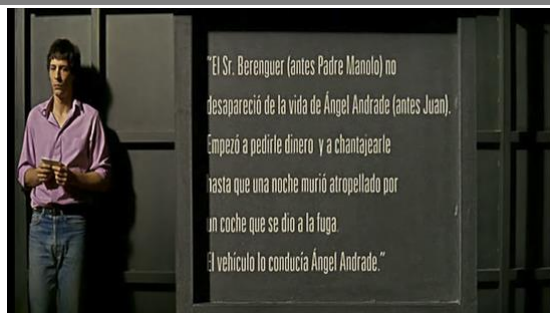


16. 6" 19f

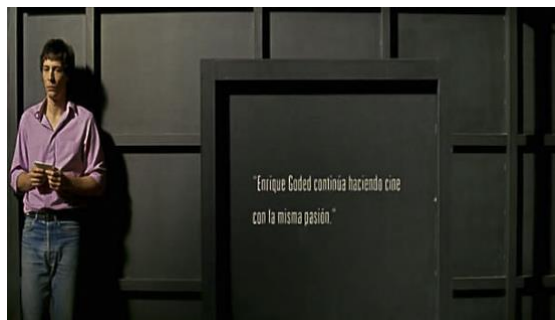
La mala educación. Créditos finales



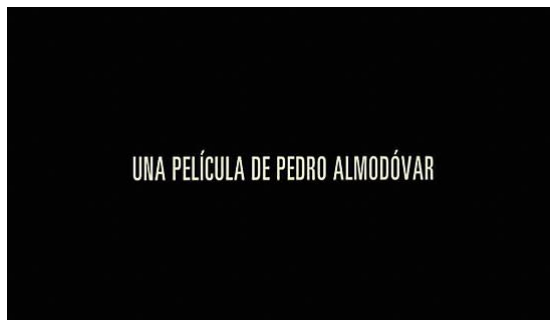
1. 14" 19f



2. 12" 16



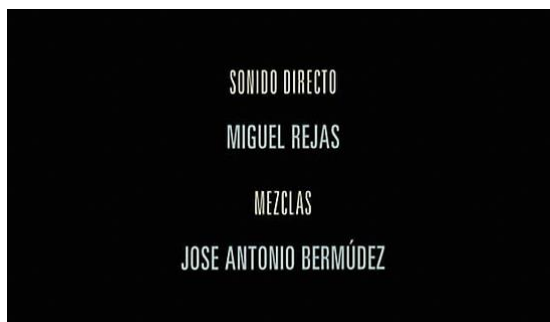
3. 11" 0f



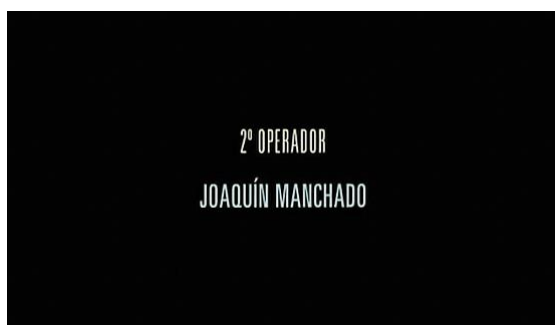
4. 3" 19f



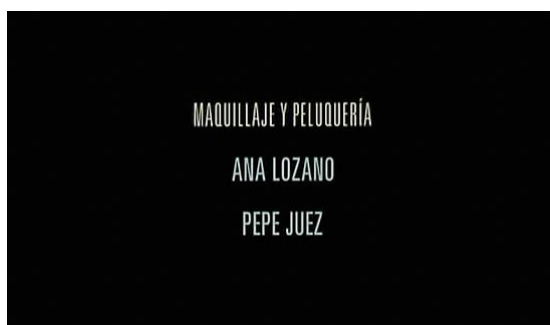
5. 4" 17f



6. 5" 17f



7. 3" 18f



8. 4" 6f



9. 3" 20f

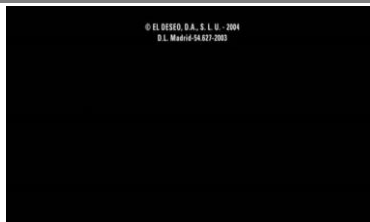


10. 4" 6f

La mala educación. Créditos finales

<p>DIRECTORA DE PRODUCCIÓN: ESTHER GARCÍA JEFE DE PRODUCCIÓN: TONI HUELVA COORDINADORA DE PRODUCCIÓN: COVADONGA R. CAMBARA AYTES DE PRODUCCIÓN: SERRIÚ DÍAZ SIBRANA ESCOBAR VERÓNICA DÍAZ AUX. DE PRODUCCIÓN: FEDERICO HERRERA RAFAEL PALMERAS CONCELA FORTENLA MERITORIO DE PRODUCCIÓN: DAVID MARTÍNEZ AYTE. DE DIRECCIÓN: LOLA GARCÍA AYTE. PERSONAL DEL DIRECTOR: JAVIER GINER AYTE. DEL DIRECTOR: ANIBARRA SERRANO 2º AYTE. DE DIRECCIÓN: JORGE C. BORRERO SCRIPT: YURI BERLINGUOLA MERITORIO DE SCRIPT: LUIS RUIZ AUX. DIRECCIÓN: PATRICIA GUADARDO AUX. ADMINISTRATIVO: ADOLFO BELLIDO ALEJANDRO SERRANO</p>	<p>MERITORIO DE DIRECCIÓN: ALICIA FERNÁNDEZ DIRECTOR DE CÁSTING: JOSEERRA CARRERAS AYTE. DE CÁSTING: ANA SANZ AYTE. CÁMARA: JOSE RAMÓN BELGADO AUX. CÁMARA: RAÚL MARCHAND TÉCNICO DE VÍDEO: SILVIA CAMACHO MERITORIO DE CÁMARA: LUIS LATTANZI POST-PAID: DIEGO LÓPEZ MAQUILLAJE: ROBERTO SERRANO DECORADORA: PILAR BUEVITA AMBIENTADOR: VÍCTOR MOLERO AYTE. DECORACIÓN: MARÍA MATEY COORDINADOR DE DECORACIÓN: FEDERICO GARCÍA CABRERO RESPONSABLE: IÑAK RUBIO VICENT DÍAZ: ALBERTO SÁNCHEZ CAZORLAN DISEÑANTE: JUAN ENRIQUE VIVIALES ATREZISTAS RODAJE: MARCELO SAN EUSEBIO ALBERTO SÁNCHEZ ENRIQUE PÉREZ FERNANDO BELGADO RAÚL MARCHAND CONCELA FORTENLA SANDRA ROBERTO MURILLO</p>	<p>ALJANDRO PARRIN: ANELES OZAMIZ ENRIQUE ESTÉVEZ: INELES APARICIO ANA GUERRA: PUPA REYES PAULA TORRES: SONIA ISLA CAROLINA TORRARIA: CAROLINA LÓPEZ JANNE FERNÁNDEZ-CÓZ: RUTH MARTELL ASCEN MARCHENA: RISSA ORTIZ MANUEL LAGUNA: NIKÉ ALONSO SARA ALAYOS IVÁN LÓPEZ BRUNO DE LA CALINA: JUANJO FERNÁNDEZ EDUARDO DÍAZ: TOMÁS GONZÁLEZ JOSÉ RIVAS: JOHNNY BARRAL SARRA MARÍA CARRETERO: JET DAVID MARTÍN: MONTSE RIBE XAVI BASTIDA: MÓNICA CALZADILLA FELIX CORDÓN: FERNANDO IZQUIERDO FRANCISCO BELGADO JESÚS BORBES VÍCTOR HILDEBRAND JUAN GATTI JUAN FLAÍN: MAURICIO DÍAZ AMALIA HERNÁNDEZ: LOLA GARCÍA JAVIER GINER: ESTHER GARCÍA FRANCISCA PALHELO: ISRAEL GOYANES ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>DIEGO CARRIDO: LOLA GARCÍA PAZ SUPRATEGUI: OSCAR VALERO OSCAR VALERO: BEATRIZ GORDO ABELA DONAMARIA: VIVIANA HERRERA BARBARA PERRO ADO: MAURICIO DÍAZ GINATO ROSA Mª SERRANO: ARANCHA YUSTI SILVIA SANCHEZ: JAVIER GINER Mª PAZ SANCHEZ: FERNANDO BELTRÁN ALBERTO DÍAZ JOSÉ MOLERO</p>	<p>GUITARRA: TITO ALZARÓ VIOLÍN: ANA MALINAN VIOLA: JULIA MALINAN CELLO: PAULI GONZÁLEZ VIOLINO: ZOBIRAN TATEVYSYAL CONTRABAJO: TIBOR TÓTH VIOLÍN: ALEJANDRO ROMÁNIGUEZ CONTRABAJO: LUIS AUGUSTO DA FONSECA MÚSICA GRABADA EN AIR STUDIOS (LONDRES): RED LEO (MADRID) Y ZAFIROVA (BARCELONA) MÚSICA MEZCLADA EN RED LEO (MADRID): JORDÁN NOTARIO LEONOR WATLING CARLOS GARCÍA CARRIDO JOSÉ LUIS LÓPEZ LINARES</p>	<p>ISRAEL GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>LONDON SESSON ORQUESTRA: CAVIN WRIGHT ALBERTO IZQUIERDO: JAVIER CASADO COR VIVALDI-IPSI-PETITS CANTORS DE CATALUNYA: ESCAR BOBA JOSÉ LUIS CRESPO: CHRIS BARRETT JOHANN PIZARDI: RAÚL SÁNCHEZ SONIA LIZANO: MARTÍN VERDE</p>	<p>ISRAEL GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>	<p>ISRAEL GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>SANDY BOB SANOS: JAVIER CASADO GUITARRA: JAVIER CRESPO PERCUSIÓN: ANGEL CRESPO CONTRABAJO: VÍCTOR HERRERA TRUMPETA: JOSÉ MIGUEL SAN BARTOLOMÉ</p>	<p>TECNICO VÍDEO: TOMI RODRÍGUEZ NATALIA CEBRES AYTE. DECORACIÓN: GEMMA SILVESTRE ANIBARRA SERRANO RESPONSABLE: MIGUEL ÁNGEL FERRA JOSEAN GOYA AUX. DECORACIÓN: JOSEBA CASANOVES MARINA RODRÍGUEZ ROSTRA CASTELLAN: DANIEL DÍAZ LUIS THOMAS ARNALD VILLONMAT: ABEL SELLALES LUIS FAREDES MAX TRILLAS XABIER SOLER CHRISTIAN MALLUJ DANIEL THOMAS ALICIA BRUNA Y ROSAMON PORTELL</p>	<p>AYTE. DECORACIÓN: RAFAEL JANNONE REGIDOR: TONI FUERTES AYTE. REGIDOR: TONI FUERTES ATREZISTAS RODAJE: ENRIQUE CHURVELLA JORDI CARRASCO MACARENA HERRERA: ESTHER JIMÉNEZ Mª ANGELES PAUL Mª ISABEL TORRADO: MARC PASTOR PERE MOLENO: FRANCISCO NAVARRO SANTIAGO BARRIQUET: JOSÉ LÓPEZ ANTONIO GONZÁLEZ: Mª ELENA CRESPO CHARLY GARCÍA: GALICIA XAVIER RIBES LUZ CHUZA ALEXANDRA FERNÁNDEZ: NURIA BENTIN OSCAR BENTIN CRISTINA CORDERO LAURA RIBO TERESA ELIAS JOSÉ MORALES</p>
<p>ALBERT ROJAS: JUAN CARLOS CORRIJ TOMI GARCÍA: CEAR VILLALBA</p>	<p>ALBERTO BARRERA: RAFAEL JANNONE</p>	<p>ANTONIO GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>ROBERTO CARRADO: CARLOS UCEBA Y RUBÉN BUENO</p>	<p>ALBERTO BARRERA: RAFAEL JANNONE</p>	<p>ANTONIO GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>SARA MONTIEL: Ministerio de Asuntos Exteriores (Luis Silva y Rosario Herranz) Delegación de Gobierno de Madrid (Lola Redelli) Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Gisela Arce y Javier Marco) Aula de Teatro del Ayuntamiento de Madrid (Gobierno Anónimo del Teatro) Manuel Jodas y Ana Vichas (Asesores Epoca Escolar) Faiga Alvaró Barcelona Pilot Film Commission - Julia Goyá Juan García y José Luis Muñoz Partido Socialista País Valenciano PSPV Policía Local de Valencia Policía Local Altea</p>	<p>ALBERTO BARRERA: RAFAEL JANNONE</p>	<p>ANTONIO GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>Gene Cabanero: Francis Montesinos Barbary: Caracola Armani: Armani Versace: Versace Mustang: Mustang Longines: Omega Swatch: Swatch Mavel S.A.: Angaro Sommerlin y Pedro Diaz ONCE: ONCE Johs Smith: Converse Thermax: Thermax Estudio: Estudio</p>	<p>Sandra: Vialis Clumper: Clumper Roy San: Menorquina Interplan S.A.: Interplan S.A. Teléfono: Fecsa-Enher Agencia Catalana de Lluvia-Declarada de Girona: Nike</p>	<p>JAVIER LÓPEZ: JAVIER HERNÁNDEZ FOTOFILM: JUANJO CARRETERO CINEARTE: DIEGO CARRIDO MANOLO CORRALES: CÁMARA BERT BLUE SCREEN: ENRIQUE GARCÍA-FORMA Y COLÓN KIDAK: FOTOFESTIVAL CINTEL: GRUJA MECANO SUZANNE STORES-MINTON: PETER OWEN, CAROLINE TURNER, JESSICA WILLIAMS CONTRABAJO: CARLA MALOZ FRANCISCO NAVARRO: VÁZQUEZ MENIGUÁN MATEOS</p>
<p>SABRE Y ASOCIADOS: RAFAEL HERRERA COPIRASA: TATO PEREZQUERO SPACE KEEPERS, BITA: NIKÉ S SONY MUSIC: SONY MUSIC FOCUS: FOCUS EPECAUTO: BARCELONA</p>	<p>GRUPO ELECTROGENO: GRUPO ELECTROGENOS ALTA, S.L. ANDÉS MULTISERVICIOS, S.L.: COVAMUR SERRERA MECÁNICA: AMALCAMA Y LUX LIGHT TEAM S.L. TERMINO, S.L.: GRUJA CHECA PROSECOR: ARQUIMIRO GUILLEN Y COBAYO</p>	<p>MÚSICAS: "QUIZAS, QUIZAS, QUIZAS" Escrita por Osvaldo Farreres Publicada por Peer International Corporation (BMI) © 1967 by Caribbean Music Co. Ltd. Interpretada por: Sara Montiel Con Licencia del Dpto. de Productos Especiales de (PI) EMI ODEON, S.A., Madrid, España, 2003</p>
<p>ALMIRAL LLOQUER: AGAIN, PEPIYA SANCHEZ Y GEMANAS ALVAREZ OSCAR VALERO: MANUEL MOSCOSA FERNANDO ROMAN S.L.: SPARKS</p>	<p>ALBERTO BARRERA: RAFAEL JANNONE</p>	<p>ANTONIO GOYANES: ANTONIO GOYANES ANTONIO EXORNO MANUELA BARRA NATALIA MONTAÑA Mª CARMEN LÓPEZ: Mª ELENA CRESPO</p>
<p>"MOON RIVER" (Música de Mercer) © por Famous Music Corp. Autorizada para todo el mundo a Famous Music Española todos los derechos reservados. Interpretada por: Pedro José Sánchez Martínez Programa de Canto Infantil Padre Saler, Universidad Carlos III (Madrid) Patrocinio: Ayuntamiento de Marz Rich</p>	<p>"YVIE" Interpretada por: Anna Fernández Con la colaboración del Cor Vivaldi-Pequeños Cantores de Catalunya</p>	<p>"MANQUÍ PARRISIN" (Arcadio Rosas Bordiell / Manuel Anieses Pelayo) © 1980 by Arcadio Rosas Bordiell / Manuel Anieses Pelayo, Madrid. Autorizada en exclusiva para todos los países del mundo a EDICIONES MUSICALES HISPAVOC, S.A. Interpretada por: Sara Montiel Con Licencia del Dpto. de Productos Especiales de (PI) EMI ODEON, S.A., Madrid, España, 2003</p>
<p>"TOMBA A SU BURNITO" (B. B. De Quiñe, De Quiñe) Adaptación de Pedro Almódovar. Interpretada por: Pedro José Sánchez Martínez Programa de Canto Infantil Padre Saler, Universidad Carlos III (Madrid) Patrocinio: Ayuntamiento de Parí y Fundación Marz Rich</p>	<p>"YVIE" Interpretada por: Anna Fernández Con la colaboración del Cor Vivaldi-Pequeños Cantores de Catalunya</p>	<p>"QUIZAS, QUIZAS, QUIZAS" Escrita por Osvaldo Farreres Publicada por Peer International Corporation (BMI) © 1967 by Caribbean Music Co. Ltd. Interpretada por: Sara Montiel Con Licencia del Dpto. de Productos Especiales de (PI) EMI ODEON, S.A., Madrid, España, 2003</p>

La mala educación. Créditos finales



Roll final 3' 0" 12f

V.1.16. **Volver**

Volver. Créditos iniciales



1. 2" 18f



2. 2" 14f



3. 2" 15f



4. 2" 15f



5. 13" 12f

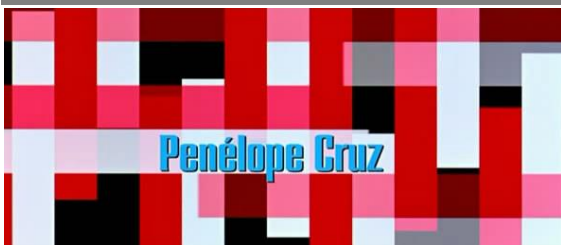


6. 15" 3f



7. 5" 15f

Volver. Créditos finales



1. 10" 09f



2. 9" 19

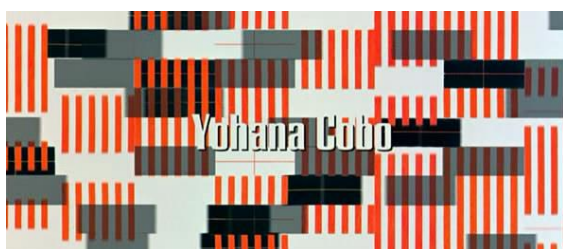
Volver. Créditos finales



3. 9" 02f



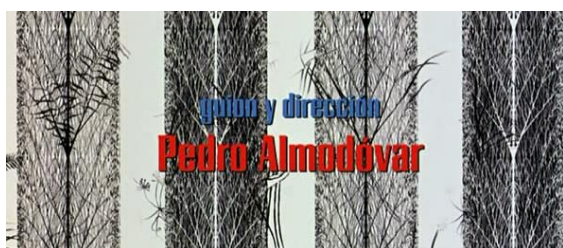
4. 7" 20f



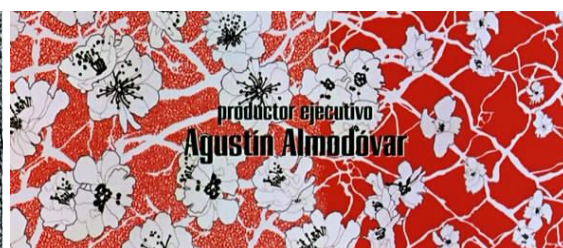
5. 8" 01f



6. 7" 20f



7. 8" 04f



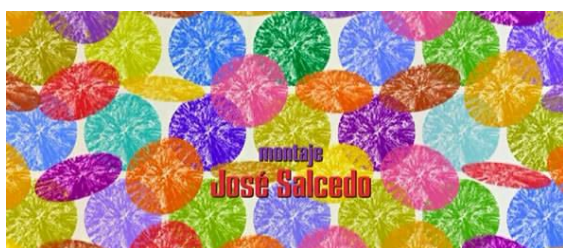
8. 7" 17f



9. 7" 16f



10. 7" 16f



11. 7" 14f



12. 7" 06f



13. 8" 08f



14. 8" 08f

V.1.17. **Los abrazos rotos**

Los abrazos rotos. Créditos iniciales	
	<p>en asociación con Universal Pictures International</p> 
1. 3" 18f	2. 3" 18f
	<p>con la financiación del</p> 
3. 3" 18f	4. 3" 18f
<p>con la participación de</p> 	<p>y</p> 
5. 3" 18f	6. 3" 18f
	
7. 3" 18f	8. 3" 21f
	
9. 7" 05f	10. 4" 02f

Los abrazos rotos. Créditos finales

PENÉLOPE CRUZ

1. 3" 19f

LLUÍS HOMAR

2. 3" 17f

BLANCA PORTILLO

3. 3" 17f

JOSÉ LUIS GÓMEZ

4. 3" 17f

RUBÉN OCHANDIANO
TAMAR NOVAS

5. 5" 05f

y
ÁNGELA MOLINA

6. 3" 17f

Con la colaboración especial de
CHUS LAMPREAVE y KITI MÁNVER

7. 4" 05f

LOLA DUEÑAS
MARIOLA FUENTES
CARMEN MACHI
KIRA MIRÓ
ROSSY DE PALMA
ALEJO SAURAS

8. 4" 17f

Guión y Dirección
PEDRO ALMODÓVAR

9. 3" 17f

Productor
AGUSTÍN ALMODÓVAR

10. 3" 17f

Producida por
ESTHER GARCÍA

11. 3" 17f

Música
ALBERTO IGLESIAS

12. 3" 17f

V.1.18. La piel que habito

La piel que habito. Créditos iniciales



1. 10" 03f



2. 3" 04f



3. 3" 04f



4. 3" 04f



5. 3" 04f



6. 3" 04f



7. 3" 04f



8. 3" 04f

La piel que habito. Créditos iniciales



9. 5" 05f



10. 3" 24f

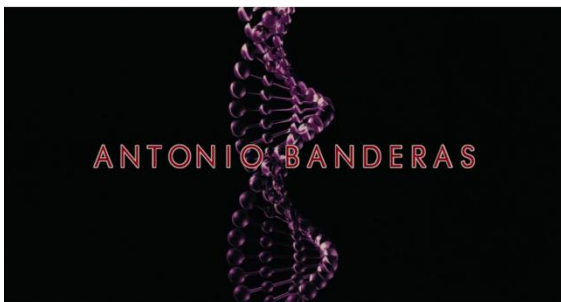


11. 5" 18f

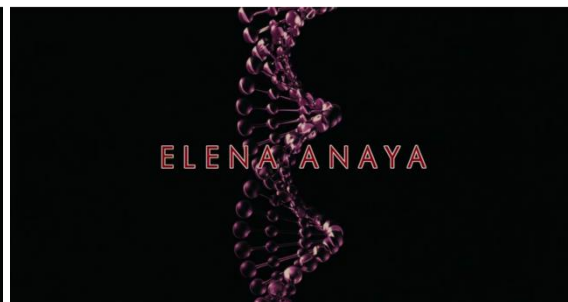


12. 9" 24f

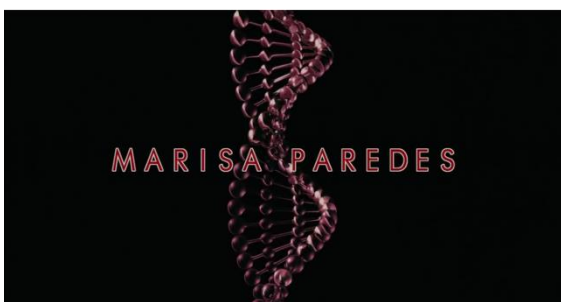
La piel que habito. Créditos finales



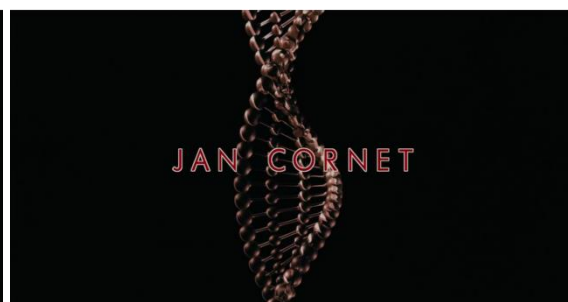
1. 4" 07f



2. 4" 01f



3. 4" 01f



4. 4" 01f

La piel que habito. Créditos finales



ROBERTO ÁLAMO

5. 4" 01f



EDUARD FERNÁNDEZ

6. 4" 01f



JOSÉ LUIS GÓMEZ

7. 4" 01f



BLANCA SUÁREZ
SUSI SÁNCHEZ
BÁRBARA LENNIE
FERNANDO CAYO

8. 4" 13f



dirigida por
PEDRO ALMODÓVAR

9. 4" 01f



guion de
PEDRO ALMODÓVAR
con la colaboración de
AGUSTÍN ALMODÓVAR

10. 4" 05f



basado en la novela
MYGALE de THIERRY JONQUET
ÉDITIONS GALLIMARD

11. 4" 05f



producida por
AGUSTÍN ALMODÓVAR

12. 3" 16f



producida por
ESTHER GARCÍA

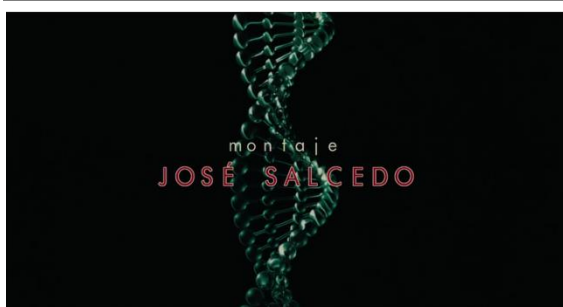
13. 3" 16f



música
ALBERTO IGLESIAS

14. 3" 16f

La piel que habito. Créditos finales



15. 3" 16f



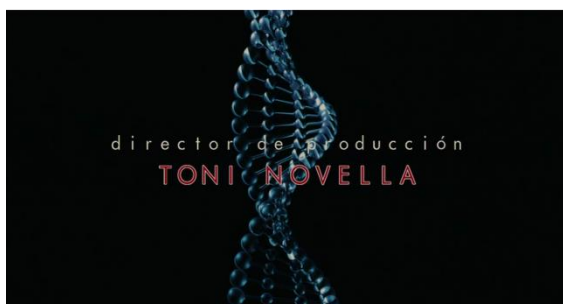
16. 3" 16f



17. 3" 16f



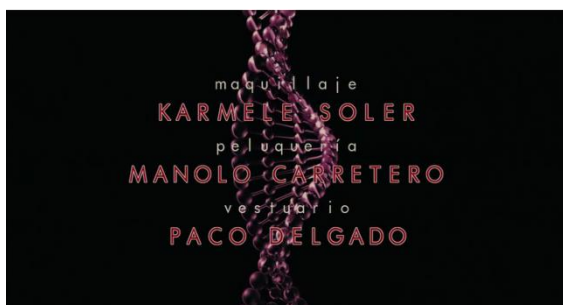
18. 3" 14f



19. 3" 16f



20. 4" 08f



21. 3" 14f

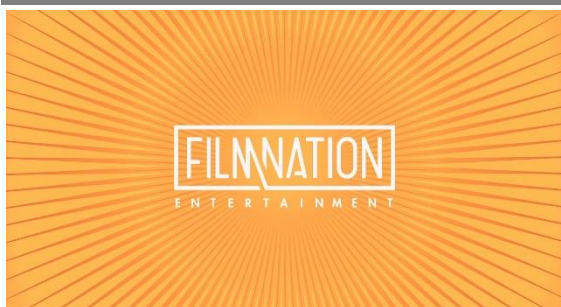


22. 4" 00f

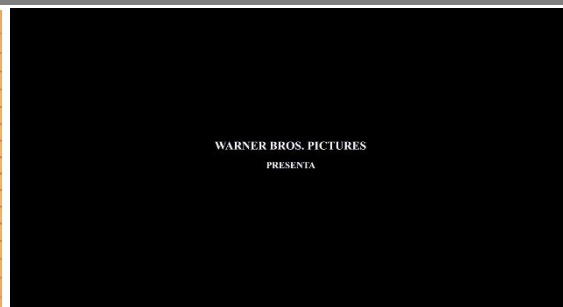


V.1.19. Los amantes pasajeros

Los amantes pasajeros. Créditos iniciales



1. 4" 13f



2. 2" 19f



3. 2" 23f



4. 2" 23f



5. 2" 23f



6. 2" 23f



7. 2" 23f

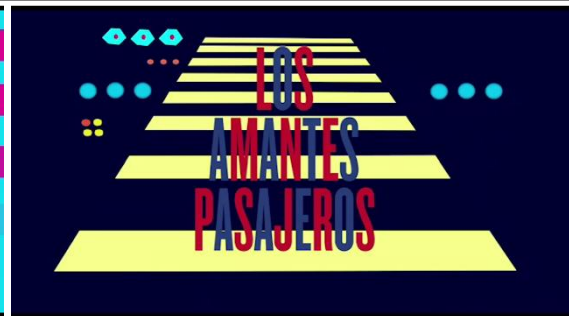


8. 6" 23f

Los amantes pasajeros. Créditos iniciales



9. 5" 00f



10. 9" 02f

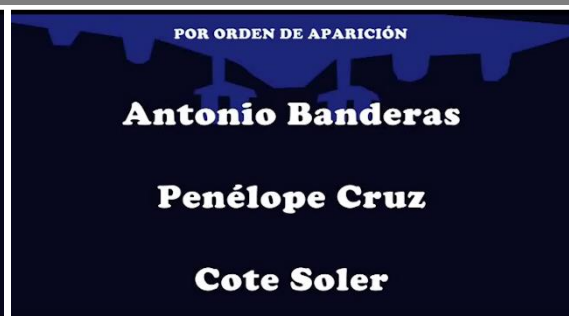


11. 7" 21f

Los amantes pasajeros. Créditos finales



1. 4" 07f



2. 4" 01f



3. 4" 01f



4. 4" 01f

Los amantes pasajeros. Créditos finales



5. 4" 01f



6. 4" 01f



7. 4" 01f



8. 4" 13f



9. 4" 01f



10. 4" 05f



11. 4" 05f



12. 3" 16f

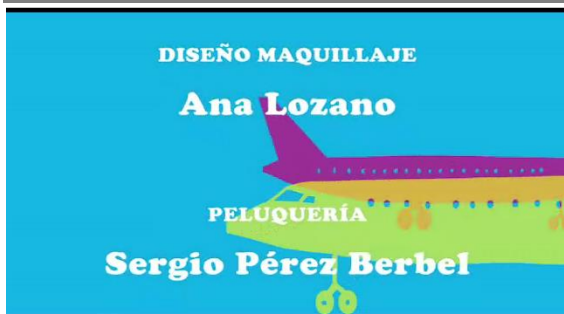


13. 3" 16f



14. 3" 16f

Los amantes pasajeros. Créditos finales



15. 3" 16f



16. 3" 16f



17. 3" 16f

18. 3" 14f

Miembros de dirección: Carlos Barrio
Directora: Blanca Li
Directora de casting: Juan José Martínez
Asistente de producción: Carolina Martínez
Asistente de dirección: Manuel Calvo
Asistente personal director: Iñaki García
2º Asistente de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

Registas: Ana Liza Casca
Directores: Manuel Calvo, Luis Carrasco, Francesc Bonafant
Asistente de casting: Juan José Martínez, Iñaki García
Asistente de dirección: Carolina Martínez, Ana Valero
Productores: David Espinosa, Laura Diaz
Directores de producción: Manuel Calvo, Iñaki García
Asistente de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

Asistente de montaje: María Vilanova
Asistente de dirección: Manuel Calvo
Director de arte: Gabriel Castellón
Asistente de dirección: Carolina Martínez
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Asistente de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Asistente de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

Paño de la Mala (con el título de la Mala): María Abadía (con el título de la Mala), Ana Rodríguez (con el título de la Mala), Carlos Casado (con el título de la Mala), Javier Calvo (con el título de la Mala), Agustín Altabe (con el título de la Mala), María Victoria, Patricia Martínez, Fernando Lantieri, Iñaki García, Nicolás Borrero, Luis Landrau (con el título de la Mala)
Productores ejecutivos: Alberto Martínez, Javier Casca
Productores asociados: David Espinosa
Productores asociados y montaje: Juan José Martínez
Asistentes de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Asistente de dirección: Manuel Calvo
Asistente personal director: Iñaki García
Asistente de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

Compositores: Pablo Martín
Planos: Javier Casca
Montaje: Fernando Lantieri
Asistente de montaje: María Vilanova
Asistente de dirección: Carolina Martínez
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Asistente de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Asistente de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

Asistente de montaje: María Vilanova
Asistente de dirección: Manuel Calvo
Director de arte: Gabriel Castellón
Asistente de dirección: Carolina Martínez
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Asistente de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Asistente de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

REFERENCIAS:
Referencia técnica: César Peña (2º asistente de dirección), David Espinosa (asistente de dirección), María Victoria (asistente de dirección), Juan José Martínez (asistente de dirección), Manuel Calvo (asistente de dirección), Iñaki García (asistente de dirección), Nicolás Borrero (asistente de dirección), Luis Landrau (asistente de dirección)
Referencia artística: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Referencia de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de montaje: Fernando Lantieri
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

REFERENCIAS:
Referencia técnica: César Peña (2º asistente de dirección), David Espinosa (asistente de dirección), María Victoria (asistente de dirección), Juan José Martínez (asistente de dirección), Manuel Calvo (asistente de dirección), Iñaki García (asistente de dirección), Nicolás Borrero (asistente de dirección), Luis Landrau (asistente de dirección)
Referencia artística: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Referencia de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de montaje: Fernando Lantieri
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

REFERENCIAS:
Referencia técnica: César Peña (2º asistente de dirección), David Espinosa (asistente de dirección), María Victoria (asistente de dirección), Juan José Martínez (asistente de dirección), Manuel Calvo (asistente de dirección), Iñaki García (asistente de dirección), Nicolás Borrero (asistente de dirección), Luis Landrau (asistente de dirección)
Referencia artística: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Referencia de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de montaje: Fernando Lantieri
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

OTROS MONTAJES DE REFERENCIA:
Referencia técnica: César Peña (2º asistente de dirección), David Espinosa (asistente de dirección), María Victoria (asistente de dirección), Juan José Martínez (asistente de dirección), Manuel Calvo (asistente de dirección), Iñaki García (asistente de dirección), Nicolás Borrero (asistente de dirección), Luis Landrau (asistente de dirección)
Referencia artística: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Referencia de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de montaje: Fernando Lantieri
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

OTROS MONTAJES DE REFERENCIA:
Referencia técnica: César Peña (2º asistente de dirección), David Espinosa (asistente de dirección), María Victoria (asistente de dirección), Juan José Martínez (asistente de dirección), Manuel Calvo (asistente de dirección), Iñaki García (asistente de dirección), Nicolás Borrero (asistente de dirección), Luis Landrau (asistente de dirección)
Referencia artística: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Referencia de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de montaje: Fernando Lantieri
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz


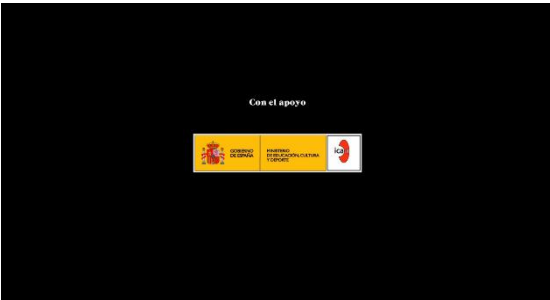





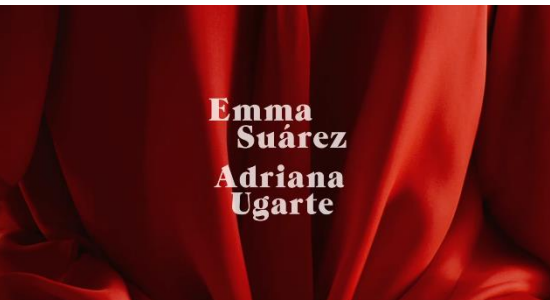


OTROS MONTAJES DE REFERENCIA:
Referencia técnica: César Peña (2º asistente de dirección), David Espinosa (asistente de dirección), María Victoria (asistente de dirección), Juan José Martínez (asistente de dirección), Manuel Calvo (asistente de dirección), Iñaki García (asistente de dirección), Nicolás Borrero (asistente de dirección), Luis Landrau (asistente de dirección)
Referencia artística: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz
Referencia de producción: Carolina Martínez, Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de montaje: Fernando Lantieri
Referencia de dirección: Manuel Calvo, Iñaki García
Referencia de dirección: Eva S. Nozuentes
Scripte: Turi Berriagana
Asistente del director: Fernando Lantieri
Asistente de dirección: Ana Valero, David Espinosa, Laura Diaz

Los amantes pasajeros. Créditos finales



Roll final 4' 26" 02f

V.1.20. **Julieta**

Julieta. Créditos iniciales	
	
1. 6" 23f	2. 4" 13f
	
3. 4" 3f	4. 4" 21f
	
5. 4" 4f	6. 4" 9f
	
7. 7" 16f	8. 8" 5f
	
9. 8" 17f	10. 9" 23f

Julieta. Créditos finales



1. 10" 7f



2. 6" 13f



3. 3" 14f



4. 3" 14f



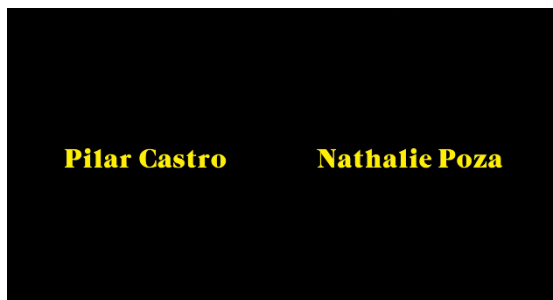
5. 3" 14f



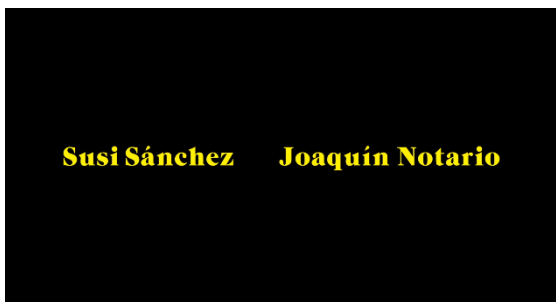
6. 3" 14f



7. 3" 14f



8. 3" 14f



9. 3" 6f



10. 3" 23f

Julieta. Créditos finales

y
Rossy de Palma

11. 3" 14f

Guión
Pedro Almodóvar
Basado en "Destino", "Pronto" y "Silencio" de Alice Munro

12. 4" 17f

Productor
Agustín Almodóvar

13. 3" 16f

Productora
Esther García

14. 3" 16f

Música
Alberto Iglesias

15. 3" 14f

Montaje
José Salcedo

16. 3" 14f

Director de Fotografía
Jean Claude Larrieu (A.F.C.)

17. 3" 14f

Director Artístico
Antxon Gómez

18. 3" 14f

Productores Asociados
**Bárbara Peiró
Diego Pajuelo**

19. 3" 14f

Director de Producción
Toni Novella (A.P.P.A.)

