

# La fotografía en el diseño de los títulos de crédito de las películas de Pedro Almodóvar

## Resumen

La preocupación del director Pedro Almodóvar por los elementos estéticos de sus películas es uno de los rasgos que definen su trayectoria y alcanza al diseño de los títulos de crédito como carta de presentación de sus producciones. Desde esta premisa, la investigación se ha centrado en la fotografía como un elemento que contribuye a su diseño gráfico. Para abordar esta cuestión, nos hemos propuesto tres objetivos específicos: determinar las fórmulas que emplea este cineasta para acoger imágenes fotográficas en el diseño gráfico de los títulos de crédito, comparar las aperturas y los créditos de cierre y establecer sus rasgos característicos en función de los contenidos visuales que emplean y su relación con los personajes y narración cinematográfica en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones lejanos* (1991) y *La mala educación* (2004). Metodológicamente nos hemos servido de la versión cualitativa del análisis de contenido, donde a partir de la filmografía completa de Pedro Almodóvar hemos seleccionado una muestra delimitada en función de los títulos de crédito que cuentan con imágenes fotográficas. Para fijar las categorías se ha elaborado una clasificación propia que parte de Inceer y Vanoye para el estudio de los motivos visuales, de Laibag para la relación entre los títulos de crédito y la narración fílmica y de Dubois y Parejo para las formas de inserción de los créditos. Los resultados muestran cuatro fórmulas que delatan la presencia de la fotografía en los títulos de crédito: el *Time-lapse*, lo profílmico, el congelado de imagen y la inserción de fotografías. Este último hace referencia a objetos reales, cuyos motivos visuales más recurrentes se corresponden con el collage, la fragmentación, el cromatismo artificioso, la repetición de contenidos, la simetría y la metáfora visual (que marca la relación de los créditos con los personajes y la narración fílmica).

Nekane Parejo

Doctora en Comunicación

Audiovisual

Profesora Titular en la Universidad

de Málaga

Málaga, España.

Correo electrónico: nekane@uma.es

[orcid.org/0000-0003-3021-1223](https://orcid.org/0000-0003-3021-1223)

**Google Scholar**

Recibido: agosto 31 de 2021

Aprobado: mayo 27 de 2022

Palabras clave:

cine, diseño gráfico, fotografía, Pedro Almodóvar, títulos de crédito.



## Photography in the design of the credit titles in the films of Pedro Almodóvar

### Abstract

Director Pedro Almodóvar's concern for aesthetic elements of his films is one of the features that defines his career and reaches the design of the credit titles as a cover letter of his productions. From this premise, the research has focused on photography as an element that contributes to its graphic design. To address this issue, three specific objectives are set: To determine the formulas used by this filmmaker to include photographic images in the graphic design of the credit titles to compare the opening and closing credits and to establish their characteristic features based on the visual content they use and their relationship with the characters and cinematographic narration in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones Lejanos* (1991) and *La mala educación* (2004). Methodologically, the qualitative version of the content analysis was used where, from the complete filmography of Pedro Almodóvar, a delimited sample based on the credit titles that have photographic images was selected. To determine the categories, a self-made classification was developed that starts from Inceer and Vanoye for the study of visual elements, from Laibag for the relationship between the credit titles and the film narration and from Dubois and Parejo for the form of insertion of the credits. The results show four formulas that reveal the presence of photography in the credit titles: the Time-lapse, the profilmic, the frozen image and the insertion of photographs. The latter refers to real objects whose most recurrent visual motifs correspond to collage, fragmentation, artificial chromaticism, repetition of content, symmetry and visual metaphor (which marks the relationship of the credits with the characters and the film narration).

Key words:  
cinema, graphic design,  
photography, Pedro Almodóvar,  
credit titles.

## Introducción

En la actualidad, los títulos de crédito se han convertido en una parte fundamental de las producciones cinematográficas. Para abordar este objeto de estudio partimos de la definición de Iván Bort (2011) cuando establece que se trata de:

[...] una partícula narrativa estructural del relato fílmico que, siempre dentro del marco de la imagen y presentada a través múltiples posibilidades formales, cumple el objetivo primario de informar al espectador tanto del título como de la autoría (financiera e intelectual) como de la relación de personas que han intervenido. (p. 1108)

A partir de esta afirmación se pueden establecer dos consideraciones. En primer lugar, que los títulos de crédito, en ocasiones y con el transcurso del tiempo, se han convertido en piezas emblemáticas donde esta relación de nombres son la excusa para condensar en un breve lapso otras funciones además de la identificativa. Nos referimos aquí al empleo, por un lado, de criterios vinculados al diseño de una estética visual que funcionan como indicadores de aspectos como el género cinematográfico, el estilo, la temática, etc. Y, por otro, a la inserción de elementos clave que permiten anticipar el discurrir narrativo. En segundo lugar, la cuestión relacionada con las “múltiples posibilidades formales” mediante las que se muestran los títulos de crédito, nos lleva a detenernos en su composición morfológica que aglutina y combina distintos elementos como tipografía, composiciones musicales, ruidos, locuciones, imágenes en movimiento, animación, infografías y fotografías. En palabras de Betancourt (2017) se trata de una: “construcción híbrida de música, textos y materiales visuales de varios tipos, compuestos para crear unidades singulares” (p. 2).

