



Serie 37°, 2011



Los créditos cinematográficos como minificción

◆ Lauro Zavala

La investigación sobre minificción literaria ha alcanzado un desarrollo internacional que está en constante crecimiento y que se empieza a diversificar, especialmente en su difusión en los medios digitales. Por esta razón es posible extrapolar algunas de las categorías del análisis de la minificción literaria al estudio de la minificción audiovisual.

Aquí se entiende por minificción audiovisual todo material audiovisual con duración menor a tres minutos, cuyas características formales son distintas a las de otros géneros ya establecidos, como el cine de ficción, el cine documental y las series narrativas de televisión. La minificción audiovisual puede ser estudiada con algunas de las herramientas empleadas para el análisis de la minificción literaria.

Entre los géneros de la minificción audiovisual se encuentran, entre otros, los *trailers* de cine (que anuncian próximos estrenos en cartelera), los *videoclips* de promoción musical, los créditos iniciales o finales contenidos en los largometrajes de ficción, las secuencias autónomas que forman parte de largometrajes de ficción o documental, el menú de inicio en los discos digitales, algunas

formas de animación, los anuncios de publicidad televisiva, los inicios y los finales narrativos, y las diversas formas de cine experimental.

El estudio de la minificción literaria, la minificción sonora, la minificción dramática, la museográfica y otras formas de minificción extraliteraria permite establecer un diálogo transdisciplinario entre este terreno de los estudios literarios y otros terrenos de las humanidades, como el análisis cinematográfico, el análisis mediático y el análisis sonoro. Este terreno de la investigación requiere negociar los términos y métodos de trabajo de las distintas disciplinas, y crear un lenguaje propio y nuevos métodos de análisis, considerando la novedad de esta perspectiva para el análisis de nuevos objetos de investigación.

En el caso de las secuencias breves, estas pueden ser consideradas simultáneamente como parte de la película a la que pertenecen (a la manera de la narrativa serial, es decir, como una minificción) y también pueden ser estudiadas como un material autónomo (es decir, como un minicuento). Esta doble lectura simultánea permite hablar de minificciones fractales, pues su naturaleza depende de la interpretación que de ellas hace el espectador.

◆ Profesor e investigador, Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco



Esto último es ahora más evidente con el empleo de los medios digitales, que permiten aislar estas secuencias y de esa manera se facilita su estudio sistemático.¹

En el caso de los *trailers*, estos funcionan como una forma de anclaje catafórico, como un género de la promesa, especialmente el *trailer* clásico, en el que se seleccionan fragmentos de la película anunciada.² Y en el caso de los créditos, estos pueden funcionar como intriga de predestinación (para emplear el término barthesiano)³ o como una serie de motivos temáticos y narrativos a partir de las connotaciones del título de la película.

La razón más contundente que permite considerar que estos géneros pertenecen al terreno de la minificción extraliteraria es el hecho de que comparten con la minificción literaria algunos rasgos formales que pueden ser claramente identificados,

y que los distinguen del resto del largo, medio o cortometraje, con el que están asociados. Por eso tiene un particular interés observarlos utilizando las herramientas de análisis empleadas hasta ahora para el estudio de la minificción literaria. Me refiero a una serie de elementos característicamente minificcionales, como inicio anafórico, temporalidad elíptica, espacio metonímico, perspectiva irónica, personajes alusivos, hibridación genérica, intertextualidad explícita, ideología lúdica, final catafórico y serialidad fractal.⁴

Género minificcional

Los créditos existen casi desde el nacimiento del cine.⁵ Ya en 1986 se publicó un interesante estudio sobre los créditos en el cine francés de los años treinta,⁶ donde se dedica un capítulo exclusivo a los trabajos de Saul Bass y Maurice Binder, pues

¹ Como ocurre en el trabajo de Robert D. McCracken, *Director's Choice. The Greatest Film Scenes of All Time and Why*, Marion Street Publishing Co., Las Vegas, 1999.

² Los *trailers* todavía no han recibido la atención que merecen. En el IV Congreso Internacional de Minificción, realizado en Neuchatel, Suiza, presenté una propuesta de análisis; véase Lauro Zavala, "La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios sobre la minificción", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (coords.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchatel, Suiza, 6 a 8 de noviembre de 2006*, Ediciones Mensajero, Palencia, 2008, pp. 207-229.

³ La intriga de predestinación fue definida en el libro *S/Z*, de Roland Barthes, como un anuncio del final de la historia presentado en el íncipit narrativo del relato clásico. También se puede considerar a los créditos como parte del íncipit, y en algunos casos estos cumplen la función catafórica de la intriga de predestinación; véase Roland Barthes, *S/Z, Siglo XXI*, trad. Nicolás Rosa, México DF, 1980 [1970].

⁴ He propuesto la existencia de cada uno de estos elementos en Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, UNAM, México DF, 2006 (UPNC, Bogotá, 2005).

⁵ Allison documenta la naturaleza tipográfica de tendencia metaficcional en algunos de los primeros créditos del cine mudo; véase Deborah Allison, "Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood cinema", en *Screening the Past*, núm. 20, 2006, pp. 1-7, en La Trobe University, Australia, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/novelty-title-sequences.html>, consultado en agosto de 2010.