20. 3" 14f

V.1.21. Dolor y gloria

Dolor y gloria. Créditos iniciales



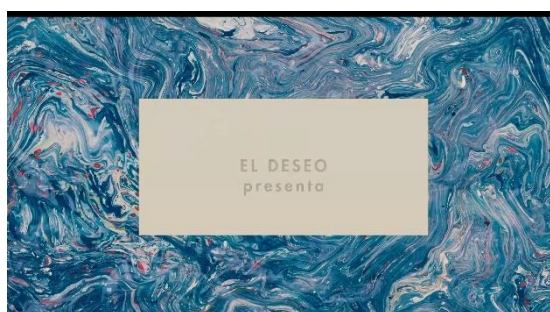
1. 5" 0f



2. 6" 4f



3. 6" 5f



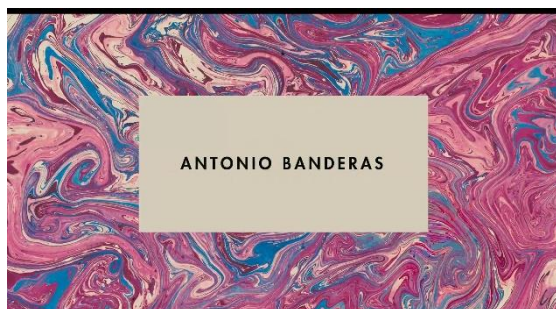
4. 3" 7f



5. 4" 17f



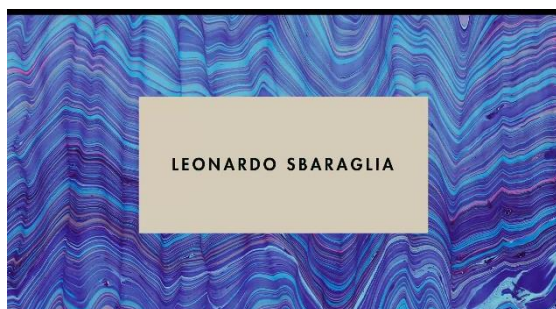
6. 3" 20f



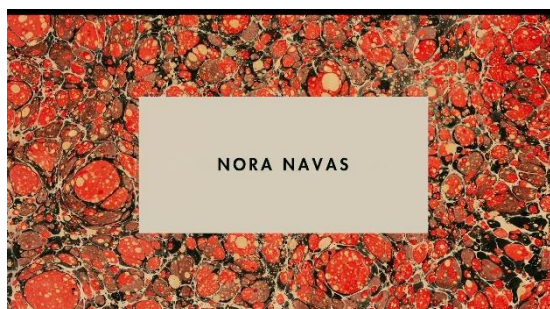
7. 3" 19f



8. 3" 19f

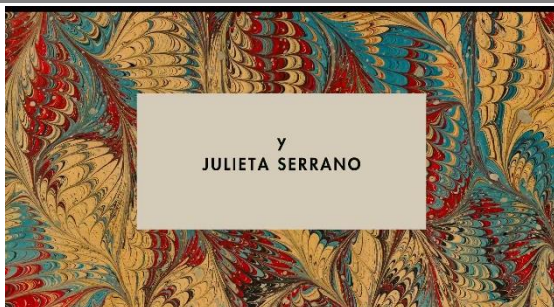


9. 3" 16f



10. 3" 20f

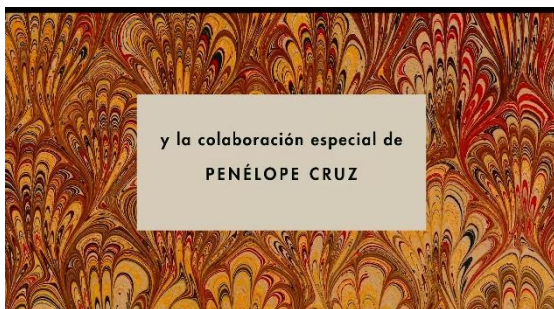
Dolor y gloria. Créditos iniciales



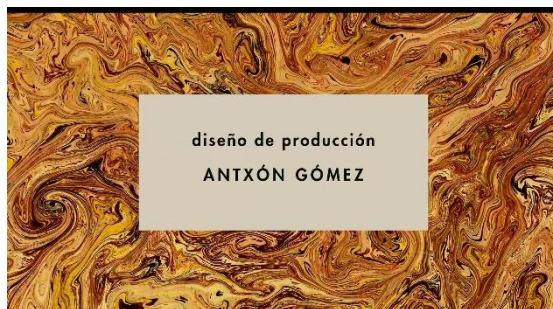
11. 3" 17f



12. 4" 17f



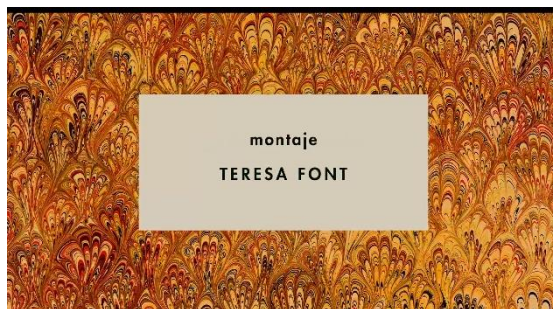
13. 4" 16f



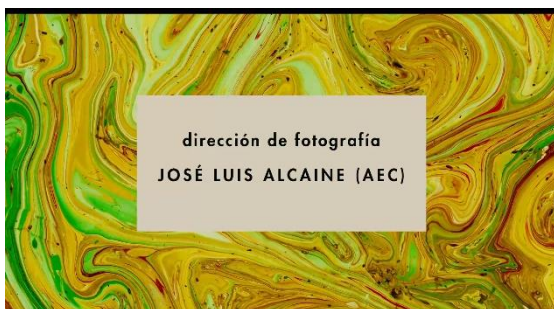
14. 3" 15f



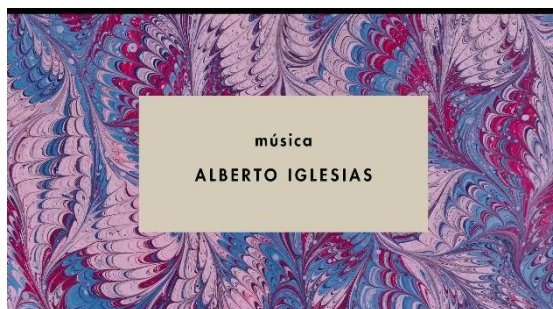
15. 3" 20f



16. 3" 21f



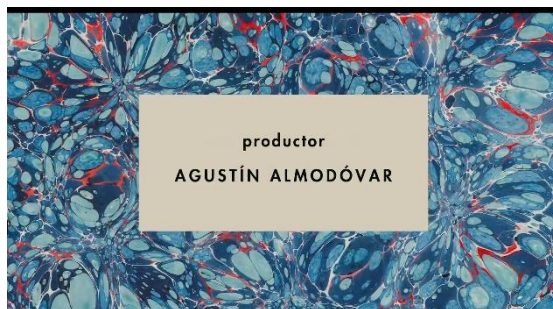
17. 3" 16"



18. 3" 19f

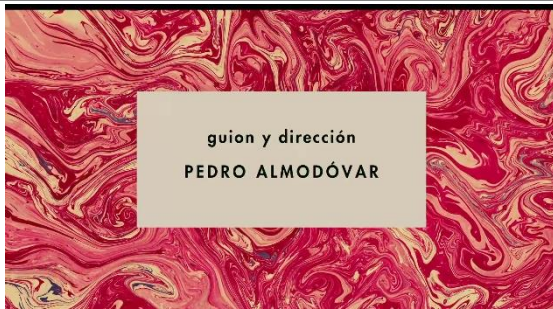


19. 3" 17f



20. 3" 20f

Dolor y gloria. Créditos iniciales



21. 3" 16f

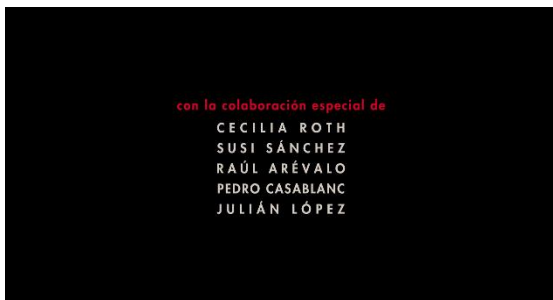
Dolor y gloria. Créditos finales



1. 4" 18f



2. 6" 10f



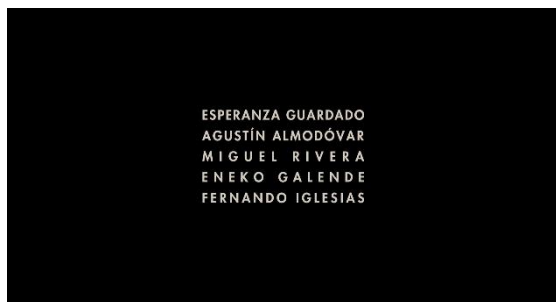
3. 8" 10f



4. 8" 13f



5. 8" 6f



6. 7" 10f

V.2. Recopilación de datos

Películas	Pepi, Luci, Bom y otras...	Laberinto de pasiones	Entre tinieblas
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón	Laberinto de pasiones	Entre tinieblas
Año de estreno	1980	1982	1983
Duración total de la película	80 minutos	100 minutos	115 minutos
Duración de los créditos	2' 03"	04' 10"	5' 54"
Forma en que se citan los créditos	Carteles	Títulos	Títulos
Autor de los créditos	Ceesepe	ISKRA	Story Film - Pablo Núñez
Aspectos técnicos			
Formato	16mm - (1.66:1)	35mm - (1.66 : 1)	35mm - (1.66 : 1)
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración títulos iniciales	0' 59"	1' 12"	2' 08"
Tipo de títulos	Secuencia formada por un conjunto de cartones pintados a mano y luego filmados	Secuencia de inicio presentando película con títulos superpuestos en rojo	Secuencia de inicio muestra imagen nocturna de Madrid con coches circulando y sus luces dando paso al final a protagonista. Títulos incrustado en rojo menos título de director que es naranja
Planos que lo componen	10	11	18
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Presenta personajes o película?	No	Sí	No
Método de transición	Abrupta	Abrupta	Fundido de entrada y salida con espaciado entre títulos
Fondo musical	Do the swim	Música tradicional popular: Sardana	Abertura
Autor música títulos	Little Nell	-	Miklós Rózsa
Estilo musical	Rock	Folclórica española (sardana)	Clásica
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración títulos finales	1' 03"	2' 58"	3' 46"
Tipo de títulos	Secuencia formada por fondo en el que desde una pasarela se ve la autovía con vehículos en movimiento. Sobreimpreso roll formado por títulos en color rojo que se desplazan hacia arriba. Fotograma final añadido con fondo azul y los mismos caracteres en rojo.	Roll formado por títulos en color rojo que se desplazan hacia arriba sobreimpresos sobre imagen fija con avión	Roll formado por títulos de gran tamaño que se desplazan hacia arriba sobreimpresos sobre una imagen estática de una ventana abierta con dos monjas abrazadas dentro
Planos que lo componen	-	-	-
¿Duración homogénea?	-	-	-
¿Adaptada a contenido?	-	-	-
Método de transición	Roll	Roll	Roll

Películas	Pepi, Luci, Bom y otras...	Laberinto de pasiones	Entre tinieblas
Fondo musical	Estaba escrito	Gran Ganga versión musical	Encadenados por Lucho Gatica
Autor música títulos	Monna Bell	Bernardo Bonezzi y Pedro Almodóvar	Carlos Arturo Briz
Estilo musical	Latino (bolero)	Rock	Latino (bolero)
Nivel morfológico			
Descripción de las secuencias			
Secuencia inicial	Conjunto de cartones estáticos imitando escenas de cómic donde aparecen figuras y objetos relacionadas con el contenido del texto	Presentación de los protagonistas que van paseando por un mercadillo de Madrid cada uno por su lado mientras se dedican a observar con gusto los culos de las personas que están ahí	Vista aérea de Madrid con cámara fija sobre una gran calle del centro con las luces de los coches que circulan. Al final se va haciendo de día y se ve protagonista volviendo a casa en edificio donde todavía hay gente bailando...
Secuencia final	Texto en color rojo que se desplaza hacia arriba y está incrustado sobre un fondo que consiste en una vista de una autovía con coches circulando	Texto en color rojo que se desplaza hacia arriba y está incrustado sobre un fondo que consiste en una imagen estática de un avión que asciende en el centro de la pantalla	Texto en blanco que se desplaza hacia arriba incrustado sobre fondo estático con fachada de edificio donde se abre ventana en el centro y se ve dos monjas abrazadas.
Elementos morfológicos			
Desplazamiento cámara	Cámara fija en títulos iniciales y finales	En secuencia inicial hay planos con cámara fija que muestra el destino de las miradas de los protagonistas entremezclados con otros con cámara que se desplaza a la velocidad de personajes a la altura de sus ojos. En secuencia final cámara fija.	Cámara fija en secuencia inicial en vista de Madrid y luego siguiendo a protagonista con breve panorámica descendente del edificio. Cámara fija en la secuencia final
Distribución del espacio de representación	Se trata de imágenes dibujadas con un solo plano en principio a las que el dibujante da volumen mediante el uso de líneas rectas y curvas que rodean a las imágenes principales	En secuencia inicio hay variedad de planos pues se abre y cierra con un plano general aéreo y continua con varios planos únicos de detalle así como con un seguimiento a los protagonistas situados entre la gente que se mueve de un lado a otro. Los protagonistas son mostrados desde un plano medio que va evolucionando a un primer plano	En secuencia inicio hay gradación de escalas y planos pasando de uno general para la ciudad a uno general pero más cercano cuando sigue a mujer y muestra edificio y un plano medio cuando enfoca a mujer subiendo las escaleras
	En secuencia final hay primer plano ocupado por títulos y segundo plano ocupado por fondo en movimiento	En secuencia final hay primer plano ocupado por títulos y segundo plano ocupado por fondo estático	En secuencia final hay tras planos claramente visibles. Los títulos en primer plano, un segundo plano con la fría fachada del edificio y la sombra de una o varias palmeras y tercer plano de monjas, en el interior abrazándose
Textura	La textura viene marcada por las características propias de la tinta empleada para dibujar los cartones y por el diferente disolución de las manchas de color que ocupan el fondo	Nada destacable al inicio	Nada destacable al inicio
	Nada destacable al final	Nada destacable al final	Interesante y fría pared con falso almohadillado regular roto por sombra de palmera
Tipo de letra en títulos iniciales	Manual, decorativa. Imita manuscrita tipo cómic	Decorativa, diseñada a propósito simulando trazos gruesos y finos realizados a pincel	Decorativa, dibujada a mano, muy angulosa con t imitando crucifijos. Presenta una sombra que la permite diferenciarse del fondo

Películas	Pepi, Luci, Bom y otras...	Laberinto de pasiones	Entre tinieblas
Color del texto en títulos iniciales	Rojo destacando con el fondo blanco reservado	Color rojo vivo menos el primer plano correspondiente a productora que es verde brillante	Rojo brillante menos crédito del director naranja. Las sombras son en azul intenso
Tamaño del texto en títulos iniciales	Muy grande aunque su tamaño se adapta a mostrar todos los nombres de cada plano en los lugares reservados. Buena visibilidad. Destacan título, actores principales y director	Tamaño grande ocupando buena parte de la imagen y homogéneo entre títulos. Solo destaca el título y la dedicatoria	Tamaño grande y homogéneo menos título que ocupa toda la pantalla. Letras mayúsculas y minúsculas. Los títulos están escritos en la mitad superior de la pantalla (cielo) menos el director que está en la parte baja
Tipo de letra en títulos finales	<i>Sans-Serif Gothic Bold</i> o similar	<i>Helvetica condensed</i> o similar (Sans serif estrecha)	Imita o se trata de un tipo de letra manuscrito en cursiva
Color del texto en títulos finales	Color rojo vivo con no muy buen contraste con el fondo. Mala visibilidad de algunos, sobre todo el plano final con color azul intenso en el fondo.	Rojo vivo	Blanco
Tamaño del texto en títulos finales	Pequeño pero muy superior al habitual permite buena legibilidad	Pequeño pero muy superior al habitual permite buena legibilidad	Tamaño grande con buena visibilidad. Dispuesto en dos columnas con oficios en mayúscula y minúscula y nombre en mayúsculas
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	En secuencia inicial, aunque la imagen es plana, la combinación de líneas rectas y curvas proporciona cierto volumen y perspectiva a las imágenes. En secuencia final, las líneas de fuga que forman la carretera convergen en un centro de la imagen un poco desplazado a la derecha, dejando la mitad superior de la imagen reservada al cielo.	-	Nada destacable al inicio En títulos finales el centro de la imagen marca en centro de atención al que nuestra vista se dirige como si hubiese un embudo reforzado por la ventana que enmarca las monjas y la gran pared plana
Ritmo	En secuencia de inicio pese a planitud de imágenes el ritmo está bastante marcado debido a la combinación de líneas rectas y curvas que se alternan con diferentes colores El ritmo de la secuencia final es notablemente más lento, estando marcado por los coches que circulan en la imagen del fondo y por el desplazamiento vertical, lento de los títulos de crédito	Se trata de un ritmo tranquilo y mantenido gracias a la alternancia de planos donde se muestran tomas generales del ambiente, primeros planos de los protagonistas y el objeto de la mirada de estos. -	Ritmo lento y cansino en títulos iniciales por el movimiento lejano de luces de coches y por el seguimiento pausado de protagonista y panorámica descendente de edificio Nada reseñable en este aspecto
Recorrido visual	-	Para la secuencia de inicio viene marcado por las constantes miradas de los protagonistas hacia las personas que les rodean y también por el sentido de la marcha que alterna desplazamientos izquierda-derecha con desplazamientos frontales	Nada destacable

Películas	Pepi, Luci, Bom y otras...	Laberinto de pasiones	Entre tinieblas
Espacio de la representación			
Secuencia inicial	Pese a que la mayoría de los planos están formados por dos espacios diferenciados (dibujo y títulos) que se ciñen al fotograma, la existencia de un conjunto de líneas rectas y curvas fuertemente marcadas gracias a su grosor y su color hace que el espacio ocupado por el dibujo se proyecte, hacia afuera, tanto hacia el espacio del texto como fuera del espacio del fotograma	Pese a que se trata de un espacio amplio mostrado mediante la vista aérea inicial, la densidad de la circulación de personas y el desplazamiento y actos de los protagonistas, encierran esta primera secuencia en un lugar cerrado circunscrito al Rastro de Madrid.	El espacio se va cerrando yendo de lo más general (vista aérea de ciudad) hasta lo más particular con encuadre de protagonista subiendo escaleras
Secuencia final	Espacio abierto con líneas de fuga que convergen en el centro de la pantalla y que queda remarcado por la circulación de vehículos que se pierden en ese punto central. La sensación es la de buscar una huida hacia adelante tanto en el tiempo como en el espacio	El fondo es un plano estático formado por un avión que se va y asciende en medio de la imagen y el cielo que ocupa el resto. Es una marcha, una huida hacia adelante tanto en el tiempo como en el espacio.	La existencia de una ventana abierta que nos permite ver el interior de la habitación da una sensación de proyección en el espacio
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	Los diferentes intérpretes y profesiones se nos muestran en forma de personajes de cómic con clara referencia a sus representados aunque sin relación directa con las situaciones de la película. Es por esto que podemos hablar de un matiz de intemporalidad	La acción tiene lugar durante la celebración del mercado del Rastro en Madrid y por tanto sería un tiempo acotado pero los actos a que se refiere la secuencia no parecen limitarse a ese momento concreto sino que parece ser algo que se prolonga más allá. Es por eso que la secuencia tiene una continuación en el tiempo	Se marca el momento concreto del retorno de la protagonista a casa tras una noche de trabajo o de fiesta. Es un tiempo limitado y muy concreto
Secuencia final	Lo dicho en el espacio de representación es aplicable al tiempo. La convergencia de los coches que circulan en el punto central de la pantalla marca una proyección hacia el futuro.	Lo mismo que se ha dicho para el espacio	La ventana abierta amplía el tiempo al proyectarse hacia afuera y hacia el futuro en una sensación de huida

Películas	¿Qué he hecho yo...?	Matador	La ley del deseo
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	¿Qué he hecho yo para merecer esto?	Matador	La ley del deseo
Año de estreno	1984	1985	1986
Duración total de la película	102 minutos	101 minutos	97 minutos
Duración de los créditos	5' 12"	4' 21"	3' 22"
Forma en que se citan los créditos	Títulos	Sin acreditar	Títulos/opticals
Autor de los créditos	Santiago Gómez	Sin acreditar	Story Film / Pablo Núñez
Aspectos técnicos			
Formato	35mm - (1.66 : 1)	35mm - Panorámico (1.85 : 1)	35mm - (1.66 : 1)
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos iniciales	2' 43"	2' 10"	1' 28"
Tipo de títulos	Secuencia de tipo mixto en el que se alternan imágenes reales que presentan la película con pantallas con diseño digital o electrónico que solo tienen texto. La pantalla que contiene el título no lo muestra entero sino que solo se ve una parte que se va desplazando hacia la izquierda simulando un movimiento de cámara.	Secuencia de presentación con escena de fondo que es montaje de películas o de película de asesinatos que se alterna con imágenes del protagonista. Sobre ella están los títulos en rojo	Secuencia independiente en la que aparecen unos folios arrugados que van pasando y en centro de cada uno pueden verse los textos mecanografiados encuadrados en un halo luminoso ovalado
Planos que lo componen	21 = 20 normales + 1 largo	22+1	17
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Presenta personajes o película?	Sí	Sí	No
Método de transición	Secuencial con alternancia de planos de títulos y vídeo. Continuidad de sonido de vídeo en títulos. Barrido para mostrar título película	Fundido entre títulos	Efectos especiales mediante trucaje óptico que simulan paso de páginas
Fondo musical	¿Qué he hecho yo para merecer esto?	Propio de la película de terror y gemidos del protagonista	Sinfonía nº10
Autor música títulos	Bernardo Bonezzi	-	D. Shostakovich
Estilo musical	BSO propia	BSO (sonido vídeos)	Clásica
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos finales	2' 37"	2' 11"	1' 54"
Tipo de títulos	Plano fijo con título FIN + Roll de títulos. La música de fondo avanza los títulos mientras se ve abrazo de protagonistas y escena con panorámica y zoom que se va abriendo que muestra casa protagonistas, bloque en el que viven, urbanización y finalmente autovía con coches circulando	Título FIN que entra mediante zoom hasta hacerse enorme y quedando su color rojo como fondo del roll posterior	Roll con plano fijo debajo. La música de fondo de los títulos adelanta la llegada de la secuencia de títulos haciendo de puente entre fin de película y secuencia de títulos
Planos que lo componen	2	2	-

Películas	¿Qué he hecho yo...?	Matador	La ley del deseo
¿Duración homogénea?	No	No	-
¿Adaptada a contenido?	No	No	-
Método de transición	Fundido + Roll	Zoom + Roll	Roll
Fondo musical	¿Qué he hecho yo para merecer esto?	Matador (tema principal)	Déjame recordar
Autor música títulos	Bernardo Bonezzi	Bernardo Bonezzi	Bernardo Bonezzi
Estilo musical	BSO propia	BSO propia	Latino
Nivel morfológico			
Descripción de las secuencias			
Secuencia inicial	Plano general de operarios de una película en plaza de Madrid sacando material y la protagonista se cruza con ellos al ir al trabajo. De ahí pasa al interior del trabajo que es gimnasio artes marciales con entrenamiento estudiantes y ella freyendo e imitando sola sus acciones	Montaje a base de fragmentos de una o varias películas con asesinatos que se alternan con primeros planos del protagonista en plena excitación sexual causada por su visión	Una cámara fija encuadra unos folios arrugados que van pasando y en el centro de los cuales aparecen los nombres de actores y trabajadores
Secuencia final	El tema principal ¿qué he hecho yo...? Introduce escena con abrazo reconciliatorio entre protagonistas que corta a vista de exteriores que parte de vivienda de protagonistas para irse alejando cada vez más hasta mostrar autovía por la que circulan coches. De ahí pasa a títulos y a roll final	El tema principal Matador Introduce escena con los dos amantes muertos y enlazados en la cama. Mediante un zoom desde el centro de la imagen aparece el título FIN en color rojo que crece hasta que solo se ve el color rojo que da paso al roll final	El tema principal, El adiós de Gloria, se inicia en la escena final de la película cuando el protagonista abraza y besa a su amigo muerto tras lo cual se ve el exterior del edificio con personas subiendo a su vivienda por unos andamios. En ese momento se para la imagen y comienzan a salir los títulos hacia arriba
Elementos morfológicos			
Desplazamiento cámara	Cámara aérea va descendiendo hasta encuadrar a protagonista en plano general. Posterior cámara estática en gimnasio con planos cortos de protagonista y generales y cortos de actividad en gimnasio	Cámara fija en secuencia inicio Cámara fija en secuencia final	Cámara fija en secuencia inicio Cámara fija en secuencia final
Distribución del espacio de representación	La acción transcurre en varios planos al inicio con actividad trabajadores cine y otro con protagonista. El resto es un solo plano excepto en escena con estudiantes a la izquierda ensayando y protagonista a la derecha en otra habitación contigua ensayando	Nada particular en títulos iniciales	Un solo plano en secuencia inicio con primer plano de folios y títulos
	Un solo plano en todo momento, primero con reconciliación y más tarde con solo texto sobre el fondo estático	En títulos finales hay cámara fija y se simula un zoom	Dos planos en abrazos de protagonistas, uno con ellos más el fondo en llamas. Un solo plano de fondo con personas subiendo por los andamios más un primer plano con los títulos
Textura	Nada destacable al inicio	Imágenes sucias y descoloridas de los asesinatos para diferenciar de escena principal	La textura de papel rugoso da cuerpo al fondo sobre el que se ven los títulos con letra mecanografiada con la textura propia de la cinta de las máquinas de escribir

Películas	¿Qué he hecho yo...?	Matador	La ley del deseo
	En el final no hay textura gráfica pero sí textura sonora con el tema principal presentando y adelantándose a los títulos y sirviendo de continuidad hasta final	Nada especial	Nada comentable
Tipo de letra en títulos iniciales	Dibujadas y más o menos manual menos el plano del título que es una sans-serif tipo Helvética o similar. Nombres en minúscula y apellidos en mayúscula en dos líneas centradas	Letra negrita con Serif tipo Times. Letras en mayúscula para nombres y minúscula para oficios	La letra es una Courier que simula la letra de una máquina de escribir. Nombres de actores principales y oficios aparecen en minúsculas y nombres en mayúsculas
Color del texto en títulos iniciales	Aspecto kitsch. Colores vivos con nombre homogéneo y apellido diferente y con una de las letras en diferente color. Filete blanco en las mayúsculas que mejora legibilidad. Los fondos son planos y también en colores vivos cambiando cada dos o tres planos en el orden: azul, rojo, morado, rojo, amarillo, azul, rojo, violeta, verde, naranja, rojo	Color rojo brillante	Texto negro
Tamaño del texto en títulos iniciales	Muy grande ocupando casi toda la pantalla o gigantesco expandiéndose a varias pantallas en el caso del título de la película	Tamaño medio situado en el centro del tercio inferior de la imagen excepto el título de la película que es gigante ocupando toda la pantalla con letras distorsionadas en vertical. El crédito de Carmen Maura y Eusebio Poncela aparece recuadrado en el décimo lugar	Texto tamaño grande ocupando todo el centro de la pantalla aunque el grosor de los tipos es fino. La visibilidad se ve favorecida por el halo de luz
Tipo de letra en títulos finales	Dibujada a mano para el plano estático de FIN y script imitando escritura manual con enlaces en el roll	Letra negrita con Serif tipo Times. Personajes y oficios en minúsculas y nombres en mayúscula	Letra serif del tipo Times combinando mayúsculas y minúsculas
Color del texto en títulos finales	Plano FIN dos letras naranjas y la central en rojo todas ellas con filete grueso blanco. Resto del roll en negro. Fondo verde intenso	Texto color blanco y fondo rojo	Color morado intenso con buen contraste general respecto al fondo
Tamaño del texto en títulos finales	Título FIN gigante ocupando casi toda la pantalla. Roll pequeño tamaño de difícil lectura	Tamaño mediano con buena legibilidad	Tamaño pequeño con legibilidad no muy buena
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	Vista plana de títulos al inicio Vista plana en títulos finales	Vistas frontales de la cara del protagonista y de la televisión en primer plano con un pie a cada lado. Hay también una vista lateral con sillón, protagonista y televisión	Vista plana de títulos en secuencia de inicio Cámara a nivel de suelo enfocando abrazo protagonistas en plano muy abierto y a nivel de suelo enfocando andamios que están en edificio viéndose tres plantas de este
Ritmo	Ritmo rápido con alternancia de imágenes reales e imágenes sintéticas de títulos que además van de dos en dos con cambio de color de fondo	Marcado por sucesión y alternancia de escenas de crímenes y de protagonista	Marcado por transición de folios y adecuado a la lectura de títulos
	Nada destacable	Pausado	Marcado por desplazamiento de roll

Películas	¿Qué he hecho yo...?	Matador	La ley del deseo
Recorrido visual	Cámara aérea hace movimiento descendente hasta localizar y seguir protagonista. En plano de título de película se simula un desplazamiento de cámara hacia la derecha para ir descubriendo el título completo	Fijo en centro de la pantalla	No hay en inicio ya que el centro de la acción está en el centro de la pantalla Nada especial en secuencia final
Espacio de la representación			
Secuencia inicial	Va de lo general con cámara elevada sobre suelo hasta lo particular del interior y lo cerrado de los títulos de texto con el título principal de la película inabarcable	Cerrado y limitado a la habitación donde el protagonista contempla las escenas de asesinatos	Cerrado y limitado a los folios que van pasando
Secuencia final	En imagen real va de lo particular a lo más general acabando en un espacio que se proyecta más allá del límite de la pantalla	Cerrado y centrado en los amantes muertos en la cama que está en medio de la pantalla	Espacio abierto prolongado hacia arriba por los andamios cortados en el encuadre y por las personas que suben por ellos
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	Momento concreto del inicio de las faenas para los montadores de cine y para la protagonista que va al trabajo	Limitado a la escena	Limitado al momento concreto de la exhibición de los folios pasando. Eso proporciona cierto matiz de atemporalidad
Secuencia final	El tiempo de la reconciliación se abre y se entremezcla con el tiempo general de la panorámica urbana	La visión general de los protagonistas muertos extiende el tiempo dando sensación de atemporalidad o eternidad	Pese a imagen fija el tiempo se expande al movimiento ascendente de las personas que trepan.

Películas	Mujeres al borde...	Átame	Tacones lejanos
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	Mujeres al borde de un ataque de nervios	Átame	Tacones lejanos
Año de estreno	1988	1989	1991
Duración total de la película	89 minutos	107 minutos	113 minutos
Duración de los créditos	4' 47"	3' 28"	5' 22"
Forma en que se citan los créditos	Diseños, títulos y material gráfico - Títulos truca opticals	Títulos de crédito - Trucajes Opticals	Diseño Gráfico - Títulos/Opticals
Autor de los créditos	Studio Gatti - Story film/Pablo Núñez	OFE Optical Film Effects LTD - Story film / Pablo Núñez	Studio Gatti - Story film/Pablo Núñez
Aspectos técnicos			
Formato	35mm - Panorámico (1.85 : 1)	35mm - Panorámico (1.85 : 1)	35mm - Panorámico (1.85 : 1)
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos iniciales	2' 22"	3' 28"	1' 45"
Tipo de títulos	Sucesión de planos fijos que imitan un collage excepto el título que se presenta con un barrido de cámara hacia la derecha o un desplazamiento digital del título hacia la izquierda	Sobre un fondo con un zoom muy elevado que poco a poco va reduciéndose van apareciendo y desapareciendo los títulos, centrados en la pantalla, mediante fundido	Sucesión de imágenes estáticas formadas por los textos y por dibujos o fotos relacionados con el título. La forma de composición de las imágenes es variada habiendo rectángulos y cuadrados con fotos de personas, en ocasiones los protagonistas que pueden repetirse varias veces dentro del plano. En otros casos los textos se alternan con objetos relacionados con la moda como zapatos pies... Los colores son vivos: amarillo, azul intenso, naranja, rojo vivo que pueden estar mezclados en diferentes objetos en el mismo fotograma. Hay un importante aspecto Kitsch
Planos que lo componen	21	16	21
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Presenta personajes o película?	Sí	No	Sí
Método de transición	Fundido lento entre planos y muy lento entre la animación del título y el siguiente plano en que se ve el título ya completo	Fundido que hace aparecer y desaparecer los títulos	Fundido
Fondo musical	Soy infeliz	Banda sonora original	Tema principal
Autor música títulos	Lola Beltrán	Ennio Morricone	Ryuichi Sakamoto
Estilo musical	Latino (Ranchera)	BSO propia	BSO propia (orquesta)
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos finales	2' 25"	1' 47"	3' 37"

Películas	Mujeres al borde...	Átame	Tacones lejanos
Tipo de títulos	La música de fondo enlaza la escena final de las mujeres hablando en la terraza con la aparición de los títulos. Están formados por un conjunto de planos de títulos incrustados en la imagen estática final	Roll ascendente formado por dos columnas centradas	Un fundido tras la escena final da paso a la música de fondo y al roll de los títulos en fondo negro
Planos que lo componen	19	-	-
¿Duración homogénea?	No	-	-
¿Adaptada a contenido?	Sí	-	-
Método de transición	Fundido inicial y final de cada título	Roll	Roll
Fondo musical	Puro teatro	Resistiré	Tema principal
Autor música títulos	La Lupe	Dúo Dinámico	Ryuichi Sakamoto
Estilo musical	Latino (Bolero)	Pop	BSO propia (orquesta)
Nivel morfológico			
Descripción de las secuencias			
Secuencia inicial	Cada plano está constituido por un collage en que se superponen diferentes elementos como son recortes de cuadros de colores, de figuras de mujer extraídas de revistas de moda, distintos fragmentos del cuerpo, artículos de confección y belleza, recuadros con texto... Los colores son negro para los fondos y vivos para los recuadros y los textos: rojo, amarillo, azul, morados... en mezclas que presentan un acusado contraste	Lentamente va reduciéndose el zoom sobre un cuadro bastante desagradable en el que hay una fila superior con tres Vírgenes María y una inferior con otros tantos Cristos. Las imágenes son todas iguales. Mientras van apareciendo los textos en un tamaño bastante grande y un colorido Kitsch animado que contrasta vivamente con la seriedad del cuadro	Cada plano está formado por una combinación de objetos que suele incluir una repetición de elementos rectangulares en varios colores ya sea de forma vertical u horizontal que ejercen la función de contenedores. Ninguno de los planos es igual que otro y tampoco lo son los colores aplicados
Secuencia final	Las dos protagonistas conversan tranquilamente en la terraza de su casa mientras anochece acompañadas por unos patos y mientras tanto van saliendo los títulos. Durante la mitad de la duración de los créditos el fondo permanece con movimiento y al final se congela la imagen.	El coche en que viajan los protagonistas se aleja por una carretera local hacia el horizonte mientras suena la música de fondo. Se ve alejarse al coche y desaparecer a lo lejos	Fondo negro sobre el que ascienden los títulos
Elementos morfológicos			
Desplazamiento cámara	Cámara fija en secuencia inicio excepto en momento de aparición de título que hace un barrido hacia la derecha Cámara fija en secuencia final	En secuencia inicio cámara fija con solo movimiento de apertura de plano. En secuencia final cámara fija centrada en horizonte que coincide con tercio superior de la imagen	Fija en los dos casos
Distribución del espacio de representación	Plano único en secuencia inicio	Primer plano para títulos y plano de fondo para el cuadro que va apareciendo	Las letras y las fotos se entremezclan con variación de tamaños y formas sobre el fondo haciendo indistinguibles más de un plano
	Tres planos en secuencia final: en primer plano los títulos, en segundo las mujeres hablando y de fondo los tejados de la ciudad al anochecer	Dos planos uno para los títulos (primer plano) y otro en el fondo, nítido, para la carretera y el coche alejándose	El fondo negro hace que solo se perciba un plano correspondiente a los títulos desplazándose

Películas	Mujeres al borde...	Átame	Tacones lejanos
Textura	Marcadas en secuencia de inicio por los diferentes materiales empleados en el collage así como por los bordes irregulares de algunos	No es apreciable más que en resplandor que se ha dado a los textos	Algunos de los planos juegan con texturas en el fondo o en los objetos, no siendo más que otro elemento del conjunto de formas utilizadas
	Nada sobre este tema en la secuencia final	Ninguna apreciable	Ninguna apreciable
Tipo de letra en títulos iniciales	Letra con serif del tipo Times o similar. Mezcla de mayúsculas y minúsculas salvo en plano de productoras, director y título que están en mayúsculas. Los textos auxiliares y las profesiones están en cursiva	Sans serif, mayúscula homogénea en tamaño y centrada en la pantalla ocupando una o dos líneas bastante separadas. El título de la película s con letras dibujadas gigantes simulando la de los comics. Su forma es bastante angulosa y con caracteres superpuestos lo que da dinamismo	Sans serif tipo helvética minúscula a lo largo de toda la secuencia. En los planos del título las letras tienen distorsionados los rasgos ascendentes verticales como si fuesen tacones de zapato
Color del texto en títulos iniciales	Variado con contraste respecto al fondo. Hay abundancia de texto en rojo vivo y amarillo brillante. El título es en rojo muy vivo	Color azul claro muy vivo con una sombra no muy destacada en color rojo vivo y un gran resplandor alrededor en el mismo color azul claro vivo que las letras	Textos multicolores pero muy vivos y contrastados cambiantes por palabra dentro del fotograma
Tamaño del texto en títulos iniciales	Tamaño mediano pero bien visible y bastante homogéneo en todos los títulos. Destaca el tamaño del título que ocupa todo el alto de la pantalla expandiéndose fuera por los laterales.	Pequeño con caracteres en mayúscula aunque con buena legibilidad. El título presenta letra muy grande ocupando casi toda la pantalla	Texto muy grande para nombres y muy pequeño para oficios. Se prescinde de nombrar los personajes
Tipo de letra en títulos finales	Letra con serif del tipo Times o similar. Los personajes y los oficios están en minúsculas y los nombres están con mezcla de mayúsculas y minúsculas	Sans serif tipo Arial o Helvética o similar con caracteres en negrita. Los oficios aparecen mezclando mayúsculas y minúsculas y los nombres están todos en mayúsculas	Sans serif tipo Avant Garde con caracteres mayúsculos, más pequeños en oficios y personajes y algo más grandes en los nombres. El texto es muy estilizado
Color del texto en títulos finales	Color blanco con muy buen contraste respecto al fondo	Color azul claro menos vivo que los títulos iniciales. Buen contraste respecto al fondo	Color azul muy claro
Tamaño del texto en títulos finales	Tamaño pequeño pero con buena legibilidad	Tamaño mediano lo que permite una legibilidad muy buena	Mediano permitiendo buena legibilidad
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	Frontal en la secuencia inicial menos barrido en título. Frontal en secuencia final	Frontal en secuencia inicial Hay una fuerte convergencia de líneas de fuga pertenecientes a la carretera en el centro del tercio superior de la pantalla	Frontal en la secuencia inicial y en secuencia final
Ritmo	Moderado en secuencia de inicio permitiendo recrearse en los diferentes planos	Lento marcado por el zoom y por la lenta aparición y desaparición de los títulos	La composición a base de elementos que se repiten pero nunca igual dota de agilidad a los títulos
	Lento en secuencia final	Lento marcado por el desplazamiento de los títulos y por la marcha del coche que en ocasiones se oculta de nuestra vista	Lento
Recorrido visual	Fijo en el centro de la pantalla	Fijo en el centro de la pantalla contemplando aparición del cuadro Va desde la parte inferior ascendiendo hacia el horizonte siguiendo el movimiento del coche	Ninguno especial
Espacio de la representación			

Películas	Mujeres al borde...	Átame	Tacones lejanos
Secuencia inicial	Espacio limitado al fotograma	Cerrado, limitado al cuadro que poco a poco va apareciendo	Cerrado. Restringido al espacio ocupado por los títulos
Secuencia final	Abierto perdiéndose la mirada en el horizonte de la ciudad	Abierto en proyección hacia más allá del horizonte	Cerrado
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	Limitado a los títulos	Atemporal ya que el cuadro no permite fijar un momento concreto	Limitado a títulos
Secuencia final	Prolongado más allá de los títulos en lo que parece una larga conversación que continúa más allá del fin de los títulos	El desplazamiento del coche que se pierde en el horizonte prolonga el tiempo más allá del final de la película suponiendo una cierta huida hacia delante de los protagonistas	Limitado a títulos

Películas	Kika	La flor de mi secreto	Carne trémula
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	Kika	La flor de mi secreto	Carne trémula
Año de estreno	1993	1995	1997
Duración total de la película	109 minutos	101 minutos	103 minutos
Duración de los créditos	7' 00"	7' 18"	14' 46"
Forma en que se citan los créditos	Diseño Gráfico - Optical y títulos	Diseño Gráfico - Diseño cabecera - Títulos - Trucos ópticos y títulos finales	Diseño gráfico y títulos - Trucos ópticos y roll final
Autor de los créditos	Studio Gatti - Carlos Santos	Studio Gatti - Juan Gatti - Pablo Núñez - Video effect	Studio Gatti - Story film
Aspectos técnicos			
Formato	35mm - Panorámico (1.85 : 1)	35mm - Panorámico (1.85 : 1) Panavisión	35mm - Panorámico (2.35 : 1) Panavisión
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos iniciales	4' 25"	3' 16"	9' 58"
Tipo de títulos	En la secuencia de inicio se nos presenta la película mediante unas imágenes en vídeo que se alternan con imágenes estáticas a través de las cuales se realiza un barrido o incluso un zoom que amplía las letras del título hasta llenar la pantalla. Sobre el fondo animado pueden verse los textos en colores vivos: rojo, azul, morado, verde, amarillo.	Sucesión de planos con diversos elementos gráficos a modo de collage animados digitalmente más una secuencia vídeo al inicio con títulos incrustados	Larga secuencia de inicio donde se cuenta el nacimiento en un autobús urbano del protagonista 20 años antes del resto de la película. Los títulos aparecen antes y después de esta secuencia en forma de fundidos sucesivos con los que se va formando el texto
Planos que lo componen	24	18	8
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Presenta personajes o película?	Sí	Sí	Sí
Método de transición	Fundido inicial y final del texto con zoom y fundido en el caso del título	Animación de entrada + animación de salida con fundido para collage y fundido de entrada y salida de títulos en secuencia de vídeo. Títulos sobreimpresos espaciados	Fundido encadenado
Fondo musical	Danza española nº 5 + Se nos rompió el amor	Banda sonora original con percusión + Diálogos + Orquesta	Navidad, 1970
Autor música títulos	Granados + Manuel Alejandro	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias
Estilo musical	Clásico español + Folclore español (Flamenco)	BSO propia (orquesta)	BSO propia (orquesta)
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos finales	2' 35"	4' 02"	4' 48"
Tipo de títulos	Imagen fija de fondo sobre la que ascienden los títulos	Esquema doble con inicio mediante varios planos que se suceden mediante fundido y que dan paso a roll final	Encadenado sobre fondo negro con luz navideña + roll
Planos que lo componen	-	8 + roll	14 + roll
¿Duración homogénea?	-	No	No