Precisamente esta investigación se centra en la fotografía, para reflexionar sobre si la asociación entre esta y el diseño gráfico han dado lugar a la creación de un

estilo propio en la filmografía de Pedro Almodóvar. Por esta razón, el propósito general de partida es abordar cómo la fotografía se inserta en el diseño gráfico de los títulos de crédito de las películas de este cineasta. A partir de aquí, y de forma específica, nos planteamos establecer los mecanismos mediante los que se introducen las imágenes fotográficas en el diseño gráfico de los títulos de crédito en la filmografía de Almodóvar, delimitar las diferencias entre las aperturas y los créditos finales y, por último, detallar los motivos visuales y su nexos con la narración fílmica y sus personajes en tres películas cuyos créditos fueron diseñados por Juan Gatti.

## Método

Metodológicamente hemos empleado el análisis de contenido en su versión cualitativa. Por este motivo, partimos de un universo que contempla todas las películas de Pedro Almodóvar. No obstante, este se ha delimitado en una muestra cuyo criterio de acotación se corresponde a los títulos de crédito iniciales y finales y la inclusión de imágenes fotográficas en estos. Las categorías sobre las que se han establecido los resultados han estado determinadas por su ubicación al principio o final de la película. Y dentro de esta se ha elaborado una clasificación de elaboración propia que atiende a las formas de inserción de las imágenes fotográficas en el diseño gráfico de los títulos de crédito, los motivos visuales y su relación con los personajes y la narración fílmica. Para completar estos dos últimos parámetros la muestra se ha concretado en tres películas *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Tacones lejanos* (1991) y *La mala educación* (2004). La selección de estas tres producciones se justifica por el hecho de que son las que insertan mayor número de imágenes fotográficas en sus aperturas y, además, comparten rasgos comunes (aunque con algunas matizaciones), el principal que el encargado de elaborarlas fue el diseñador gráfico Juan Gatti.

Para abordar estas categorías han resultado de gran utilidad las aportaciones de Iván Bort (2011) en relación a las diferentes nomenclaturas y distinciones entre títulos de crédito iniciales (siguiendo a este autor se emplea también el término aperturas) y los finales (pp. 1104-1108). También, hemos tenido presentes los parámetros de Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété (2008). En concreto, los epígrafes 2 y 5, que incluyen dentro de su modelo de análisis las formas de los créditos y el contenido audiovisual de los créditos como “obertura” de la película. En este sentido, hemos mantenido algunos de los indicadores de estos autores como son los de “género (película negra, western, comedia, etc.); de contenido narrativo o dramático (apertura dramática general) [...] de reflexividad (la película se designa como película) [...] o designa algunos aspectos de su fabricación” (Vanoye y Goliot-Lété, 2008, pp. 110-111). Para completar esta clasificación hemos recurrido a Inceer (2007) cuando señala que un adecuado diseño de una apertura:

[...] debe establecer el estilo visual de la película apoyándose en determinadas convenciones de género [...] También puede imponer una estética concreta y si es necesario puede ayudar a clarificar algunos aspectos de la historia a través de su contenido presentando referencias simbólicas o abstractas hacia ciertos elementos de la película. (p. 28)

En este texto hemos contemplado, dentro del estudio de los motivos visuales, los indicadores estéticos, de género cinematográfico, de reflexividad e indicador de aspectos de su fabricación.

Por otra parte, para el estudio de las formas de inserción de las imágenes fotográficas en el diseño de los títulos de crédito, nos hemos servido parcialmente de la clasificación de Dubois (1987) en “La photo tremblée et le cinéma suspendu”, cuando establece cuatro posibles fórmulas, de las que aquí resultan de interés dos: el hecho de abordar una temática fotográfica y el contar con una forma fotográfica (congelados, ralentí...) (pp. 27-40).

En este sentido, también han tenido cabida las aportaciones de Parejo (2012) donde determina la existencia de:

[...] tres modalidades mediante las que lo fotográfico toma cuerpo en el filme: la detención de lo profílmico, el congelado de imagen y la inserción de fotografías [...] A las fórmulas anteriores se debe añadir, una cuarta en la que el fragmento puede construirse a través de la fotografía en tiempo secuencial, el *Time-lapse*. (p. 75)

De esta misma autora también nos ha sido de utilidad el artículo “La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar” (Parejo, 2020), donde se plantean los mecanismos a los que recurre este cineasta a la hora de insertar fotografías en sus producciones. Aunque en este texto se determinan las tipologías más habituales, no se hace referencia a los títulos de crédito. Por este motivo, hemos considerado que sería oportuno complementarlo con el presente estudio.

Por último, en relación a los créditos en las películas de Almodóvar cabe reseñar la escasez de publicaciones, si exceptuamos un artículo de Jean-Pierre Castellani (2008) que focaliza su trabajo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Por otra parte, Sánchez (2017) dedica un breve capítulo a este tema en *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, donde realiza un escueto recorrido evolutivo que se centra en la tipografía y elementos sonoros. Esta circunstancia ha convertido este trabajo en una investigación de carácter exploratorio.

386

## Resultados

### La fotografía en el diseño de los títulos de crédito finales

Los títulos de crédito finales de la filmografía de Almodóvar se caracterizan por un diseño simple. De hecho, la mayor parte se corresponden con los *Rolling end credits* del estándar norteamericano, que se configuran en el clásico

rodillo final de las primeras producciones cinematográficas. Así, lo vemos en algunas de sus primeras películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) donde la tipografía en color negro se coloca sobre un fondo verde o posteriormente, en *Tacones lejanos*, en la que se invierten los tonos y la tipografía en verde se superpone sobre una base en negro. En esta línea, más tarde, la tipografía se inserta mediante fundidos. Es el caso de *La flor de mi secreto* (1995) y *Dolor y gloria* (2019) ambas con fondo negro, la primera con letras rojas y la segunda blancas y rojas.

Sin embargo, la fórmula que más se repite es el congelado de imagen<sup>1</sup>, que de acuerdo con Maglhaes (2008) es una forma de fotografía: “Los fotogramas que vemos suspendidos en la pantalla forman parte del lenguaje, suspenden el tiempo de la mirada [...] advirtiéndonos del hecho de que el cine es fotografía” (p. 25). Este mismo autor se hace eco de la relevancia de este tipo de imagen: “ya que condensan momentos cruciales en los que se desarrolla el meollo de la acción” (p. 25).

En el tema que nos ocupa, la significación proviene del momento conclusivo del filme. De este modo, en las películas de Almodóvar se encuentran ocho finales que devienen en imagen fija. Dentro de estos, la mayoría se vinculan a la acción inmediata que el espectador acaba de presenciar. Es el caso de la conversación detenida entre Pepa (Carmen Maura) y Marisa (Rossy de Palma) en la terraza del ático de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o del abrazo de sor Estiércol (Marisa Paredes) y la madre Superiora (Julieta Serrano) a las que

---

<sup>1</sup> En menor medida, en cinco ocasiones, la tipografía se inserta sobre imágenes en movimiento. Es el caso de la autopista madrileña sobre la que se imprimen la tipografía en rojo del rodillo final de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) o una carretera, pero en esta ocasión secundaria, da cabida a la tipografía en *¡Átame!* (1989). Igual que ocurría con las imágenes fotográficas, Almodóvar también se sirve de objetos más abstractos como la cadena de ADN que cambia de color junto a la que se colocan los créditos de *La piel que habito* (2011). Mención aparte requieren dos cintas en las que el escenario sobre el que se han realizado las actuaciones se convierte en el fondo que acoge las acreditaciones. Se trata de *Hable con ella* (2002) y *Todo sobre mi madre* (1999). En esta última, a diferencia de las demás, es la cámara cinematográfica la que se mueve mediante un *zoom out* que parte de un telón teatral para pasar al escenario. Finalmente, en el resto de las producciones, *Volver* (2006) o *Los amantes pasajeros* (2013), los fondos se corresponden con animaciones, en este última mediante pictogramas.

vemos a través de una de las ventanas del convento de *Entre tinieblas* (1983) y donde, aunque no es perceptible aún, podemos sentir el llanto de esta última.

En este sentido, es preciso subrayar el congelado de la imagen de los bomberos que proceden a apagar el incendio del edificio en el que Antonio (Antonio Banderas) y Pablo (Eusebio Poncela) se abrazan por última vez en *La ley del deseo* (1987), y cómo la cámara cinematográfica nos lo muestra a través de las llamas de un contenedor próximo que se inmovilizan para dar paso al rodillo de los créditos. También serán unas llamas, en esta ocasión de una chimenea, las que delaten el congelado de imagen del final de *Matador* (1986), ya que los protagonistas permanecen inmóviles tras matarse.

En otras ocasiones, también remiten al final de la película, pero con motivos menos directos en los que la presencia de los personajes se diluye, como el avión paralizado en el cielo en el que mantienen relaciones sexuales Sexi (Cecilia Roth) y Riza (Imanol Arias) camino de Contadora (Panamá) en *Laberinto de pasiones* (1982), el paisaje suizo en el que se centra la cámara y que dejan atrás los protagonistas de *Julieta* o la línea de la carretera por la que transita el automóvil que conduce Kika (Verónica Forqué) con Manuel Banderas en *Kika* (1993).

388

Mención aparte requiere la estrella navideña de las acreditaciones conclusivas de *Carne trémula* (1997) debido a que se trata de una estructura cíclica, ya que el director comienza la película con el montaje de esta, pero 26 años antes. Sin embargo, en el final, una *voz en off* señala que se trata del mismo emplazamiento en el que todo ha cambiado. En cierto modo, es como si el cineasta pretendiera detener el tiempo actual.



## La fotografía en el diseño de los títulos de crédito iniciales

### *Formas de inserción de la imagen fotográfica*

Decíamos, al definir la metodología, que la presencia de la fotografía en cine puede manifestarse a través de cuatro fórmulas como son los congelados de imagen, *Time-lapse*, lo profílmico y la inserción de fotografías como objetos reales. En las aperturas de Almodóvar, con mayor o menor relevancia, se encuentran estos mecanismos. Basta visionar los títulos de crédito iniciales de *La ley del deseo* para percibir lo que Bellour (2010) considera un congelado de imagen: “el fotograma que surge a través de la fotografía, la evidencia cegadora de lo fotográfico sumergida en la película, imponiéndose en el sentido y en el hilo de su historia” (p. 114). Sin duda, así se presenta el encuentro de los hermanos Quintero, Tina (Carmen Maura) y Pablo a la salida del estreno de la última película de este. Será un disparo fotográfico, que percibimos a través del fogonazo de un *flash*, el detonante de la paralización de una imagen que se trasmuta a blanco y negro, en la que se funden en un abrazo. Sobre la imagen detenida se insertan el título y el nombre del director. Además, de soslayo, en el margen izquierdo y de perfil, se incluye un tercer personaje, Antonio, que, aunque en este momento el espectador no es consciente, formará parte de su historia hasta el final de la película. Otra cuestión, latente en esta producción, en relación al ámbito fotográfico, es la presentación inicial de las acreditaciones (anterior al encuentro señalado). Se trata de hojas de papel arrugadas en las que la iluminación configura un ojo sobre el que se ha colocado la lista de acreditados.