Películas	Kika	La flor de mi secreto	Carne trémula
¿Adaptada a contenido?	-	Sí	Sí
Método de transición	Roll	Fundido + roll	Fundido encadenado
Fondo musical	Concierto para bongo	Tonada de luna llena	Navidad, 1996
Autor música títulos	Dámaso Pérez Prado	Simón Díaz	Alberto Iglesias
Estilo musical	Latino (mambo)	Latino (tonada)	BSO propia (orquesta)
Nivel morfológico			
Descripción de las secuencias			
Secuencia inicial	La secuencia de inicio presenta dos partes diferenciadas. En la primer tenemos referencias abundantes al mundo del erotismo, moda y fotografía mediante la propia sesión de foto de lencería apoyada por imágenes fijas consistentes en el ojo de la cerradura a través del que se ve la sesión o ilustraciones de una modelo en lencería quitándose la ropa. Hacia la mitad de la secuencia de títulos se nos deja escuchar la conversación entre fotógrafo y modelo y se pasa a escena de fotógrafo viajando en coche con cambio de música	Se inicia con una animación digital de elementos variados y texto que da paso a una escena en que dos médicos explican a una mujer que su hijo está muerto aunque con soporte por parte de máquinas. En la animación inicial hay música de fondo y en la conversación solo hay voz	Se inicia con una nota del gobierno suspendiendo libertades y derechos de los españoles y continúa con los gritos de Penélope Cruz embarazada. Tras ello hay una larga secuencia narrando su parto en un autobús urbano en la que no hay títulos. Se reanuda con el autobús rumbo al hospital apareciendo el título de la película sobre la Puerta de Alcalá, de noche iluminada con adornos navideños. Las letras tienen un fulgor que imita al fuego, algo que según Almodóvar imita el fuego que consume por dentro a los personajes
Secuencia final	La cámara abandona un coche que se aleja por una estrecha carretera y mediante un movimiento descendente se centra en una línea continua y blanca pintada en la carretera. En ese momento se detiene y comienzan a aparecer los títulos. La gruesa línea blanca de la carretera hace de separador de las dos columnas de títulos	Sobre un fondo negro se inicia una sucesión de planos con los principales miembros del personal hasta dar paso al roll final que asciende a una velocidad y tamaño que permite su correcta lectura	Sobre un fondo formado por una estrella navideña iluminada que decora alguna calle de Madrid, se van sucediendo los títulos mediante fundidos. Posteriormente desaparece la estrella y queda el fondo negro y aparece el roll
Elementos morfológicos			
Desplazamiento cámara	En secuencia inicial hay barrios horizontales y verticales que van descubriendo diferentes elementos además de cámaras fijas en las escenas de la sesión de fotos. Hay también cámara exterior en vehículo fija en líneas de carretera mientras el coche circula. En la secuencia final hay cámara fija sobre las líneas de la carretera.	Estática y frontal en los dos casos	Cámara fija con títulos y movimientos variados en secuencia inicio. En secuencia final cámara fija.
Distribución del espacio de representación	Hay juego con diferentes planos, siendo fijo en el caso de las ilustraciones y buena parte de la sesión de foto y múltiple en el caso del fotógrafo haciendo las fotos a través del ojo de la cerradura o el final de la sesión con fotógrafo relegado a segundo plano mientras que en primero están ayudantes. En carretera hay primeros planos de conductor y juego de planos cuando se enfoca al espejo retrovisor mientras se conduce	Plano principal ocupado por los elementos en movimiento o por los personajes dialogando y plano de fondo	Variados en secuencia de inicio con primerísimos planos de los protagonistas apoyados con una escasa profundidad de campo. Estos planos están alternados con vistas exteriores generales del autobús y de la pensión

Películas	Kika	La flor de mi secreto	Carne trémula
	Plano de títulos y plano de fondo aunque este estático	Primer plano de títulos en movimiento y fondo negro	Primer plano de títulos con fondo con estrella navideña luminosa o negro posteriormente
Textura	Hay juego con texturas que aparecen en diferentes momentos como la que rodea al ojo de la cerradura, la del asfalto de la carretera	Importante tratamiento en el collage a base de fondo de papel, textos borrosos, esquemas y algo de granulado en los tipos. Letras desdibujadas	Nada especial
	El granulado del asfalto de la carretera hace de fondo sobre el que pasan los títulos	Ninguna apreciable	Nada especial
Tipo de letra en títulos iniciales	Letra sans-serif gruesa del tipo helvética black. Los nombres de actores y de trabajadores aparecen en mayúsculas y el texto auxiliar y oficios en minúsculas	Mezcla en el collage de tipos serif y sans-serif cursivos y rectos, gruesos y delgados. Fuente sans-serif tipo helvética o arial con tipos en mayúscula en diálogo. Los títulos están situados en la parte inferior central de la pantalla y las letras son mayúsculas	Sans serif extra negrita del tipo Formula Serial Xbold o similar y Bodoni condensada o similar para el texto de la suspensión de derechos. Los tipos están en mayúsculas en el caso de los títulos y en minúsculas para los textos auxiliares Textos centrados
Color del texto en títulos iniciales	Colores vivos que van cambiando según los planos y que van del rojo al amarillo, azul claro, morado, verde, naranja... Si se muestran dos nombres cada uno es en un color diferente y también las profesiones diferentes entre ellas y con los nombres	Colores rojo, negro y azul en collage y rojo en diálogo Color rojo en títulos durante diálogo acompañados por una pequeña sombra negra	Texto negro con resplandor externo imitando irradiación de calor o bien texto rojo
Tamaño del texto en títulos iniciales	Títulos medianos centrados en pantalla y alejados cuando son dos diferentes para actores y operarios principales. Otros se sitúan en el tercio inferior	Variable aunque tirando a grande o muy grande en collage y mediano en el diálogo	Texto de tamaño mediano o grande a muy grande en el caso del título que ocupa todo el ancho de la pantalla
Tipo de letra en títulos finales	Sans serif gruesa del tipo Helvética o Arial Black distribuida en dos columnas bastante separadas	Letra sans-serif estrecha tipo arial o helvética narrow. Los oficios y los personajes están en minúsculas y los nombres de los actores y trabajadores en mayúsculas	Sans serif extra negrita del tipo Formula Serial Xbold o similar. En el caso de los primeros planos con títulos, los tipos están en minúsculas en el caso de los personajes y oficios y en mayúsculas para los nombres de artistas y trabajadores. En el caso del roll, el texto está en mayúsculas.
Color del texto en títulos finales	Color azul claro brillante	Color rojo brillante	Texto negro con resplandor externo imitando irradiación de calor en el caso de los planos iniciales. En el caso del roll, el texto es blanco
Tamaño del texto en títulos finales	Tamaño medio con buena visibilidad	Tamaño grande lo que facilita la lectura	Tamaño mediano en los títulos de los primeros planos y pequeño en el caso del roll
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	No se aprecia ningún efecto interesante de la perspectiva salvo en los recursos a enfoque de carretera con acusadas líneas de fuga que se prolongan hacia la parte superior de la imagen juntándose fuera de la imagen	No hay tratamiento especial de este aspecto	No hay tratamiento especial de este aspecto
Ritmo	Rápido marcado por las alternancias y por la rapidez con que se suceden planos en el fondo	Rápido en el collage por la velocidad aparición y desplazamiento de los elementos	Ritmo lento al inicio

Películas	Kika	La flor de mi secreto	Carne trémula
	Ritmo final lento por desplazamiento de los títulos	Ritmo final lento por desplazamiento de los títulos	Ritmo final lento por desplazamiento de los títulos
Recorrido visual	Orientado por los barridos y por la cámara fotográfica apuntando a la modelo	Ninguno especial	Ninguno especial
Espacio de la representación			
Secuencia inicial	En el caso de la sesión fotográfica el espacio se extiende más allá de lo que se ve. Es el caso de la cerradura o de las fotos donde solo se ve la modelo o el fotógrafo con ella donde siempre, y con la influencia de la conversación entre ambos se intuye que hay algo más amplio. En la escena de la carretera el espacio es también amplio no quedando restringido al coche, especialmente en la escena de los espejos retrovisores	Tanto en collage como en entrevista estamos en espacio limitado a lo visible	Limitado al de la historia que se cuenta
Secuencia final	Aunque el fondo es un trozo de asfalto, la perspectiva abre el espacio que se prolonga más allá del encuadre	Espacio limitado a lo que se ve	En los primeros títulos la estrella en el cielo plantea una proyección hacia espacios más amplios
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	Limitado a la sesión de fotos y al viaje por carretera	Tiempo del collage limitado a lo visible En la entrevista hay constantes referencias al momento en que el hijo estaba vivo, a momentos anteriores	Limitado al de la historia que se cuenta
Secuencia final	La aparición de los títulos y el fondo fijo de la línea de la carretera es un paréntesis en el viaje más largo de los personajes	Tiempo reducido a lo que se ve	En los primeros títulos la estrella en el cielo plantea una proyección hacia el futuro

Películas	Todo sobre mi madre	Hable con ella	La mala educación
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	Todo sobre mi madre	Hable con ella	La mala educación
Año de estreno	1999	2002	2004
Duración total de la película	101 minutos	112 minutos	106 minutos
Duración de los créditos	8' 27"	6' 23"	6' 33"
Forma en que se citan los créditos	Diseño gráfico y títulos - Trucos ópticos	Diseño gráfico	Diseño gráfico
Autor de los créditos	Oscar Mariné / Ombmadrid - Story film	Juan Gatti - Talleres gráficos Stylo, S. L.	Juan Gatti - Studio Gatti
Aspectos técnicos			
Formato	35mm - Panorámico (2.35 : 1) Panavisión	35mm - Panorámico (2.35 : 1) Panavisión	35mm - Panorámico (2.35 : 1) Panavisión
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos iniciales	3' 29"	0' 45"	1' 43"
Tipo de títulos	Secuencia animada de inicio hecha mediante barridos de cámara que enfoca planos cortos de objetos. Sobre las imágenes van apareciendo y desapareciendo los títulos mediante fundidos y otros efectos. Los títulos se sitúan en las esquinas de la imagen menos el final donde aparece el director que se sitúa en el centro	Sobre un telón, sin música de fondo y con un efecto que imita el sonido del público al ocupar las localidades, van apareciendo los títulos con fundido más distorsión y luego van desapareciendo mediante crecimiento más fundido. El último título que se corresponde con el título de la película se va ascendiendo con el propio telón que deja paso a la película.	Animación digital de textos, imágenes y fotografías que simula un collage. El texto aparece como si fuese escrito por una mano invisible. Aparecen y desaparecen bandas que simulan ser trozos de papel arrancados del fondo
Planos que lo componen	5	6	16
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Presenta personajes o película?	Sí	No	Sí
Método de transición	Fundido con animación del texto mediante efecto de distorsión	Fundido y animación de escala de texto en entrada y salida	Animación digital
Fondo musical	Soy Manuela	Sonido ambiente. No música.	Títulos de cabecera
Autor música títulos	Alberto Iglesias	No hay	Alberto Iglesias
Estilo musical	BSO propia (orquesta)	Ninguno	BSO propia (orquesta)
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos finales	4' 58"	5' 38"	4' 50"
Tipo de títulos	Mixto. Planos de títulos creados mediante animaciones de textos con la segunda palabra en diferentes colores. Hay varios tipos de animación para actores principales, colaboradores y personal técnico, actores secundarios y finalmente se pasa a roll para todos los demás	Animación de textos sobre secuencia de imágenes que evoluciona a negro y da paso a roll final	A partir de la escena final, se toman elementos de la pared y se animan añadiendo textos sobre el futuro de los personajes. De ahí pasa a fundido en negro con planos independientes de títulos que desembocan en roll final
Planos que lo componen	21 + roll	25 + roll	10 + roll

Películas	Todo sobre mi madre	Hable con ella	La mala educación
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Adaptada a contenido?	Si	Si	Si
Método de transición	Fundidos y desplazamientos o zoom de texto con fundido final	Animación de texto con fundido y roll final	Animación + fundidos + roll
Fondo musical	Otra vez huyendo y sin despedirme + Todo sobre mi madre	Hable con ella	Títulos finales
Autor música títulos	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias
Estilo musical	BSO propia (orquesta)	BSO propia (orquesta y guitarra española)	BSO propia (orquesta + voz)
Nivel morfológico			
Descripción de las secuencias			
Secuencia inicial	En la secuencia inicial mediante un plano muy corto y barridos de cámara se van mostrando aparatos médicos de la habitación de un hospital como un gotero, tomas de oxígeno... El fondo permanece borroso hasta título del director y luego se pasa a presentar a Cecilia Roth y su hijo que ven Eva al desnudo. Dos minutos y medio después de la aparición del título del director, sin otros títulos entre medias, aparece el título de la película.	Sobre un telón idéntico al que salía al final de Todo sobre mi madre van apareciendo, con el único ruido de los espectadores al acomodarse, los títulos de crédito principales. El telón se levanta al final dejando ver la película y llevándose el último título que es el de la película	Es un collage con un fondo que simula ser una pizarra llena de símbolos relacionados con la vida escolar de tipo religioso que se desgarran en bandas como si fuese de papel dando paso a los nombres. Mediante varios desgarrones van surgiendo bandas con nombres de actores y personal, dibujos, figuras, fotos, tiras de películas... Los colores son siniestros, básicamente negro y matices de rojo brillante a rojo oscuro imitando el tono de la sangre. Al final ese collage se funde sobre un cuadro en colores vivos que hay en la pared con un cartel de una supuesta película.
Secuencia final	Aparece un telón y se muestran los nombres de los actores principales que van desapareciendo mediante fundido y salida por el frente. Luego aparecen nombres de técnicos que desaparecen mediante barrido lateral y fundido, luego están los secundarios con la misma técnica y finalmente el roll donde al igual que en el resto la segunda palabra del nombre se pone en otro color y se agrupa por bloques	Aparece un plano de los espectadores acomodados viendo una representación de danza y sobre ello aparecen los primeros títulos. Poco a poco la cámara va dejando de enfocar a los bailarines y se centra en el follaje superior sobre el que aparecen los actores secundarios. Tras un fundido a negro aparece el roll con el resto del personal, básicamente técnico	Mientras el protagonista se apoya en la pared, se animan algunos casetones de ésta que aumentan su tamaño y hacen un resumen del futuro de algunos personajes. Luego aparecen ya los planos de los títulos individuales y el roll final ascendente
Elementos morfológicos			
Desplazamiento cámara	Barridos laterales y verticales para la secuencia de inicio. Apertura de plano más barrido vertical en secuencia final	Ninguno al inicio. Hacia arriba en el escenario para centrarse en el follaje	Estática en transcurso de secuencia inicio menos en el final que hay un desplazamiento hacia la izquierda desde el cuadro hasta la mesa de trabajo del protagonista
Distribución del espacio de representación	Dos planos, uno para instrumental y el otro para el fondo que debido a la escasa profundidad de campo que se emplea aparece borroso. La escala de los objetos es muy grande	Al inicio aparece el telón en el fondo y el primer plano es ocupado por el texto	Las bandas en que se rompe el fondo son gruesas dejando ver nuevos fondos bajo él

Películas	Todo sobre mi madre	Hable con ella	La mala educación
	Dos planos, uno para títulos y otro para fondo	Al principio de la secuencia final hay un primer plano ocupado por los textos, un segundo por los protagonistas y un tercero por el público que se va quedando borroso hacia el fondo	Al inicio de los títulos finales hay un primer plano ocupado por los casetones ampliados y su texto y un segundo plano ocupado por el protagonista que permanece de pie, pensativo. El tamaño desproporcionado de la puerta que ocupa toda la pantalla empequeñece al protagonista
Textura	Cierto granulado en la imagen debido a la escala empleada lo que le confiere unos matices muy especiales pese a la frialdad de los objetos	Ninguna especial al inicio salvo el tejido del telón	El fondo de la secuencia es una pizarra con signos y símbolos medio borrados ente ellos calaveras, corazones, símbolos fálicos, imágenes de tatuajes, cruces, yugos y flechas, texto... También aparecen dibujos formados por tramado de imprenta a base de puntos de Benday
	Nada especial	El propio follaje con el agua cayendo forma la textura del fondo	Ninguna especial
Tipo de letra en títulos iniciales	Fuente sans-serif negrita del tipo Block Gothic RR Bold o Extra Condensed o algo similar. Los caracteres tienen mucho cuerpo. Letras en mayúsculas	Sans Serif Bold y extra Bold Cursiva tipo Geometric o Futura. Todos caracteres capitales	Letra decorativa y de trazado irregular diseñada para la ocasión con bordes muy desdibujados o quebrados. Todos los caracteres del texto principal se presentan en mayúsculas y los caracteres secundarios van en minúsculas
Color del texto en títulos iniciales	Rosa el texto principal y negro el secundario menos el que presenta al director que es blanco	El color es blanco	Los colores son blanco, rojo y negro sobre fondo con fuerte contraste, generalmente en esos mismos colores
Tamaño del texto en títulos iniciales	Textos secundarios de mucho menor tamaño que los principales que son grandes	Tamaño muy grande	Caracteres grandes o muy grandes
Tipo de letra en títulos finales	Fuente sans-serif negrita del tipo Block Gothic RR Bold o Extra Condensed o algo similar. Los caracteres tienen mucho cuerpo. Letras en mayúsculas salvo en el roll donde los oficios están en mezcla de mayúsculas y minúsculas	Sans Serif Bold tipo Geometric o Futura. Todos los caracteres en mayúscula con la única variación de grosores	Sans Serif condensada tipo gótica y con todos los caracteres en mayúscula
Color del texto en títulos finales	Hay una secuencia de colores en la segunda palabra de los textos principales (nombres): amarillo, magenta, cyan, que luego se rompe apareciendo los textos secundarios en amarillo y los principales con otros colores. En todo caso son colores muy vivos. En la sección de agradecimiento y en adelante se prescinde del color	Colores variados y vivos en los planos independientes: amarillo, rojo, cyan, magenta, verde Ciclo de colores con gradación verde - amarilla - naranja - magenta - blanco - cyan - verde en títulos finales	texto blanco
Tamaño del texto en títulos finales	Muy grande, grande, mediano para los planos individuales en función de la importancia del actor o profesional. Tamaño pequeño para el roll.	Grande o mediano para los planos independientes y pequeño para el roll con no muy buena legibilidad	Tamaño mediano o grande permitiendo buena visibilidad

Películas	Todo sobre mi madre	Hable con ella	La mala educación
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	En secuencia inicial, plano corto de los utensilios con la gran profundidad de campo elimina la perspectiva. En títulos finales tampoco es apreciable ninguna perspectiva	No hay tratamiento especial de este aspecto	Nada especial en este aspecto
Ritmo	El ritmo inicial es lento recreándose en cada uno de los objetos	Ritmo rápido en la aparición y desaparición de títulos	Rápida alternancia de papeles rompiéndose, aparición de figuras...
	Ritmo lento permitiendo ver correctamente los títulos	La velocidad a la que salen los títulos y se entremezclan entre sí provoca un ritmo rápido	Lento
Recorrido visual	En la secuencia de inicio hay un barrido sobre los objetos siguiendo la línea horizontal, luego vertical y finalmente horizontal también	Nada especial	En secuencia final personaje principal a la izquierda, de pie, apoyado contra la puerta y textos que aparecen a la derecha con lo que la mirada alterna estos dos puntos
Espacio de la representación			
Secuencia inicial	Limitado al de la historia que se cuenta	Espacio limitado al telón y los títulos	Restringido al espacio en el que aparecen los rótulos
Secuencia final	Espacio limitado a lo que se ve	El hecho de que los títulos comiencen apareciendo en el patio de butacas y luego sigan en el escenario y en su parte superior nos proporciona un espacio amplio pero limitado a la sala de proyección	Restringido al espacio en el que aparecen los rótulos
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	Limitado al de la historia que se cuenta	En principio limitado al momento en que aparecen los títulos pero la presencia del telón hace que se proyecte a la llegada de la película	El propio de la aparición de los títulos
Secuencia final	Tiempo limitado a lo que se ve	El tiempo está limitado al de la propia representación musical que escuchan los protagonistas	El propio de la aparición de los títulos

Películas	Volver	Los abrazos rotos	La piel que habito
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	Volver	Los abrazos rotos	La piel que habito
Año de estreno	2006	2009	2011
Duración total de la película	121 minutos	127 minutos	120 minutos
Duración de los créditos	7' 32"	6' 39"	7' 58"
Forma en que se citan los créditos	Diseño Gráfico	Diseño Gráfico	Diseño Gráfico
Autor de los créditos	Juan Gatti - Studio Gatti	Juan Gatti - Studio Gatti	Juan Gatti - Studio Gatti
Aspectos técnicos			
Formato	35mm - Panorámico (2.35 : 1) Panavisión	35mm - Panorámico (2.35 : 1) Panavisión	35mm - Panorámico (1.85 : 1)
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos iniciales	1':03"	1' 24"	1' 30"
Tipo de títulos	Animación de texto digital que interactúa con imágenes de la escena inicial de la película	Fundido inicial de créditos con planos de productores y secuencia con vídeo de fondo sobre el que aparecen los textos mediante animaciones de cada uno de los trazos de las letras en el caso del título o con fundidos en el caso del resto de los títulos. El texto se presenta enmarcado por un rectángulo que simula el encuadre dentro del visor de la cámara de cine y está alineado en la parte inferior derecha	Animación digital en el fondo con texto que aparece y desaparece mediante cambio de tamaño
Planos que lo componen	3	10 (3)	12 (4)
¿Duración homogénea?	-	No	No
¿Presenta personajes o película?	Sí	No	Sí
Método de transición	Animación	Fundidos y una animación con el texto	Animación de escala
Fondo musical	Las espigadoras (La rosa del azafrán) por Conchita Panadés	Tema principal que abarca los títulos de los que dan las subvenciones. Es la primera vez que ocurre	El cigarral
Autor música títulos	Jacinto Guerrero	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias
Estilo musical	Clásico (Zarzuela)	BSO propia (orquesta + piano)	BSO propia (orquesta)
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos finales	6' 29"	5' 15"	6' 28"
Tipo de títulos	Animación de texto sobre fondo digital con flores y elementos vegetales + roll final	Tras un fundido a negro que pone fin a la película y enlazando con la música de fondo, aparecen los planos de los títulos que se van encadenando entre sí hasta acabar en el roll final	Animación digital en el fondo con texto que aparece y desaparece mediante cambio de tamaño. Tras fundido aparece roll final con fondo negro
Planos que lo componen	15	18 + roll	22 + roll

Películas	Volver	Los abrazos rotos	La piel que habito
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Adaptada a contenido?	Sí	Sí	Sí
Método de transición	Animación + roll	Fundido a negro encadenado	Animación de tamaño
Fondo musical	Específico títulos finales	Final y a ciegas	La identidad inaccesible
Autor música títulos	Alberto Iglesias	Miguel Poveda	Alberto Iglesias
Estilo musical	BSO propia (orquesta)	Canción española	BSO propia (orquesta)
Nivel morfológico			
Descripción de las secuencias			
Secuencia inicial	La secuencia inicial consiste en una breve panorámica de un cementerio en el que unas mujeres están arreglando una tumbas. El texto de los créditos flota en el aire interactuando con las lápidas y con los elementos verticales del entorno.	Tras los títulos de las entidades colaboradoras aparece una imagen del visor de una cámara con un recuadro que indica el encuadre. Dentro se ve un hombre y una mujer que son los dobles de luces de Penélope Cruz y Luis Homar, los cuales están siendo grabados sin darse cuenta.	Panorámica de Toledo que corta a primer plano del edificio de una finca y tras otro corte se muestra una placa a base de azulejos con el nombre de esa finca. Un barrido de cámara nos lleva a la verja de entrada tras la cual se ve el camino de acceso. Un corte nos muestra una ventana con alguien en el interior y otro corte nos muestra el interior con una cámara en la pared y la figura de una mujer haciendo ejercicio. Sobre todo ello aparecen los textos mediante fundidos
Secuencia final	La secuencia final, consiste en unos juegos de formas y texturas florales y vegetales en general que se van entremezclando formando el fondo sobre el que aparecen los principales títulos de crédito. Tras ellos llega un roll final sobre fondo negro.	Tras un fundido a negro que pone fin a la película y enlazando con la música de fondo, aparecen los planos de los títulos que se van encadenando entre sí hasta acabar en el roll final	Aparece una animación de una sección de ADN que va realizando ciclo repetido de color: azul, morado, rojo, amarillo, verde y sobre ella los textos. Al final y mediante fundido a negro da paso a roll
Elementos morfológicos			
Desplazamiento cámara	La cámara en su trayectoria panorámica sigue una línea recta horizontal que va dejando ver los elementos que forman parte de la secuencia de inicio	Cámara estática en secuencia de inicio y final	En secuencia inicial hay varios barridos para ir descubriendo diferentes elementos lentamente En secuencia final hay cámara fija
Distribución del espacio de representación	En la secuencia de inicio, básicamente hay dos planos: Primer plano formado por los elementos textuales Segundo plano con notable profundidad en el que se muestran las mujeres trabajando en las tumbas. Hay un juego entre ambos planos ya que el texto se mueve entre las sepulturas dejando que alguna de ellas ocupe ese primer plano.	Primeros planos de la cara de las personas y poca profundidad de campo. El primer plano pertenece a los títulos y hay un segundo plano, en las imágenes de vídeo que está nítido con los personajes. Tras ese plano y delante, las figuras se ven borrosas	Los distintos cortes van mostrando planos que van desde el general donde se ve todo Toledo hasta el más particular de la cámara de televisión en la habitación
	En la secuencia final hay dos planos perfectamente delimitados: primer plano constituido por el texto y segundo plano asignado al fondo.	Primer plano para títulos y fondo negro	Primer plano para texto y fondo con ADN

Películas	Volver	Los abrazos rotos	La piel que habito
Textura	Bajo el título, al final de la secuencia inicial, aparece ocupando toda la pantalla la piedra de una tumba.	La textura que aparece es la que corresponde al visor de la cámara de vídeo con la zona recuadrada perteneciente al encuadre y la zona exterior desenfocada totalmente	Ninguna especial
	En secuencia final la textura se asigna al fondo y está conseguida mediante formas más o menos definidas que se mueven y se entremezclan dando un carácter orgánico.	Ninguna especial	Ninguna especial
Tipo de letra en títulos iniciales	ATEuropa Bold, California Grotesk URW Bold o similar. Los nombres y texto principal aparece en mayúsculas y los textos auxiliares en minúsculas	Serif Garamond como ITC Garamond. Caracteres mayúscula para el texto principal y minúscula para los secundarios	Sans Serif tipo Futura o Geometric. Tipos muy delgados y alargados Textos principales en mayúscula y secundarios en minúscula
Color del texto en títulos iniciales	Rojo brillante con pequeña sombra negra	Blanco	Color rojo con delgado borde blanco para texto principal y blanco para secundario
Tamaño del texto en títulos iniciales	Muy grande, ocupando entre 1/3 y 2/3 del fotograma	Mediano menos título que es grande	Tamaño mediano
Tipo de letra en títulos finales	Plak Black Condensed + Sans-Serif condensado como Futura o Avenir o similar. Caracteres en mayúscula y minúscula para nombres y en minúscula para textos auxiliares.	Serif Garamond como ITC Garamond. Caracteres mayúscula para el texto principal y mezcla mayúsculas y minúsculas para los secundarios. Mezcla en roll. Los textos auxiliares en cursiva	Sans Serif tipo Futura o Geometric. Tipos muy finos. Textos principales y nombres en mayúsculas y resto en minúsculas
Color del texto en títulos finales	Variable contrastando con los colores del fondo y blanco en el roll final. En todo caso se trata de colores vivos y brillantes	Blanco	Color rojo con delgado borde blanco para texto principal y blanco para secundario En el roll el texto va rotando de color con los mismos tonos que anteriormente presentaba la animación de ADN
Tamaño del texto en títulos finales	Texto grande en planos independientes y pequeño en roll aunque con buena visibilidad	Pequeño o mediano en varias columnas en algunos momentos	Texto grande para planos individuales y pequeño para roll que permite baja visibilidad
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	En secuencia inicial se da entre texto y elementos situados muy cerca del espectador y otros elementos del final, perfectamente visibles y presentes a lo largo de la panorámica. La colocación de la cámara a la altura de las lápidas da sensación es de abigarramiento, de estar todo lleno.	Hay un primer plano muy corto de las personas que están ante la cámara que no permite mucho juego con la perspectiva	En secuencia inicio, tras una panorámica de la ciudad de Toledo, se suceden barridos de cámara en fachada edificio con un zoom muy alto de forma que se ve realmente un espacio muy pequeño
Ritmo	En secuencia inicial es suave, lento y pausado. Conseguido mediante el movimiento de cámara y la repetición de elementos, no iguales pero sí con el mismo significado.	No está especialmente marcado	No está especialmente marcado
	En secuencia final es también reposado pero ahora mediante la repetición de figuras geométricas en un movimiento aparentemente aleatorio y lento que se entremezcla con la aparición de texto animado.	No está especialmente marcado. La aparición de planos y el roll da un ritmo lento	Lento debido a la lenta sucesión de los textos y al giro también lento del fragmento de ADN

Películas	Volver	Los abrazos rotos	La piel que habito
Recorrido visual	Viene dado por el propio desplazamiento de la cámara (hacia la izquierda) y del texto (hacia la derecha).	Fijo en el visor y en la cruz central en el caso de la secuencia de inicio	En el caso de la secuencia de inicio viene marcado por los barridos de cámara
Espacio de la representación			
Secuencia inicial	En secuencia de inicio estamos ante un espacio abierto, concreto y exterior, idea reforzada por el desplazamiento de la cámara que hace aparecer en plano elementos que se supone que están ahí y que se supone que continúan fuera de la composición.	La poca profundidad de campo, el encuadre cercano a los personajes y la línea del visor, cierran el espacio y lo limitan a lo que se ve	El director trata de presentar el espacio en que ocurren los acontecimientos principales
Secuencia final	En secuencia final, generada mediante ordenador, estamos ante un espacio sintético y abstracto, infinito en el que los elementos se desplazan, aparecen y desaparecen sin que con ello quede definido el ámbito espacial	Restringido al espacio en el que aparecen los rótulos	Limitado a lo que se ve
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	En la secuencia inicial no hay una indicación clara de la duración de la representación ni del momento exacto en que está hecha. El autor intenta dotar la escena de un marco temporal: estamos ante los preparativos de las tumbas previos al día de difuntos pero a la vez se juega con la intemporalidad que eso supone ya que no es un año determinado y no sabemos si se trata del día o la semana previos a la fiesta.	El propio de la aparición de los títulos	El director trata de presentar el espacio en que ocurren los acontecimientos principales
Secuencia final	El propio de la aparición de los títulos	El propio de la aparición de los títulos	Limitado a lo que se ve

Películas	Los amantes pasajeros	Julieta	Dolor y gloria
Nivel contextual			
Aspectos generales			
Título de la película	Los amantes pasajeros	Julieta	Dolor y gloria
Año de estreno	2013	2016	2019
Duración total de la película	90 minutos	98 minutos	113 minutos
Duración de los créditos	6' 02"	7' 48"	5' 30"
Forma en que se citan los créditos	Diseño Gráfico - Diseño y animación títulos	Diseño Gráfico	Diseño gráfico
Autor de los créditos	Estudio Mariscal - Estudio Mariscal, Arnau Quiles	Barfutura	Juan Gatti - Studio Gatti
Aspectos técnicos			
Formato	35mm - Panorámico (1.85 : 1)	35mm - Panorámico (1.85 : 1)	35mm - Panorámico (1.85 : 1)
Títulos iniciales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos iniciales	1' 44"	1' 26"	1' 34"
Tipo de títulos	Animación de formas, objetos, textos... todos ellos relacionados con la película	Animación de texto blanco con aparición brusca y desplazamiento lateral parcial con transición de color de algunas letras o partes de ellas a amarillo. Posterior fundido lento. El fondo es una imagen real de una tela o túnica roja con pliegues y movimiento simulando la respiración	Animación de texto con escala en entrada y salida y lo mismo en salida aunque con el fundido más marcado. El texto aparece sobre recuadro blanco que está sobre fondo en movimiento imitando el papel con aguas que va cambiando de colores
Planos que lo componen	10 (4)	10	21
¿Duración homogénea?	No	No	No
¿Presenta personajes o película?	No	No	No
Método de transición	Animación Digital	Animación digital con desplazamiento lateral y transición de color	Animación digital con fundido y cambio de escala en entrada y salida del texto. A cada plano corresponde un fundido con cambio en el fondo
Fondo musical	Para Elisa	La tela roja	"Salvador sumergido" composición clásica de cuerda. Se inicia en crédito "Financiación gobierno de España"
Autor música títulos	Los Destellos	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias
Estilo musical	Latino (rock cumbia instrumental)	BSO propia (orquesta)	Música de cámara de cuerda y piano
Títulos finales			
B&N / Color	Color	Color	Color
Duración de títulos finales	4' 18"	6' 22"	3' 56"
Tipo de títulos	El roll comienza desde el principio con una animación de fondo con muchos objetos y en la que el fondo va cambiando de color en un ciclo formado por colores brillantes: azul marino, morado, rosa, azul claro, Tras la coreografía, el tamaño de las letras del roll disminuye notablemente	Planos individuales con texto en color amarillo y entrada y salida con fundido a y desde negro a velocidad media. Roll final con texto blanco a velocidad agradable para lectura. Dos columnas "puesto+nombre" con separador en el centro o bien texto centrado	Planos individuales formando un recuadro de ancho definido al que se adapta la separación y el tamaño de los caracteres. Roll final con grupos profesionales muy definidos con el título en rojo

Películas		Los amantes pasajeros	Julietta	Dolor y gloria
Planos que lo componen		-	23 + roll	14
¿Duración homogénea?		-	No	No
¿Adaptada a contenido?		Sí	Sí	Sí
Método de transición		roll	Fundido a negro / Roll	Fundido y escala para entrada/salida / Roll
Fondo musical		The look	Si no te vas	Claqueta final
Autor música títulos		Metronomy	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias
Estilo musical		Rock	Latino	Clásico
Nivel morfológico				
Descripción de las secuencias				
Secuencia inicial		La secuencia de inicio consiste en una colorida animación en la que van apareciendo toda clase de objetos relacionados con el avión y con la película en general. Los textos también aparecen mezclados entre los objetos. Los colores son vivos y brillantes: amarillos, rojos, azules...	Aparición brusca de créditos con desplazamiento parcial a izquierda línea superior y a derecha línea inferior. Al coincidir en la misma posición ciertas letras "e", "a", "i" pasan a color amarillo. Luego desaparecen los créditos mediante fundido lento a transparente. En crédito de título son los puntos sobre las letras "i" los que cambian a amarillo.	Los títulos se suceden en un recuadro blanco que ocupa alrededor de la cuarta parte de la pantalla. Bajo él hay una animación de formas y colores que simula las aguas que tienen los papeles venecianos. Cada crédito la animación cambia.
Secuencia final		Roll con dos tramos diferentes: en el primero se muestran los nombres de los personajes importantes y el tamaño del texto es muy grande; en el segundo se muestra el resto del personal y el tamaño del texto es muy pequeño. En el fondo y coincidiendo con los títulos grandes aparece una animación de objetos similares a los del inicio con cambio de los colores de fondo	Planos individuales iniciales con texto en color amarillo idéntico al resultante de la transición del inicio. Fundido a fondo negro en inicio y fin Desplazamiento vertical de títulos blancos sobre fondo negro	Tras la imagen y el sonido de la claqueta final se inicia la música final con unas breves imágenes de los actores que acaban con un fundido a negro y los planos con los créditos finales que finalizan con un roll
Elementos morfológicos				
Desplazamiento cámara		Ninguno en los dos casos	Ninguno en los dos casos	La cámara permanece estática en ambas secuencias
Distribución del espacio de representación		Un plano en el que ocurre todo	Plano de fondo con suave movimiento y plano sobre el que aparecen los créditos	Es un espacio cerrado en el que solo hay colores y créditos
		Plano de títulos más fondo	Plano con paisaje de fondo con suave movimiento como transición a la última escena de la película. Posteriormente este plano pasa a negro. Otro plano superior con el texto de los créditos	Espacio con la escena de la claqueta que se cierra con el fundido a negro de fondo para permanecer así hasta el final
Textura		No hay texturas. Los colores son planos	En el plano de fondo hay una textura que corresponde a una tela con sus pliegues y las sombras correspondientes. Ninguna textura en el texto	Interesantes y diferentes texturas provocadas por las animaciones de los colores y formas del fondo
		Colores planos sin textura	Ninguna textura. Sólo paisaje de fondo	Ninguna especial
Tipo de letra en títulos iniciales		Sans serif estrecho y alargado tipo Arial Narrow o similar. Caracteres en mayúscula	Fuente serif con peso importante del tipo ITC Grouch.	Fuente sans serif del tipo futura y peso medio. Los nombres están en mayúsculas.

Películas	Los amantes pasajeros	Julieta	Dolor y gloria
Color del texto en títulos iniciales	Colore variados tanto en los diferentes rótulos como entre los caracteres de cada rótulo si bien en el plano del nombre del director los caracteres aparecen en blanco aunque con fondos diferentes	Texto blanco excepto caracteres amarillos tras animación	Texto en color negro salvo el título de la película que está en lila o violeta claro
Tamaño del texto en títulos iniciales	Texto con tamaño grande	Pequeño menos título que es grande	Muy pequeño menos título que es grande
Tipo de letra en títulos finales	Serif redonda y de mucho peso tipo Cooper Black o similar. Los textos auxiliares aparecen en mayúsculas y los principales en mezcla. En el caso del roll final con letra pequeña todas las palabras tienen mayúsculas y minúsculas pero los textos auxiliares son más delgados	Fuente serif negrita o con peso del tipo ITC Grouch. En el caso del roll es también fuente serif, y los nombres propios están todos en mayúscula	Fuente sans serif del tipo futura y peso medio. Los nombres están en mayúsculas.
Color del texto en títulos finales	Blanco	Amarillo plano en los planos individuales. Blanco en el roll.	Color blanco para nombres. El nombre de las familias profesionales aparece en rojo. El roll final el blanco
Tamaño del texto en títulos finales	Grande el primer roll y pequeño el segundo	Muy pequeño en planos individuales. Muy pequeño en roll.	Muy pequeño. En planos individuales todos los nombres tienen la misma longitud mediante cambio de espaciado. Roll también con tamaño muy pequeño
Nivel compositivo			
Sistema sintáctico			
Perspectiva	Nasa especial	Ninguna	Ninguna
Ritmo	Rápido por la aparición constante de elementos en pantalla	Ritmo suave marcado por los lentos fundidos de salida del texto y por su lento desplazamiento que contrasta con la rápida entrada del texto	Ritmo suave potenciado por fundidos y por animación de colores de fondo
	Lento por la velocidad del roll	Ritmo lento con fundidos de entrada y salida suaves y permanencia del texto en torno a los 3". El roll igualmente lento dando tiempo a una buena lectura.	Ritmo lento tanto para planos individuales como para el roll que puede leerse bastante bien
Recorrido visual	Nada especial	Texto centrado vertical y horizontalmente en planos independientes. En roll, desplazamiento tradicional hacia arriba con texto centrado o en dos columnas con separador centrado.	Texto centrado vertical y horizontalmente en planos independientes. En roll, desplazamiento tradicional hacia arriba con texto centrado o en dos columnas con separador centrado.
Espacio de la representación			
Secuencia inicial	Limitado en todos los casos a lo que se está viendo	Secuencia inicial en un espacio indefinido aunque el movimiento respiratorio de la tela y la transición a la escena inicial en que se ve que esa tela es el vestido de la protagonista nos indican que estamos ante un espacio abierto	Aunque el fondo, donde se da la animación de formas y colores solo está limitado por el borde de la pantalla, el marco interior que contiene los textos está claramente limitado
Secuencia final	Limitado en todos los casos a lo que se está viendo	Los planos iniciales muestran un paisaje abierto y vivo con un leve desplazamiento. Es la transición desde la escena final de la película.	El texto está limitado por el negro de fondo

Películas	Los amantes pasajeros	Julieta	Dolor y gloria
		Posteriormente se cierra el espacio al desaparecer el paisaje y pasar el fondo a negro.	
Tiempo de la representación			
Secuencia inicial	Limitado en todos los casos a lo que se está viendo	El tiempo viene marcado por el movimiento respiratorio de la tela de fondo que nos prepara para la escena enlazada con el fin de los créditos	El propio de la aparición de los créditos
Secuencia final	Limitado en todos los casos a lo que se está viendo	El tiempo del inicio de los créditos es una proyección del viaje final de la última escena. Nuevamente estamos ante una marcha, un viaje en coche por carretera.	La transición con el golpe de claqueta y el fundido a negro limitan el tiempo al transcurrir de los créditos

Tabla 3. Recopilación de datos de las secuencias de créditos de las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia.

V.3. Análisis sincrónico

Comenzaremos nuestro análisis estudiando el papel que juegan las secuencias de títulos en cada una de las películas, algo que haremos gracias a algunos de los campos de la tabla descriptiva como son el **Tipo de títulos**, tanto para la secuencia inicial como para la final, por ser quizás el más inmediato de todos ya que nos proporciona información acerca de en qué consiste la secuencia de títulos y cómo se relaciona con la película. El **Tipo de letra** y el **Color del texto** son también dos importantes indicadores que nos darán información de primera mano a la hora de valorar la complejidad de la secuencia de títulos. Más indirectas, pero no menos importantes son las informaciones que nos proporciona **Forma en que se citan los créditos** y **Autor de los créditos** ya que la existencia de datos en cualquiera de los dos apartados presupone un interés por parte del director de la película en resaltar de forma especial la confección de los títulos de crédito y la persona o empresa que los ha realizado. Además de estos indicadores directos y en función de cada una de las películas, podremos utilizar de forma indirecta la información proporcionada por el resto de los apartados de nuestra tabla recopilatoria.

V.3.1. Revisión de las secuencias de cada película.

La primera película de la que nos ocuparemos será *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Se trata de la película con que Almodóvar inicia su trayectoria comercial y, por lo que respecta a los títulos de crédito, lo hace contratando a un conocido dibujante, Ceesepe, quien diseña un total de diez cartones, diferentes todos ellos, para otros tantos planos de títulos en la secuencia de inicio. Una característica común a todos los planos es el color rojo del texto, si bien contrastan las grandes letras manuscritas de la secuencia inicial con el pequeño tamaño de los tipos de la secuencia final, mucho más modesta en todos los sentidos. El cuidado trabajo de los diferentes planos, así como la existencia en ellos de símbolos y de figuras fuertemente relacionados con los personajes y hechos de la película, manifiestan claramente la intención del director de hacer de los títulos de crédito iniciales de su primera película algo especial y sumamente elegante que sirviese de preámbulo a la película.

En su segunda película, *Laberinto de pasiones* (1982), el director plantea la secuencia inicial de títulos como una presentación de los protagonistas y de algunos de sus entretenimientos. La

factura es más pobre en recursos que la de la primera película y los títulos han sido incrustados sin más sobre las imágenes, si bien se ha creado un tipo de letra específico para ellos. La secuencia final, por su parte, consiste en el típico rodillo de texto ascendente incrustado sobre una imagen fija. Aunque la pobreza de la ejecución es evidente, si consideramos el estricto control presupuestario ejercido por Alphaville y Hachuel, tendremos que convenir que la creación de una secuencia de inicio específica para la película es todo un logro que demuestra el interés existente en dotar a la película de una secuencia de títulos inicial más que adecuada.