En *¡Átame!* encontramos otro congelado de imagen, tras un *zoom out* que muestra unas imágenes triplicadas de la Virgen María y del Sagrado Corazón de Jesús que se funden con una pintura de un psiquiátrico, este deviene lentamente en una fotografía que tras unos segundos adquiere movimiento.

Aquí el proceso es el inverso, la acción no se detiene, sino que se transforma en el discurrir cinematográfico que da comienzo a la película.

Hasta ahora nos hemos centrado en aquellas ocasiones en las que la cámara cinematográfica detiene el movimiento en su totalidad. Nuevamente en palabras de Bellour (2009): “tanto el movimiento *en* la imagen como *de* la imagen” (p. 112). Pero, a veces, el cineasta decide detener el movimiento *en* la imagen. Es decir, el movimiento de los personajes, independientemente de que el *de* la imagen prosiga. Se trata de lo que Casetti y Di Chio (2008) denominan movimientos de lo profílmico. Expresado por estos autores: “aquello que se mueve dentro del cuadro” (p. 83). De este modo, Almodóvar decide detener el movimiento de Vera en *La piel que habito* mientras realiza un ejercicio de yoga<sup>2</sup> y sobre el que impresiona la autoría del filme y el título.

La tercera de las posibilidades que delata la presencia de la fotografía en las aperturas de las películas de Almodóvar es el *Time-lapse* donde el tiempo secuencial, como señala Damian Sutton (2011), se expresa a través de “la exploración de lo fotográfico y del sentido del tiempo y el espacio que nos proporciona” (p. 13). Los créditos iniciales de *Entre tinieblas* dan cuenta de este proceder mediante un plano fijo del *skyline* de un anochecer en Madrid sobre el que se inscribe la relación de acreditados.

390

Por último, respecto a los objetos fotográficos reales, aquí solo abordaremos y de forma parcial los *collages*. En este sentido, en la apertura de *Kika*, se observan unos disparos fotográficos a una modelo que se está desnudando a través de una cerradura. La imagen se congela y se imprime el título de la película que se funde en rojo. Tras este episodio la cámara cinematográfica, mediante un barrido descendente, muestra tres elementos que pertenecen a un collage de la obra del artista Dis Berlin. Se trata de la imagen de la mujer en la que se ha

<sup>2</sup> Pedro Poyato (2015, pp. 100-102) considera que esta postura remite a la escultura de Louise Bourgeois *Art of Hysteria* (1993).

inspirado el fotógrafo (con idéntica pose), una cerradura moderna que impide la mirada del *voyeur* (en oposición a la funcionalidad que esta mostraba en la sesión fotográfica anterior) y una flor. Una rosa que paradójicamente veremos al comienzo de los títulos de crédito de la siguiente película del cineasta, *La flor de mi secreto*. Además, en esta última producción, a diferencia de en *Kika*, el espectador contempla cómo la imagen de la flor se reconstruye a modo de un puzle sobre el que se inserta el título y que, salvando las distancias, remite a lo que los fotomontadores rusos denominaron poligrafía. Es decir, la combinación de fotografía, *collage*, diseño y tipografía. Por otra parte, alude a la temática de novela rosa que la protagonista, Leo (Marisa Paredes), escribe con pseudónimo.

***Tres obras diseñadas por Juan Gatti: Mujeres al borde de un ataque de nervios, Tacones lejanos y La mala educación***

*a) Estudio de los motivos visuales: indicadores estéticos, de género cinematográfico, de reflexividad y de aspectos de su fabricación*

Como decíamos, las tres producciones tienen en común el hecho de estar elaboradas por Juan Gatti. Su estilo supone, según Blas Maza, una transformación en la forma de abordar estas piezas:

Cuando en 1987, en la cámara oscura de las salas de cine de este país aparecieron los títulos de crédito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* muchos descubrieron de forma empírica dos conceptos básicos: uno, que el color existe [...] y dos, que los títulos de crédito, no solo son parte indisoluble de los contenidos de una película, sino que además pueden agrandarla, enlucirla. (Blancas, 2005, p. 338)

Si nos centramos en estos hallazgos, y en relación con la estética, cabe destacar que nos encontramos ante piezas breves que muestran las características más peculiares de este diseñador. De este modo, la fragmentación, el *collage* como técnica, la simetría, el cromatismo artificioso, la repetición de contenidos, la

metáfora visual y las formas geométricas forman parte de la estética de estos títulos de crédito iniciales. En este sentido, Shaila García y Aaron Rodríguez (2021) señalan que: “uno de los estilemas de Almodóvar es la atención a las geometrías” (p. 99).

En relación con estos rasgos, y en concreto a la fragmentación en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, es preciso subrayar que comienza con una imagen de las piernas de una mujer cuyo cuerpo y rostro se omite. No obstante, entre las muestras más significativas destaca una flor cuyos pétalos son bocas recortadas o una cara dividida en tres partes: el ojo izquierdo, el derecho y el rostro al que se ha seccionado la parte superior. Estas fragmentaciones, a modo de collages, remiten al mundo femenino, particularmente al de las revistas femeninas, aunque una vez efectuados los recortes evidencian sus tribulaciones cotidianas. La simetría también está presente desde el principio con fondos que seccionan por la mitad el encuadre en diferentes colores, como en la mencionada imagen de inicio o posteriormente en la correspondiente a la acreditación del sonido donde el marco se secciona en dos mitades idénticas, con sendas mujeres, una en azul sobre fondo rojo y la de la derecha en tonalidades rojas sobre fondo azul. En este sentido, el cineasta afirma: “Je suis un maniaque de la symétrie, les choses asymétriques me crispent” (Strauss, 1994, p. 86). En cuanto al color y de acuerdo con Castellani (2008): “refuerza aún más esa impresión de algo artificial [...] contribuyendo así a ese clima kitsch” (p. 161).

Otro aspecto que destaca es la repetición de contenidos. Así, distintos fragmentos de la anatomía femenina como manos, piernas, ojos, labios se reiteran en diversas composiciones. Por otra parte, se incluye un rostro de perfil enmarcado e idéntico en cinco ocasiones o imágenes fotográficas que aparecerán posteriormente en otras producciones como la rosa que lleva en el pelo una mujer en la acreditación de Julieta Serrano, que como hemos mencionado se incluirá en la apertura de *Kika* y en *La flor de mi secreto* (figuras 1a, 1b y 1c).



Figuras 1a, 1b y 1c. Uso de la simetría, la fragmentación y la repetición en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.  
Fuente: El Deseo.

Respecto al género cinematográfico, queda perfectamente tipificado en la comedia americana de los años 50 y 60 mediante el tratamiento gráfico que remite al *pop art* y que en palabras de Martínez-Vasseur (2004): “Es una entrada en materia en la línea de algunas comedias americanas como *Funny Face* de Stanley Donen, que transcurren, por otra parte, en ese mismo universo de la moda” (p.178).

Por último, en relación a la reflexividad y los indicadores de fabricación, ambos están presentes en la apertura. La primera, por el hecho de mostrar el aparataje (grúas, focos, jirafas...) que remite a que estamos ante el rodaje de una película. Relacionado directamente con la anterior, se detectan indicadores que vinculan los rótulos de las acreditaciones de cada profesional con las imágenes que se insertan. Véanse, entre otros, la referencia al montaje mediante unas tijeras que recortan una tira de ojos similares a modo de fotogramas o la partitura que sirve de fondo al escenario de una banda de músicos para designar a Bernardo Bonezzi como compositor de la banda sonora de la película.

En *Tacones lejanos*, aunque gran parte de los elementos del diseño se reiteran, se observan algunos cambios en el estilo. La fragmentación, con marcado carácter artesano, se reduce con respecto a la película anterior y no se fundamenta en el recorte y el collage<sup>3</sup>, sino en la simetría de los encuadres que se encuentran perfectamente delimitados. Los planos más recurrentes son aquellos que muestran composiciones que dividen el encuadre en dos mitades mediante dos colores complementarios. De este modo, la fotografía de Almodóvar mirando a través del visor de la cámara cinematográfica se secciona en dos mitades, la de la izquierda de color amarillo y la de la derecha azul. Un recurso similar se emplea en la toma de Marisa Paredes, cuyo cuerpo es escindido por las mismas tonalidades o en el que acredita al montador, José Salcedo, en el que se plasman dos fotogramas de la película que reproducen sendos momentos de la pelea entre Susana (Bibí Anderson) y la *dealer* de su novia (Roxy Vaz) en la cárcel.

<sup>3</sup> Recordemos que Gatti para estos créditos se inspira en portadas de discos del sello discográfico de jazz *Blue Note*.

En esta última, aunque no se trata de la fragmentación de un cuerpo como en las anteriores, sino de la conjunción de dos fotogramas, se mantienen rasgos como la combinación de colores y el corte preciso en el centro (figuras 2a, 2b y 2c).



Figuras 2a, 2b y 2c. La fragmentación, repetición, simetría y solarización en *Tacones lejanos*.  
Fuente: El Deseo.

Por otra parte, se añade un nuevo recurso, uno de los fotogramas, el de la izquierda, está solarizado, lo que intensifica el concepto de elementos opuestos hasta ahora señalados. Recordemos que la noción de opuestos en las líneas, color...: “Adquirió un perfil todavía más agudo cuando se hizo posible intercambiar los valores de positivo y de negativo, como en el caso de las fotografías, en especial con el efecto de solarización” (Moholy-Nagy, 2005, p. 260). También, aparecen solarizadas con unas marcadas líneas de Mackie las cuñas que aparecen al final de los créditos. Respecto a la repetición de contenidos también está presente, unas veces con la reiteración de un motivo en el encuadre como la salida al escenario de Femme Letal (Miguel Bosé) en cuatro ocasiones y con distintas gamas de color, y otras mediante la reproducción de un mismo objeto en composiciones diferentes. Es el caso de los zapatos y las pistolas, donde estas últimas evocan las serigrafías de Andy Warhol y remiten al *pop art* como estilo<sup>4</sup>.

Precisamente este tipo de representación nos anticipa el hecho de que *Tacones lejanos* se enmarque dentro del género dramático de intriga. En este sentido, Chion (1988) refiere que la ley de la repetición es un instrumento primordial para este tipo de narraciones, ya que proporcionan información, unidad y posibilitan la visión de los cambios dentro de un mismo contenido (p. 184), y esto es lo que se percibe en los créditos de esta apertura, cuestión sobre la que volveremos en la relación con la narración fílmica.

Los indicadores de reflexividad y de fabricación se perciben en esta apertura de forma más evidente aún que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ya que se presenta al cineasta al comienzo (como se ha señalado), y al final de los créditos mirando a través del visor de una cámara de cine (figuras 3a y 3b). Además, el equipo técnico se muestra con fotografías asociadas a su

---

<sup>4</sup> En este punto se debe tener presente que el cartel de la película reproduce un tacón-revólver, que muestra una referencia a una obra de Warhol y que de acuerdo con Sánchez (2017): “señala el protagonismo de las mujeres y la intriga criminal del filme” (p. 90).



profesión. En este sentido, son reveladoras la silla Wire DKR de Ray y Charles Eames a la izquierda y la, también, tipo Wire que evocan a la Diamond Chair o Dining Chair de Harry Bertioia a la derecha para acreditar al decorador, la fotografía en la que Gregorio Ros aparece maquillando a Marisa Paredes y la banda que muestra sus saxofones para acreditar a Sakamoto como responsable de la música.