Entre tinieblas (1983) se abre con una secuencia de títulos muy pobre consistente en un vídeo nocturno hecho desde un emplazamiento elevado donde se ve una amplia avenida de Madrid con coches circulando con los faros encendidos mientras va amaneciendo y se disipan parcialmente las tinieblas. En los últimos segundos de la secuencia se nos muestra una mujer que vuelve a su casa. Sobre las imágenes se incrustan los textos. Aunque la capacidad narrativa de la secuencia no es muy alta, ha sido dotada de una tipografía creada al efecto cuyos colores vivos y formas angulosas recuerdan a las letras de algunos cómics y que, en definitiva, muestra el interés existente en que los títulos iniciales sean algo más que mera información.

La secuencia inicial de títulos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) retoma la línea de espectacularidad de su primera película haciendo ahora un tratamiento doble de los títulos. Podemos ver cómo se alternan imágenes reales donde se nos presenta a la protagonista con planos de texto estático que son los títulos como tal. El plano correspondiente al título de la película es una animación realizada mediante un barrido de cámara. El tamaño del texto es grande y hay una fuerte presencia de las mayúsculas. Tanto las letras como los fondos están realizados con colores vivos y mantienen un fuerte contraste entre sí. El color rojo está presente en el fondo del título de la película y en el del propio director que son los planos más importantes de la secuencia. Aunque la secuencia final de títulos consiste en el rodillo vertical clásico, su primer plano está formado por un “FIN” gigantesco cuyas letras en rojo y naranja vivos contrastan con el color verde chillón del fondo que estará presente a lo largo del rodillo. La referencia a los títulos de crédito como “Títulos” y el hecho de que se cite a Santiago Gómez como su autor, unido a lo anteriormente visto, hace que quede muy

claro el interés del director de dotar a esta cinta de unos títulos de crédito memorables con un papel estético claramente definido.

Matador (1985) es una película donde se muestran sentimientos intensos que son precedidos por la secuencia inicial de títulos. Se trata de una secuencia de vídeo donde se ha realizado un montaje a base de planos particularmente duros de películas violentas que muestran asesinatos y cadáveres varios. Estas imágenes se alternan con otras del protagonista a quien se presenta con una visible e intensa excitación sexual causada por la vista de unas escenas violentas que no son otras que las que estamos viendo nosotros. El texto, incrustado en rojo, contribuye a dar más fuerza a la secuencia. Indicadores como la forma de elaborar la secuencia, el tipo de letra, el color del texto, la adecuación de los títulos a su contenido, el sonido de fondo... nos sitúan ante la certeza de que la secuencia inicial de títulos ha sido creada ex profeso para dar el tono que luego tendrá la película. Es pues un elemento que está perfectamente articulado con el resto de la película, con la que forma una unidad indisoluble.

Con *La ley del deseo* (1986) se inicia una nueva era en la producción de películas por parte de Almodóvar ya que en este momento crea su propia productora (que tomará el nombre de esta película). Para los títulos de crédito decide hacer algo que sea tan novedoso como funcional y atractivo, y por ello recurre al empleo de hojas de papel arrugadas que van pasando, en el centro de las cuales se resaltan los diferentes textos iluminados con una luz blanca en forma de óvalo horizontal. El empleo de texturas tanto visuales como sonoras que se manifiestan en las propias hojas arrugadas de papel y en el sonido de estas rozando y arrugándose, hace de estos títulos algo tremendamente cercano al espectador. La relación que se establece entre los títulos escritos en hojas desechadas y arrojadas a la papelera por el director-escritor y el resto de la película queda perfectamente establecida. De igual manera, queda establecida la importancia de los títulos de crédito a los que dedica dos entradas en su rodillo bajo los epígrafe de *Títulos* y *Opticals* asignando la autoría a Story Film y Pablo Núñez.

La séptima película de Almodóvar es *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), sin duda la más estudiada y comentada en todos y cada uno de sus aspectos. Desde el punto de vista de los créditos, nos encontramos ante la primera obra de lo que será una prolongada cola-

boración entre Juan Gatti y Almodóvar quien no duda señalarlo de forma expresa en el rodillo final de la película. Estamos ante una magnífica obra de animación consistente en un *collage* compuesto por imágenes, textos e ilustraciones cuya temática es el mundo de la moda: mujeres, bañadores, ropa interior, vestidos, pintalabios, flores... todo un repertorio de elementos que tienen como objetivo acercarnos al mundo de la mujer. Los planos se suceden unos a otros mediante el desplazamiento de sus elementos con la única excepción del título, que surge mediante un barrido horizontal de cámara que deja ver tanto las letras como las imágenes de mujeres provenientes de un figurín. El rico y variado colorido de cada una de las piezas que componen el collage ayuda al propósito central, de la misma manera que lo hace la música, *Soy infeliz*, interpretada por Lola Beltrán. La suma de todos los elementos: texto, imagen, color, animación, música, consigue dar el tono, prepararnos para la película que veremos a continuación.

Posiblemente una de las películas más particulares del repertorio producido por Almodóvar sea *¡Átame!* (1989) y no tanto por la peculiar historia que narra, que está plenamente en la línea del director, sino por la estética del conjunto de la película que se sitúa dentro de la ortodoxia del *kitsch*. El protagonista único de los títulos de crédito es un cuadro con tres estampitas del Corazón de Jesús y otras tres del Corazón de María que poseen un valor artístico más que discutible. La imagen que se muestra inicialmente apenas es reconocible ya que es mostrada mediante un plano muy cerrado que se va abriendo progresivamente hasta dejar ver el conjunto del cuadro. Sin embargo, no es el cuadro lo que más se relaciona con la película sino los textos que se superponen al mismo y que están compuestos con letras mayúsculas pertenecientes a una fuente sans-serif y el propio título de la película confeccionado a base de letras gigantescas dibujadas con una fuente creada ex profeso que guarda una fuerte similitud con la fuentes típicas del cómic. Todos los textos aparecen en color azul claro vivo y tienen una suave sombra en color rojo brillante que se ve enmascarada por un fuerte resplandor del mismo color azul del texto, creado en torno a cada palabra. El aspecto que se consigue es de una irrealidad que proseguirá a lo largo de la película. Por su parte, la secuencia final de créditos es bastante simple. En ella se muestra un rodillo de títulos con el mismo color azul claro brillante empleado al inicio sobre un fondo consistente en el último fotograma de la película. Es interesante el hecho de que este fotograma nos muestre una larga carretera que se pierde

en el horizonte hacia el que se dirigen los protagonistas no cerrando la acción y dejando que continúe más allá del fin de la película. Cabe destacar que en el rodillo final de títulos los créditos se indican con dos entradas: *Títulos de crédito* por una parte y *Trucajes Opticalcs* por otra, atribuyéndose la autoría de unos y otros a OFE Optical Film Effects LTD y a Story film / Pablo Núñez lo que no es más que una forma de mostrar el interés que el director siente por la elaboración de los títulos de la película.

En el caso de la película *Tacones lejanos* (1991), Almodóvar se rodea de un conjunto de elementos con los que tratará de dotar a sus títulos de la máxima calidad e impacto. Se trata del diseñador gráfico Juan Gatti con quien había interrumpido la relación en *¡Átame!* y del compositor Ryuichi Sakamoto que elaborará el tema principal de la banda sonora. La influencia de Gatti es notoria pues los títulos consisten en una presentación creada mediante la sucesión de imágenes estáticas formadas a base de rectángulos y cuadrados que pueden contener fotos de personas, los protagonistas, que pueden repetirse varias veces dentro del mismo plano aunque también contienen los textos que se alternan con objetos relacionados con la moda como zapatos o pies. El uso de texturas para fondos y objetos es importante de la misma manera que lo es la utilización de colores vivos: amarillo, azul intenso, naranja, rojo que pueden aparecer simultáneamente en diferentes objetos dentro del mismo fotograma haciendo muy viva la presencia del *Kitsch* en esta secuencia de títulos. Obviamente, estamos ante una secuencia inicial de títulos muy alejada de lo que podría considerarse “lo mínimo necesario”.

La película *Kika* (1993), nos muestra una larga secuencia de títulos de crédito de inicio con una duración superior a los cuatro minutos en la que el estudio Gatti, utilizando elementos tan simbólicos como el ojo de una cerradura, nos muestra a una modelo quitándose la ropa y continuando con toda una sesión de fotos de lencería realizada por uno de los protagonistas. Tras ello, de forma brusca, mediante un corte acompañado de cambio de música, se nos muestra el viaje a su casa donde con una escena dramática se iniciará el cuerpo principal de la película. Los movimientos de cámara son cómplices de las dos situaciones pues, en el caso de la sesión de fotos, nos presenta la escena mediante desplazamientos verticales u horizontales que van descubriendo lentamente los elementos y, posteriormente, la cámara queda fija centrando su atención en los elementos que aparecen ante ella y que se nos quieren destacar. Las texturas son también un elemento importante centrándose en el entorno

de la cerradura y en el asfalto de la carretera. Nuevamente, estamos ante una secuencia introductoria donde se nos presenta y caracteriza a los protagonistas a la vez que se marca el tono de la película y, nuevamente, estamos ante una parte de la película perfectamente planificada por su director que, como es costumbre en él, cita en los títulos finales de forma doble: *Diseño gráfico* para la secuencia inicial y material complementario, y *Optical y títulos* para los títulos finales y el resto de las operaciones.

Para *La flor de mi secreto* (1995), Almodóvar recurre a crear una secuencia de inicio doble que en su primera parte consiste en un *collage* sobre fondo negro donde se nos muestran elementos móviles consistentes en letras, objetos, escritos, todo muy fragmentado y fuertemente texturizado, que dará paso a una escena donde dos médicos explican a la protagonista la muerte de su hijo, un elemento indudablemente dramático que adquiere un cierto matiz irreal debido a los comentarios de la madre. La escena sirve para presentar a la protagonista pero también para mostrarnos unas circunstancias que son previas a los hechos que se van a narrar más adelante. Los colores negro y rojo predominantes en los títulos dan carácter a la secuencia y también lo hará la ausencia total de música de fondo en la escena con los médicos. Los colores antes citados también estarán presentes en la secuencia final donde por primera vez emplea un método doble para mostrar a los colaboradores y que consiste en planos fijos con los nombres del personal destacado y rodillo final con los nombres del resto de las personas, empresas, agradecimientos, etc. El cuidado con que son elaborados estos créditos queda de manifiesto en la complejidad de su anotación en el rodillo final empleando las siguientes entradas: *Diseño Gráfico, Diseño cabecera, Títulos, Trucos ópticos y títulos finales* que responden a cada uno de los encargados de dichas funciones: Studio Gatti, Juan Gatti, Pablo Núñez, Video Effect.

Siguiendo este mecanismo de hacer cada vez más compleja la secuencia inicial de títulos, llegamos a *Carne trémula* (1997). Su secuencia inicial de créditos es la más larga hecha hasta el momento por Almodóvar, pues se extiende a lo largo de casi diez minutos. Tan notable extensión se debe a una completa escena de presentación de los hechos que dan lugar al nacimiento del protagonista que no sólo se limita a narrar los hechos sino que los ambienta con todo lujo de detalles. Por si la contundencia de las imágenes no fuese suficiente, los rótulos de texto aparecen de forma sucesiva, sin interrupciones, mediante un encadenado, mostrando

un fulgor a su alrededor que trata de imitar el fuego que de una u otra forma consume a sus protagonistas. La confección de la secuencia final sigue el mecanismo de títulos fijos y rodillo inaugurado en la película anterior.

Todo sobre mi madre (1999) supone un salto cualitativo en la obra de Almodóvar tanto desde el punto de vista del éxito de la película, pues supone su primer Óscar (en este caso a la mejor película extranjera), como desde el punto de vista de la creación de la escena inicial de títulos en la cual tienen más importancia los objetos mostrados que la historia que se narra. En realidad, supone una introducción a la película en la que mediante un plano corto y un suave desplazamiento de cámara se van mostrando partes de objetos de uso médico que presentan una fuerte textura y un granulado que, en parte, eliminan el carácter técnico dotando a la escena de unas cualidades orgánicas que no dejan indiferente al espectador. Al final de la secuencia de títulos, media un amplio espacio de tiempo entre el rótulo donde aparece el nombre del director y el rótulo en el que aparece el título de la película. En este espacio se nos presenta a la protagonista, su trabajo, su hijo y se rinde homenaje a la película *Eva al desnudo* que es la que se disponen a ver los protagonistas. Los rótulos de texto, con color rojo predominante, aparecen y desaparecen sin pausa mediante un efecto de fundido y de distorsión como si de agua se tratase. En el caso de la secuencia final, la doble técnica vista en películas anteriores se potencia mediante el uso de diferente color para la segunda palabra y de efectos de animación diferentes para cada familia de personal: actores principales, secundarios, personal técnico principal... El fondo sonoro de los títulos es también un aspecto muy cuidado, estando compuesta por Alberto Iglesias. Los títulos de crédito están realizados por Oscar Mariné.

Hable con ella (2002) es la segunda película con la que Almodóvar consigue un Óscar, en este caso por el mejor guion original. La realización de los títulos de crédito recae nuevamente bajo la responsabilidad de Gatti el cual idea una estructura, hasta cierto punto novedosa, consistente en desarrollar la mayor parte de la acción en los títulos finales. De esta manera, estamos ante los títulos iniciales más cortos de toda la filmografía de Almodóvar. La forma de exponer los títulos de la secuencia de inicio no puede ser más sobria, pues solo hay créditos para la productora, el director y el título de la película y, además, imitando lo que durante mucho tiempo se estuvo haciendo, los títulos aparecen proyectados sobre el propio

telón, de color rojo, que se abre para dar paso a la película. Es indudablemente una originalidad en todo el sentido de la palabra. La secuencia final, en la primera de las dos partes a que ya nos tiene acostumbrados el director, alterna imágenes de los protagonistas sentados en el patio de butacas de un teatro con imágenes del ballet que están contemplando. En realidad se invierte la funcionalidad de los títulos de crédito, pues no se trata de presentar a los personajes sino de poner colofón a la película, despidiéndonos de ellos a la vez que se ponen cómodos en sus asientos contemplando el espectáculo. Frente a la sobriedad de los títulos iniciales, destaca el movimiento rítmico de los títulos finales que recurren a una amplia gama de colores vivos y a un intenso movimiento de zoom de entrada y de salida acompañado por un suave fundido que los hace aparecer y desaparecer.

En la *Mala educación* (2004) Gatti, por encargo de Almodóvar, vuelve a repetir el modelo de secuencia inicial de créditos basada en un *collage* en el que las diferentes piezas se mueven y se reemplazan unas a otras. Sin embargo en esta ocasión es un *collage* en el que predominan los colores blanco, negro y rojo, sobre todo los dos últimos. Las piezas, recortes de papeles escolares, se despliegan sobre un fondo que imita una pizarra negra llena de dibujos de niños y de esquemas y apuntes mal borrados. La relación que se establece con la enseñanza, con la educación, es evidente y también lo es el hecho de que los símbolos fálicos, las calaveras, los dibujos y frases de mal gusto nos acercan a la mala educación. El texto en un rojo intenso o en blanco o negro, siempre en fuerte contraste con el fondo, emplea una fuente que simula trazos de escritura manual creada probablemente a propósito. Los colores, los símbolos, la letra, la dinámica de la animación y la música están hábilmente combinadas para crear un ambiente siniestro que antecede a la película y que en cierto modo supone una antítesis de lo que veíamos en otras películas como *Mujeres* o como *Tacones lejanos* donde idénticos elementos encajinaban al espectador al mundo de la belleza femenina. Estamos, pues, ante una secuencia muy elaborada cuya intención es inquietar y mentalizar al espectador.

La estructura de los títulos de crédito de *Volver* (2006) sigue el modelo puesto en marcha con anterioridad, en el cual a una breve secuencia inicial de títulos sucede una secuencia final larga dividida en dos partes una de las cuales cuenta con animación y la otra presenta el típico rodillo con desplazamiento vertical hacia arriba. La secuencia inicial de créditos de la película es corta pues dura poco más de un minuto, sin embargo presenta aspectos novedosos en su

confección como son los rótulos que aparecen serpenteando entre unas mujeres y entre unas lápidas. En ocasiones se ocultan y en ocasiones salen a la luz aparentando que están realmente ahí, ocupando un plano físico e interactuando con los elementos que las rodean. De hecho, el movimiento de los rótulos no es tal, sino que se trata de un barrido hacia la izquierda efectuado por la cámara que va mostrando lentamente los caracteres hasta llegar al título que aparece fijo sobre la parte trasera de una sepultura. El tamaño del texto es muy grande y presenta un color rojo brillante que le hace resaltar frente al fondo. Al igual que en otras películas, la función de esta secuencia de inicio es marcar el tono de la película y, gracias a las expresiones desenfadadas de las mujeres, al cielo soleado y a la canción que suena de fondo (que no es otra que “Las espigadoras” perteneciente a la zarzuela *La rosa del Azahrán*), el aspecto dramático que tiene la acción que transcurre en un cementerio queda anulado, convirtiéndose en una situación casi festiva. En la primera parte de la secuencia final de créditos se nos muestran los nombres de los protagonistas y del personal destacado y para ello se emplea una animación de diferentes elementos, muchos de ellos florales con multitud de colores entre los cuales se entrecruzan los textos. Es un nuevo *collage* que marca la autoría de Gatti.

Si alguna palabra hay que emplear para definir las secuencias de crédito de *Los abrazos rotos* (2009) dicha palabra es sobriedad. La secuencia inicial es breve y consiste en una imagen de un visor de una cámara donde aparecen los dobles de luces de los actores principales. Sobre la imagen y mediante unos fundidos y una animación en el caso del título de la película, aparecen los textos elaborados con una elegante fuente Garamond o similar. La secuencia final de títulos participa de la sobriedad antes citada y se reduce a una serie de planos independientes para los actores principales y el personal destacado, y un rodillo para el resto de las personas. Todo ello tiene lugar con la única decoración que proporciona la propia fuente de caracteres. La relación con la película es difícil de establecer aunque la oscuridad en la que vive el protagonista, que es ciego, no es muy ajena a ello. Por lo demás, la estructura de estas secuencias, creadas por Gatti es la misma que la de películas anteriores.

La piel que habito (2011) es la última película en la que colaboran Almodóvar y Gatti. La secuencia de títulos de inicio presenta el entorno donde va a transcurrir la acción, yendo desde un plano general de la ciudad de Toledo hasta el más íntimo de la ventana de la habitación donde está recluida la protagonista. En planos intermedios vemos la casa, la verja de

entrada y el nombre de la finca. Otra vez volvemos a estar ante una secuencia de inicio breve donde se muestra lo esencial (localización temporal, productora, director y título de la película) que presagia una secuencia final larga que en este caso presenta en su primera parte un elemento giratorio que recuerda los enlaces de ADN que forman los cromosomas y que es una clara referencia al tema tratado en la película. La espiral aparece en una secuencia de colores que van cambiando lentamente: azul, morado, rojo, amarillo y verde sobre los cuales aparece el texto. Sobre el texto de los créditos tanto iniciales como finales hay que decir que se trata de letras mayúsculas en una fuente sans-serif de tipo Futura cuyo color es rojo intenso excepto un fino borde en color blanco que simula ser la piel de las letras. La función que se asigna a las secuencias de créditos de esta película es de localización del lugar donde se desarrollará la película.

La película *Amantes pasajeros* (2013) supone el retorno del director a un estilo que ya hacía tiempo que no practicaba. Se trata de una película que pretende ser divertida, de la misma manera que también pretenden serlo sus secuencias de créditos. Al cambio de responsable (Gatti es reemplazado por Mariscal), no corresponde un cambio en la planificación, pues la estructura de títulos iniciales breves y finales largos con parte animada y rodillo se mantiene. La secuencia de inicio y la primera parte de la final consisten en una animación de elementos relacionados con el mundo de los viajes y los aviones que tiene lugar sobre un fondo azul cielo. Los colores están dentro de la dinámica más kitsch pues podemos ver azules, amarillos, rojos, fucsias, morados... a los que más que brillantes podemos calificar como vibrantes. Los textos de la secuencia inicial son multicolores, con claro contraste respecto al fondo y los de la secuencia final son de color blanco. En conjunto, sus movimientos e intermitencias conjuntamente con los cambios en el fondo conforman un ambiente divertido, alegre en clara consonancia con la temática de la película.

Con *Julieta* (2016), Almodóvar vuelve al cine de mujeres en una película en la que el dramatismo es el componente fundamental. La secuencia de créditos de inicio se abre con un fondo de un brillante rojo matizado por los pliegues que forma la tela, una tela con movimientos periódicos de lo que parece ser una respiración. El texto que podemos ver sobre la parte central de la tela presenta un color blanco que ejerce un fuerte contraste y hace su en-

trada mediante un fundido rápido. Inmediatamente después comienza un suave movimiento de desplazamiento horizontal en el que una de las líneas se mueve hacia la izquierda mientras la otra lo hace hacia la derecha. El final del movimiento se da en el momento en que quedan alineadas determinadas letras, “e”, “a”, “l”, terminando la alineación con el cambio a amarillo vivo de estas letras. El efecto en el plano que contiene el título es un poco diferente ya que al estar compuesto por una sola línea, desaparece el movimiento pero se mantiene la transición a amarillo en este caso de los puntos sobre la “i” y la “j”. La secuencia final de créditos se inicia tras una transición consistente en la marcha en coche de los protagonistas por una carretera serpenteante. Es un tema recurrente en los finales de las películas de Almodóvar. Los créditos que aparecen a continuación consisten en planos fijos de texto con color amarillo. Es el color amarillo resultante de las animaciones en los créditos iniciales. Estos planos se suceden suavemente sobre una vista aérea del paisaje sobre el que se desplazan los protagonistas y en ellos se muestran los nombres de los actores principales. En el séptimo plano el fondo pasa a negro, manteniéndose hasta el final de los créditos que tras el plano 23 presentan forma de roll.

En *Dolor y gloria* (2019), película que el propio director define como autoficción, se retoma el papel de Gatti como autor de los créditos. Después de los necesarios planos en que aparecen las entidades que han participado en la financiación de la película, se empiezan a ver los créditos propios de la producción. Algo peculiar de esta secuencia inicial es que los dos últimos planos de los financiadores se integran con el resto de los créditos al iniciarse en ellos la música de fondo. En el caso de los créditos iniciales consisten en un fondo dotado de un suave movimiento en el que se van dibujando formas mediante colores que se entremezclan simulando las aguas que presentan algunos papeles venecianos. En cada uno de los 17 planos diferentes de estos créditos hay un tono dominante, diferente para cada plano. Centrado sobre el fondo y con un tamaño en torno a un cuarto de la imagen, podemos ver un rectángulo blanco sobre el que se muestran los nombres de los principales actores y personal de producción en color negro. Estos rótulos están dotados de una ligera animación mediante cambio de escala y la transición entre ellos, así como entre los fondos es mediante un rápido fundido. El único plano que escapa parcialmente a esta norma es el que contiene el título de la película que se muestra en color violeta – lila. La secuencia final se inicia tras

el golpe de claqueta que pone fin a la película y que dando inicio a la música de fondo, nos muestra brevemente a los actores y al personal finalizando su tarea. Tras ello hay un fundido a negro y aparecen 13 planos fijos con créditos organizados de una forma un tanto peculiar. Los encabezados o descripciones de las diferentes funciones se muestran en minúsculas de color rojo y los nombres propios están en mayúsculas blancas. La fuente empleada, sans serif, corresponde a la familia Futura, lo que da una gran limpieza a estos créditos. Tal vez, lo más característico sean los planos en que aparecen varios nombres. En este caso forman entre todos un cuadro al que se da un ancho máximo y todos los nombres (uno por línea) se adaptan a esta medida jugando con el espacio entre caracteres. En el caso del roll final, los encabezados mantienen su color rojo diferencial y los nombres y oficios están centrados, con un espacio de separación entre ellos. La velocidad de desplazamiento permite una lectura bastante cómoda.

En resumen, vemos como desde su primera película la temática, el empleo del color, las imágenes, la música, los tipos de letra empleados, las animaciones que permiten el desplazamiento de los objetos, los movimientos de cámara... no son sino elementos empleados para conseguir que los títulos de crédito tengan impacto sobre los espectadores y para comunicarles cosas que han pasado, cosas que pasarán o para ambientar desde un principio el inicio de la posterior película.

V.3.2. Tipo de títulos.

El estudio de este elemento es importante para los fines que buscamos si partimos de la base de que para mostrar unos títulos de crédito no es necesario mucho más que un fondo negro y unas letras en blanco. En este sentido, cuanto más rica sea la tipología de títulos empleados por un director, más evidente es el hecho de que éstos no sólo tienen carácter informativo. En el caso que nos ocupa, estamos ante una tipología muy variada con secuencias difíciles de clasificar a causa de los múltiples elementos y combinaciones a que recurre su autor.

Tenemos una secuencia perteneciente a *Pepi, Luci, Bom...* (1980) realizada a partir de cartones pintados y posteriormente filmados.

- Hay seis secuencias que muestran vídeo de fondo que sirve para presentar a los personajes y tiene diferentes planos de texto superimpreso. Es el caso de *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *Matador* (1985), *Átame* (1989), *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011).
- Podemos ver dos secuencias, concretamente la de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y la de *Kika* (1993) en las que se alterna el vídeo de fondo que sirve como introducción a la película con planos de texto o barridos de cámara sobre texto y dibujos.
- Nos encontramos con cinco secuencias realizadas a base de efectos especiales, ya sean vídeo, texturas, animaciones, o mezclas de éstos. Se trata de *La ley del Deseo* (1986), *Todo sobre mi madre* (1999), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009) y *Dolor y gloria* (2019).
- Fácilmente identificables son las cuatro secuencias realizadas mediante la técnica del collage y que pertenecen a las películas *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995) y *La mala educación* (2004).
- Dos de las secuencias presentan un fondo con una imagen fija o con leve movimiento sobre la que aparece y desaparece el texto superimpreso. Se trata de *Hable con ella* (2002) y de *Julieta* (2016).
- Finalmente nos encontramos con una secuencia realizada mediante animación de dibujos por ordenador. Perteneció a la película *Los amantes pasajeros* (2013).

Por lo que respecta a las secuencias finales, su tipología es igualmente variada si bien podemos hacer una primera agrupación en función de si están divididas en dos partes o solo en una.. A partir de ahí, la variedad es amplia. Contando con una sola parte están las siguientes secuencias:

- Tres de las secuencias presentan el fondo en color plano con rodillo superimpreso. Es el caso de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1985) y *Tacones lejanos* (1991).
- Hay cinco secuencias en las que se puede ver una foto estática en el fondo sobre la que se superpone el rodillo. Pertenecen a *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *La ley del deseo* (1986), *Átame* (1989) y *Kika* (1993).
- En dos de las secuencias se nos muestra un vídeo de fondo con sucesión de planos superimpresos o el típico rodillo con desplazamiento hacia arriba. Se trata de *Mujeres al*

borde de un ataque de nervios (1988) y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) respectivamente.

El otro grupo de secuencias finales está formado por las que constan de dos secciones y si bien la segunda es idéntica en todas ellas pues consiste en un fondo con color plano, generalmente negro, sobre el que se desplazan los títulos hacia arriba, en la primera sección encontramos un amplio abanico de tratamientos:

- En dos de las secuencias el fondo está hecho mediante una animación sobre la que se desplaza un rodillo. A esta categoría pertenecen *Los amantes pasajeros* (2013) y *La piel que habito* (2011).
- En otras cuatro secuencias podemos ver un fondo en color plano sobre el que se superpone una sucesión de títulos estáticos. Es el caso de *Los abrazos rotos* (2009), *La flor de mi secreto* (1995), *La mala educación* (2004) y *Dolor y gloria* (2019).
- Con una animación de fondo y texto tenemos la película *Volver* (2006).
- Tres de las secuencias nos muestran un vídeo de fondo sobre el que se abren varios planos con textos estáticos. Podemos ver esto en *Hable con ella* (2002), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Julietta* (2016).
- Finalmente una secuencia muestra un fondo hecho mediante una imagen fija sobre el que se van sucediendo diferentes planos con títulos. Se trata de la secuencia final de *Carne trémula* (1997).

A modo de resumen, bajo este párrafo, se acompañan unos gráficos. Como vemos, la variedad es grande y al margen de los años iniciales del director, donde los recursos podían ser más escasos obligándole diseños más simples y limitados, parece que estamos ante una búsqueda que se repite película tras película en la que el director trata de encontrar el recurso que mejor se adapta a cada una de las obras.

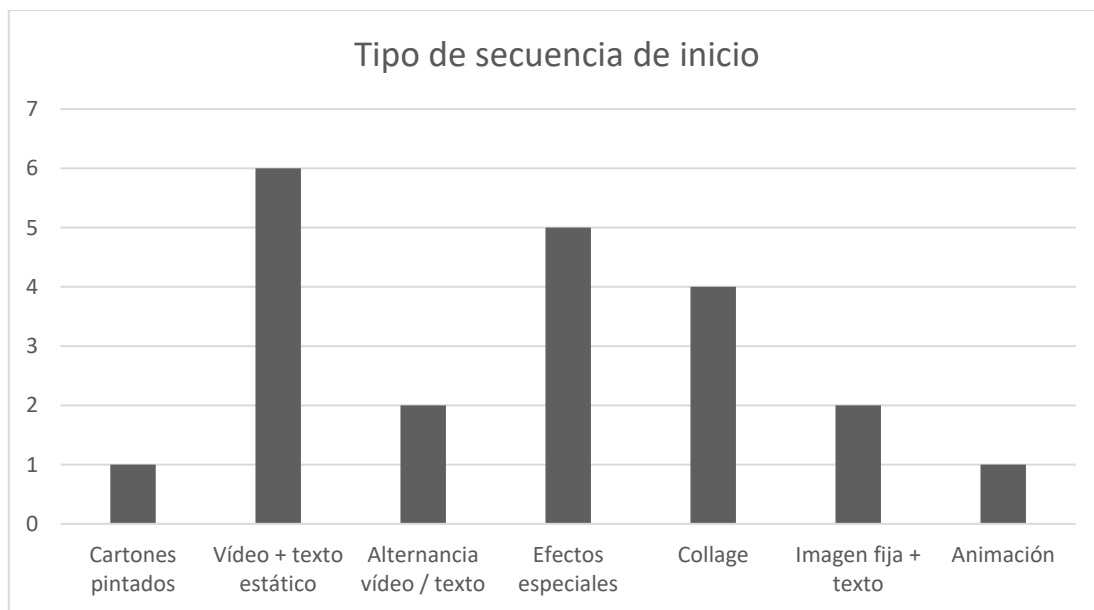


Ilustración 3. Tipología de los títulos de crédito en las secuencias de inicio. Fuente: elaboración propia.

En el caso de las secuencias de inicio, hay un claro predominio en la presentación de fondos con vídeo, sobre el que van apareciendo y desapareciendo los diferentes planos con texto. Esta categoría es muy similar a la que presenta vídeo de fondo alternado con planos con títulos. Si juntásemos ambas debido a su gran semejanza tendríamos un total de ocho películas elaboradas mezclando vídeo más texto.

Muy cerca de esta categoría están otras dos: las secuencias elaboradas mediante efectos especiales o técnicas mixtas y las secuencias elaboradas con técnicas de *collage*.

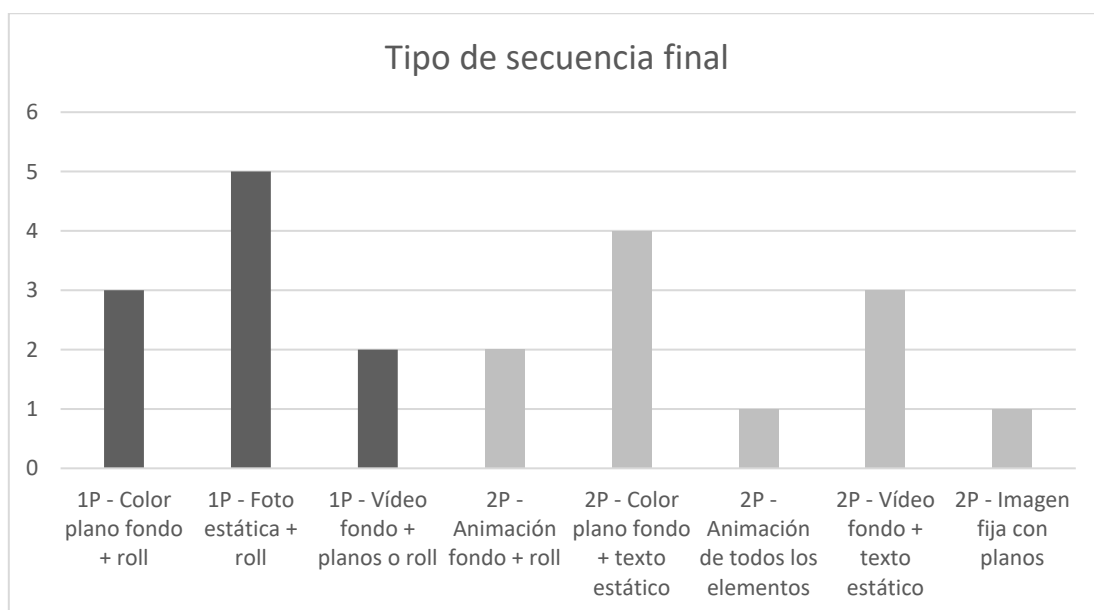


Ilustración 4. Tipología de las secuencias de créditos finales. Fuente: elaboración propia.

En el caso de las secuencias finales nos hemos visto obligados a incluir en el gráfico la distinción entre las que presentan una parte y las que presentan dos. Ambas categorías están muy equilibradas aunque las secuencias con una sola parte tienen un representante más que las que están estructuradas en dos. Es un equilibrio precario ante el que habrá que esperar nuevas producciones para ver cuál de las dos metodologías se consolida.

En el caso de las secuencias con una sola sección parece que el fondo con foto estática se consolida frente a las secuencias con dos secciones donde hay un ligero predominio de los fondos con color plano seguidos muy de cerca por los fondos con elementos en movimiento, ya sean vídeo o animaciones.

V.3.3. Técnicas de transición.

El análisis de las técnicas que se emplean en la transición entre los planos es, junto con la tipología del título, uno de los aspectos más importante que debemos estudiar ya que nos proporciona una información de primera mano acerca del dinamismo (o la falta de él) en la secuencia. En este sentido hemos de tener en cuenta, como punto de partida, que para mostrar unos títulos de crédito, la técnica menos costosa, aunque también la más estática, es su presentación abrupta que consiste en mostrar los diferentes planos de forma secuencial, uno tras otro sin ningún tipo de interacción entre ellos. El empleo de otras técnicas supone un refinamiento que tendría como función dar un valor añadido a la secuencia.

Las técnicas de transición que se utilizan en las diferentes secuencias de créditos de Almodóvar son muy variadas aunque en muchos casos se trata de someter a diversas variaciones un modelo más general. Por ello se ha optado por agruparlas en las categorías que se muestran a continuación:

- Abrupta: *Pepi, Lucy, Bom...* (1980), *Laberinto de Pasiones* (1982)
- Fundidos: *Entre Tinieblas* (1893), *Matador* (1985), *Átame* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Carne trémula* (1997)
- Fundidos más animación: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009), *Julieta* (2016), *Dolor y gloria* (2019).

- Animación: *La mala educación* (2004), *Volver* (2006), *La piel que habito* (2011), *Los amantes pasajeros* (2013)
- Otros: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1986)

El resultado, una vez hecha la agrupación se muestra en el siguiente gráfico:

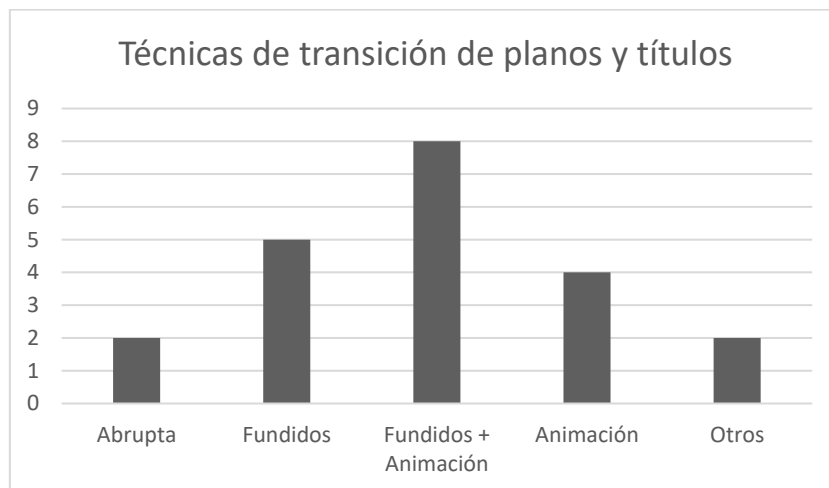


Ilustración 5. Técnicas empleadas en la transición de planos de títulos. Fuente: elaboración propia.

La conclusión que obtenemos es contundente: la mayor parte de las secuencias de créditos, seis, están elaboradas mediante técnicas en las que intervienen los fundidos y la animación, en segundo lugar están las cinco secuencias en las que se emplean los fundidos y en tercer lugar están las cuatro secuencias en las que la técnica dominante es la animación.

Viendo estos datos todo parece indicar que el dinamismo, en mayor o menor medida, es una de las características de las secuencias de crédito de Almodóvar.

V.3.4. Forma en que se citan los créditos y su autor.

Si revisamos la tabla que sigue a este párrafo (Tabla 4), podremos ver cómo la referencia que se hace a los créditos es muy variada. De las 19 películas del autor, excepto tres en las que se indica “Títulos” y otras cinco en que se indica “Diseño gráfico”, todas presentan referencias distintas. Esta disparidad, sin embargo, encubre un hecho bastante significativo que es el empleo sistemático de unas pocas palabras o expresiones en muchas de las películas: Títulos, *opticals* o diseño gráfico son los términos más empleados como podemos ver en la tabla que se muestra más adelante (Tabla 5).

Referencia a créditos	Películas
Carteles	1
Títulos	3
Títulos/ <i>opticals</i>	1
Diseños, títulos y material gráfico - Títulos truca <i>opticals</i>	1
Títulos de crédito - Trucajes <i>Opticals</i>	1
Diseño Gráfico - Títulos/ <i>Opticals</i>	1
Diseño Gráfico - <i>Optical</i> y títulos	1
Diseño Gráfico - Diseño cabecera - Títulos - Trucos ópticos y títulos finales	1
Diseño gráfico y títulos - Trucos ópticos y rodillo final	1
Diseño gráfico y títulos - Trucos ópticos	1
Diseño Gráfico	7
Diseño Gráfico - Diseño y animación títulos	1
Sin acreditar	1

Tabla 4. Referencias a secuencias de títulos. Fuente: elaboración propia.

Términos o palabras empleados con más frecuencia	Películas
Títulos	12
Opticals	8
Diseño Gráfico	13

Tabla 5. Términos más empleados para referirse a los títulos. Fuente: elaboración propia.

Otro interesante hecho que podemos averiguar si seguimos observado la forma en que se citan los títulos es que esta cita puede ser única: “Títulos” o puede estar formada por varias entradas en el rollo final, en ocasiones dos: “Diseño Gráfico – Títulos/Opticals” o incluso cuatro: “Diseño Gráfico - Diseño cabecera - Títulos - Trucos ópticos y títulos finales”.

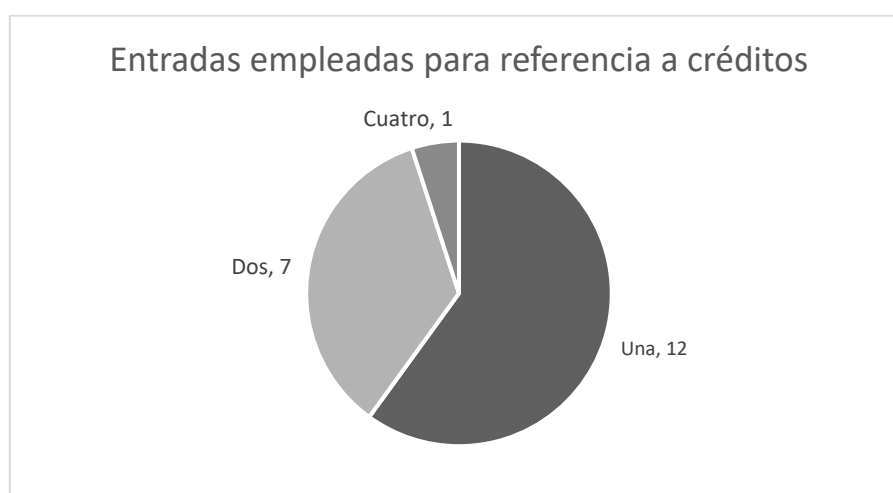


Ilustración 6. Entradas empleadas para referirse a los créditos. Fuente: elaboración propia.

Sin embargo esta referencia numérica puede resultar engañosa ya que podemos pensar que una película en la que aparece una entrada presenta menor complejidad que otra en la que

el número de entradas sea dos. En el caso de Almodóvar, nos encontramos con que las entradas con el texto “Títulos” empleado de forma única se corresponden con los créditos menos complejos técnicamente pero también nos encontramos con que existen entradas con el texto “Diseño Gráfico”, también empleado de forma única, que nos remiten a aquellas secuencias cuya complejidad técnica obliga a que sean elaboradas por un equipo más especializado.

En todo caso, cada película muestra necesidades específicas: la adaptación de los títulos de crédito a las particularidades de una película y la utilización de determinadas técnicas conlleva que unos proyectos requieran una sola persona mientras que en otros, la complejidad requiera una distribución diferente de las tareas. En el caso de las secuencias de títulos de crédito de Almodóvar hay un alto número de películas con dos referencias a las labores de los títulos pero también hay un elevado número de referencias con el texto “Diseño Gráfico”. Todo esto nos lleva a concluir que desde un punto de vista técnico, las secuencias de créditos de Almodóvar presentan una complejidad elevada.

V.3.5. Autor de los créditos.

Por lo que respecta a la forma en que se cita el autor, el modelo es paralelo al que acabamos de ver ya que cada una de las referencias a los títulos de crédito tiene como destino un autor de forma que si en un momento dado la referencia es simple, del tipo “Títulos”, como autor vamos a encontrar un destino simple, “Santiago Gómez”, por ejemplo. Si la referencia es compleja, por ejemplo “Diseños, títulos y material gráfico - Títulos truca opticals”, el destino estaría formado por un número idéntico de entradas: “Studio Gatti - Story film/Pablo Núñez”.