Por su parte, en *La mala educación* estos indicadores no son tan obvios. En concreto, la reflexividad no se percibe mediante dispositivos propios del momento del rodaje, sino a través de otros objetos vinculados al cine como son las tiras de celuloide sin impresionar o los fotogramas expuestos que forman parte de la película terminada, como el que muestra el rostro de Zahara. Es más, también se encuentran otros fotogramas en clara referencia intertextual con la temática de la película y que ayudan a contextualizarla como los de *Marcelino, pan y vino* (1954). Mención aparte, requieren los dos últimos planos que acreditan a los encargados del guion y la dirección, el real —Almodóvar— y el ficticio —Enrique Goded—. Aquí sobre un fondo en blanco y negro, caracterizado por la abstracción que le otorga el puntillismo, se funde a un encuadre en color, de estética *pop art*, que acredita al director ficcional (figuras 3c y 3d). En este sentido, Pedro Poyato (2015) señala que:

Esta operación de escritura anterior conecta dos zonas independientes de la enunciación cinematográfica: la llamada extradiagética, donde opera el autor del filme [...] y la diagética, donde operan los actores delegados [...] *La mala educación* enlaza la extradiégesis y la diégesis, según un trazado formal que convierte a Enrique Goded en trasunto de Pedro Almodóvar. (pp. 113-114)



398

Figuras 3a, 3b, 3c y 3d. La reflexividad vista en las tres películas objeto de estudio.  
Las dos últimas corresponden a *La mala educación*,  
la primera a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y la segunda a *Tacones lejanos*.  
Fuente: El Deseo.

Respecto a la fabricación, Sánchez (2017) señala que “los trabajos profesionales se metaforizan con elementos visuales” (p. 138). Aunque, no ocurre con todos los integrantes del equipo técnico, sí se establece una asociación entre el plano que acredita la música y las partituras, las cantantes, el magnetofón y el coro de niños que lo componen. En esta misma línea, se percibe la imagen correspondiente al montaje, que repite algunos objetos presentes en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como las tijeras y las tiras de negativo cinematográfico. Sin embargo, a estos se añade una composición en forma de puzle, como vimos en *La flor de mi secreto*, que reconstruye una cara formada por trozos irregulares que determinan las influencias de Saul Bass en la obra de Gatti. En este sentido, Gamonal (2005) señala que “construye formas sencillas mediante recortes abruptos y simples de cartulina mediante tijeras” (p. 58).

Estos recortes, que forman parte de las tres producciones de la muestra seleccionada, confirman el estilo de Gatti caracterizado por la fragmentación, pero que en *La mala educación* cobra más dinamismo mediante el movimiento que imprimen los rasgados de los encuadres que dan lugar a la inserción de nuevos elementos. De este modo, a partir de una pizarra repleta de dibujos, más cercanos al grafiti de los váteres que a los de la enseñanza de la época, confluyen fotografías, estampas religiosas, radiografías, dibujos y la tipografía. Entre las primeras, destacan las fotografías de los actores que dan forma a una cruz sobre la que se superpone el título de la película en clara alusión a su temática. El collage, por tanto, tiene cabida en cada una de las presentaciones del equipo artístico y técnico, cuyo cromatismo ahora se limita al rojo, negro y blanco que implementa más fuerza (figuras 4a y 4b). En esta línea, se repiten contenidos de otras películas (además de las mencionadas tijeras), como el Sagrado Corazón de Jesús de *¡Átame!* (ahora en un monocromático rojo) o la rosa (también en rojo) vista en *Kika* o *La flor de mi secreto*. Además, se reiteran algunos tratamientos fotográficos como la solarización y se añaden nuevos como el puntillismo presente en los fondos y en la mayor parte los retratos.



Figuras 4a y 4b. La fragmentación, repetición y simetría en *La mala educación*.  
Fuente: El Deseo.

### *b) Relación con los personajes y la narración fílmica*

400

Para abordar este vínculo es preciso revisar las tres tipologías que, según Labaig (2007), emergen de las relaciones entre los títulos de crédito y las películas: la formal que se reduce a “un acercamiento plástico y musical que no va más allá de cierto aire común que generalmente viene a ser convertido en convención” (p. 5); la simbólica, cuando el diseñador elabora un símbolo que designa un atributo de la narración con la intención de aglutinar el contenido de la película; y aquellos que “reflejan a modo de espejo la narración principal” (p. 5).

En función de lo expresado entre la apertura y la narración fílmica en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se establece, por un lado, una relación formal en cuanto a que el estilo alude a la estética del vestuario y decoración y, por otro, una relación simbólica, ya que la fragmentación constante del cuerpo femenino se convierte en una metáfora de la vida de las protagonistas y a la par nos ofrece algunos indicios del sentir de los personajes. Es el caso, entre otros, del plano en que se acredita a Carmen Maura, que muestra la rabia que luego veremos en la película, mediante una mano cuyas uñas pintadas en color burdeos rasgan una pared negra. En cualquier caso, Almodóvar no reproduce fragmento alguno de la película, ni delata la identidad de sus personajes mediante fotografías identificativas. Estos créditos se configuran exclusivamente (ya se ha señalado), mediante recortes de revistas: “Como se sabe, Gatti había sido redactor jefe de la revista *Vogue* en Italia y se inspiró, para la elección de las fotos, en las revistas femeninas de los años 50 y 60” (Castellani, 2008, p. 160). Precisamente la tipografía con serifas, donde los trazos son variables y la diferencia entre las líneas finas y gruesas están marcadas, acentúa la vinculación con estas revistas y, en particular, con *Vogue*.

Si decíamos que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* aglutina dos tipologías en la relación entre los créditos y la narración fílmica, la formal y la simbólica, en *Tacones lejanos* se encuentran dos símbolos, las pistolas y los zapatos. Las primeras, se repiten en el encuadre en distintos colores y posiciones, que sugieren los cambios de ubicación de este objeto en la película. Debe recordarse que en la narración una misma arma es la encargada de matar a Manuel (Teodor Atkine), el actual marido de Rebeca (Victoria Abril), se esconde en la parte trasera del televisor y se convierte en una prueba desaparecida; de hecho, el juez Domínguez le dirá a Rebeca, que se ha autoinculcado: “la próxima vez que le dé por matar, préstele más atención al arma” y, finalmente, pasa a manos de su madre Becky del Páramo (Marisa Paredes) que imprimirá sus huellas para declararse la causante de un

homicidio que no ha cometido. Por su parte, los zapatos aparecen en cuatro planos. Los tres primeros se caracterizan por el desorden, frente al último, en el que aparecen perfectamente alineados en una diagonal de mujeres sentadas. Esto simboliza que en el transcurso de la película la tensión maternofilial genera un conflicto en Rebeca que no es resuelto hasta el final, cuando esta desde la ventana del sótano ve los zapatos de tacón de las mujeres que caminan por la calle y le cuenta a su madre, que acaba de morir, el valor que tenían en su infancia esos tacones, que certificaban su retorno a casa. Ahora Becky no volverá, pero le ha demostrado su amor al asumir el asesinato.

A diferencia de en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, en *Tacones lejanos* y en *La mala educación*, se muestran las fotografías de los personajes para acreditar a los intérpretes. La primera, reproduce recortes en distintos formatos de las actuaciones de los personajes principales (Rebeca, Becky y Femme Letal) que más tarde aparecerán en la película. En *La mala educación* el planteamiento difiere, debido a que en el encuadre junto a las fotografías se incorporan, a modo de collage, elementos que permiten establecer un nexo con el relato fílmico y el personaje en cuestión. En este sentido, se puede afirmar que se ajusta a “la estrategia del collage, paradigmático en la construcción vanguardista, y el bricolaje que consiste en elaborar conjuntos estructurados, utilizando, según Lévi-Strauss, residuos y restos de acontecimientos [...] testimonios fósiles de la historia de un individuo o una sociedad” (Castro, 2009, p. 15).

Esta fórmula, que se aprecia, entre otras, en la acreditación de Ignacio (Francisco Boira) y el padre Juan (Juan Fernández), nos ofrece las claves para deducir que se trata de un heroinómano que morirá. En el mismo encuadre aparecen una fotografía de una jeringuilla, un brazo con esta clavada, un cráneo y su retrato. Por otra parte, la imagen de un monaguillo con una cruz y otro cráneo al lado de un corazón, también son elocuentes. Por este

motivo, la relación que se establece con la narración fílmica, aunque de forma esquemática, es de espejo, ya que cada plano acreditativo refleja la narración cinematográfica principal.

## Conclusiones

Esta investigación se inició con el propósito de dar respuesta a tres cuestiones específicas: determinar las formas de inclusión de imágenes fotográficas en el diseño gráfico de los títulos de créditos de Almodóvar, establecer las diferencias entre los títulos de crédito iniciales y los finales y precisar los rasgos visuales de las fotografías de los títulos de crédito y su relación con la narración cinematográfica y sus personajes en tres películas cuyas aperturas fueron diseñadas por Gatti.

En relación al primero, se ha constatado que se encuentran cuatro mecanismos, entre los que destaca la inserción de fotografías como objeto real, cuyos rasgos definitorios más habituales vienen marcados por el recorte de imágenes que derivan en el collage. Por otra parte, puntualmente, las aperturas emplean fórmulas como el *Time-lapse* (*Entre tinieblas*) y lo profílmico (*La piel que habito*), que en el caso de la primera evidencia el armazón cinematográfico y en la segunda alude a la intertextualidad. Por último, es preciso subrayar la fórmula más frecuente, el uso del congelado de imagen, ya que el hecho de detener el flujo cinematográfico implica una selección por parte del cineasta que otorga al instante seleccionado una significación mayor. Además, permite al espectador visualizar y analizar más detalladamente la acción. En la filmografía de Almodóvar estos se encuentran en las aperturas y en los créditos finales, con una predominancia de inserción en estos últimos. Además, se constata una diferencia en su tratamiento. Mientras los primeros remiten a un planteamiento más narrativo, donde la cámara cinematográfica recoge el acto fotográfico antes y después del congelado, los de los créditos

finales son meramente conclusivos de la acción fílmica. Estos se dividen en dos modalidades, aquellos que inmortalizan el desenlace del filme y otros en los que la cámara se detiene en lugares próximos, pero sin la presencia de los personajes (paisajes, líneas de carretera...). Esta es una de las diferencias que se aprecian entre ambos, a las que se añade que el uso de la fotografía para su diseño en los finales es menos elaborado y se limita a esta interrupción de la narración.