Más interesante en este caso es la figura de los autores distinguiéndose, si hay varios en una misma película, entre los que elaboran las secuencias iniciales y las finales. En la tabla que figura a continuación se intenta aclarar este concepto indicando las películas en las que interviene cada autor así como, entre paréntesis, si es el único autor de la secuencia.

Autores de las secuencias de créditos	Películas / Completas
Ceesepe	1 (1)
ISKRA	1 (1)
Story Film – Pablo Núñez	8 (2)
Santiago Gómez	1 (1)
Studio Gatti / Juan Gatti	11 (5)
OFE Optical Film Effects LTD	1
Carlos Santos	1
Video Effect	1
Oscar Mariné - Ombmadrid	1
Talleres gráficos Stylo, S.L.	1
Estudio Mariscal	1 (1)

Tabla 6. Autores de secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

Es una amplia plantilla de creadores gráficos pero hay dos que destacan: Pablo Núñez con su productora Story Film que interviene en ocho películas haciendo de forma individual dos de ellas y Juan Gatti con su estudio Gatti que está presente en diez de las secuencias habiendo hecho cuatro de ellas sin participación ajena. En el caso de Pablo Núñez hay que señalar que su actividad principal son las secuencias de títulos finales, colaborando en cuatro de las ocasiones con Gatti. Por su parte, Gatti, es el autor de secuencias de inicio, destacándose su actuación con indicación específica de su persona en seis de las cintas.

De hecho, si se pone en relación la identidad de los autores con la forma en que se citan los créditos veremos que estamos ante una especialización facilísima de ver en el caso de Núñez técnico de la truca y de la elaboración de títulos superpuestos a fondos planos y fondos con imagen tanto estática como en movimiento. Esta es la técnica básica de los rollos finales y es la razón de que figure en muchas de las películas cuyas secuencias iniciales han elaborado otras personas.

V.3.6. Fuentes tipográficas.

El texto es un elemento imprescindible en los títulos de crédito. Podemos concebir una secuencia de créditos sin imágenes, sin vídeo, sin animaciones, sin música... pero no es nada fácil encontrar una sin texto dado el carácter informativo que subyace en la esencia de este tipo de secuencias. Pese a ello, los requisitos respecto a las características de este texto son muy básicos centrándose en una correcta legibilidad y un adecuado contraste de color respecto al fondo. En este sentido, la legibilidad viene marcada por dos aspectos: la fuente tipográfica empleada y su tamaño. Indudablemente, para realizar un análisis riguroso de estos

aspectos deberíamos conocer cuál el nombre de la fuente y sus dimensiones, sin embargo nos encontramos con que los diseñadores de las secuencias no dejan ninguna reseña de estos aspectos por lo que hemos de recurrir a caracterizar las fuentes en función de sus aspectos más evidentes y establecer el tamaño de forma relativa a las dimensiones de la pantalla. En nuestro caso, vamos a clasificar las fuentes en las siguientes categorías:

- Fuentes creadas específicamente para una película.
- Fuentes que imitan la escritura manual o *casual*.
- Fuentes con remates en los extremos o *serif*.
- Fuentes sin ningún tipo de remate o *sans-serif*.

Esta clasificación no pretende en ningún modo sustituir o competir con los complejos métodos de clasificación tipográfica existentes: *Thibaudreau, Vox, Novarese...* sino que, como se ha señalado, trata de organizar las fuentes tipográficas para hacer más fácil el estudio de la posible influencia que tienen sobre el mensaje que se trata de comunicar en cada secuencia. Porque en efecto, cada familia de fuentes tiene la capacidad de aportar distintas sensaciones a los espectadores. De hecho, las fuentes con *serif* nos transmiten sensaciones de clasicismo, formalidad, delicadeza, refinamiento o precisión. Las fuentes *sans-serif* aportan sentimientos de modernidad, fuerza, dinamismo, potencia o actualidad. Las fuentes *casual*, aportan ante todo una sensación de informalidad.

En la tabla y en el gráfico que viene a continuación se indican, organizado por secuencias, la categoría a que pertenecen las distintas fuentes tipográficas empleadas en las películas de Almodóvar.

Fuentes tipográficas en películas de Almodóvar	
Secuencias iniciales	
Específicas	<i>Laberinto de Pasiones (1982)</i>
	<i>Entre tinieblas (1983)</i>
	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)</i>
	<i>¡Átame! (1989)</i>
	<i>La mala educación (2004)</i>
Casual	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)</i>
Serif	<i>Matador (1985)</i>
	<i>La ley del deseo (1986)</i>
	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i>
	<i>Los abrazos rotos (2009)</i>
	<i>Los amantes pasajeros (2013)</i>

Fuentes tipográficas en películas de Almodóvar	
	<i>Julieta (2016)</i>
Sans-Serif	<i>Tacones lejanos (1991)</i> <i>Kika (1993)</i> <i>La flor de mi secreto (1995)</i> <i>Carne trémula (1997)</i> <i>Todo sobre mi madre (1999)</i> <i>Hable con ella (2002)</i> <i>Volver (2006)</i> <i>La piel que habito (2011)</i> <i>Dolor y gloria (2019)</i>
Secuencias finales	
Específicas	<i>Entre tinieblas (1983)</i>
Casual	<i>Laberinto de Pasiones (1982)</i> <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)</i>
Serif	<i>Matador (1985)</i> <i>La ley del deseo (1986)</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i> <i>Tacones lejanos (1991)</i> <i>Los abrazos rotos (2009)</i> <i>Los amantes pasajeros (2013)</i> <i>Julieta (2016)</i>
Sans-Serif	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)</i> <i>Laberinto de Pasiones (1982)</i> <i>¡Átame! (1989)</i> <i>Kika (1993)</i> <i>La flor de mi secreto (1995)</i> <i>Carne trémula (1997)</i> <i>Todo sobre mi madre (1999)</i> <i>Hable con ella (2002)</i> <i>La mala educación (2004)</i> <i>Volver (2006)</i> <i>La piel que habito (2011)</i> <i>Dolor y gloria (2019)</i>

Tabla 7. Fuentes tipográficas en las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia

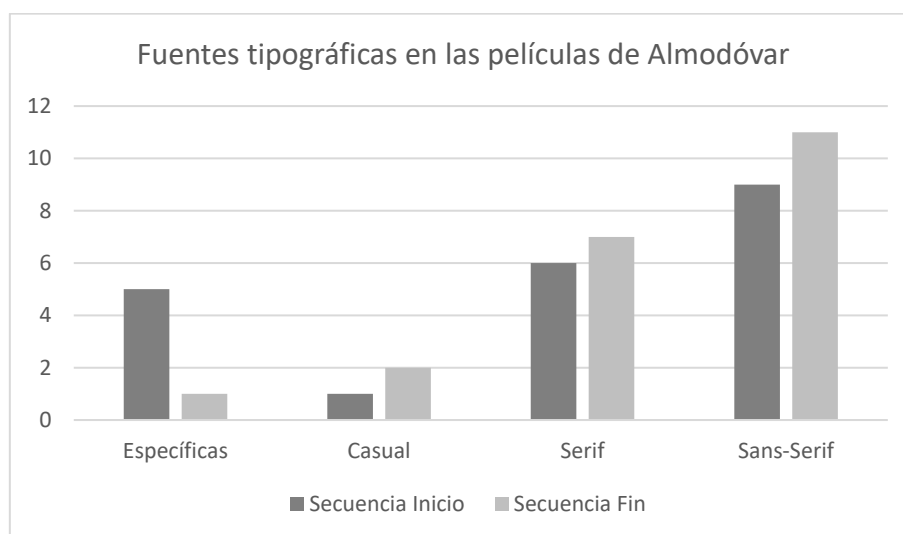


Ilustración 7. Fuentes tipográficas en las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia

Tras leer los datos que nos proporcionan tanto la tabla como el gráfico, podemos realizar una serie de afirmaciones:

Las secuencias de títulos de crédito de Almodóvar no presentan un modelo único ni estable en lo que respecta a la tipografía empleada. Parece más bien que el autor busca en cada película la tipografía que mejor transmite el ambiente o estado de ánimo que desea crear.

Las fuentes tipográficas que se emplean con más frecuencia en las secuencias de crédito son las *Sans-Serif* seguidas por las *Serif*. Esto es fácil de entender ya que se trata de un tipo de fuentes con amplia utilización en el mundo audiovisual debido a su limpieza y buena legibilidad. Ambos tipos de fuentes, *Serif* y *Sans-Serif* forman un conjunto conocido popularmente como letra de imprenta que se diferencia claramente de otros tipos que presentan un carácter más decorativo o que imitan la escritura manual, las que en nuestra clasificación denominamos *Casual* y *Específicas*. La verdad es que a primera vista puede sorprender su número pero considerando el ya comentado gusto de Almodóvar por cuidar al máximo el detalle de sus producciones no resulta extraño que decidiese crear tipos de letra específicos para los créditos de algunas de las películas, reforzando de esa forma el mensaje que trataban de comunicarnos.

Es en las secuencias de inicio donde se acumula la mayor parte de las fuentes *específicas*, es decir, las creadas de forma expresa para la película. Nuevamente no debemos sentirnos extrañados ya que son las secuencias de apertura las que preparan el ambiente para la película que está por llegar y el crear una fuente específica es la mejor forma de asegurar que las sensaciones buscadas por el autor se transmitan con la mayor fuerza posible.

V.3.7. Tamaño de los caracteres.

Para realizar el análisis de este apartado nos encontramos con el mismo problema que en el caso anterior: la ausencia de documentos donde queden plasmadas las fuentes y métricas utilizadas para la realización de los diferentes planos.

La solución que se ha dado a este problema ha sido adoptar un sistema de medida propio y homogéneo para todas las películas consistente en calcular, con un grado de tolerancia moderado, el porcentaje que supone el alto de línea de título sobre el alto total de la pantalla de

forma que el porcentaje de la fuente más grande se aproximaría al 100% y la más pequeña lo haría al 1%. De esta manera y por convención propia se han establecido los siguientes intervalos:

- **Muy grande:** 50% y más.
- **Grande:** entre 25% y 49%.
- **Mediano:** entre 16% y 24%.
- **Pequeño:** entre 15% y 10%.
- **Muy pequeño:** 9% y menos.

El resultado de aplicar este criterio a las secuencias iniciales y finales de créditos se muestra a continuación:

Tamaño de los caracteres en secuencias de créditos	
Secuencias iniciales	
Muy grande	<i>Tacones lejanos (tít.) (1991) – 100%</i> <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (tít.) (1984) – 90%</i> <i>Matador (tít.) (1985) – 90%</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (tít.) (1988) – 90%</i> <i>Entre tinieblas (tít.) (1983) – 80%</i> <i>¡Átame! (tít.) (1989) – 75%</i> <i>Volver (2006) (tít.) – 60%</i>
Grande	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) – 33%</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) – 33%</i> <i>La flor de mi secreto (tít.) (1995) – 33%</i> <i>Carne trémula (tít.) (1997) – 33%</i> <i>La mala educación (tít.) (2004) – 33%</i> <i>Volver (2006) – 30%</i> <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (tít.) (1980) – 25%</i> <i>Tacones lejanos (1991) – 25%</i> <i>Kika (tít.) (1993) – 25%</i> <i>La flor de mi secreto (1995) – 25%</i> <i>Todo sobre mi madre (tít.) (1999) – 25%</i> <i>La mala educación (2004) – 25%</i> <i>Los amantes pasajeros (tít.) (2013) – 25%</i>
Mediano	<i>Entre tinieblas (1983) – 20%</i> <i>La flor de mi secreto (1995) – 20%</i> <i>La piel que habito (tít.) (2011) – 20%</i> <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980) – 16%</i> <i>Laberinto de Pasiones (1982) – 16%</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) – 16%</i> <i>Kika (1993) – 16%</i> <i>Carne trémula (1997) – 16%</i> <i>Todo sobre mi madre (1999) – 16%</i> <i>Hable con ella (tít.) (2002) – 16%</i> <i>La piel que habito (tít.) (2011) – 16%</i>

Tamaño de los caracteres en secuencias de créditos	
Pequeño	<i>Matador (1985)</i> – 14% <i>Los abrazos rotos (tít.) (2009)</i> – 14% <i>Los amantes pasajeros (2013)</i> – 14% <i>¡Átame! (1989)</i> – 12% <i>Hable con ella (2002)</i> – 12% <i>La ley del deseo (1986)</i> – 11% <i>Julieta (2016)</i> – 10%
Muy pequeño	<i>Los abrazos rotos (2009)</i> – 8% <i>Dolor y gloria (2019)</i> – 5%
Secuencias finales	
Muy grande	<i>Todo sobre mi madre (1999)</i> – 50%
Grande	<i>Todo sobre mi madre (1999)</i> – 25% <i>Volver (2006)</i> – 25% <i>La piel que habito (2011)</i> – 25%
Mediano	<i>Hable con ella (2002)</i> – 16% <i>La mala educación (2004)</i> – 16% <i>Los abrazos rotos (2009)</i> – 16% <i>La piel que habito (2011)</i> – 16% <i>Los amantes pasajeros (2013)</i> – 16%
Pequeño	<i>Matador (roll) (1985)</i> – 13% <i>La ley del deseo (1986)</i> – 13% <i>Los abrazos rotos (2009)</i> – 13% <i>Tacones lejanos (1991)</i> – 11% <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (roll) (1980)</i> – 11% <i>Entre tinieblas (roll) (1983)</i> – 10% <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i> – 10% <i>Todo sobre mi madre (1999)</i> – 10% <i>Hable con ella (2002)</i> – 10%
Muy pequeño	<i>Julieta (roll)</i> – 9% <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (roll) (1984)</i> – 8% <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (roll) (1988)</i> – 8% <i>Tacones lejanos (roll) (1991)</i> – 8% <i>Kika (roll) (1993)</i> – 8% <i>La flor de mi secreto (1995)</i> – 8% <i>¡Átame! (1989)</i> – 8% <i>La ley del deseo (roll) (1986)</i> – 7% <i>La flor de mi secreto (roll) (1995)</i> – 6% <i>¡Átame! (roll) (1989)</i> – 6% <i>Carne trémula (roll) (1997)</i> – 6% <i>Dolor y gloria (2019)</i> – 6% <i>Laberinto de Pasiones (roll) (1982)</i> – 5% <i>Todo sobre mi madre (roll) (1999)</i> – 5% <i>Hable con ella (2002) (roll)</i> – 5% <i>La mala educación (roll) (2004)</i> – 5% <i>Volver (roll) (2006)</i> – 5% <i>Los abrazos rotos (roll) (2009)</i> – 5% <i>La piel que habito (roll) (2011)</i> – 5% <i>Los amantes pasajeros (roll) (2013)</i> – 5% <i>Dolor y gloria (roll) (2019)</i> – 4%

Tabla 8. Tamaño de los caracteres en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

En el siguiente gráfico donde se muestra el número de películas en función del tamaño de la fuente, los datos son todavía más expresivos:

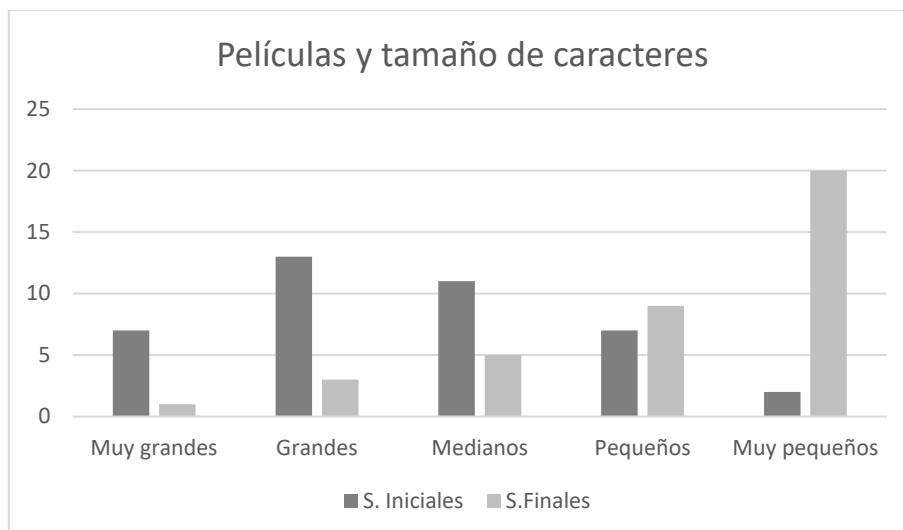


Ilustración 8. Número de películas según el tamaño de los caracteres.. Fuente: elaboración propia.

Antes de comenzar el análisis hay que advertir que como el lector habrá observado, muchas de las películas se repiten más de una vez en la tabla. Esto no es un error. Lo que ocurre es que en las secuencias se usan diferentes tamaños de letra que hay que reseñar.

Pues bien, a la vista de los datos que muestran tanto la tabla como el gráfico podemos hacer algunas observaciones:

No existe uniformidad en el tamaño de las fuentes utilizadas en las secuencias iniciales o finales. De hecho, podemos ver cómo se emplea toda la gama de tamaños tanto para unas como para otras.

No existe uniformidad en el tamaño de las fuentes utilizadas dentro de una misma secuencia. Si observamos los distintos planos de que consta una secuencia cualquiera podremos ver cómo hay diferencia en el tamaño de las fuentes entre ellos e incluso dentro de un mismo plano.

Existe una cierta preferencia en el uso de los diferentes tamaños en función del tipo de secuencia. Así, en las secuencias de inicio predominan las fuentes grandes seguidas por las medianas y las muy grandes. Por el contrario, en las secuencias finales nos encontramos con que los tamaños más utilizados son los muy pequeños y los pequeños.

V.3.8. Colores y texturas.

El color es, junto con las fuentes de texto e incluso con el tamaño, la herramienta más potente que existe de cara a transmitir sensaciones, estados de ánimo y el talante general de la película a los espectadores. Si atendemos a los numerosos estudios que se han hecho desde el campo de la psicología o de otras ciencias relacionadas, veremos cómo a los diferentes colores se les atribuyen diferentes sensaciones (Lewis, 2014):

- El negro denota misterio, incertidumbre, tristeza, poder, corrupción, distinción, elegancia...
- El blanco aporta matices de futuro, suerte, estabilidad, transparencia, claridad, etc.
- Al rojo se le atribuyen sensaciones relacionadas con lo físico: excitación, pasión, agresión, autoridad, poder o sexo.
- El azul nos remite al orden, la intimidad, armonía, espiritualidad, etc.
- El verde, se asocia con la naturaleza, la vida, el equilibrio o la autoestima.
- El naranja se emplea para transmitir erotismo, fiesta, seguridad y comodidad.
- El violeta nos aporta ideas de lujuria, poder, tristeza o caducidad.

El uso intenso y preciso del color ha sido, desde el primer momento, una de las características más sobresalientes de los títulos de crédito en las películas de Almodóvar. Las texturas ya sean rayados, gotas, textiles... tienen la capacidad de potenciar la sensación, ya de por sí intensa que nos proporcionan los colores y, cómo no, han sido explotadas por Almodóvar de forma más que generosa.

En la tabla que viene a continuación se hace una recopilación de los colores que se utilizan tanto en el texto como en el fondo de las secuencias de créditos de las películas que estamos estudiando. Por supuesto, el uso de varios colores en cualquiera de las secuencias provoca una anotación múltiple de la película. El término multicolor hace referencia al empleo de varios colores para un mismo rótulo. Gracias a la tabla hemos podido realizar el gráfico doble que aparece en la Ilustración 9 donde se compara el empleo de los colores en las secuencias de inicio y en las secuencias de cierre. Las afirmaciones que podemos hacer gracias a este gráfico son bastante interesantes.

Colores utilizados en las secuencias de créditos	
Secuencias iniciales	
Blanco	<i>Hable con ella (2002)</i> <i>La mala educación (2004)</i> <i>Los abrazos rotos (2009)</i> <i>Los amantes pasajeros (2013)</i> <i>Julieta (2016)</i>
Negro	<i>La ley del deseo (1986)</i> <i>Carne trémula (1997)</i> <i>La mala educación (2004)</i> <i>Dolor y gloria (2019)</i>
Rojo	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)</i> <i>Laberinto de Pasiones (1982)</i> <i>Entre tinieblas (1983)</i> <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)</i> <i>Matador (1985)</i> <i>La flor de mi secreto (1995)</i> <i>Todo sobre mi madre (1999)</i> <i>La mala educación (2004)</i> <i>Volver (2006)</i> <i>La piel que habito (2011)</i>
Azul	<i>¡Átame! (1989)</i>
Multicolor	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i> <i>Tacones lejanos (1991)</i> <i>Kika (1993)</i>
Secuencias finales	
Blanco	<i>Entre tinieblas (1983)</i> <i>Matador (1985)</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i> <i>La mala educación (2004)</i> <i>Volver (2006)</i> <i>Los abrazos rotos (2009)</i> <i>Los amantes pasajeros (2013)</i>
Negro	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)</i> <i>La ley del deseo (1986)</i> <i>La mala educación (2004)</i>
Rojo	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)</i> <i>Laberinto de Pasiones (1982)</i> <i>Matador (1985)</i> <i>La flor de mi secreto (1995)</i>
Azul	<i>¡Átame! (1989)</i> <i>Tacones lejanos (1991)</i> <i>Kika (1993)</i> <i>Los amantes pasajeros (F) (2013)</i>
Verde	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto? (F) (1984)</i>
Violeta	<i>La ley del deseo (1986)</i>
Naranja	<i>Carne trémula (1997)</i>
Amarillo	<i>Julieta (2016)</i>
Multicolor	<i>Todo sobre mi madre (1999)</i> <i>Hable con ella (2002)</i> <i>Volver (2006)</i> <i>La piel que habito (2011)</i> <i>Dolor y gloria (2019)</i>

Tabla 9. Colores utilizados las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

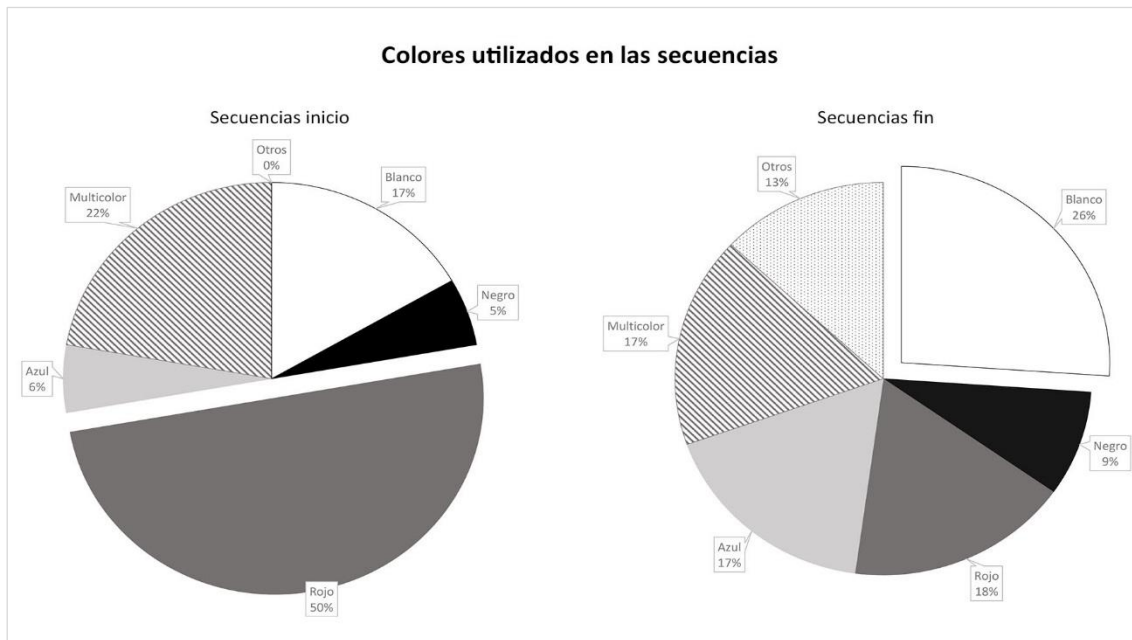


Ilustración 9. Colores empleados en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

Los colores utilizados en las secuencias de créditos son el blanco, el negro, el rojo y el azul. También se utilizan otros como el verde, el violeta o el naranja pero de una forma más residual.

De forma global, el color más utilizado en los títulos de crédito es el rojo con un 34% de incidencia, seguido por el blanco (22%) y por la utilización de colores múltiples en el texto (20%).

Si hacemos un análisis por tipo de secuencias veremos que en las secuencias de inicio hay un fuerte desequilibrio en el empleo de los colores con un fuerte predominio del rojo a considerable distancia del blanco y de los otros colores. Considerando que las secuencias de inicio son las que tienen como función proporcionar la primera información acerca de la película que está por venir, así como preparar el ambiente de la misma, las sensaciones que se nos proporcionan de forma sistemática aluden a la pasión, a las relaciones intensas, a la excitabilidad y a toda una gama de sentimientos relacionados que, en definitiva, son la esencia de la filmografía de Almodóvar.

Las secuencias finales, por el contrario, presentan una gran homogeneidad en el uso de los diferentes colores aunque encontramos una utilización ligeramente mayor del color blanco. El empleo de estos colores es fácil de justificar si consideramos que aquí ya no se trata de

preparar al espectador para la película sino de completarla, de dar un sentido a su final y al de sus protagonistas. Por ello se nos envían sensaciones de paz, estabilidad, futuro, suerte... Algo que a poco que se conozca de la obra de Almodóvar está bastante presente en los finales de sus películas.

Respecto al uso de las texturas, como vemos en la tabla y en el gráfico contiguos, su utilización es más intensa en las secuencias de inicio (65%) que en las finales (35%). Casi el doble. No en vano su labor de potenciación del mensaje de los colores es más necesaria en este tipo de secuencias. Por otra parte, además, no hemos de olvidar sus innegables valores estéticos.

Películas donde se usan texturas en texto o en objetos	
Secuencias iniciales	
Texturas	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)</i> <i>La ley del deseo (1986)</i> <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i> <i>Tacones lejanos (1991)</i> <i>Kika (1993)</i> <i>La flor de mi secreto (1995)</i> <i>Carne trémula (1997)</i> <i>Hable con ella (2002)</i> <i>La mala educación (roll) (2004)</i> <i>Los abrazos rotos (2009)</i> <i>Los amantes pasajeros (2013)</i> <i>Julieta (2016)</i>
Secuencias finales	
Texturas	<i>Entre tinieblas (1983)</i> <i>Kika (1993)</i> <i>Todo sobre mi madre (1999)</i> <i>Volver (2006)</i> <i>La piel que habito (2011)</i> <i>Los amantes pasajeros (2013)</i>

Tabla 10. Uso de las texturas en función del tipo de secuencia. Fuente: elaboración propia.

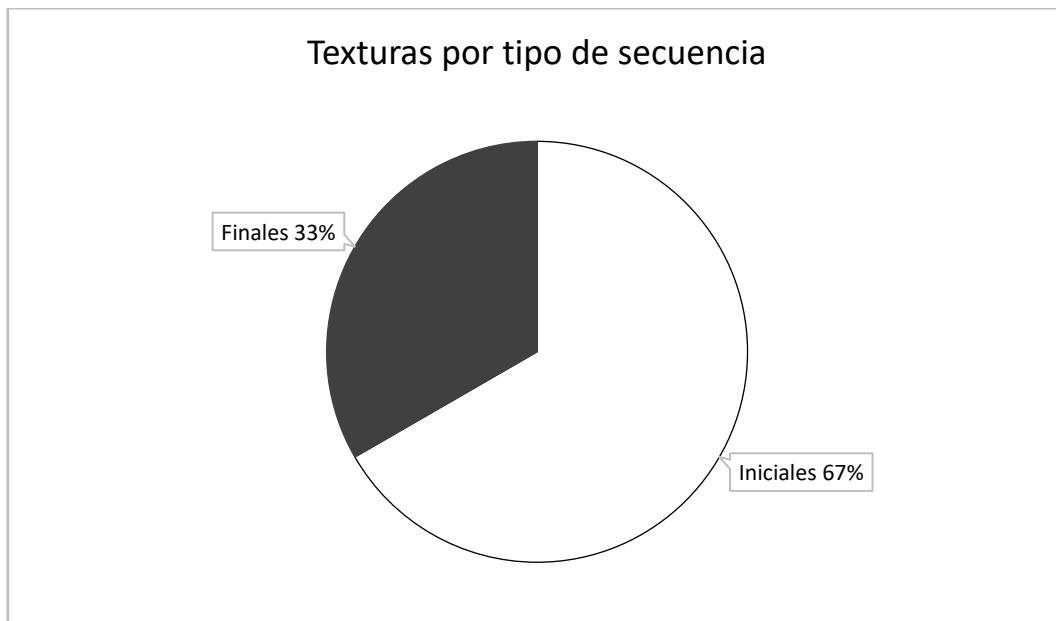


Ilustración 10. Uso de las texturas en función del tipo de secuencia. Fuente: elaboración propia.

El tipo de transparencias utilizadas es muy amplio estando en todo momento relacionado con la temática de la película. Así no es extraño ver pinceladas imitando la acuarela, letras y fondos desgarrados, transparencias, elementos con apariencia de recortables y toda una colección de efectos similares.

V.3.9. La música en las secuencias de crédito.

Existen muchas formas de dotar a una película de contenido musical, formas que por supuesto son aplicables a las secuencias de créditos. La primera de ellas y más simple consiste en hacer una selección de piezas musicales y encajarlas en las imágenes. La segunda, más elaborada trata de adaptar las piezas seleccionadas a la película, labor que exige un conocimiento más profundo de las técnicas musicales. La tercera, que es la más elaborada, supone la creación de una banda sonora específica para la película creada por un compositor que esté lo más relacionado posible con el mundo del cine.

Todas estas técnicas, con diversas variantes, han sido utilizadas por Almodóvar a lo largo de los años como podemos ver si observamos la información que nos proporciona la Tabla 11 y la Tabla 12. Pero no sólo valen para esto las tablas ya que de ellas vamos a obtener información acerca de quienes han sido los principales autores de las músicas de los títulos de

crédito, de cuáles son los estilos de la música empleados y de la forma en que se ha hecho la integración entre los créditos y la película.

La música en las secuencias de inicio							
Año	Título	Autor BSO	Autor música Inicio	Estilo música Inicio	TI Dura- ción	TI Mú- sica Du- ración	TI Solape
1980	Pepi, Luci, Bom...	No se cita	Little Nell	Rock	00:59	02:12	01:13
1982	Laberinto de pasiones	No se cita	Anónimo	Folclore español	01:12	01:15	00:03
1983	Entre tinieblas	No se cita	Miklós Rózsa	Clásica	02:08	02:38	00:30
1984	¿Qué he hecho yo...?	Bernardo Bonezzi	Bernardo Bonezzi	BSO	02:43	01:00	00:00
1985	Matador	Bernardo Bonezzi	Bernardo Bonezzi	BSO	02:10	01:48	00:00
1986	La ley del deseo	No se cita	D. Shostakovich	Clásica	01:28	01:15	00:00
1988	Mujeres al borde...	Bernardo Bonezzi	Lola Beltrán	Latino	02:22	02:22	00:00
1989	¡Átame!	Ennio Morricone	Ennio Morricone	BSO	01:41	02:45	01:04
1991	Tacones lejanos	Ryuichi Sakamoto	Ryuichi Sakamoto	BSO	01:45	03:30	01:45
1993	Kika	No se cita	Granados/M.Alejandro	Clásica/Folclore	04:25	05:30	01:05
1995	La flor de mi secreto	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	03:16	04:20	01:04
1997	Carne trémula	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	09:58	09:58	00:00
1999	Todo sobre mi madre	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	01:36	03:00	01:24
2002	Hable con ella	Alberto Iglesias	No hay	Clásica	00:45	00:45	00:00
2004	La mala educación	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	01:43	01:43	00:00
2006	Volver	Alberto Iglesias	Jacinto Guerrero	Clásica	01:03	01:20	00:17
2009	Los abrazos rotos	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	01:24	01:29	00:05
2011	La piel que habito	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	01:30	04:13	02:43
2013	Los amantes pasajeros	Alberto Iglesias	Los Destellos	Latino	01:44	02:21	00:37
2016	Julieta	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	01:26	2:40	01:14
2019	Dolor y gloria	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	Clásica	01:34	01:34	00:00
TI = Títulos Iniciales TF = Títulos Finales TT = Todos los Títulos							

Tabla 11. La música en las secuencias de inicio. Fuente: elaboración propia.

Los conceptos manejados en esta tabla son fáciles de entender excepto, tal vez, los tres situados a la derecha. El primero de ellos, “TI Duración”, hace referencia a la duración total de la secuencia de título de créditos iniciales. El segundo, “TI Música Duración” se refiere a la duración de la música que se oye en esa secuencia inicial. Es un concepto importante ya que las diferencias de tiempo respecto al concepto anterior señalan una incursión de la música en el cuerpo de la película principal que actúa a modo de fusión de ambos elementos. El campo denominado “TI Solape” refleja con precisión lo que se acaba de señalar. Es una referencia en segundos que muestra la envergadura del solapamiento ente la música de los títulos de crédito iniciales y la película.

A este solapamiento se le atribuye en este apartado una gran importancia ya que como se vio en secciones anteriores del trabajo, la secuencia de inicio supone una introducción a la película en la que se marca el tono, se presenta a los personajes y se cuentan situaciones que explican en desarrollo de los hechos posteriores. Pies bien, la continuidad de la música de la secuencia de créditos en el interior de la película va a dar verosimilitud a los hechos planteados y va a servir de nexo de unión entre ambas partes.

La música en las secuencias finales								
Año	Título	Autor BSO	Autor música Fin	Estilo música Fin	TF Música Comienzo	TF Co-mienzo	TF Duración	TF Solape
1980	Pepi, Luci, Bom...	No se cita	Monna Bell	Latino	1:15:30	1:16:29	01:03	00:59
1982	Laberinto de pasiones	No se cita	Bernardo Bonezzi	Rock	1:31:25	1:31:25	02:56	00:00
1983	Entre tinieblas	No se cita	Carlos Arturo Briz	Latino	1:35:43	1:36:25	03:46	00:42
1984	¿Qué he hecho yo...?	Bernardo Bonezzi	Bernardo Bonezzi	BSO	1:34:01	1:34:41	02:29	00:40
1985	Matador	Bernardo Bonezzi	Bernardo Bonezzi	BSO	1:39:07	1:39:14	02:11	00:07
1986	La ley del deseo	No se cita	J. Sabre Marroquín	Latino	1:35:06	1:35:47	01:54	00:41
1988	Mujeres al borde...	Bernardo Bonezzi	La Lupe	Latino	1:25:58	1:26:07	02:25	00:09
1989	¡Átame!	Ennio Morricone	Dúo Dinámico	POP	1:38:41	1:38:54	01:47	00:13
1991	Tacones lejanos	Ryuichi Sakamoto	Ryuichi Sakamoto	BSO	1:45:19	1:45:19	03:37	00:00
1993	Kika	No se cita	D. Pérez Prado	Latino	1:46:30	1:46:46	02:35	00:16
1995	La flor de mi secreto	Alberto Iglesias	Simón Díaz	Latino	1:36:38	1:37:03	04:02	00:25
1997	Carne trémula	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	1:32:07	1:32:07	03:34	00:00
1999	Todo sobre mi madre	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	1:29:35	1:32:02	04:58	02:27
2002	Hable con ella	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	1:46:39	1:47:37	05:38	00:58
2004	La mala educación	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	1:35:42	1:36:04	04:50	00:22
2006	Volver	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	1:49:01	1:49:29	06:29	00:28
2009	Los abrazos rotos	Alberto Iglesias	Miguel Poveda	Canción	1:56:00	1:56:45	05:15	00:45
2011	La piel que habito	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	BSO	1:48:51	1:48:54	06:28	00:03
2013	Los amantes pasajeros	Alberto Iglesias	Metronomy	Rock	1:21:41	1:22:11	04:18	00:30
2016	Julieta	Alberto Iglesias	Chavela Vargas	Latino	1:31:50	1:32:08	06:22	00:18
2019	Dolor y gloria	Alberto Iglesias	Alberto Iglesias	Clásico	1:48:44	1:49:07	03:56	00:23

TI = Títulos Iniciales TF = Títulos Finales TT = Todos los Títulos

Tabla 12. La música en las secuencias finales. Fuente: elaboración propia.

En el caso de esta segunda tabla, aunque alguno de los campos que se manejan es diferente a los de la tabla anterior, su funcionalidad es la misma. Tenemos el campo denominado “TF Música Comienzo” que marca el punto de la película principal donde empieza a escucharse el sonido de la música de los títulos de crédito finales. El resto de los campos son similares a los de la Tabla 11 y su funcionalidad es la misma.

Si revisamos las tablas con un cierto detenimiento, el primer hecho que nos llama la atención es que en la columna “Autor BSO”, dentro de la disparidad de datos que muestra, hay algunos que se repiten. Este hecho van a permitirnos identificar dos de las técnicas utilizadas por Almodóvar para proveer de música a las secuencias de crédito de sus películas.

- En aquellas referencias a “No se cita”, estamos ante películas en las que la banda sonora consiste en la selección de piezas musicales comerciales que son adaptadas con mayor o menor fortuna a la película. En total son cinco las películas donde se utiliza esta técnica aunque son las tres primeras: *Pepi, Luci, Bom...*, *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas*, los exponentes más claros del método citado. Se trata de las películas iniciales de Almodóvar y sus presupuestos eran tan ajustados que disponer de un compositor para crear toda una banda sonora era algo impensable.
- Cuando la referencia consiste en un nombre, estamos ante el autor de la banda sonora de la película lo que no quiere decir que estemos ante el autor de la música de la secuencia de títulos. Para conocer este aspecto deberemos observar la columna “Autor música inicio” o “Autor música fin”.
- En el caso de que el autor sea el mismo que el de la banda sonora estamos ante otra técnica usada para dotar de sonido a la película que consiste en crear una banda sonora integral que cubra todas las necesidades de la cinta, desde la secuencia de apertura hasta la de cierre.
- En el caso de que el autor sea diferente nos encontramos con una técnica mixta caracterizada por películas con banda sonora de autor a la que se añaden composiciones extra.

En el gráfico que viene a continuación se muestra la importancia de cada técnica dentro de la filmografía de Almodóvar:

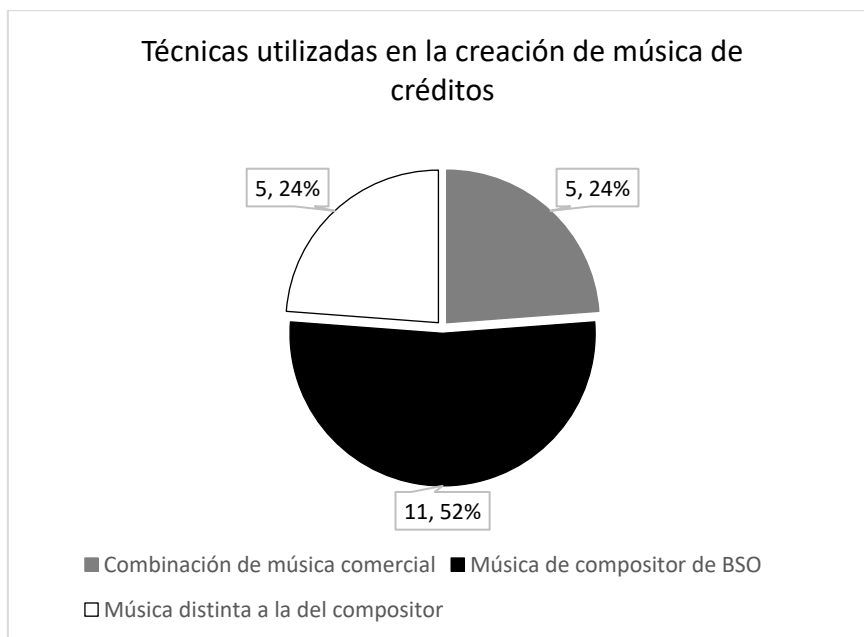


Ilustración 11. Técnicas utilizadas para la creación de la música de las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

Como vemos, en nueve de sus películas, casi la mitad de ellas, el sonido de sus secuencias de créditos ha sido elaborado por el mismo autor que ha compuesto la banda sonora original. En el lado opuesto, son cinco las películas en las que o bien en la secuencia inicial o bien en la final interviene un autor diferente al del resto de la película. También son cinco las películas en las que usa piezas musicales independientes de forma obligada al no existir autor para la banda sonora de la película. Es evidente la importancia que concede Almodóvar a la confección de una música específica para sus títulos de crédito iniciales o finales y lo será más cuando analicemos quienes son las personas que elaboran dicha música.

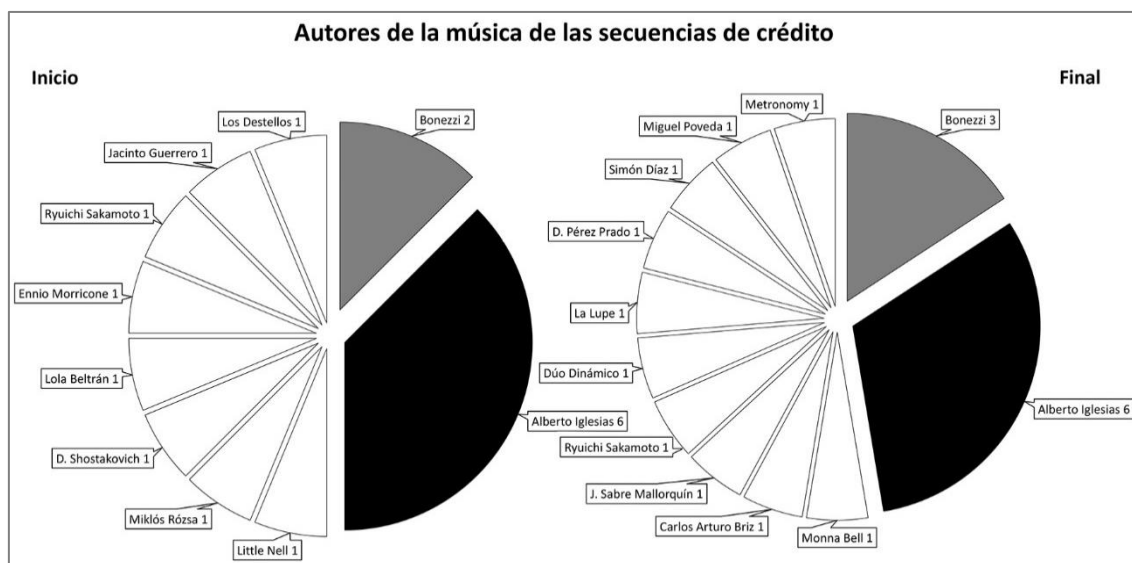


Ilustración 12. Autores de la música de las secuencias de crédito. Fuente: elaboración propia.