Respecto a los rasgos visuales de las aperturas de las producciones que cuentan con mayor número de imágenes fotográficas, es preciso destacar que las tres comparten la repetición de contenidos y la fragmentación, así como referencias al *pop art* y la obra de Warhol. No obstante, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y en *La mala educación* la fragmentación se materializa mediante el collage, mientras en *Tacones lejanos* las composiciones son más ordenadas y la simetría es más palpable. Expresado de otro modo, se puede decir que esta última remite a la tipofoto y las otras dos se inspiran en los fotomontadores dadaístas. En cuanto al color los tratamientos son diversos. Si en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* predominan las tonalidades pastel en evidente sintonía con la temática, en *Tacones lejanos* estas cobran fuerza y se combinan colores complementarios y en *La mala educación* se limitan al blanco, negro y rojo. Además, en esta última se añaden efectos como la solarización (aunque en menor medida también presente en *Tacones lejanos*), el puntillismo y el movimiento.

La reflexividad tiene cabida en las tres, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se muestra el aparataje del rodaje, en *Tacones lejanos* se va más allá y se presentan dos retratos similares de Almodóvar filmando. Finalmente, en *La mala educación* se combinarán dispositivos propios del rodaje y se fusiona el rótulo del director real con el del ficcional. Los indicadores que asocian los créditos con el equipo técnico dan cuenta de una relación que establece nexos



entre la profesión del acreditado y los elementos que aparecen en el encuadre en las tres producciones, no obstante, esta asociación es más prolífica en *Tacones lejanos*.

Por último, la relación de los créditos con los personajes y la narración fílmica difiere en función de la película. En la más reciente encontramos imágenes fijas de las actuaciones de los personajes y, a su vez, diversos elementos que los caracterizan y nos aproximan de manera sintética al discurrir de la narración, lo que nos lleva a enmarcarla dentro de la tipología de espejo. En *Tacones lejanos* también se aprecian fotografías de los personajes, pero se trata solo de una imagen significativa, que no establece vínculos con otros elementos, como en el caso anterior. Además, prevalecen los planos con un alto poder simbólico como las mencionadas pistolas o zapatos. Finalmente, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se distingue por compartir una relación formal y simbólica que se justifica por el hecho de no incluir ninguna fotografía de los personajes que son sustituidos por recortes de revistas de cuerpos fragmentados, cuyo estilo sugiere una estética que se convierte en metáfora de las vidas rotas de las protagonistas.

## Referencias

- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*. Ediciones Colihue.
- Bellour, R. (2010). La interrupción, el instante. En *Tiempo expandido* (pp. 109-143). La Fábrica Editorial.
- Betancourt, M. (2017). *Semiotics and title sequences. Text-Image composites in motion graphics*. Routledge.
- Blancas, S. (2005). Influencia de Saul Bass en la obra del diseñador Juan Gatti. En F. A. Zurián y C. Vázquez (Eds.), *Almodóvar como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar* (pp. 337-350). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

- Bort, I. (2011). "Pull Curtain Before Titles!" por una definición y categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas. En I. Bort, S. García y M. Martín (Eds.), *Actas IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea* (pp. 1101-1117). Ediciones de las Ciencias Sociales de Madrid.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2008). *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación.
- Castellani, J. P. (2008). Los títulos de crédito en el cine de Pedro Almodóvar: un caso ejemplar *Mujeres al borde de una crisis de nervios*. *HAOL*, 15, 157-164. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/241>
- Castro, F. (2009). Sedimentación infraleve. En *La fotografía en la colección IVAM. Fotomontaje y experimentación* (pp. 13-18). IVAM.
- Chion, M. (1988). *Cómo se escribe un guion*. Cátedra.
- Dubois, P. (1987). La photo tremblée et le cinéma suspendu. *La recherche photographique, Le cinéma, la photographie*, 3, 19-27.
- Gamonal, R. (2005). Títulos de crédito. Píldoras creativas del diseño gráfico en el cine. *Revista Icono*, 14(6), 43-67. <https://doi.org/10.7195/ri14.v3i2.418>
- García, S. y Rodríguez, A. (2021). La pantalla fetiche: deseo y sublimación en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(1), 95-110. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>
- Inceer, M. (2007). *An analysis of the opening credit sequence in film* (Senior Thesis). University of Pennsylvania.
- Labaig, F. (2007). Acerca de los títulos de crédito. *Paperback*, 4, 1-9. <https://bit.ly/3dlv3Wf>
- Maglhaes, V. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre el movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Editorial Trama.
- Martínez-Vasseur, P. (2004). La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar. En R. Ruzafa (Coord.), *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España* (pp. 167-202). Universidad del País Vasco.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Editorial Gustavo Gili.

- Parejo, N. (2012). La expresión de lo fotográfico en el cine. En D. Acle y J. Herrero (Coords.), *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 65-77). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Parejo, N. (2020). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar. *Revista Discursos fotográficos*, 16(29), 44-75. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p44>
- Poyato, P. (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Editorial Síntesis.
- Sánchez, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza Editorial.
- Strauss, F. (1994). *Pedro Almodóvar. Conversations avec Frédéric Strauss*. Editions des Cahiers du Cinéma.
- Sutton, D. (2011). *Time lapse, time map*. El tiempo fotográfico de San Francisco en *Zodiac* de David Fincher. *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, 12, 7-13. <https://bit.ly/3JHgHM2>
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Abada Editores.

**Cómo citar:** Parejo, N. (2022). La fotografía en el diseño de los títulos de crédito de las películas de Pedro Almodóvar. *Revista Kepes*, 19(26), 381-407. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.12>