Son muchos los autores que elaboran la música de los créditos iniciales y finales de las películas de Almodóvar, diez en el caso de los iniciales y doce en los secundarios pero sólo tres de ellos se repiten en las secuencias iniciales y finales: Alberto Iglesias con catorce composiciones, Bernardo Bonezzi con cinco y finalmente Ryuichi Sakamoto con dos. Alberto Iglesias se configura, por tanto como el gran autor de las músicas de los créditos de Almodóvar.

Iglesias es un compositor español nacido en 1955 y con una sólida formación musical en la que se incluyen estudios de composición, contrapunto y música electrónica que ha sabido emplear con gran éxito desde que comenzó a trabajar en los años 80, siendo el responsable de la elaboración de más de 30 bandas sonoras para diferentes películas de directores, tanto españoles como extranjeros. Títulos como *Tierra, Lucía y el sexo*, *La camarera del Titanic*, *The Kite Runner*, *The constant gardener* o *Che* avalan su excelente calidad como compositor.

Bonezzi es un compositor español nacido en 1964 y fallecido en 2012. Su formación es en buena medida autónoma destacando el importante papel que jugó en la Movida Madrileña. A partir de 1982 se dedicó preferentemente a la elaboración de bandas sonoras de películas y sintonías de series de televisión entre las que se pueden poner como ejemplo *Baton Rouge*, *Todos los hombres sois iguales*, *Hola, ¿estás sola?*, *Farmacia de guardia* o *La tele de tu vida*.

El caso de Sakamoto o de Morricone es un tanto especial ya que su éxito internacional hace que sean llamados para elaborar la banda sonora de dos películas y la escasa relación que mantienen con Almodóvar hace que una parte de sus bandas sonoras sea descartada y sustituida por temas mucho más tradicionales al gusto del director.

De hecho, doce de las piezas que forman parte de los títulos de crédito corresponden a autores que podemos clasificar como de música clásica o de música popular, entendiendo este término en un sentido amplio. En todo caso, la mejor manera de conocer los gustos musicales de Almodóvar en lo que se refiere a sus películas es observar el contenido de las columnas “Estilo música...” y el gráfico que figura a continuación:

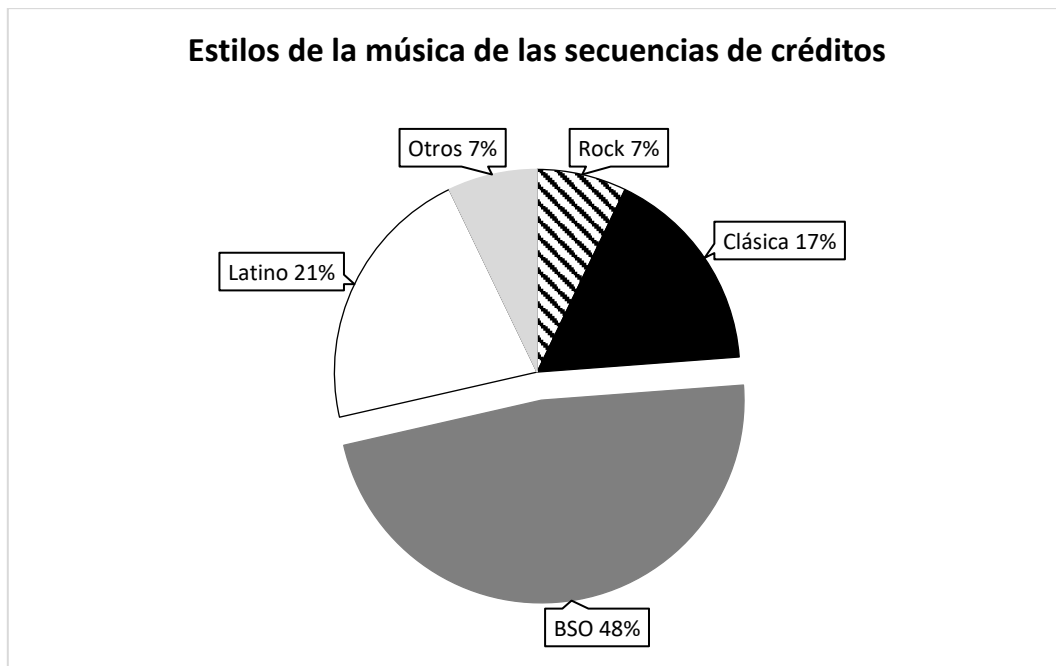


Ilustración 13. Estilos de la música de las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

La música creada por los autores de las bandas sonoras es la que ocupa la posición predominante. En su mayoría se trata de composiciones donde domina una música instrumental que está estrechamente relacionada con la que suena a lo largo del resto de la película. No hemos de olvidar que la música se inicia en la secuencia de créditos de inicio donde tienen lugar unos hechos que posteriormente, junto con la música, van a continuarse a lo largo de toda la película. El empleo de esta técnica proporciona a la película un sentido de unidad difícil de conseguir de otro modo.

Los ritmos latinos y la música clásica de autor diferente al del resto de la banda sonora ocupan el segundo y tercer puesto por lo que se refiere a la preferencia de estilos empleados. Esto no quiere decir que se pretenda convertir a las secuencias de créditos en algo aislado y diferente del resto de la película. En muchos de los casos como en *Entre tinieblas* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* por poner un ejemplo, el estilo de la música de los créditos tiene una clara continuidad con el del resto de la película. Aquí lo que se trata es de establecer un tono para el resto de la película de la forma más eficaz posible y el incorporar algo tan popular como un bolero o un fragmento de una zarzuela, proporciona el grado de pasión, de calidez y de conexión con el espectador que busca el autor.

Lo último que nos queda por ver en relación con la música es la forma en que se produce la integración entre las secuencias de crédito iniciales y finales y el resto de la película. El recurso utilizado por Almodóvar presenta una gran eficacia y consiste en prolongar la música de las secuencias iniciales más allá del fin de la secuencia, dentro ya de la película donde se irá extinguiendo conforme comienzan a desarrollarse los hechos. En el caso de las secuencias finales el proceso es el mismo, fundiéndose todavía dentro de la película la música que está sonando en los momentos finales con la que se desarrollará a lo largo de la secuencia de créditos. Este proceso es lo que en la Tabla 11 se ha denominado “TI Solape” y en la Tabla 12 se muestra como “TF Solape”. Una representación gráfica de este proceso puede verse en el gráfico que viene a continuación:

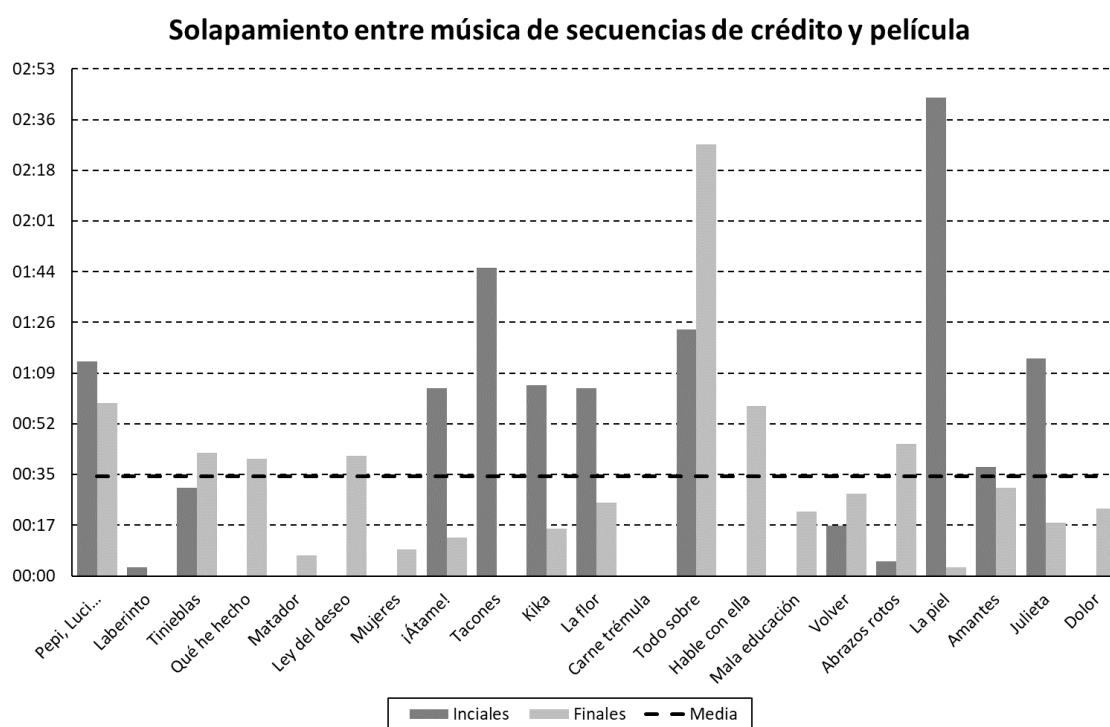


Ilustración 14. Solapamiento entre la música de las secuencias de crédito y la película. Fuente: elaboración propia.

La técnica del solapamiento está presente en la mayoría de las películas de Almodóvar ya sea en las secuencias iniciales o finales. Tan sólo está totalmente ausente en *Carne trémula*, película cuya extensa secuencia de inicio y la propia estructura narrativa hacen innecesario este recurso.

Dentro de las secuencias iniciales de créditos, está ausente en siete películas: *Que he hecho yo para merecer esto*, *Matador*, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Carne trémula*,

Hable con ella y *La mala educación*. En el caso de las secuencias finales tan sólo no se emplea en tres títulos: *Laberinto de pasiones*, *Tacones lejanos* y *Carne trémula*.

La duración de la superposición de la música de las secuencias de crédito con el resto de la película es variable presentando una media global de treinta y cuatro segundos que en el caso de las secuencias de inicio es de treinta y siete y en el de las finales de treinta y uno. Como siempre ocurre, estas medias encubren valores intermedios o extremos que pueden ser interesantes. Así, el solapamiento más alto dentro de las secuencias de inicio es de dos minutos y cuarenta y tres segundos en la película *La piel que habito*. Dentro de las secuencias finales corresponde a *Todo sobre mi madre* con 2 minutos y veintisiete segundos.

Llegados a este punto es necesario comentar el diferente papel que desempeña la técnica de la superposición en las secuencias iniciales y en las finales. En las primeras su papel es acentuar la integración entre los créditos y la película. Dar continuidad al ambiente y al sentimiento que se han creado a lo largo de los diferentes planos que forman la presentación. En el caso de las secuencias finales se trata también de unir las con la película pero ahora dando una proyección de los hechos que se han visto fuera del tiempo de la película y en ocasiones, fuera también de su espacio.

En definitiva, y como resumen de este apartado, podemos afirmar que Almodóvar concibe la música de sus títulos de crédito como un importante y útil elemento que junto con los demás utilizados trata de conseguir la integración del espectador en la película dotándole de un estado anímico acorde con el tema que se desarrollará en cada caso. Y para lograr este objetivo recurre en la mitad de los casos a la colaboración con un compositor de reconocido prestigio cuya misión será elaborar una poderosa banda sonora mediante la que articulará en cada momento de la película el conjunto de sentimientos y sensaciones que se transmiten al espectador. Este afán de conectar con el espectador es tan importante para Almodóvar que no duda en sustituir en numerosas ocasiones la música del compositor de la banda por otra comercial dotada de más gancho y popularidad pero siempre dentro del tono que se desea proporcionar al conjunto de la película.

V.3.10. Peso de las secuencias de crédito dentro de la película

El peso o extensión de las secuencias de créditos dentro de cada una de las películas es un aspecto al que se atribuye una importancia alta, al ser un indicador del interés que siente el director por los títulos de crédito de su película. No hemos de olvidar que la confección de estas secuencias es costosa y que una mayor duración significa un sustancial incremento del presupuesto, por lo tanto, las variaciones en la duración de los títulos dentro de las películas estarían en relación directa con la voluntad del director de hacer de estos títulos un complemento que realce la película de una u otra forma.

Para realizar el estudio, hemos partido de los datos recogidos en la tabla recopilatoria de datos (p. 149) a los que hemos añadido algunos más relativos al minutaje de inicio de los créditos finales y de su música, habiendo elaborado posteriormente la tabla que figura bajo estas líneas, cuyas columnas explicaremos en el siguiente párrafo.

Año	Título	Duración	TI Duración	TF Música Comienzo	TF Comienzo	TF Duración	TT Duración	Dur Peli (min)	TI Dur (min)	TF Dur (min)	TT Dur (min)	% Resp película
1980	Pepi, Luci, Bom...	1:17:32	00:59	1:15:30	1:16:29	01:03	02:02	77,5	1,0	1,1	2,0	2,6%
1982	Laberinto de pasiones	1:34:26	01:12	1:31:25	1:31:25	03:01	04:13	94,4	1,2	3,0	4,2	4,5%
1983	Entre tinieblas	1:39:47	02:08	1:35:43	1:36:17	03:30	05:38	99,8	2,1	3,5	5,6	5,6%
1984	¿Qué he hecho yo...?	1:41:16	02:50	1:37:57	1:38:38	02:38	05:28	101,3	2,8	2,6	5,5	5,4%
1985	Matador	1:41:25	02:10	1:39:07	1:39:14	02:11	04:21	101,4	2,2	2,2	4,4	4,3%
1986	La ley del deseo	1:37:41	01:28	1:35:06	1:35:47	01:54	03:22	97,7	1,5	1,9	3,4	3,4%
1988	Mujeres al borde...	1:28:18	02:23	1:25:53	1:26:01	02:17	04:40	88,3	2,4	2,3	4,7	5,3%
1989	¡Átame!	1:40:41	01:41	1:38:41	1:38:54	01:47	03:28	100,7	1,7	1,8	3,5	3,4%
1991	Tacones lejanos	1:53:27	01:49	1:50:21	1:50:21	03:06	04:55	113,5	1,8	3,1	4,9	4,3%
1993	Kika	1:49:21	04:25	1:46:30	1:46:46	02:35	07:00	109,4	4,4	2,6	7,0	6,4%
1995	La flor de mi secreto	1:41:05	03:16	1:36:38	1:37:03	04:02	07:18	101,1	3,3	4,0	7,3	7,2%
1997	Carne trémula	1:35:41	09:58	1:32:07	1:32:07	03:34	13:32	95,7	10,0	3,6	13,5	14,1%
1999	Todo sobre mi madre	1:37:00	03:29	1:29:35	1:32:02	04:58	08:27	97,0	3,5	5,0	8,5	8,7%
2002	Hable con ella	1:52:35	00:36	1:46:26	1:47:18	05:17	05:53	112,6	0,6	5,3	5,9	5,2%
2004	La mala educación	1:40:54	01:43	1:35:42	1:36:04	04:50	06:33	100,9	1,7	4,8	6,6	6,5%
2006	Volver	1:55:58	01:03	1:49:01	1:49:29	06:29	07:32	116,0	1,1	6,5	7,5	6,5%
2009	Los abrazos rotos	2:02:00	01:24	1:56:00	1:56:45	05:15	06:39	122,0	1,4	5,3	6,7	5,5%
2011	La piel que habito	1:55:22	01:30	1:48:51	1:48:54	06:28	07:58	115,4	1,5	6,5	8,0	6,9%
2013	Los amantes pasajeros	1:26:29	01:44	1:21:41	1:22:11	04:18	06:02	86,5	1,7	4,3	6,0	7,0%
2016	Julieta	1:38:30	01:26	1:31:50	1:32:08	06:22	07:48	98,5	1,4	6,4	7,8	7,9%
2019	Dolor y gloria	1:53:03	01:34	1:48:44	1:49:07	03:56	05:30	113,1	1,6	3,9	5,5	4,9%

TI = Títulos Iniciales TF = Títulos Finales TT = Todos los Títulos * En títulos finales se incluye el roll

Tabla 13. Duración de películas y secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

La duración de las secuencias de créditos queda reflejada en las columnas Títulos Iniciales Duración (*TI Duración*), Títulos Finales Duración (*TF Duración*) y Todos los Títulos Duración (*TT Duración*), siendo el valor de ésta última el resultado de sumar duración de los créditos iniciales a la de los finales. El momento de inicio de las secuencias de créditos finales

se indica en *TF Comienzo*, no siendo necesario indicar este detalle para los títulos iniciales al coincidir su inicio con el de la película en 0:00:00. En todas las columnas citadas, la duración está expresada en horas, minutos y segundos o bien sólo en minutos y segundos. A la derecha de la tabla figuran cuatro columnas donde se expresan los mismos conceptos anteriores en minutos, algo que aunque no es necesario, facilita la realización de los cálculos y los gráficos. La última columna rotulada *% Resp película* indica el porcentaje de tiempo que representa el total de las secuencias inicial y final respecto al total de la película.

Gracias a los datos proporcionados por la tabla hemos efectuado el siguiente gráfico:

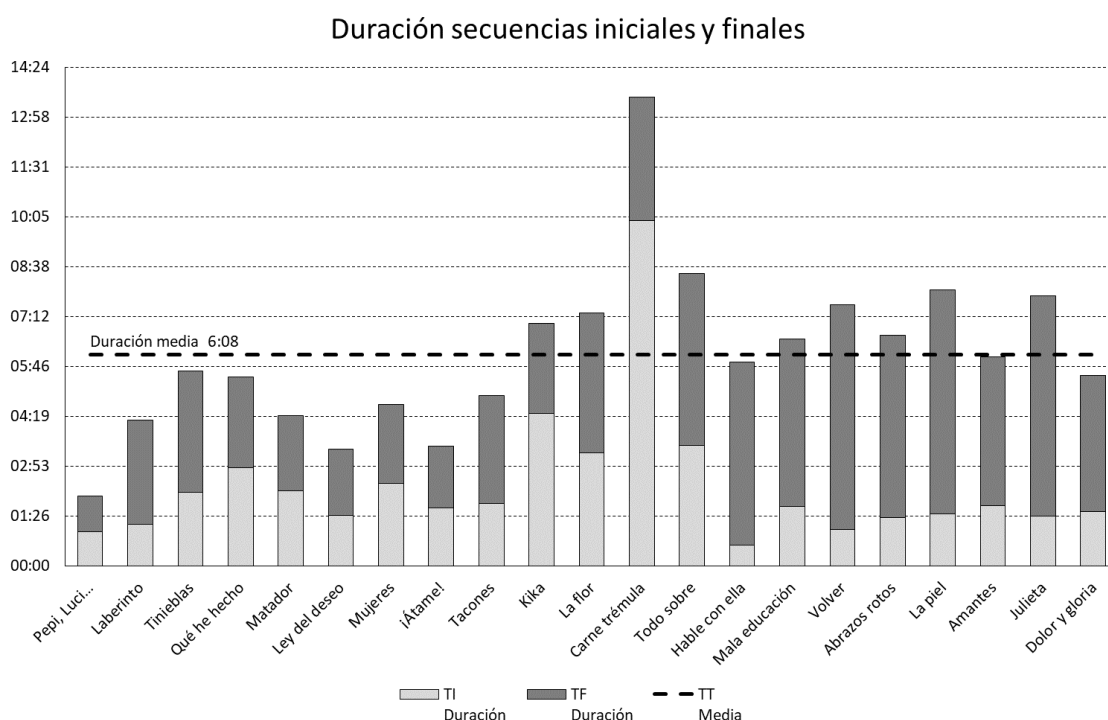


Ilustración 15. Duraciones de las secuencias de títulos de crédito. Fuente: elaboración propia.

Se trata de un gráfico de columnas apiladas en el que cada columna representa la duración total de las secuencias de títulos de crédito de una película. A su vez las columnas están formadas por un tramo claro que representa la duración de los títulos iniciales y un tramo oscuro que representa la duración de los títulos finales. La línea negra discontinua que atraviesa al gráfico es la duración total media de las secuencias de títulos.

En el gráfico podemos ver cómo existe una notable disparidad en la duración de las secuencias, perteneciendo la menor duración a *Pepi, Luci, Bom...* (2:02) seguida por *¡Átame!* (3:28) y *La ley del deseo* (3:22). Frente a ellas están *Carne trémula* (13:22), un caso particular,

seguida por *Todo sobre mi madre* (8:27) y *La piel que habito* (7:58). Hay que aclarar que la singularidad de *Carne trémula* radica en su secuencia de inicio que consiste prácticamente en un corto con una duración de casi diez minutos en el que se narra con pelos y señales la historia del nacimiento de uno de los protagonistas.

Otro detalle que podemos apreciar, aunque será estudiado más adelante es la existencia de dos bloques de secuencias formado cada uno por la mitad de las películas. El primero de ellos está integrado por las primeras películas dirigidas por Almodóvar incluyendo *Tacones lejanos*. Se trata de películas cuyas secuencias de crédito tienen una duración inferior a la media. Por el contrario, las películas que se realizaron a partir de 1993, incluyendo a *Kika*, y hasta la actualidad han visto subir su duración por encima de esa media.

También más adelante se estudiará un fenómeno que podemos apreciar en este gráfico y es la desigual proporción que existe entre la duración de las secuencias iniciales y las finales de cada película. Al igual que en el caso anterior tenemos un primer bloque que va desde *Pepi, Luci, Bom...* hasta *Carne Trémula* en el que salvo alguna excepción formada por *Entre tinieblas* y *Tacones lejanos* tienen más peso las secuencias iniciales que las finales. Con *Todo sobre mi madre* se inicia un periodo que dura hasta la actualidad en el que la proporción cambia siendo las secuencias finales las que presentan una duración mucho más acusada. En este segundo grupo podemos citar la película *Hable con ella* como la que tiene la secuencia inicial (0:45) más breve de toda la filmografía de Almodóvar.

V.4. Análisis diacrónico

Después de realizar el análisis del papel que desempeñan las secuencias de títulos en cada una de las películas dirigidas por Almodóvar es el momento de analizar la forma en que los datos más relevantes de nuestra tabla de análisis se comportan en las diferentes películas.

V.4.1. Tipología de la secuencia y técnicas empleadas.

Desde la finalización de su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en 1980, Almodóvar nos dejó muy claro que estábamos ante un director minucioso que cuidaba hasta el mínimo detalle, dentro de sus posibilidades, todos los aspectos que intervenían en sus pro-

ducciones. De hecho, la imagen que nos transmite acerca de sus películas es que están concebidas como si fuesen obras artísticas en las que todas las facetas son tratadas con la máxima atención. El transcurso de los años ha confirmado esta imagen y no es difícil comprobar cómo las distintas técnicas que han ido surgiendo en la elaboración de secuencias de créditos han sido aprovechadas por Almodóvar en sus películas. Nuevas técnicas que requieren nuevos profesionales y que necesitan ser referidas en los créditos de forma más específica.

En lo que respecta a la tipología de las secuencias de títulos, vimos anteriormente (p. 188) cómo en las secuencias de inicio había un claro predominio de los fondos elaborados mediante vídeo, una técnica tradicional que si bien no tiene la estaticidad del color plano o de la imagen fija tampoco supone una gran evolución. Algo similar ocurría con las secuencias finales donde los protagonistas numéricos de esos fondos eran la foto fija o el color plano. Sin embargo estos datos hemos de aceptarlos como una primera aproximación simplista a la tabla de datos. Para ver el peso de la innovación en las secuencias de crédito tenemos que tener en cuenta el año en que han sido producidas sus películas y de esta manera podremos observar que los modelos de secuencia final más clásicos con fondo de color plano, o con imagen estática se concentran en sus primeras películas: *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) o *Matador* (1985). Por el contrario los tipos de secuencia más evolucionados los tenemos en las últimas películas realizadas: la secuencia final de *Volver* (2006), la secuencia de inicio de *Los abrazos rotos* (2009), las dos secuencias de *La piel que habito* (2011) y sobre todo las secuencias animadas de *Los amantes pasajeros* (2013).

Establecer una secuencia temporal dividida en etapas basada en la tipología de las secuencias de crédito es un labor ardua. La línea evolutiva está clara pues hay un intento constante por dotar a sus secuencias de un mayor dinamismo, de una personalidad más acentuada pero esto se logra con constantes cambios en el tipo de títulos que se emplean, algunos de los cuales suponen una importante vuelta a métodos más tradicionales. Pero esto no debe extrañarnos ya que ya hemos dicho la forma en que el director concibe sus películas. Más que de etapas podemos hablar de jalones, de secuencias que marcan un hito en su producción y cuyo influjo se verá en las que vienen a continuación. No en todas, pero sí en la mayoría hasta la llegada del siguiente hito:

- El primero de los hitos viene marcado por su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Títulos iniciales consistentes en cartones con dibujos donde se hace un guiño a su trabajo como ilustrador y guionista de cómic. Nunca se repetirá este modelo. Sin embargo para los títulos finales no elige una imagen estática como fondo sino imagen en movimiento en la que diluye el fin de la película. Esto sí lo repetirá posteriormente. Pero no en las películas siguientes.
- El segundo hito lo encontramos en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Se trata de su cuarta película y en su cabecera nos encontramos con una secuencia de vídeo que sirve como presentación al personaje principal. Las imágenes de esta secuencia se alternan con planos a pantalla completa cuyo fondo presenta diferentes colores y las letras son de gran tamaño. Pero no sólo esto sino que el título correspondiente a la película se muestra mediante un prolongado barrido de cámara sobre un texto gigantesco. Tenemos, pues alternancia de vídeo y textos y barrido de cámara sobre el texto. La alternancia vídeo-texto no volveremos a encontrarla hasta *Kika* (1993), aunque el barrido se repetirá en varias ocasiones, la primera en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).
- Un tercer hito viene marcado por la secuencia de inicio de *La ley del deseo* (1986). En la secuencia, realizada íntegramente mediante trucaje óptico, podemos ver unos folios extendidos pero con arrugas como si habrían sido sacados de una papelera. Estos folios van pasando como si fuesen hojas de un libro y sobre ellos pueden verse los diferentes nombres de los actores y los técnicos escritos a máquina e iluminados con un óvalo de luz blanca. Como contraste, la secuencia final está formada por una imagen fija con un rollo de títulos sobre ella. El mecanismo de la truca no volverá a usarse más para la confección de secuencias de inicio.
- Cuarto hito: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Concretamente su secuencia inicial que marca el inicio de la colaboración con Gatti y con sus consabidas características de imagen y textos fragmentados, movimiento de elementos...
- Un nuevo hito viene señalado por la secuencia final de *La flor de mi secreto* (1995). Por primera vez, en la obra de Almodóvar, los títulos finales son divididos en dos partes diferentes. En la primera de ellas sobre un fondo plano de color negro se nos muestra una sucesión de planos con los nombres de actores secundarios y de los responsables de las

diferentes actividades (sonido, decorados, ambientación, maquillaje, peluquería, vestuario, etc.). En la segunda parte, ya mediante la técnica del rodillo aparece el resto del personal. Esta novedad, con diferentes variaciones, va a consolidarse en las siguientes películas de Almodóvar con alguna excepción como *Volver* o *Los amantes pasajeros*.

- Los amantes pasajeros (2013) marca también un hito a causa del empleo intensivo en los créditos, tanto iniciales como finales, de la animación. De hecho estamos ante una secuencia de inicio en la que mediante la utilización de alegres dibujos animados se nos presentan los elementos básicos de la película.

Fuera de estos hitos y por lo que respecta a etapas, lo único que puede afirmarse es que con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) se inicia una etapa en la que la técnica de collage y la división de los elementos de los diferentes planos con la consiguiente animación digital o manual están presentes en muchas de las secuencias iniciales o finales. Pero no de todas. También podemos afirmar que tras *La flor de mi secreto* (1995) quedó consolidada la división en dos partes de los créditos finales, pese a las excepciones ya indicadas. Cualquier otro intento de división tipológica de los créditos de Almodóvar se encuentra con tantas excepciones que no puede hablarse de norma en modo alguno.

En el caso de las técnicas utilizadas en la transición, la situación es más sencilla. Ya vimos anteriormente cómo la mayor parte de las secuencias de créditos estaban elaboradas mediante técnicas en las que intervienen los fundidos y la animación. Esta es la información directa que obtenemos del gráfico que elaboramos, pero si trabajamos un poquito más y agrupamos las categorías que implican fundidos y animaciones y las comparamos con la categoría que implica los títulos más estáticos, Abrupta, dejando aparte la categoría Otros, nos encontramos con que quince de las secuencias de crédito presentan un dinamismo mediano o fuerte frente a sólo dos que podemos considerar estáticas. Esta circunstancia nos permite afirmar que las secuencias de crédito en las películas de Almodóvar están provistas de un sentido dinámico en el que el movimiento y la aplicación de diferentes efectos de animación son características omnipresentes.

Es más, si combinamos estos datos con los datos temporales obtenidos de la tabla de análisis que nos indican la fecha de elaboración de cada película, podremos observar que las secuencias de créditos más estáticas corresponden a sus dos primeras películas y que a partir de su tercera obra favoreció los mecanismos de fundido primero y de fundido más animaciones varias después. El empleo de la animación en su forma más intensa se ubica en sus últimas películas.

Hay, por tanto, una pauta visible y es que a partir de un inicio caracterizado por la estaticidad, las secuencias han ido ganando dinamismo gracias al empleo de las técnicas más modernas de que se dispone en cada momento.

V.4.2. Los autores de las secuencias y las referencias a ellos.

De momento tenemos tipologías y técnicas que partiendo de un cierto grado de estaticidad van ganando progresivamente en dinamismo a la vez que van dotando a las secuencias de créditos de una mayor capacidad comunicativa y de una identidad cada vez más propia. Sin embargo no hemos de olvidar que estas secuencias han sido elaboradas por diversos autores (p. 195) de entre los cuales había dos que destacaban por el número de películas en las que habían intervenido: Pablo Núñez y Juan Gatti.

Pablo Núñez es un diseñador polifacético nacido en Madrid que desde muy joven comenzó a relacionarse con el mundo de la ilustración y maquetación de cuentos infantiles en revistas como la infantil *Maravillas* o en editoriales de la importancia de Bruguera. Su relación con el mundo del cine es también muy temprana, siendo el año 1961 de especial importancia en su carrera al fundar su propia productora denominada Story Film / Pablo Núñez. En ella ha estado trabajado en el campo del dibujo animado y de la imagen real creando más de un millar de spots publicitarios para el cine y la televisión y más de dos millares de secuencias de títulos, tráileres y efectos tanto ópticos como digitales. Una buena muestra de la importancia y la variedad de su trabajo en el cine español es la concesión, por parte de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, de la Medalla de Oro el año 2007. Su relación con el cine de Almodóvar se inició el año 1983 con la película *Entre Tinieblas* tras la que intervendría de forma total o parcial en otras siete películas.

Juan Gatti es un diseñador gráfico de origen argentino donde comenzó elaborando portadas para los discos de varias bandas de rock del país. Tras unos años de trabajo en Nueva York como director de arte, en 1980 llegó a Madrid abriendo su propio estudio, Studio Gatti, en el que ha desarrollado funciones de diseño gráfico, dirección artística y fotografía. La importancia de su trabajo hace que en 2004 le sea concedida en España el Premio Nacional de Diseño. La colaboración con la obra cinematográfica de Almodóvar se inicia el año 1988 con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* continuando hasta *La piel que habito* en 2011, año en que determinados problemas legales con Almodóvar pusieron punto final a su relación artística.

La influencia de Gatti en la obra de Almodóvar ha sido muy grande marcando un antes y un después. Elementos característicos de sus secuencias son las imágenes y los textos fragmentados, la multiplicidad de objetos gráficos en la pantalla, la superposición de objetos, la técnica del *collage* en el montaje, la aplicación de diferentes efectos a diferentes elementos, el uso de una considerable desproporción entre las fuentes de texto, de gran tamaño, y las personas o los objetos que las acompañan, el empleo de la animación y de los fundidos entre planos y entre elementos de cada plano, etc. La utilización reiterada de todos estos elementos en las cabeceras elaboradas por Gatti ha dotado a las películas de Almodóvar de un estilo perfectamente marcado e identificable.

La importancia de los distintos autores en la obra de Almodóvar es tal, que por lo que respecta a la autoría de los títulos de crédito, podemos aventurarnos a establecer varias etapas:

- Créditos previos a Juan Gatti (1980 a 1986). Aquí tendrían cabida las películas desde *Pepi, Luci, Bom...* hasta *La ley del deseo*, ambas incluidas y se caracterizarían por la diversidad de autores y de métodos creativos.
- Secuencias elaboradas por Gatti (1988 a 2019). Estas secuencias pueden verse en las películas que van desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* hasta *Dolor y Gloria*, pasando por *La piel que habito*, y presentarían las características que han sido señaladas anteriormente.
- Películas posteriores a Gatti (2012 en adelante). Grupo en el que están *Amantes pasajeros* obra de *Mariscal*, en el que la animación tiene una importancia fundamental y *Julieta*, cuyos títulos han sido desarrollados por Barfutura.

Sin embargo esta clasificación no es definitiva puesto que no tiene en cuenta algo tan importante como es la estructura de las secuencias de títulos y la organización de los elementos dentro de ellas, aspectos que varían de forma notable a lo largo de la filmografía de Almodóvar apuntando la influencia del propio director quien, por otra parte siempre ha mantenido una estrecha relación con todos los encargados de las diversas facetas de sus películas.

Siendo fundamental el análisis de las técnicas y los autores, no podemos dejar de lado el análisis de la forma en que esos dos elementos son citados o referidos en los títulos de crédito. A este respecto ya vimos cómo son tres palabras, “Títulos, Optical y Diseño Gráfico” las que concentran las indicaciones sobre actividades y autores de créditos y comprobamos también que las referencias a los títulos ocupaban una, dos y hasta cuatro entradas del listado final. Vamos a ver a continuación de qué forma se comportan estos aspectos (términos y estructura) a lo largo del tiempo.

- En 1980, con la primera película, asistimos a una primera etapa en la que se crea una primera y única secuencia con la denominación “Carteles”. Estos carteles son filmados e incorporados al metraje principal. Nada se dice de la secuencia final realizada mediante trucaje óptico.
- En 1982 se inicia una larga etapa caracterizada por el empleo del término “Títulos”. Con él se engloba tanto la realización de la secuencia de presentación como la secuencia de despedida sin dar información sobre la técnica usada. El título es diseñado por diferentes autores pero sin que parezca interesar la forma en que ha sido realizado.
- En 1988 con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* comienza la distinción en dos partes de las labores relacionadas con las secuencias. La primera de las dos partes hace referencia a la secuencia de inicio con la que se utiliza de forma intensiva el término “Diseño” o “Diseño Gráfico”. En la segunda parte continúa la referencia a “Trucajes ópticos” y en ocasiones a “Títulos”. Es una etapa en la que la complejidad de las secuencias iniciales aconseja la contratación de otra persona o empresa que se haga cargo del diseño y la elaboración de estas presentaciones manteniendo, a la vez, al experto en los trucajes ópticos que sigue siendo el encargado de la mezcla de imágenes y títulos así como de la elaboración del rodillo final.

- El año 2002 deja de usarse la anterior mención doble y se utiliza una simple: “Diseño gráfico” que dura hasta su última producción *Dolor y gloria*. Esto no quiere decir que el proceso haya perdido complejidad. Tan sólo que todo el proceso de creación de secuencias de títulos así como la elaboración de cartelería y material vario es encargado a una sola empresa que realiza todas las actividades. Las tecnologías digitales están en pleno desarrollo y no es necesario recurrir al trucaje óptico para mezclar los efectos y las imágenes.
- En 2013, con *Amantes Pasajeros*, se abre un pequeño paréntesis en el que se vuelve a una estructura doble en la que se diferencia el “Diseño gráfico” como herramienta para la concepción global de títulos y *merchandising*, de las labores de creación de la importante y amplia animación que ocupa la secuencia inicial y parte de la final.

Todo esto que hemos visto hasta ahora nos indica, por una parte, que las secuencias de créditos son usadas por Almodóvar buscando unos fines estéticos que van mucho más allá del simple listado de quienes colaboran en las películas y por otra parte, que hay un proceso de constante especialización por parte de quienes elaboran dichas secuencias.

V.4.3. Fuentes y tamaños.

En la Ilustración 16 que figura a continuación, se muestran las fuentes de texto que se utilizan en las secuencias de apertura y de cierre de las películas de Almodóvar. Los datos para su confección están tomados de la Tabla 7. La muestra se ha organizada de forma cronológica de forma que podamos establecer las oportunas comparaciones.

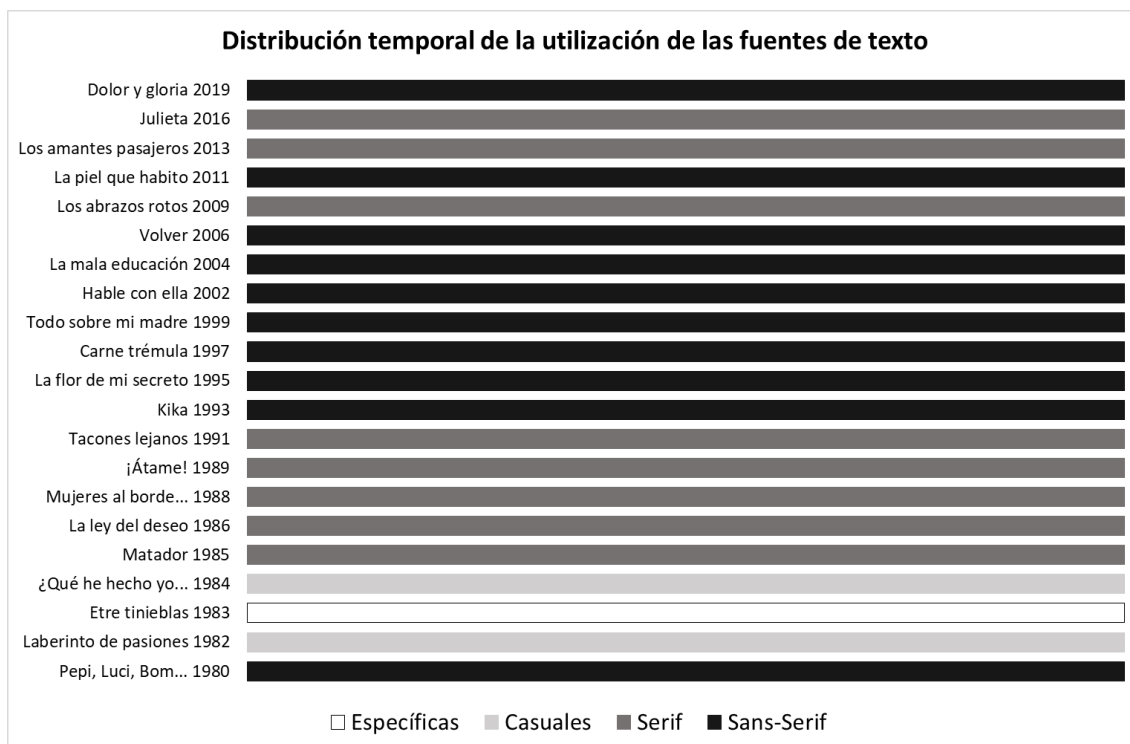


Ilustración 16. Distribución temporal de las fuentes empleadas en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

Lo primero que salta a nuestra vista es que no existe una utilización estandarizada de determinado tipo de fuente para la realización de las secuencias, sino que parece más bien que los autores se inclinan por usar una u otra fuente basándose en la conveniencia del momento, en la temática de la película o en ambas circunstancias.

Hay una notable diferencia entre las fuentes que se utilizan en las secuencias iniciales y las que se utilizan en las finales. De hecho, en 6 de las películas no coinciden las fuentes que se emplean.

En las secuencias iniciales se utiliza un mayor número de fuentes de tipo específico o casual que en las de cierre, concretamente seis frente a tres. Este fenómeno puede explicarse debido a que estando este tipo de fuentes dotadas de una mayor carga de creatividad y de expresividad, su uso en las secuencias de apertura es coherente con la utilidad última de estas secuencias. En las secuencias finales, por el contrario, se utilizan preferiblemente fuentes de tipo *serif* o *sans-serif* que facilitan la lectura de los textos, en muchas ocasiones de pequeño tamaño.

Pese a la dispersión en el uso de fuentes, podemos encontrar una serie de etapas en las que se da el predominio de determinadas fuentes:

- Entre los años 1980 y 1984 los distintos autores utilizan fuentes específicas y casuales que son desenfadadas, provocadoras, diseñadas especialmente para la película y lo hacen tanto en las secuencias de inicio como en las finales.
- Entre 1985 y 1989 hay un uso intensivo de las letras con *serif*, caracterizadas por su elegancia, suavidad y buena legibilidad.
- A partir del año 1991 y hasta 2006 se usan las fuentes *sans-serif*. Por lo general esto da a las secuencias una mayor energía y seriedad sin descuidar en absoluto la legibilidad que se mantiene muy alta.
- A partir de 2009 se inicia una etapa con cierta indecisión en la que se alternan las fuentes *serif* y *sans-serif*. Aunque es pronto para hacer afirmaciones, parece que lo que se busca en estos momentos es la máxima adecuación del estilo de la letra al estilo de la película.

Siendo importantes los estilos de las fuentes, no lo son menos los tamaños que éstas presentan y la evolución que ha seguido su empleo a lo largo de los años. Para hacer más fácil su comprensión y utilizando los datos de la Tabla 8, se ha elaborado el gráfico que aparece en la Ilustración 17. Este gráfico muestra los distintos tamaños de texto que han sido utilizados en las secuencias de crédito iniciales y finales de las películas de Almodóvar. Gracias a él podemos llegar a formular algunas afirmaciones:

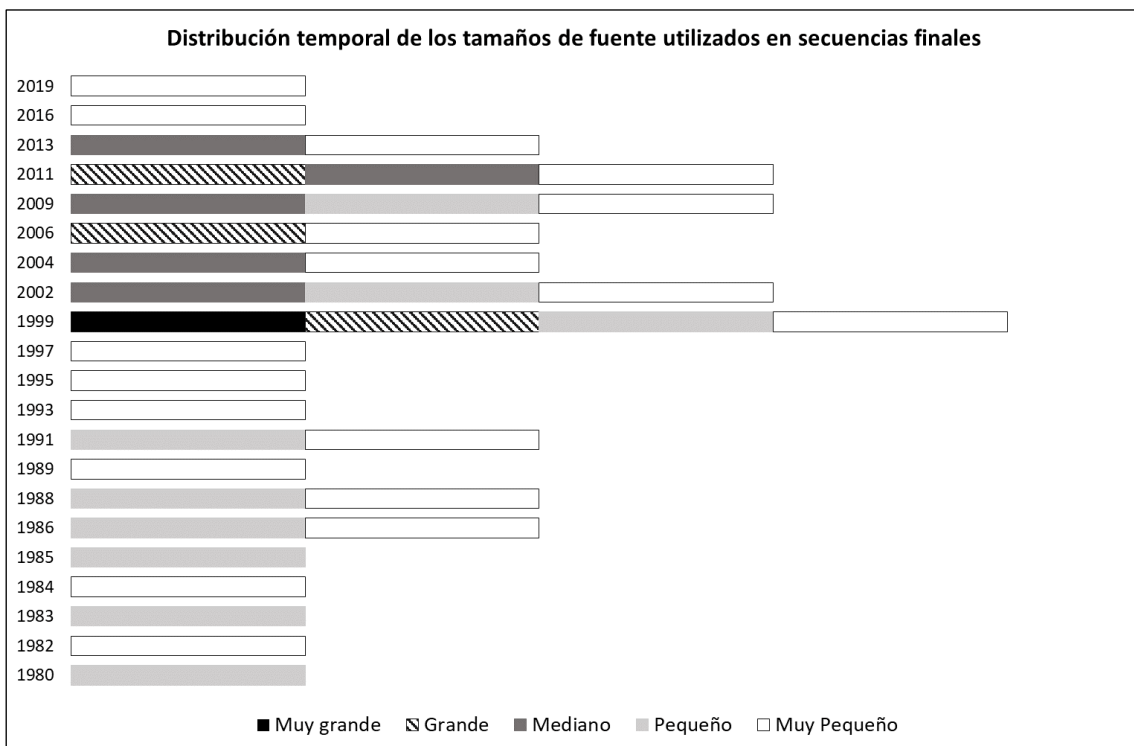
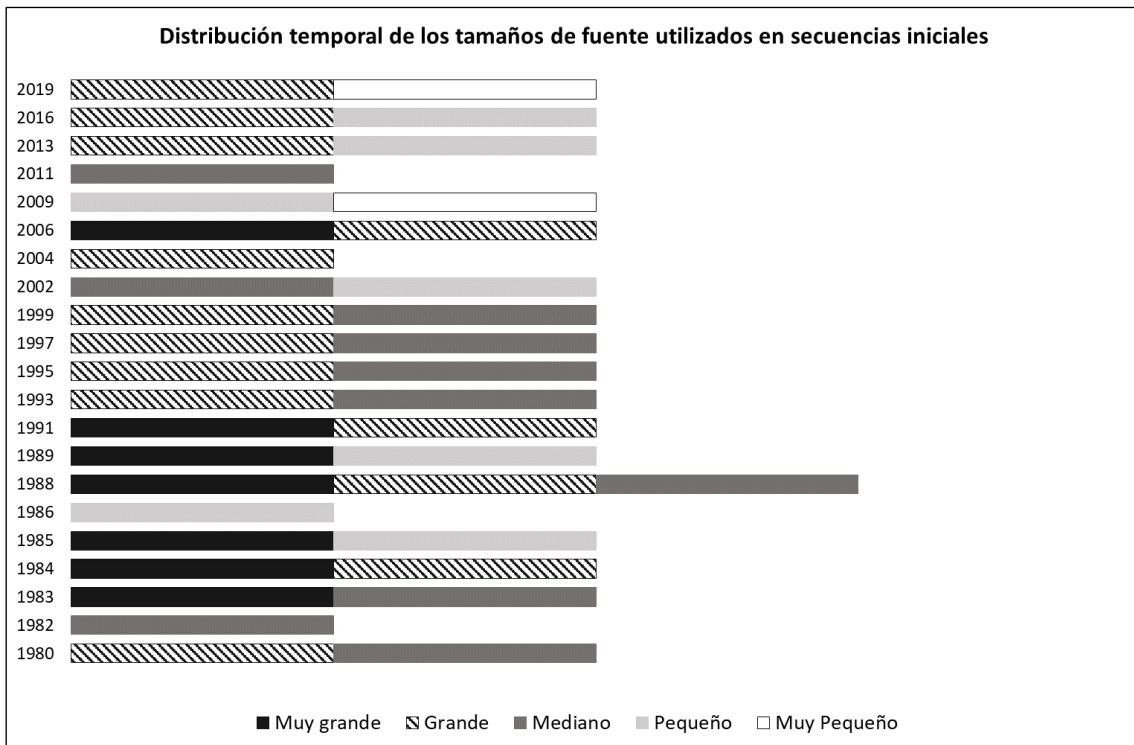


Ilustración 17. Distribución temporal de las fuentes empleadas en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.

Lejos de usarse un solo tamaño de texto en los créditos, podemos comprobar que se usan hasta cuatro diferentes en una sola secuencia. Esto apunta a una notable complejidad en el tratamiento de la información **que se suministra**, al asociar distintos tamaños de texto a

diferentes créditos de acuerdo con criterios de mayor o menor importancia del apunte establecidos por el director.

Los tamaños utilizados en las secuencias de inicio son en su mayor parte grandes (11), acompañados por medianos (10) y muy grandes (7). El número de los muy pequeños es sólo 1 y el total de referencias contabilizadas es de 35. La razón para este predominio de los grandes tamaños está en la presencia de créditos de especial relevancia como es el título de la película, el nombre del director y los productores así como los actores principales.

Los tamaños empleados en las secuencias finales son en su mayoría muy pequeños (16) y pequeños (9), habiendo sólo una referencia a tamaño muy grande. El total de referencias es de 34. De nuevo, la explicación a esta abundancia de los tamaños pequeños está en la presencia en todas las secuencias de los rodillos de créditos así como de referencias a otras dedicaciones y referencias de menor importancia.

En general, la complejidad de las secuencias iniciales es mayor que la que presentan las finales y se mantiene de forma estable a lo largo de toda la filmografía.

En las secuencias finales se observa un constante incremento en la complejidad ya que de usarse un solo tamaño en las primeras películas, pasó a usarse un total de tres tamaños en las últimas realizadas por el director, existiendo además una secuencia en la película *Todo sobre mi madre* donde se usan cuatro tamaños diferentes.

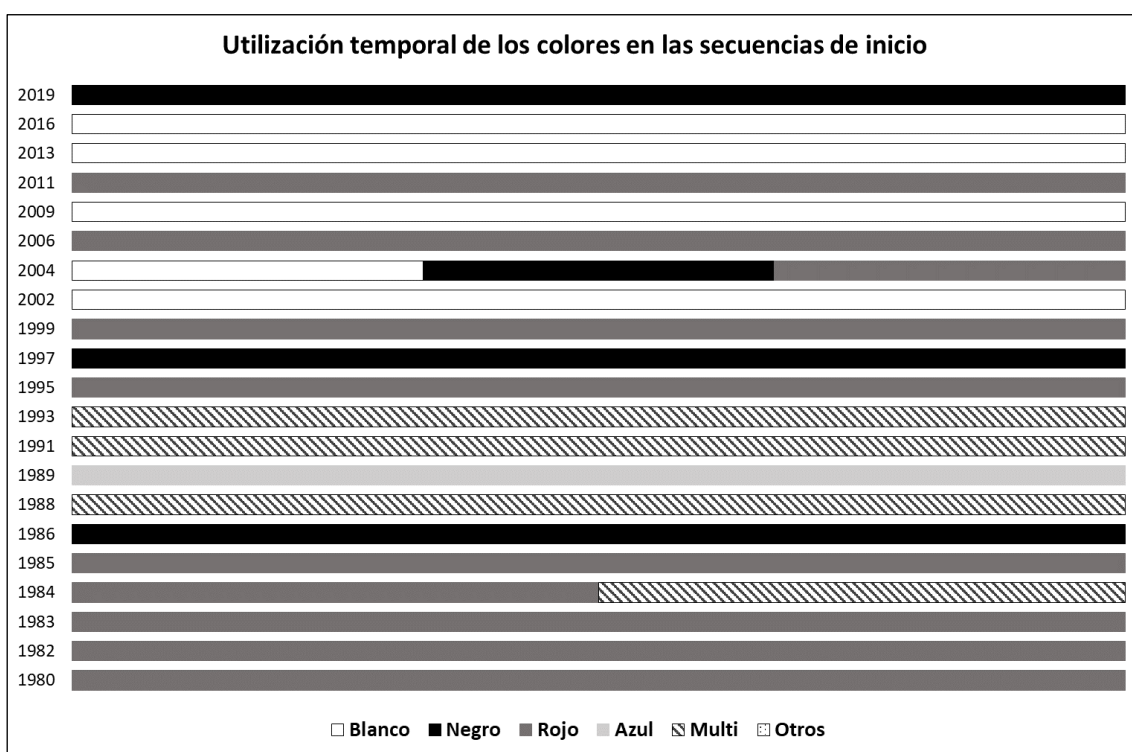
Los tamaños de fuente utilizados son, como hemos visto, un importante determinante de la estructura de las secuencias de títulos.

V.4.4. Los colores del texto.

Una vez estudiada la forma en que se empleaban los colores en las secuencias, cuales se usaban más y cuales menos, la capacidad de cada uno para transmitirnos un estado de ánimo diferente así como la diferente ubicación de cada uno, ha llegado el momento de comprobar cuál ha sido la utilización de estos colores a lo largo de todos los años que abarca la filmografía de Almodóvar.

Para ello, y basándonos en la tabla elaborada, hemos construido el gráfico que podemos ver en la Ilustración 18. En él se muestran en barras con diferentes tonos o tramas los colores que han sido utilizados tanto en las secuencias iniciales como finales de cada película. Dado que los colores utilizados en una misma secuencia pueden ser más de uno, las referencias dentro de una barra pueden ser más o menos numerosas.

La primera sensación que nos llama la atención cuando vemos el gráfico es la absoluta variedad y dispersión de los colores empleados. Aunque hay algunos patrones temporales, lo característico es su ausencia y el empleo de diferentes colores para diferentes secuencias de diferentes películas. Una explicación plausible para este fenómeno se basa en la optimización de recursos que hace Almodóvar y que conlleva una adecuación llevada hasta el extremo de cada elemento para cada película. El color, como ya hemos visto, es algo fundamental para transmitir sensaciones y por esa razón no todos los colores son válidos para todas las películas.



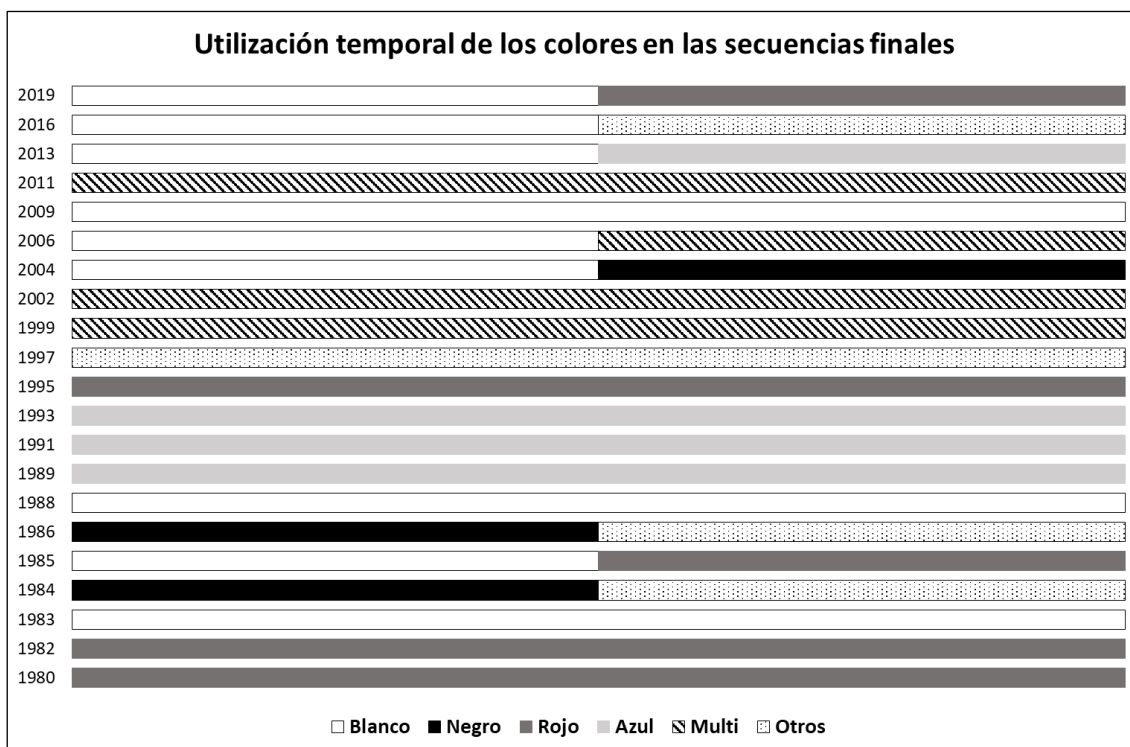


Ilustración 18. Utilización de los colores en las secuencias a través de los años. Fuente: elaboración propia.

Tras realizar una observación más detallada encontramos un importante aspecto consistente en la presencia del color rojo en casi todas las películas ya sea en el texto o en el fondo, en las secuencias iniciales o en las finales. Su presencia de muestra mediante el indicador perteneciente a ese color o bien mediante el indicador “multicolor”. Sólo los años 1986 (*La ley del deseo*), 1989 (*¡Átame!*), 1997 (*Carne trémula*), 2009 (*Los abrazos rotos*) y 2013 (*Los amantes pasajeros*) están carentes del empleo de dicho color. En su momento, cuando describíamos las influencias que presenta la obra de Almodóvar, vimos que hay una fuerte relación con el *punk* y con el *kitsch*, movimientos que sienten gran afinidad por el uso de colores vivos pero es que además en las películas de Almodóvar tiene una fuerte presencia el componente pasional cuyo color más representativo es, indudablemente, el rojo.

Otro interesante aspecto a señalar es la existencia de una “etapa azul” concentrada en las películas de los años 1989, 1991 y 1993 que se corresponden con *¡Átame!*, *Tacones lejanos* y *Kika*, respectivamente. El empleo de este color en su vertiente más viva y luminosa tiene unas connotaciones básicamente positivas relacionadas con la paz, unidad, armonía, tranquilidad, confianza, dependencia... y estéticamente es uno de los utilizados sistemática-

mente por el *kitsch*. En el caso de las películas en que se emplea, no tiene la función de marcar los sentimientos de los personajes ni su trayectoria en la película sino que actúa más como contrapunto a la tensión general que viven y que transmiten a las personas con que se relacionan. Se trata, con este color, de señalar la necesidad que tienen de conseguir una paz interior a la que en todos los casos acaban llegando al finalizar la película y que es remarcada con los créditos finales en color azul.

Finalmente, hay un último aspecto relacionado con el color que es necesario tratar. Se trata de todas esas referencias al término “multicolor” empleado en los diferentes gráficos y tablas que han sido elaborados. Si observamos los diferentes planos que conforman las películas donde se emplea el citado término: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Tacones lejanos*, *Kika*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* y *La piel que habito*, veremos cómo su utilización responde en muchos casos a cuestiones estéticas necesarias para conseguir un buen contraste respecto al fondo. El resaltar o individualizar diferentes bloques de funciones como la imagen, el sonido, la postproducción, etc. dentro del rodillo final, también es uno de los motivos que están detrás del uso de esos colores múltiples. En otras ocasiones se trata de establecer un cierto comportamiento lúdico por parte del texto empleando unos colores cambiantes para las profesiones y otros diferentes y también cambiantes para quienes las desempeñan. Es más, no es extraño encontrar diferentes colores para los nombres y los apellidos o, incluso, una letra con diferente tamaño y color. En definitiva, la utilización del colorido múltiple trata de dotar a los títulos de un dinamismo que complementa al resto de los recursos empleados y conseguir así una mayor atención del público en estas secciones de las películas habitualmente desatendidas.

V.4.5. Bandas sonoras y piezas independientes.

Las películas de Almodóvar siempre han tenido un interesante contenido sonoro. También las mudas. Baste recordar la afirmación del director según la cual y ante la dificultad que suponía la grabación de sonido en súper 8, él mismo se dedicaba a poner la voz a todos los personajes, a cantar y a usar un magnetófono para reproducir canciones (Strauss, 2001).

Mejor que nadie sabe que la música es el elemento que sirve para dar el tono de la película, sirve para conectar la secuencia inicial de créditos con el resto de la película y sirve también

para proyectar la película fuera de su tiempo e incluso de su espacio. Se trata realmente de un elemento de precisión dentro del cine de Almodóvar que potencia el resto de los recursos utilizados a lo largo de la película.

Siendo las secuencias de crédito lo primero y lo último que vemos de una película y siendo Almodóvar consciente de la importancia de la música dentro de éstas, a lo largo de su filmografía ha tratado con especial delicadeza su selección, elaboración y su integración con la imagen. El paso de los años ha aportado nuevas técnicas, cada vez más precisas y avanzadas, una mayor cultura musical por parte de Almodóvar y, sobre todo, una mayor disponibilidad económica para utilizar estos recursos. Si analizamos los parámetros que presentamos en las tablas de las páginas 208 y 209 veremos **cómo** la búsqueda del autor más conveniente para cada película, la selección del estilo musical más apropiado o la interacción más adecuada entre la música de las secuencias de crédito y del resto de la película han sido una constante en su estilo creativo. Esta es la principal característica de la música de los títulos de crédito de la obra fílmica de Almodóvar.

V.4.6. Evolución del peso de las secuencias de títulos de crédito.

Utilizando los datos que recogíamos en una tabla 13, hemos realizado el gráfico que se muestra bajo este párrafo en el cual pueden apreciarse dos series: en la columna con tono oscuro se representa la duración conjunta de las dos secuencias de títulos de la película, y en la columna con tono claro está el porcentaje que representan estos títulos respecto a la duración total de la película. Para facilitar la visión del porcentaje se incluyen las etiquetas con el valor para cada película. Además hay dos líneas punteadas que marcan las tendencias que mantienen cada una de las dos series. Los tiempos están expresados en minutos y se indican los nombres de las películas de forma abreviada para permitir una más correcta visualización. También para facilitar la lectura, se ha situado la leyenda en la parte superior del gráfico.

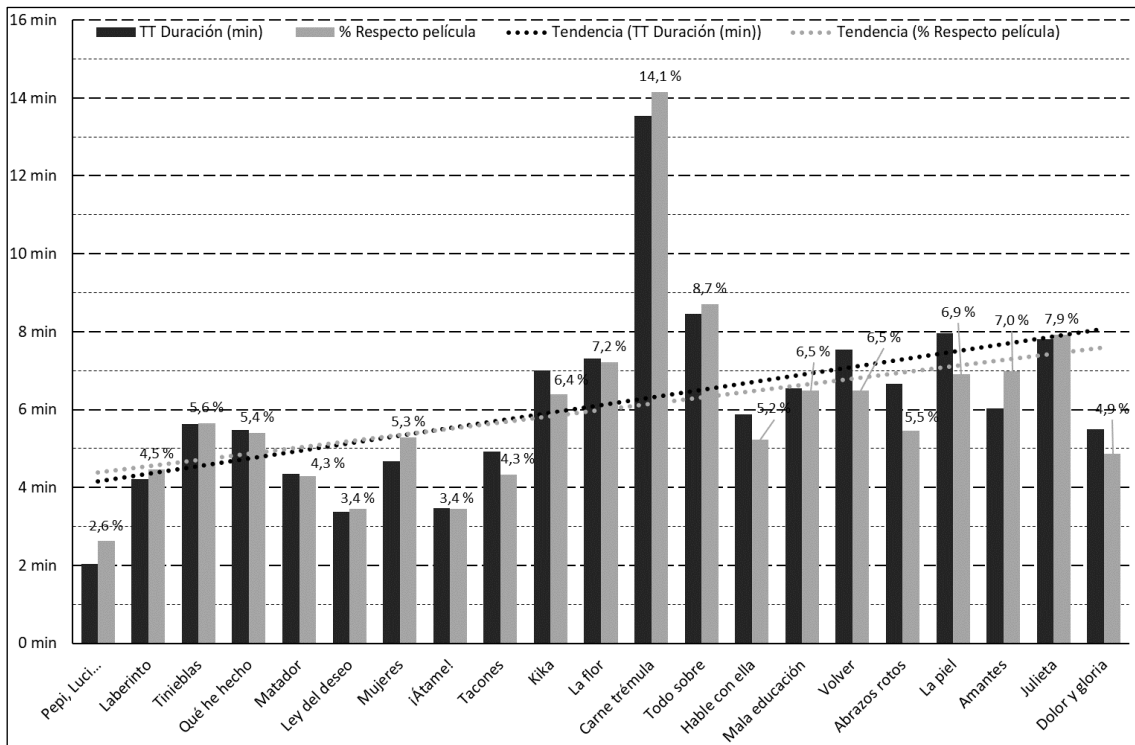


Ilustración 19. Duración absoluta, porcentual y tendencia de las secuencias de títulos de crédito. Fuente: elaboración propia.

Por lo que respecta a la duración bruta de los títulos de crédito (TT Duración), podemos observar cómo el mínimo viene marcado por la primera película del director, *Pepi, Luci...*, tras lo cual se inicia una etapa ascendente que llegará hasta *Entre tinieblas*. Desde esa película, se producirá un descenso que se estabilizará con las películas *La Ley del Deseo* y *Átame* y que se ve roto por el ascenso de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, película por otra parte emblemática dentro de la filmografía de Almodóvar.

La explicación a estos movimientos de ascenso y posterior caída desvela la existencia de una serie de fases válidas en lo que se refiere al peso de las secuencias.

La primera fase que iría desde 1980 hasta 1983 estaría caracterizada por el ascenso en la duración de las secuencias de títulos. Como punto de arranque tendríamos la película inicial de Almodóvar, a la que no sería demasiado discutible asignar el calificativo de película de amigos puesto que esta era la relación que unía a casi todos los que colaboraron en su creación con el director. Además de contar con un reparto muy limitado, contó también con un reducido presupuesto que se vería superado por la financiación más potente que hizo *Alphaville* de su segunda película y por la mayor facilidad que tuvo en su tercera película ante el éxito de su obra anterior.

La segunda fase que se extiende desde el año 1984 hasta 1989 se caracteriza por el descenso, cada vez mayor, de la duración de los títulos. La crisis mundial de los años 80 se manifestaba en España y tuvo un efecto negativo en la calidad y duración de estas secuencias. A esto se unía la situación internacional que vivían las secuencias de títulos que ya habían abandonado desde los años 70 su época dorada y estaban en un momento de incertidumbre e indefinición general ante la constante llegada de diversas tendencias y tecnologías, la carencia de ideas y una falta general de interés hacia ellos.

La tercera fase se inicia en 1991 llegando hasta 1999 siendo una fase de ascenso en la duración de los créditos. En esta fase que viene precedida por el especial tratamiento de los créditos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* tiene lugar la segunda mayor extensión de las secuencias de créditos de toda la filmografía almodovariana con la excepción de *Carne trémula* cuya larguísima secuencia de inicio es algo extraordinario y puntual. Indudablemente la aportación en cuanto a diseño de Gatti así como la bonanza económica y el renovado interés que a nivel mundial cobraron las secuencias de título, influyeron de forma positiva en la duración de las secuencias.

La cuarta fase iniciada en el 2002 y que llega hasta nuestros días supone una estabilización en la duración de los créditos. Aunque su duración bajó levemente en *Hable con ella* (2002), después se han mantenido con alguna fluctuación hasta *La piel que habito* en el año 2012 ya en plena crisis económica. La última película de Almodóvar, *Los amantes pasajeros*, ha visto reducir nuevamente la extensión de sus créditos, algo en lo que posiblemente sea una combinación entre el propio concepto creativo del Estudio Mariscal y la influencia de la mala situación económica que se vive en el mundo.

El análisis de la segunda serie de nuestro gráfico, la duración porcentual de las secuencias de títulos respecto a la duración total de la película (% respecto a película), resulta sumamente interesante al aportarnos una información que tal vez sea más válida que la suministrada por la duración en minutos pero no hace otra cosa que corroborar la existencia de esas fases que indicamos en el párrafo anterior.

En todo caso, hay algo que estas dos series y las líneas complementarias dejan muy claro y es que la tendencia seguida por la duración de las secuencias de títulos de crédito en las películas dirigidas por Almodóvar a lo largo de su carrera va encaminada hacia su aumento tanto en la duración como en el porcentaje que suponen respecto a la película. Los datos que nos muestra la línea de tendencia lineal elaborada con los datos de la serie porcentual son los más moderados pero aun así nos muestran un incremento que va desde el 4 % en el año 1980 hasta casi un 8% en 2013. Un incremento muy expresivo en el que se dobla el porcentaje de tiempo ocupado por los créditos respecto al total de la película y que si pensamos un poco en la esencia de los títulos de crédito es realmente innecesario. Nuevamente estamos ante un factor que pone de manifiesto que el papel que juegan los títulos de crédito no está limitado a la simple exposición de personas que trabajan en los filmes y que hay en ellos casi tanto de espectáculo como puede haber en la propia película.

V.4.7. Balance entre las secuencias iniciales y finales de créditos y su evolución dentro de la filmografía de Almodóvar.

Si el anterior apartado lo dedicamos a efectuar el estudio de la duración combinada de títulos iniciales y finales dentro de cada película, ahora en este nuevo epígrafe vamos a analizar la proporción que ocupa la secuencia inicial y la secuencia final de créditos dentro de la extensión total de éstos. Dicho estudio es importante ya que tradicionalmente a ambas secuencias se les ha atribuido un papel diferente dentro de la película. La secuencia final ha mantenido ese tradicional papel informativo acerca de los trabajadores que han participado en cada proyecto, lo cual es algo obligado dentro del mundo cinematográfico. Las secuencias de inicio, sin embargo, se comportan más bien como un reclamo hacia la película, como un elemento que centra al espectador introduciéndole en el desarrollo de la película, le ambienta y le informa de hechos y circunstancias que quedan fuera de la historia pero que están relacionadas con ella. Esta secuencia inicial es por tanto más susceptible de modificar su duración que la final y de hecho, en el panorama fílmico internacional han tenido lugar diversas tendencias en lo que se refiere a la duración de estas secuencias de inicio, siendo objetivo de posteriores estudios establecer la relación entre las tendencias seguidas por los directores españoles y las que siguen otros cineastas extranjeros.

Para realizar el estudio de este epígrafe vamos a utilizar los datos proporcionados por la misma tabla que utilizamos en el apartado anterior (Tabla 13, p. 216). Concretamente utilizaremos las columnas Títulos Iniciales Duración (TI Dur) y Títulos Finales Duración (TF Dur). La plasmación gráfica de los valores de ambos campos podemos verla en la ilustración que figura bajo estas líneas.

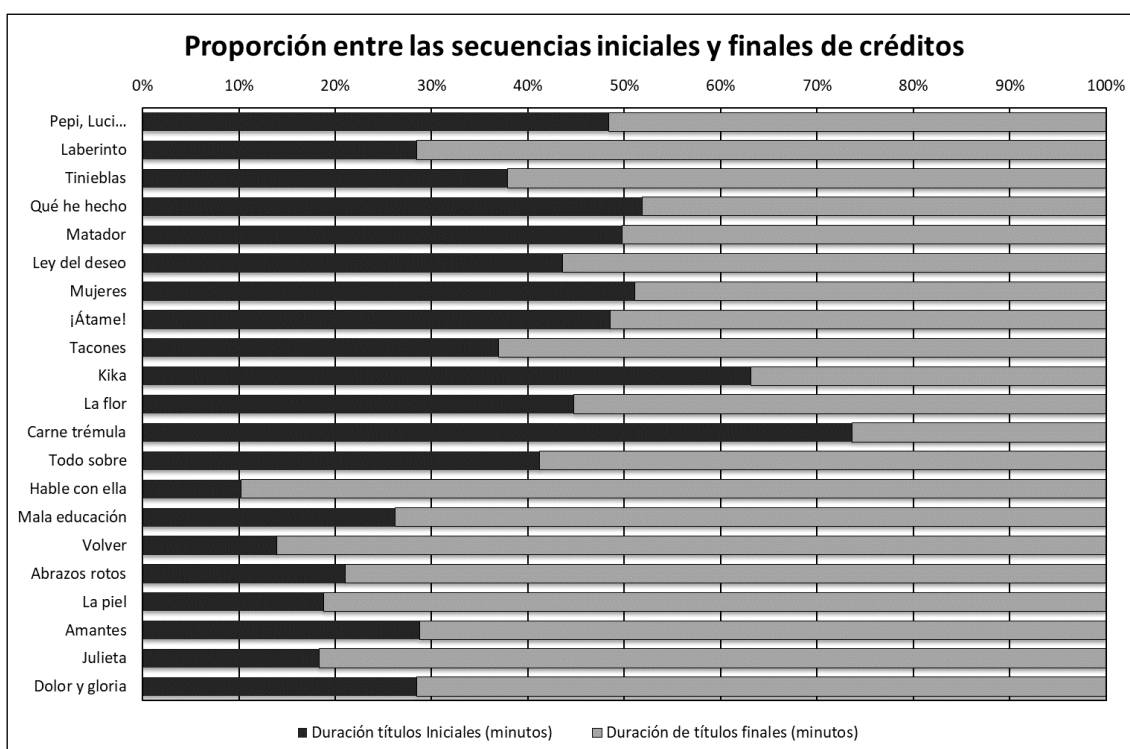


Ilustración 20. Evolución en la proporción entre las secuencias iniciales y finales de los créditos. Fuente: elaboración propia

Como vemos hay una gran disparidad de valores lo que no es de extrañar ya que estamos ante películas independientes a las que se les aplica un tratamiento también independiente. Pese a ello y excepto en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Kika* y *Carne trémula*, en ninguna de ellas los créditos iniciales superan el 50% del tiempo disponible. De hecho, parece apreciarse la existencia de dos etapas en lo que respecta al tema que estamos analizando. Una primera etapa iría desde la primera película hasta *Carne trémula* o *Todo sobre mi madre* y estaría caracterizada por duraciones equilibradas donde las secuencias de inicio estarían en torno al 45% o al 50% de la duración total. La segunda etapa que duraría desde las películas antes citadas hasta la actualidad está marcada por una notable reducción del tiempo destinado a las secuencias de inicio que bajan al 20% prescindiendo de la mayor parte de los créditos que son puestos en la secuencia final.

Esta metodología no es exclusiva de Almodóvar ni del cine español ya que como anteriormente explicamos en este estudio, se trata de una tendencia del cine internacional que trata de hacer frente al hastío del espectador impaciente por ver la película y poco dado a ser entretenido por unos títulos de crédito por los que no siente el menor interés.

VI. Resultados

Cuando nos planteamos la realización de un estudio acerca de las secuencias de títulos de crédito en las películas de Pedro Almodóvar lo hacíamos partiendo del interés suscitado por el gran atractivo que presentaban las imágenes que se mostraban en ellas, el sonido que acompañaba a las imágenes e incluso de la historia que se narraba, y que además eran diferentes sino en todas ellas, al menos en la mayoría. Estos aspectos hacían que la visión de sus películas fuese una experiencia gratificante desde que se mostraban las primeras imágenes en la pantalla hasta que desaparecía el último rótulo de ella. Pero es que además contrastaba vivamente con la mayoría de las películas de otros autores, tanto nacionales como internacionales que podían verse en la cartelera en las que los títulos con su estaticidad y falta de variedad daban la sensación de estar hechos para dar un cierto margen a la llegada de los espectadores tardones o para ambientar la sala con el precario movimiento de las letras mientras los espectadores la abandonaban tras acabar la película.

La realización del estudio exigía el establecimiento de unos objetivos cuya consecución hemos perseguido a lo largo del presente trabajo. Estos objetivos eran establecer la importancia que el director atribuye a las secuencias de crédito dentro de sus películas, determinar la función, ya sea informativa o estética, que de forma efectiva tienen las secuencias de crédito en las películas y, finalmente, tratar de establecer una posible evolución en la ejecución de estas secuencias o, por lo menos, verificar la posible existencia de un conjunto de pautas temporales en el proceso creativo.

Desde el primer momento nos quedó clara la dificultad que entrañaba el desarrollo de los objetivos propuestos dada la escasez de estudios que abordasen, no ya la confección y el significado de los títulos de crédito de Almodóvar, sino la creación de títulos de crédito ya fuese desde una óptica territorial o desde el punto de vista de las diferentes disciplinas científicas. La búsqueda de fuentes se convertía así en una tarea prioritaria que nos obligó a obtener informaciones de los medios más dispares, desde las escasas referencias en libros de temática cinematográfica más o menos generalista hasta trabajos de investigación a distinto nivel, afortunadamente cada vez más presentes. La utilización de los recursos que nos pro-

porciona Internet, tanto para la búsqueda de la bibliografía más reciente como para la obtención de la información en sí, ha supuesto una valiosa herramienta con la que enfrentarse a la proximidad en el tiempo del objeto de nuestro análisis y con la que obtener las informaciones más actuales sobre el tema, todo ello, por supuesto, una vez verificado el grado de credibilidad que ofrecían.

A la recién comentada escasez de fuentes se une un hecho que es tanto o más grave: la inexistencia de un método de análisis válido centrado específicamente en los títulos de crédito. El análisis del título de crédito, por su propia naturaleza, permite ser enfocado desde diferentes campos como el cinematográfico, el sonoro, el narrativo, el económico, el publicitario o el diseño gráfico sin citar más por no ser exhaustivos. Sin embargo y en la fecha de la redacción del presente trabajo no existía ningún método específico que permitiese su estudio desde ninguno de estos campos ni desde ningún otro. Se hacía necesario, pues, el diseño de un mecanismo que nos permitiese realizar el imprescindible análisis.

En el mecanismo que hemos elaborado contemplamos la ejecución de varias fases que cubren el proceso completo desde la localización y selección de las diferentes versiones de las películas hasta la redacción de las conclusiones finales. Probablemente, la fase más interesante a la vez que compleja sea la referida al análisis y por ello ha sido subdividida en tres apartados, el primero de los cuales se refiere a la captura de los datos y su integración en una tabla o base recopilatoria; el segundo apartado trata del análisis de los datos en sí, mientras que el tercero contempla la realización de un conjunto de tablas y de gráficos que servirán como elemento auxiliar en el estudio de las diferentes variables.

Precisamente en la selección de las variables que iban a ser estudiadas, y dada la ya comentada inexistencia de métodos adecuados para el análisis de los créditos, ha jugado un importante papel el método de ensayo y error. Aunque los parámetros de análisis incorporados en la base de datos (ver Tabla 1) fueron seleccionados en función de planteamientos lógicos absolutamente racionales, algunos de ellos no proporcionaron el resultado deseado por lo que fueron descartados en ocasiones tras haber efectuado la recopilación de datos, razón por la que figuran en la tabla de análisis aunque no en los análisis posteriores. Pese a todo, la mayoría de los conceptos recopilados proporcionaron excelentes resultados y su análisis,

como ya habrá podido comprobarse, ha sido totalmente satisfactorio permitiéndonos llegar a las conclusiones que se recopilan a continuación.

TIPO DE TÍTULOS. El establecimiento de una tipología dentro de los títulos es algo que nos permite averiguar la posible repetición de uno o varios tipos de secuencias a lo largo de la filmografía. Para establecer las diferentes tipologías había que dejar claramente definida la estructura que presentaban las secuencias y esto nos hizo distinguir tres tipos de secuencias: secuencias de inicio, secuencias de cierre con una sola parte y secuencias de fin con dos partes.

Tras establecer esta tipología se identificaron unas categorías dentro de las cuales se agruparon todas las secuencias: cartones pintados, vídeo de fondo con planos de texto sobreimpreso, vídeo de fondo alternado con planos de texto, efectos especiales o técnicas mixtas, collage, imagen fija de fondo con texto sobreimpreso, animación mediante ordenador.

Gracias ello pudimos establecer algunas afirmaciones:

- En las secuencias de inicio predominaban los títulos con fondos compuestos a base de vídeo, efectos especiales o animaciones mientras que en las secuencias finales, el tipo preferido es el que presenta fondo con colores planos y textos en movimiento sobre él.
- A partir de la película *La flor de mi secreto* (1995) se consolida una nueva modalidad de secuencia final de créditos dividida en dos partes. La primera nos muestra los nombres de los actores secundarios y de todos los responsables de las principales actividades mientras que en la segunda se cita el resto del personal que ha intervenido en la obra.

TÉCNICAS DE TRANSICIÓN. El estudio de este aspecto nos permite valorar el dinamismo de la secuencia de créditos considerando que cuanto mayor interacción haya entre los elementos que forman los diferentes planos de la secuencia, el dinamismo será más intenso. Englobamos todas las secuencias en las siguientes categorías: abrupta, fundidos, fundidos más animación, animación, otros.

Tras analizar los datos pudimos probar lo siguiente:

- La modalidad más interactiva, la del *Fundido más animación* es la que más difundida estaba entre las diferentes secuencias.
- Las secuencias de crédito de Almodóvar están provistas de un sentido dinámico caracterizado por la presencia intensiva del movimiento y por la aplicación de diferentes efectos de animación.
- Teniendo en cuenta lo anterior y haciendo una revisión temporal puede afirmarse que a partir de un inicio caracterizado por la estaticidad, las secuencias han ido ganando dinamismo gracias al empleo de las técnicas más modernas de que se dispone en cada momento.

FORMA EN QUE SE CITAN LOS CRÉDITOS. Al repasar las referencias que había en los créditos a las diferentes ocupaciones existentes en la película, pudimos comprobar que algunas de ellas se referían a labores relacionadas con la realización de las secuencias de títulos. Estas referencias son especialmente interesantes ya que nos proporcionan una visión de la forma en que el director de la película considera o concibe la creación de los títulos de crédito dentro del conjunto de la obra cinematográfica. De hecho, dentro del panorama cinematográfico y a lo largo de los años podemos encontrar un elevadísimo número de películas en cuyos créditos no se hace referencia a las personas o labores empleadas para su confección. En nuestro caso pudimos comprobar que las referencias se agrupaban en un total de trece categorías que aunque eran diferentes repetían constantemente una serie de términos entre los que destacaban la expresión *Títulos* seguida por *Diseño Gráfico*.

El resultado de este análisis nos proporcionó las conclusiones:

- En todas las películas salvo en una de ellas, *Matador* (1985), está acreditada la creación de los títulos de crédito. No sólo eso sino que en ocho de ellas se establecían dos labores diferentes para referirse su ejecución, siendo particularmente interesante el caso de una de las películas, *La flor de mi secreto* (1995), donde el diseño de las secuencias de créditos estaba estructurado en un total de cuatro actividades diferentes.
- Esta estructuración tan detallada deja clara la importancia que se concedía a una actividad que en muchas ocasiones ha sido considerada residual dentro de la película.

FORMA EN QUE SE CITA EL AUTOR DE LOS CRÉDITOS. El estudio de este tema sigue un planteamiento paralelo al anterior ya que a cada referencia a una labor relacionada con los créditos sigue la referencia al nombre de la persona que ejecuta dicha tarea. Tras hacer las investigaciones correspondientes podemos concluir que:

- Los autores con más referencias son Juan Gatti con diez secuencias y Pablo Núñez con ocho.
- Se da una especialización en los dos autores citados. Gatti, brillante diseñador gráfico, se encarga preferentemente de las secuencias iniciales y Núñez, experto en efectos ópticos, es el responsable de las secuencias finales y más concretamente de los rodillos.

FUENTES TIPOGRÁFICAS. El inexcusable componente textual que existe en los títulos de crédito hizo que una de las categorías estudiadas fuese la correspondiente a las fuentes empleadas en redacción. Nuevamente se trataba de encontrar patrones repetitivos o preferencias al respecto teniendo en cuenta la capacidad que poseen las fuentes de transmitir determinados sentimientos, estados de ánimo o sensaciones al espectador. La imposibilidad de disponer de la mención del nombre de la fuente empleada por el autor nos ha obligado a crear una clasificación propia que contempla las categorías: fuentes creadas específicamente para una película, fuentes que imitan la escritura manual denominadas *casual*, fuentes con remates en los extremos denominadas *serif*, fuentes sin ningún tipo de remate denominadas *sans-serif*.

El análisis de este tema nos ha permitido realizar una serie de afirmaciones:

- El autor de las secuencias busca en cada película la tipografía que mejor transmite el ambiente o estado de ánimo que desea crear.
- Las fuentes tipográficas que se emplean con más frecuencia en las secuencias de crédito son las *Sans-Serif* seguidas por las *Serif* utilizadas básicamente para facilitar la lectura de los créditos en general y del texto de los rodillos finales en particular.
- Hay una diferencia notoria en las fuentes que se emplean en las secuencias iniciales y las finales.

- Es en las secuencias de inicio donde se acumula la mayor parte de las fuentes *específicas*, que han sido creadas con el propósito de reforzar la comunicación del estado de ánimo que se pretende crear en la secuencia inicial.

TAMAÑO DE LOS CARACTERES. Las razones para realizar el estudio de este parámetro y las dificultades encontradas son las mismas que en el caso de las fuentes. La solución adoptada ha sido crear un sistema de medida propio y homogéneo para todas las películas y establecer unas categorías en las que se incluyeron todas las secuencias: muy grande: 50% y más, grande: entre 25% y 49%, mediano: entre 16% y 24%, pequeño: entre 15% y 10%, muy pequeño: 9% y menos.

Las conclusiones finales a las que llegamos en este apartado fueron:

- No existe uniformidad en el tamaño de las fuentes utilizadas en las secuencias iniciales o finales y tampoco existe dentro de una misma secuencia.
- Se advierte una notable complejidad en el tratamiento de la información al utilizarse hasta cuatro tamaños de letra diferentes dentro de una secuencia.
- Existe una cierta preferencia en el uso de los diferentes tamaños en función del tipo de secuencia, predominando las fuentes grandes en las secuencias de inicio y las muy pequeñas o pequeñas en las secuencias de cierre.

COLORES Y TEXTURAS. Estando claramente constatado el hecho de que el color tiene una capacidad sin igual para producir estados de ánimo concretos y crear una gama completa de sensaciones por parte del espectador, su estudio ha sido un objetivo insoslayable. Tras realizar una recopilación de los colores que presentaba el texto, tanto de las secuencias de inicio como de las finales, pudimos extraer algunas generalizaciones:

- De forma global, el color más utilizado en los títulos de crédito es el rojo, presente en catorce de las diecinueve películas.
- Existe un empleo diferenciado y funcional del color en función del tipo de secuencia, correspondiendo el rojo con sus tintes de pasión, intensidad y excitabilidad mayoritariamente a las secuencias de inicio mientras que el blanco con sus matices de paz, estabilidad, futuro o suerte se usa con preferencia en las secuencias finales.

- Existe una breve etapa formada por las películas realizadas entre los años 1989 y 1993 en la que predomina el color azul en tonos brillantes que con sus connotaciones de paz y armonía es utilizado como contrapunto a las tensiones que viven los personajes.
- En siete películas puede verse texto con varios colores, no en distintos planos sino dentro de una misma referencia. La utilización de estas combinaciones de colores trata de dotar a los títulos de un aporte extra de dinamismo que complementa al resto de los recursos utilizados en el objetivo de conseguir una mayor atención del público.
- El papel que se le reserva a la textura es el de potenciador del mensaje que transmiten los colores y por ello donde más se usan es en las secuencias iniciales así como en la primera parte de las secuencias finales en el caso de que estén compuestas por dos partes.

MÚSICA. El estudio de este importante componente se ha hecho gracias al tratamiento conjunto de varios parámetros: autor de la banda sonora, autor de la música de la secuencia, estilo de la música de la secuencia, duración de la secuencia de títulos, duración de la música de la secuencia de títulos y duración del solapamiento de la música de la secuencia de títulos con la película. El análisis del último factor citado puede levantar ciertas dudas pero su incorporación se debe a la comprobación de que en muchas de las películas de Almodóvar la música de la secuencia inicial tenía continuidad en la película una vez finalizada la secuencia ocurriendo algo similar en la secuencia final cuya música frecuentemente se inicia antes del fin de la película.

En este apartado podemos entresacar varias afirmaciones:

- Respecto a la técnica, constatamos que hay una preferencia mayoritaria por el uso de música correspondiente a la banda sonora creada a propósito para la película sin despreciar la inclusión de canciones populares y comerciales con el fin de crear un ambiente más adecuado.
- En lo que afecta a la identidad de los compositores, dos de ellos acaparan la mayor parte de las creaciones: Alberto Iglesias y Bernardo Bonezzi aunque podíamos

encontrarnos a estrellas de ámbito internacional como Ennio Morricone o Ryūichi Sakamoto.

- En el campo de los estilos musicales, hemos de indicar que hay un uso intensivo de la música instrumental que forma parte de la banda sonora de cada película. Además de ello se da un uso importante de los ritmos latinos y de otros, en general populares que aportan pasión e intensidad a sus obras.
- El recurso utilizado para integrar la música de los créditos con la película es la prolongación de la música inicial durante un tiempo dentro de la película o bien la aparición de la música de los créditos finales en plena película, un tiempo antes de aparecer los propios créditos. La envergadura media de esta técnica de solapamiento era de treinta y cuatro segundos; más de medio minuto; una cantidad bastante elevada que deja patente el afán por buscar esa continuidad e integración de los títulos de crédito como parte de la película.
- La principal característica de la música empleada por Almodóvar en sus créditos es la búsqueda del autor más conveniente para cada película, la selección del estilo musical más apropiado o conseguir la interacción más adecuada entre la música de las secuencias de crédito y del resto de la película

PESO DE LAS SECUENCIAS DE CRÉDITO DENTRO DE LA PELÍCULA. A través del estudio de elementos como la duración de las secuencias de crédito inicial y final así como el de la propia película, tratamos de averiguar el interés que siente su director por elaborar estos elementos, partiendo del hecho de que su coste económico es elevado y contraponiendo a este hecho la supuesta “inutilidad” que tienen estas secuencias dentro de la película.

Antes de sacar ninguna conclusión hemos realizado un cálculo de la duración media de la secuencia que ha resultado ser de 6:06 minutos. Las conclusiones a que hemos llegado gracias al estudio de las duraciones y a la puesta en relación de la duración media con la duración de cada secuencia son las que se indican a continuación:

- Existe una fuerte disparidad en la duración de las secuencias.

- El año 1993 con *Kika*, marca un punto de inflexión en la duración de las secuencias. Todas las realizadas antes de este año presentan una duración inferior a la media. En todas las realizadas más tarde, la duración es mayor.

Si lo que hacemos es analizar la duración de las secuencias desde un punto de vista temporal, también observamos interesantes fenómenos:

Pese a la existencia de constantes altibajos en la duración de las secuencias que hacen que permitan su agrupación en cuatro fases diferenciadas, es posible afirmar que la tendencia seguida por la duración de las secuencias de títulos de crédito en las películas dirigidas por Almodóvar a lo largo de su carrera va encaminada hacia su aumento tanto en la duración como en el porcentaje que suponen respecto a la película.

BALANCE EN TÉRMINOS DE DURACIÓN ENTRE LAS SECUENCIAS DE APERTURA Y LAS DE CIERRE. Se trata del último aspecto estudiado y nos ofrece una imagen de cómo se estructura, dentro de la película, la exhibición de los créditos que es en definitiva una forma de hacer frente al mayor o menor hastío que siente el público hacia ellos. Tras el análisis de los datos podemos concluir que:

- Hay una notable desproporción entre la duración de las secuencias iniciales y las finales dentro de cada película.
- Podemos observar una tendencia que se desarrolla lentamente pero sostenida en el tiempo hacia el incremento en la duración de los títulos finales a costa de los iniciales. El punto de inflexión es *Todo sobre mi madre* (1999).

VII. Conclusiones

Después de mostrar los distintos resultados a que hemos llegado en cada uno de los elementos estudiados es necesario ver de qué forma afectan a los objetivos que nos habíamos planteado al comienzo de este trabajo.

Nuestro primer objetivo era estudiar el peso de los títulos de crédito dentro de la película para establecer la importancia que atribuye el director a estas secuencias. En este sentido puede afirmarse que tanto desde el punto de vista de la duración bruta de las secuencias como desde el punto de vista de su duración porcentual respecto al total del tiempo de la película, existe un aumento incesante del tiempo que se dedica a estas secuencias. Usando la información porcentual, considerada como la más válida para describir la evolución, podemos observar cómo desde un 2,6% en la primera película se ha pasado a un 7% en la última, una cantidad que casi triplica la primera. Es más, en alguna de ellas se ha llegado al 14%, algo que si bien es extraordinario, muestra la predisposición del director a aumentar la duración de la secuencia de créditos lo que sea necesario para alcanzar el fin previsto.

Estos datos son realmente significativos si tenemos en cuenta que la creación de una secuencia de crédito, lejos de ser una actividad gratuita es algo tremendamente costoso. Es lamentable que no exista ningún estudio que nos muestre datos sobre la cuantía de las distintas partidas económicas que supone la creación de una película. Sin embargo, datos fragmentarios proporcionados por la industria americana (Lukk, 1997) señalan que el importe por minuto de título de crédito producido supone un importante desembolso para el bolsillo del productor. De esta manera, duplicar el tiempo y el porcentaje de crédito sobre el total de la película ha de ser un acto voluntario y expresamente deseado por el director el cual muestra un importante interés por la elaboración de estas secuencias.

El segundo objetivo que nos planteamos era determinar la función, ya fuese informativa o estética, de las secuencias de títulos de crédito en las películas de Almodóvar. A la consecución de este objetivo hemos dedicado una parte importante de este trabajo. Las conclusiones que hemos obtenido del estudio de la tipología, las técnicas de transición, la forma de citar las labores destinadas a crear los créditos y sus autores, el tratamiento de las fuentes y sus tamaños, los colores empleados y las músicas insertadas nos alejan mucho de suponer que la función

de los títulos sea meramente informativa. Para ello no habría sido preciso el intenso despliegue de medios que encontramos en las secuencias de crédito de Almodóvar. Como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, habría bastado con un fondo negro con letras desplazándose en color blanco. Algo funcional y que cumple a la perfección los requisitos informativos respecto a personas y medios utilizados en las películas.

Al crear una secuencia de créditos, Almodóvar confía en profesionales del diseño gráfico y de la composición musical para su ejecución. Entre todos estudian los diversos componentes que forman las secuencias de crédito y los adaptan milimétricamente a las necesidades específicas de cada una de las películas. Su planteamiento es claro: el título de crédito ha de servir para potenciar la película avanzando en el caso de las secuencia de inicio, el talante de la historia, informando a la vez al espectador de cuestiones previas y necesarias relativas a los hechos que se van a narrar e induciéndole a adoptar unos sentimientos y unos planteamientos acordes con la voluntad del director. Las secuencias finales, por su parte, tienen frecuentemente la función de aplacar las intensas vivencias de los personajes sentidas en primera persona por el espectador (al menos esa es la voluntad del director), a la vez que son proyectadas en el tiempo y en el espacio integrando los hechos narrados en el día a día de nuestras propias vivencias lo que consigue dar una considerable credibilidad a la narración.

El tercer y último objetivo era verificar el establecimiento de la existencia de unas fases de evolución temporal o de un conjunto de pautas en la ejecución de las secuencias. El análisis por separado de aspectos como la tipología de los títulos, la referencia a los créditos y sus autores, el empleo de colores y texturas, la integración de la música o el peso y distribución de las secuencias de apertura y cierre nos han proporcionado diversas etapas para cada elemento pero no nos permiten crear un esquema evolutivo claro.

En realidad, si hay dos palabras que podamos usar para definir las secuencias de títulos de crédito realizadas para las películas de Pedro Almodóvar, esas palabras son ADAPTACIÓN e INTEGRACIÓN. Cada una de las secuencias elaboradas está al servicio de la película de la que forma parte, una parte indisociable y necesaria y por esta misma razón la estructura de la secuencia, sus atributos gráficos y la música que emplea están subordinados a ese fin primordial. Por estas razones, encontrar una pauta general que permita identificar la existencia de

una serie de etapas en la obra del director sea una misión casi imposible. Las excepciones son, en la mayor parte de los casos, más abundantes que las normas.

Teniendo en cuenta los diferentes aspectos analizados, la articulación de las secuencias inicial y final, la técnica empleada para su creación y la duración de ambos elementos, nos atrevemos a presentar el siguiente esquema evolutivo en los títulos de crédito de las películas de Pedro Almodóvar:

Fase inicial (1974-1980). El año 1980, con la presentación de su primera película comercial *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, culminaba una larga etapa en la que Almodóvar había efectuado su aprendizaje básico de las técnicas cinematográficas. El inicio en el mundo comercial fue muy potente, hablando desde el ámbito de los títulos de crédito, gracias a la trabajada secuencia inicial elaborada por Ceesepe para *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* a base de imágenes estáticas construidas a imitación de las viñetas de los comics. Evidentemente, el director era consciente de que estaba ante la presentación de su primera obra y trató, no solo de revestirla de todos los elementos formales que integran cualquier película, sino que lo hizo mediante la indudable calidad y atractivo con que cuentan estas ilustraciones, motivo por el cual se crea un apartado especial para esta película. Un aspecto característico de esta etapa previa es la fuerte vinculación de su obra con la cultura popular representada por el cómic, los fanzines y un conjunto de actividades en las que tomaban parte los miembros más jóvenes de la sociedad de la época dotados de una frenética ansia hacia la actividad cultural e intelectual y cuya plasmación más conocida y exitosa fue la Movida Madrileña.

Etapa clásica (1982-1989). Tras la primera película y ya en plena consolidación de su obra, pasamos a una segunda etapa en la que el director se inclina por un planteamiento clásico para sus créditos. Estos son construidos mediante la elaboración, usando imágenes en movimiento, de una secuencia específica para el fondo. Sobre esta secuencia se incrustan los rótulos de texto que, con frecuencia, están escritos con una fuente diseñada expresamente para la película. La secuencia a la que nos referimos es la inicial, ya que la final se plantea de forma más simple mediante un rodillo sobre una imagen estática o sobre un fondo plano. De esta etapa forman parte las secuencias de crédito de las películas *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas*,

Matador y *Átame*. Dentro de esta etapa podemos ver lo que podríamos llamar una Fase Experimental (1984-1986) integrada por las películas *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y *La ley del deseo* que se caracterizan por ensayar nuevos métodos para la elaboración de los créditos. Así, la primera intercala entre los planos típicos de vídeo, planos completos con texto y una animación, también con texto. La segunda, presenta una animación formada a base de hojas de papel arrugadas que van pasando y que muestran los nombres de los protagonistas y del personal principal. Las secuencias finales mantienen el rodillo como elemento único.

Etapa de *collages* y texturas (1991-1997). La película precursora de la colaboración con Gatti, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, inicia una nueva etapa que se caracterizará por el empleo de nuevos elementos dentro de las secuencias de créditos iniciales como fotos, ilustraciones, figuras geométricas y por la potenciación de las texturas y del papel decorativo del texto. Las secuencias de créditos finales también comienzan a mostrar cambios como la sustitución del rodillo por planos fijos en *Mujeres...* A esta etapa, pertenecen *Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne Trémula*. Las dos primeras presentan el típico *collage* de Gatti con desplazamiento y sustituciones de unos elementos por otros. *Kika* presenta una compleja secuencia inicial en la que están presentes las texturas y los elementos dibujados como flores, etc. *Carne trémula* es una especie de isla dentro de esta etapa ya que no presenta elementos de *collage* ni dibujitos ni nada, sin embargo, sí presenta la potenciación del papel decorativo del texto en esos rótulos con la textura que imita el fuego. Por lo que a *La flor de mi secreto* respecta, a los consabidos elementos de *collage*, incorpora una larga escena con tres personajes en la secuencia de inicio, aunque lo más interesante está en la secuencia final donde se consolida la dualidad formada por planos fijos con los principales actores y rodillo para el resto de las personas que trabajan en la película.

Etapa de animaciones e inicios breves (1999-actual). Con *Todo sobre mi madre* se inicia una nueva etapa en la producción de secuencias de títulos que mantendrá sus características básicas hasta la última película filmada por el director hasta la fecha. La etapa se caracteriza por unas secuencias de inicio que tienden a mostrar solo los elementos básicos de la película: productora, título de la película y director. Por el contrario, las secuencias finales son más largas y presentan la estructura dual iniciada la etapa anterior en la que se dedican planos fijos o planos animados con una cierta complejidad a mostrar los nombres tanto de los

principales actores como del personal principal. Tras estos planos llega el rodillo final que suele ser simple y muestra al resto del personal. Las películas que forman parte de esta etapa son, además de la ya citada, *Hable con ella*, *La mala educación*, *Volver*, *Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros*.

En general, las etapas citadas presentan unas características muy definidas y son muy homogéneas en su contenido con la excepción de la etapa de “*collages* y *texturas*” donde se han incluido los créditos de *Los abrazos rotos*, película, en general muy difícil de clasificar.

Bibliografía

- Albinson, I. (2007). *Art of the title*. Obtenido el 25 de febrero de 2013 en <http://www.artoftitle.com>.
- Allen, W. (Director). (1977). *Annie Hall* [Película]. USA: Rollins-Joffe Productions.
- Allinson, M. (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- Almodóvar, P. (2011). *Página oficial de Pedro Almodóvar*. Revisado el 13 de Agosto de 2011 en <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia3.htm>.
- Amenábar, A. (Director). (1997). *Abre los ojos* [Película]. España, Francia, Italia: Canal + España y otros.
- Amenábar, A. (Director). (2004). *Mar adentro* [Película]. España, Francia, Italia: Sogepaq, Sociedad General de Cine (SOGECINE) S.A. y otros.
- Annakin, K. (Director). (1965). *Those Magnificent Men in their Flying Machines*. Estados Unidos de América: 20th Century Fox.
- Antón, J. (1992, 25 de enero). Elia Kazan: “Los directores de cine somos la sal de la tierra”. *El País*, p. 35.
- Beltrán, X. *Títulos de crédito*. Obtenido el 25 de febrero de 2013 en <http://www.titulosdecredito.org>
- Bertolucci, B. (Director). (1972). *Ultimo tango a Parigi* [Película]. Francia, Italia: United Artists, Les Productions Artistes Associés, Produzioni Europee Associati (PEA).
- Bertolucci, B. (Director). (1987). *The Last Emperor* [Película]. China, Italia, Reino Unido, Francia: Recorded Picture Company (RPC), Hemdale Film, Yanco Films Limited y otros.
- Blancas Álvarez, S. (2003). El diseño gráfico en el cine: 60 años de secuencias de títulos (1895-1955) en *Luces en el Laberinto Audiovisual. Congreso Iberoamericano de comunicación y educación* (pp. 96-116). Huelva: Grupo Comunicar Ediciones.

- Boyero, C. (8/3/2013). ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (II). *El País Cultura*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362687999_648669.html
- Buñuel, L. (Director). (1961). *Viridiana* [Película]. España, Méjico: Unión Industrial Cinematográfica y otros.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad : modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Cameron, J. (Director). (2009). *Avatar*. [Película]. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners.
- Casetti, F., Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castellani, J.P. (2008, Febrero). Los títulos de créditos en el cine de Pedro Almodóvar: un caso ejemplar mujeres al borde de una crisis de nervios. *Historia Actual Online*.
Obtenido el 22 de septiembre de 2010 en <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/241/229>
- Cohn, A. (Director). (1998). *Dead Man on Campus* [Película]. USA: Paramount Pictures, MTV Productions y otros.
- Conversaciones de Salamanca*. Obtenido el 20 de agosto de 2011 de Ministerio de Educación.
Media Cine: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque3/pag07.html>
- Cooper M.C. y Schoedsack, E.B. (Directores). (1933). *King Kong* [Película]. USA: RKO Radio Pictures.
- Corliss, R. (2005, 2 de junio). That Old Feeling: Secrets of the All-Time 100 [Versión electrónica]. *Time magazine*. Obtenido el 12 de febrero de 2012 de <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1068026,00.html>
- Costa, A. (1997). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Cruz, J. (1991, 17 de febrero). Entrevista a Bergman. *El País Semanal*, p. 34.

- Curran, S. (2000). *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film*. Gloucester (MA): Rockport Publishers.
- De la Iglesia, Á. (Director). (1997). *Perdita Durango* [Película]. España, Méjico, USA: Canal + España y otros.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2000). *La comunidad* [Película]. España: Antena3, Lolafilms y Vía Digital.
- De Palma, B. (Director). (1987). *The Untouchables* [Película]. USA: Paramount Pictures.
- Donen, S. (Director). (1963). *Charade* [Película]. USA: Universal Pictures, Stanley Donen Films.
- Donner, R. (Director). (1978). *Superman* [Película]. Reino Unido: Dovemead Films, Film Export A.G., International Film Production.
- Eco, Umberto. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto. (2000). *Tratado de semiótica general* (5ª Ed). Barcelona: Editorial Lumen.
- Edwards, B. (Director). (1963). *The Pink Panther* [Película]. USA: Mirisch G-E Productions.
- Epps, B. y Kakoudari, D. (2009). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. USA: University of Minnesota Press.
- Erice, V. (Director). (1973). *El espíritu de la comena* [Película]. España: Elías Querejeta.
- España, Ministerio de Cultura. (2020). *El cine y el vídeo en datos y en cifras*. Obtenida el 24 de junio de 2020 de <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/portada.html>
- Fernández-Santos, E. (20/3/2016). Julieta, el drama más seco de Almodóvar. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/03/20/eps/1458428727_145842.html

- Fernández-Santos, E. (28/2/2019). Banderas interpreta al 'alter ego' de Almodóvar en su nueva película. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/02/18/eps/1550513030_369310.html
- Fincher, D. (Director). (1995). *Se7en* [Película]. USA: Cecchi Gori Pictures y New Line Cinema.
- Fleming, V. (Director). (1939). *Gone with the wind* [Película]. USA: Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y otros.
- Fleming, V. (Director). (1939). *The Wizard of Oz* [Película]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Franco, R. (Director). (1997). *La buena estrella* [Película]. España: Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A. y otros.
- Galeen, H. y Wegener, P. (Directores). (1915). *Der Golem* [Película]. Alemania: Deutsche Bioscop GmbH.
- Gamonal, R. (2005). Títulos de crédito. Píldoras creativas del diseño gráfico en el cine. *Revista ICONO14, Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, vol 3(2), 43-67.
- García, J.L. y Jiménez, J.C. (2004). *Un siglo de España. La economía*. Madrid: Marcial Pons.
- García, R. (2011, 7 de abril). Los hermanos Almodóvar vuelven a la Academia de Cine [Versión electrónica]. *El País*. Obtenido el 12 de febrero de 2012 del sitio web del País. http://elpais.com/diario/2011/04/08/cultura/1302213604_850215.html
- García Berlanga, L. (Director). (1960). *Plácido* [Película]. España: Jet Films.
- Griffith, D.W. (Director). (1915). *The birth of a nation* [Película]. Estados Unidos de América: David W. Griffith Corp.
- Griffith, D.W. (Director). (1916). *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* [Película]. USA: David W. Griffith Corp.
- Gubern, R. (2009). *Historia del cine español* (6ª Ed). Madrid: Cátedra.

Guest, V. (Director). (1965). *Where the Spies Are* [Película]. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Hamilton, G. (Director). (1964). *Goldfinger* [Película]. Reino Unido: Eon Productions.

Harguindey, Á.S. (2009, 21 de agosto). El abismo Almodóvar. *El País Semanal*.

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Película]. Estados Unidos de América: Shamley Productions.

Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar* (3ª Ed). Madrid: Cátedra.

Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Película]. USA: Columbia Pictures y otros.

Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [Película]. USA: Warner Bros.

Inceer, M. (2000). *An analysis of the opening credit sequence in film*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Internet Movie Database. Consultas realizadas el 28 de mayo de 2012 en

<http://www.imdb.com>

Jewison, N. (Director). (1968). *The Thomas Crown Affair* [Película]. USA: Mirisch Corporation y otros.

Johnson-Davies, D. (2000). *Identifont*. Consultado el 16 de Octubre de 2011 en

<http://www.identifont.com>

Jonze, S. (Director). (2002). *Adaptation* [Película]. Estados Unidos de América: Columbia Pictures.

Keshishian, A. (Director). (1991). *In bed with Madonna* [Película]. USA: Boy Toy, Miramax Films y otros.

Kirkham, P. y Bass, J. (2011). *Saul Bass: A Life in Film & Design*. Londres: Laurence King Publishing.

- Kramer, S. (Director). (1963). *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* [Película]. Estados Unidos de América: United Artists.
- Kubrick, S. (Director). (1964). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [Película]. USA y Reino Unido: Columbia Pictures Corporation, Hawk Films y otros.
- Labaig, F. (2007, Abril). Acerca de los títulos de crédito. Paperback, 4. Obtenido el 1 de septiembre de 2011 de <http://www.paperback.es/articulos/labaig/creditos.pdf>
- León de Aranoa, F. (Director). (2002). *Los lunes al sol* [Película]. España, Francia e Italia: Sogepaq, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. y otros.
- Lewis, R. G. (2014). *Color psychology*. Burbank: Riana Publishing.
- Loma, E. (2011). *Una cabecera singular en el cine español: Plácido [Luis García Berlanga, 1961] Una reflexión en su cincuentenario*. paperback nº 7. ISSN 1885-8007. Obtenido el 26 de Septiembre de 2013 de www.paperback.es/articulos/loma/placido.pdf
- “Los abrazos rotos” se estrenará el 18 de marzo (2009, 14 de enero). *El mundo*. Obtenido el 13 de Agosto de 2011 de www.elmundo.es/elmundo/2009/01/13/cultura/1231849760.html
- Lukk, T. (1997). *Movie Marketing: Opening the Picture and Giving It Legs*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Manovich, Lev. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Marzal, J. (2008). *Cómo se lee una fotografía (Interpretaciones de la Mirada)*. Madrid: Cátedra.
- Ministerio de Cultura. *El cine y el vídeo en datos y en cifras. Evolución*. Obtenida el 13 de Agosto de 2011 de <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Evolucion/NPeliRealizadas.html>
- Mourgues, N. de (1994). *Le générique du film*. París: Méridiens Klincksieck.

- Mulligan, R. (Director). (1962). *To Kill a Mockingbird* [Película]. USA: Universal International Pictures (UI), Pakula-Mulligan y otros.
- Pastrone, G. (Director). (1913). *Cabiria* [Película]. Italia: Itala Films.
- Pohlen, J. (2011). *Fuente de letras* (4ª Ed). Colonia: Taschen.
- Polimenti, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.
- Porter, E.S. (Director). (1902). *Uncle Josh at the Moving Picture Show* [Película]. USA: Edison Manufacturing Company.
- Porter, E.S. (Director). (1903). *The Great Train Robbery* [Película]. USA: Edison Manufacturing Company.
- Porter, E.S. (Director). (1904). *The European rest cure* [Película]. USA: Edison Manufacturing Company.
- Porter, E.S. (Director). (1905). *The Kleptomaniac* [Película]. USA: Edison Manufacturing Company.
- Preminger, O. (Director). (1954). *Carmen Jones* [Película]. USA: Carlyle Productions.
- Preminger, O. (Director). (1955). *The Man with the Golden Arm* [Película]. USA: Otto Preminger, Carlyle Productions y otros.
- Preminger, O. (Director). (1959). *Anatomy of a Murder* [Película]. Estados Unidos de América: Carlyle Productions.
- Roos, D. (n.d.). *Why do movies cost so much to make?* Obtenida el día 28 de Marzo de 2012 de <http://entertainment.how-stuffworks.com/movie-cost1.htm>
- Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, città aperta* [Película]. Italia: Excelsa Film.
- Roy Hill, G. (Director). (1982). *The World According to Garp* [Película]. USA: Warner Bros. Pictures y Pan Arts.
- Russell, K. (Director). (1980). *Altered States* [Película]. USA: Warner Bros.

- Satué, E. (2000). *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid: Siruela.
- Schoedsack, E.B. y Pichel, I. (Directores). (1932). *The Most Dangerous Game* [Película]. Estados Unidos de América: RKO.
- Scorsese, M. (Director). (1980). *Raging Bull* [Película]. Estados Unidos de América: United Artist.
- Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [Película]. USA, Reino Unido: Brandywine Productions y Twentieth Century-Fox Productions.
- Seguín, J.C. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Silberling, B. (Director). (2004). *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* [Película]. USA, Alemania: Paramount Pictures, DreamWorks Pictures, Nickelodeon Movies.
- Solana, G. y Boneu, A. (2008). *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito* (2ª Ed.). Barcelona: Index Book.
- Sommers, S. (Director). (2004). *Van Helsing*. [Película]. USA: Universal Pictures.
- Strauss, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- Tabuenca Bengoa, M. (2011). El "leit motiv" de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra. *Index.comunicación, vol 1(1)*, 89-144.
- Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: vol 1* [Película]. USA: Miramax Films, A Band Apart y Super Cool ManChu.
- Tati, J. (Director). (1958). *Mon Oncle* [Película]. Francia: Gaumont.
- Varichon, A. (2009). *Colores: Historia de su significado y fabricación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Villafañe, J. (2003). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Película]. USA: RKO Radio Pictures, Mercury Productions y otros.

Welles, O. (Director). (1942). *The magnificent Ambersons* [Película]. Estados Unidos de América: Mercury Productions Inc., RKO Radio Pictures Inc.

WhatTheFont (1999). Consultado el 16 de Octubre de 2011 en MyFonts Inc.:
<http://www.myfonts.com/WhatTheFont>

Woolman, M. (2001). *Moving type: Designing for time and space*. Hove, East Sussex: Rotovision.

Young, T. (Director). (1962). *Dr. No* [Película]. Reino Unido: Eon Productions.

Zambrano, B. (Director). (1999). *Solas* [Película]. España: Maestranza Films, Canal Sur Televisión y otros.

Tablas e ilustraciones

Tabla 1. Modelo de tabla de análisis. Fuente: elaboración propia.	27
Tabla 2. Filmografía de Pedro Almodóvar. Fuente: web oficial de Almodóvar y elaboración propia.	45
Tabla 3. Recopilación de datos de las secuencias de créditos de las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia.	176
Tabla 4. Referencias a secuencias de títulos. Fuente: elaboración propia.	194
Tabla 5. Términos más empleados para referirse a los títulos. Fuente: elaboración propia.	194
Tabla 6. Autores de secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	196
Tabla 7. Fuentes tipográficas en las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia.	198
Tabla 8. Tamaño de los caracteres en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	201
Tabla 9. Colores utilizados las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	204
Tabla 10. Uso de las texturas en función del tipo de secuencia. Fuente: elaboración propia.	206
Tabla 11. La música en las secuencias de inicio. Fuente: elaboración propia.	208
Tabla 12. La música en las secuencias finales. Fuente: elaboración propia.	209
Tabla 13. Duración de películas y secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	216
Ilustración 1. Estreno de largometrajes y cortometrajes en España entre 1982 y 1989. Fuente: Ministerio de Cultura y elaboración propia.	34
Ilustración 2. Evolución de la recaudación, estrenos y espectadores del cine español entre 2003 y 2010. Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Ministerio de Cultura y elaboración propia.	40
Ilustración 3. Tipología de los títulos de crédito en las secuencias de inicio. Fuente: elaboración propia.	191
Ilustración 4. Tipología de las secuencias de créditos finales. Fuente: elaboración propia.	191
Ilustración 5. Técnicas empleadas en la transición de planos de títulos. Fuente: elaboración propia.	193
Ilustración 6. Entradas empleadas para referirse a los créditos. Fuente: elaboración propia.	194
Ilustración 7. Fuentes tipográficas en las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia.	198
Ilustración 8. Número de películas según el tamaño de los caracteres. Fuente: elaboración propia.	202
Ilustración 9. Colores empleados en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia. ...	205
Ilustración 10. Uso de las texturas en función del tipo de secuencia. Fuente: elaboración propia.	207
Ilustración 11. Técnicas utilizadas para la creación de la música de las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	211
Ilustración 12. Autores de la música de las secuencias de crédito. Fuente: elaboración propia.	211

Ilustración 13. Estilos de la música de las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	213
Ilustración 14. Solapamiento entre la música de las secuencias de crédito y la película. Fuente: elaboración propia.	214
Ilustración 15. Duraciones de las secuencias de títulos de crédito. Fuente: elaboración propia.	217
Ilustración 16. Distribución temporal de las fuentes empleadas en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	226
Ilustración 17. Distribución temporal de las fuentes empleadas en las secuencias de créditos. Fuente: elaboración propia.	228
Ilustración 18. Utilización de los colores en las secuencias a través de los años. Fuente: elaboración propia.	231
Ilustración 19. Duración absoluta, porcentual y tendencia de las secuencias de títulos de crédito. Fuente: elaboración propia.	234
Ilustración 20. Evolución en la proporción entre las secuencias iniciales y finales de los créditos. Fuente: elaboración propia.	237

Anexo I. Fichas técnicas de las películas anteriores a Pepi, Luci, Bom...

Dos putas o historia de amor que termina en boda

Sinopsis

Una prostituta está dando vueltas por el campo, histérica, quejándose de que por aquello del amor libre de los hippies tiene poco trabajo. Un hada se le aparece y promete ayudarla. Sale a la carretera y con su varita mágica detiene varios coches. De esta forma consigue llevar un montón de chicos a la puta, que se ponen en fila para que ella empiece a ejercer sus funciones. Al poco tiempo, la cola va desapareciendo, va empequeñeciéndose, hasta que la puta se da cuenta de que ha aparecido una de su misma condición que le está robando los clientes. Se quita de encima al chico que tiene en este momento y se va histérica hacia la otra. Pero al mirarla descubre que le encanta. Se le acerca, se abrazan y se van a follar al campo. A los clientes no les hace ninguna gracia, y al aparecer el hada quieren lincharla. Entonces, ella les dice que aquellas chicas acaban de descubrir el amor, y que si ellos se miran los unos a los otros también lo descubrirían. Así lo hacen, y se dan cuenta de que están enamorados entre sí. Al fin todos asisten a la boda de las putas, que se casan de blanco.

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 10 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1974.

Film político

Sinopsis

El cortometraje es solo una escena en la que Almodóvar defeca en una manera muy explícita y se limpia después el culo con una foto de Nixon.

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 4 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1974.

La caída de Sodoma

Sinopsis

Lot, su mujer y sus hijas huyen de Sodoma. La mujer se vuelve y se convierte en una estatua de sal, tal y como les habían advertido los ángeles enviados por Dios antes de que la ciudad fuera destruida. Lot, que no se toma muy en serio la recomendación de los ángeles, se vuelve a buscar su mujer al ver que no le sigue, y se convierte también en estatua. Las chicas se dan cuenta de que no vienen sus padres, y aterrorizadas deciden a buscarles, pero reculando, por no desobedecer a los ángeles. Descubren las estatuas de sus padres, y espantadas salen corriendo para refugiarse en una gruta. Allí se ponen cachondas y empiezan a decir que por lo menos si su padre hubiera venido se habrían acostado con él, y habrían tenido hijos que serían padres de pueblos. Eso es lo que realmente sucedió en la historia bíblica, pero aquí estando Lot convertido en estatua no hay al final ni pueblos, ni padres, ni nada.

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 10 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1974.

Homenaje

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1975.

El sueño o la estrella

Sinópsis

Un chico, borracho en una fiesta, se imagina a sí mismo convertido en estrella, cantando con la voz de Billy Hollyday, "My man". Se ve un decorado fastuoso, atravesando una enorme pantalla, mientras junto a él dos personajes vestidos de figuras del cine van haciendo pasar un rollo de papel higiénico en el que aparecen los subtítulos de la canción. Al final, rodeada de focos, la estrella cuenta la historia de su vida, toda llena de tópicos de alcohol, hombres y de desesperación.

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 12 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1975.

Blancor

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 5 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1975.

Muerte en la carretera

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 5 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1976.

Tráiler de Who's afraid of Virginia Wolf?

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 5 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1976.

Sea caritativo

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 5 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1976.

Las tres ventajas de Ponte

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 5 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1977.

Sexo va, sexo viene

Sinópsis

Un chico que va por la calle se choca con una tía, haciendo que se le caigan los bolsos y paquetes que lleva. Ella le insulta y le da una bofetada. A él le es lo mismo, porque le ha encantado. Le pide su número de teléfono, y aunque ella al principio no quiere dárselo, por fin lo consigue.

Comienzan a verse de vez en cuando, y cada vez que lo hacen ella le sacude una paliza horrible. La chica, que en el fondo está harta, le dice un día que piensa dejarle. Él le ruega que no lo haga, le repite que está encantado con ella. La chica se extraña, porque cada vez que se ven le está pegando todo el tiempo, pero él le declara que eso era lo que estaba buscando

hacía tiempo, una chica tan agresiva, tan violenta como ella. La chica, harta, le confiesa que a ella lo que le gustan son las mujeres, y que si ha salido con él era para humillarle, por hundirle. Razón de más para abandonarle, porque todo aquello le estaba gustando. Así que la chica le deja. Desesperado, el chico consulta a “la abuelita”, una de esas máquinas callejeras que predicen el futuro. Allí obtiene la siguiente respuesta: “Si a ella le gustan las mujeres, hazte mujer”.

Así que el chico comienza a comprar ropas y maquillajes femeninos. Consigue encontrarse con la chica, y cuando ésta le ve, le encanta y se aman locamente.

Al cabo de unos meses la chica se da cuenta que él está dejando de hacerle caso. Desesperada, le pregunta qué pasa. Y el chico le recomienda que se adapte a las circunstancias, porque a él, desde que se ha hecho mujer, lo que de verdad le gustan son los hombres.

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 17 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1977.

Folle...folle...fólleme...Tim

Sinópsis

Se trata de un típico folletín; una pobre chica que trabaja en unos grandes almacenes, con un novio ciego que toca la guitarra. Él se hace famoso, ella se queda también ciega, etc., en fin, un melodrama de fotonovela.

Ficha artística

Carmen Maura..

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 90 minutos. Formato: súper 8 mm. Estreno: 1978.

Salomé

Sinópsis

Abraham va paseando por el campo con su hijo Isaac, y se encuentra con Salomé que va toda cubierta de peinetas y de velos. A pesar de que Abraham era una persona muy justa y

muy piadosa, enloquece por ella y le pide que le baile. Ella comienza a bailar “El gato montés”, mientras que se va quitando los velos. Una vez que Abraham está completamente loco por ella, Salomé le pide la cabeza de su hijo. Abraham, que había prometido darle lo que fuese, no tiene más remedio que acceder. Isaac, al ver el panorama, dice que para nada sale corriendo. Pero Salomé, que tiene poderes, aparece delante de él, le hipnotiza y se lo entrega al padre. Abraham enciende una hoguera, y cuando se dispone a matar a su hijo se escucha una voz divina que le dice que aquello era una prueba, que Salomé no es otra cosa que una de sus representaciones, que Salomé era Dios, que a veces toma esta forma para seducir a los hombres. Y que si había hecho todo aquello era para probar a Abraham que era humano y podía pecar. Porque Dios estaba un poco mosqueado al ver que Abraham no pecaba nunca. Y que, para que todas las generaciones se acordaran de ese día y lo festejaran, recogiera todos los velos que Salomé se había quitado, para que a partir de entonces las mujeres de su pueblo se cubrieran con ellos en señal de respeto hacia la Iglesia.

Ficha artística

Isabel Mestres, Fernando Hilbeck, Agustín Almodóvar.

Ficha técnica

Director: Pedro Almodóvar. Duración: 11 minutos. Formato: 16 mm. Estreno: 1978.

Anexo II. Glosario.

BSO

Iniciales de Banda Sonora Original. En sentido estricto consiste en la mezcla editada de diálogos, efectos de sonido y música empleados en la película. De forma más específica, y es como se emplea en este trabajo, se ciñe a la suma de la música creada expresamente para la película y las canciones ajenas, generalmente adaptadas para la ocasión.

CutreLux

Se trata de un movimiento pop de vanguardia con un fuerte carácter transgresor aparecido en la época de la Movida madrileña. Su creador fue el cantante y artista Paco Clavel y se caracteriza por la reutilización con carácter decorativo de objetos, hasta cierto punto vulgares como: etiquetas de precios a modo de lentejuelas, cartones de huevos para elaborar pamelas, etc.

Escena – Secuencia - Plano

La escena es un bloque de acción dramática.

La secuencia es una unidad dramática de espacio y tiempo.

El plano es la unidad narrativa mínima.

Fuente tipográfica

Consiste en el estilo, las características comunes que presentan un conjunto completo de caracteres formado por letras, números y signos.

IMDB

Son las siglas de la *Internet Movie Database*, una base de datos accesible en Internet donde se guardan múltiples datos de películas de todo el mundo. Su dirección es www.imdb.com.

Largometraje

Un largometraje es una película cuya duración es larga. Este término ambiguo está definido en cada país por su propia legislación. En España y según la RAE, se considera largometraje a toda película cuya duración mínima exceda los 60 minutos.

MTV

Se trata de las siglas de *Music Television*, una cadena de televisión por cable de origen estadounidense pero que ha logrado una difusión mundial. Su especialidad inicial fueron los vídeos musicales dirigidos a un público entre 11 y 34 años aunque actualmente ha rediseñado su orientación hacia las series de telerrealidad y al *live-action*.

Punto Benday

Es el nombre que recibe la trama de puntos que se emplea para lograr los degradados en la imprenta. El nombre procede de su inventor, el impresor e ilustrador estadounidense Benjamín Day (1838-1916).

Rodillo, Roll, Rollo

Son tres formas diferentes de denominar a una de las técnicas que se utilizan para mostrar los créditos, generalmente finales, en las películas. Su principal característica es que los créditos se desplazan atravesando toda la pantalla con un movimiento vertical a velocidad uniforme. El listado de créditos que se nos ofrece es secuencial y ordenado, mostrando las distintas actividades desempeñadas por todo el personal que interviene en la película junto con sus nombres.

Serif

Es un término del ámbito tipográfico que se refiere a los remates ornamentales situados en los extremos de las líneas de los diferentes caracteres. Las fuentes que presentan estos remates se denominan *serif* y las que no los presentan se denominan *sans-serif*.

Teaser

Se trata de un formato publicitario que se usa para anticipar una campaña más amplia. Su principal característica es que ofrece información fragmentada de la película y en ocasiones enigmática ya que es frecuente que no se indique ni el título de la película ni su productor ni el hecho de que se trate de una película. La intención es generar curiosidad por parte del potencial espectador pendiente, al menos eso es lo que se pretende, del momento en que ya dentro de la campaña publicitaria se desvele el título y otras características de la película.

Truca

La truca o impresora óptica es un dispositivo que resulta de la unión de un proyector a una cámara de cine y que era empleada ampliamente por los creadores de animaciones. Facilita la elaboración de un amplio número de efectos visuales, entre ellos las transiciones entre los títulos de crédito, etc.