⁶ El trabajo de Lagny es probablemente el primer estudio con la extensión de un libro dedicado al estudio de los créditos cinematográficos (*génériques*, en francés); véase Michell Lagny (ed.), *Le générique des années 30*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1986.

es en estos creadores donde los créditos pueden ser considerados como un género cinematográfico por derecho propio. Los trabajos más importantes de Maurice Binder son los de la serie del agente 007. Por su parte, Saul Bass diseñó muchos de los créditos más memorables de la década de 1960, en particular para las películas más prestigiosas de Alfred Hitchcock, Otto Preminger y Billy Wilder. Su trabajo fue crucial para lograr el reconocimiento profesional de este género. En la década de 1990, en colaboración con su esposa, también fue llamado para diseñar los créditos de algunas de las películas de Martin Scorsese, y diseñó los créditos de las dos versiones de *Psycho*.⁷

Aunque la secuencia de créditos ha existido prácticamente desde el nacimiento del cine, es en los años cincuenta cuando se inicia una notable tradición en diseño gráfico, que en las últimas décadas del siglo se convirtió en una especialidad del universo de la producción audiovisual digna de ser estudiada. A partir de 1990, los organizadores del concurso Emmy a lo mejor en televisión en los Estados Unidos instituyeron el Premio para la Mejor Secuencia de Créditos (*Emmy Nominations for the Best Title Sequence Design*), y el trabajo de los cinco artistas nominados cada año ha tenido una amplia difusión en internet.

También el estudio de los créditos es relativamente reciente, aunque ya es posible considerar la existencia de un grupo de al menos cincuenta secuencias de créditos que se destacan por su calidad de diseño y su resolución gráfica, y por lograr en menos de tres o cuatro minutos capturar el espíritu de la película sin por ello revelar lo más importante. Por esa razón, los créditos constituyen un género de la elipsis (elemento característico de la minificción literaria).

Al explorar los estudios realizados hasta ahora sobre los créditos⁸ se puede observar el interés que han despertado los trabajos de algunos directores particulares, la mayor parte de los cuales sostiene una estética heterodoxa y cuyos créditos son igualmente excepcionales, como Roman Polanski, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Ethan y Joel Coen, Martin Scorsese, Takeshi Kitano, Terence Davies, Claire Denis, Jim Jarmusch, Tim Burton, Federico Fellini, Jean-Jacques Jeunet y Luis Buñuel. Por su parte, los créditos de determinadas películas han llamado la atención por su interés para el análisis, como es el caso de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick), *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway), *Rear Window* (Alfred Hitchcock), *The Insider* (Michael Mann), *Senso* y *La aventura* (ambas de Luchino Visconti).

⁷ Entre los créditos más conocidos de Saul Bass es necesario señalar los siguientes: *Spartacus* (Stanley Kubrick), *Vertigo*, *Psycho*, *North by Northwest* (Alfred Hitchcock), *Anatomy of a Murder*, *The Man with a Golden Arm*, *Exodus*, *Carmen Jones* (Otto Preminger), *West Side Story* (Robert Wise y Stanley Donen), *The Seven Year Itch* (Billy Wilder), *Psycho* (el remake de Gus van Sant), *Casino*, *Goodfellas* y *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (Martin Scorsese).

⁸ La bibliografía más completa sobre la materia se encuentra en el trabajo de Alexandre Tyłski, que ha sido una referencia indispensable para la realización de esta perspectiva panorámica; Alexandre Tyłski, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse, 2008.

Créditos paratáticos	Créditos hipotáticos
Sistema connotativo	Sistema denotativo
Dominante de diseño	Dominante de montaje
Imágenes paradigmáticas	Imágenes sintagmáticas
Sonido iterativo (tema y variaciones)	Sonido modulado (diversidad melódica)
Naturaleza autónoma	Función deíctica
Lógica anafórica	Lógica catafórica
Tendencia a la abstracción	Tendencia a la concreción

La naturaleza fronteriza de las secuencias de créditos ha llevado a conceptualizarlas en términos de transición, como un trayecto que oscila entre la dimensión lingüística y la figural, o entre el anclaje cultural y la normalización o las derivas referenciales. Esto es provocado por la presencia simultánea de sus componentes formales: sonido, imagen y escritura. En el trabajo de Giorgia Albani se propone considerar a la secuencia de créditos simultáneamente como una estrategia de traducción, una modalidad expresiva, un producto de autonomía relativa y el puente relacional entre el texto y los demás paratextos.⁹

De esta manera, propongo considerar a los créditos a partir de la distinción jakobsoniana entre metáfora (paratáticos) y metonimia (hipotáticos).

En síntesis, los créditos de naturaleza metafórica siguen la lógica de un principio paradigmático, y en muchas ocasiones forman parte de la tradición del diseño gráfico, guardan una relación anafórica

con el contenido de la película, son estrategias de representación altamente connotativas y otorgan especial importancia a los rasgos estilísticos, no solo en el terreno visual, sino en la creación de un tema musical y sus correspondientes variaciones.

Componentes minificcionales

La tipología binaria que aquí se ha propuesto para el estudio de las secuencias de créditos (parataxis e hipotaxis) no impide observar un fenómeno que estas comparten con otros géneros de la minificación literaria y extraliteraria, que es precisamente su alto grado de polisemia y otros componentes de naturaleza minificcional.

Entre estos rasgos se encuentra una tendencia a la intertextualidad temática y formal, el empleo de estrategias elípticas, especialmente al inicio y al final de la misma secuencia, y la incorporación de componentes formales que pueden provenir de muy distintas fuentes genéricas. Es decir, que se

⁹ Giorgia Albani, *L'incipit cinematografico, soglia e sogno del film - Strategie traduttive, modalità espressive, autonomia e relazioni tra testo e paratesto*, tesis de maestría, Politecnico di Milano, Milán, 2007, *apud* Alexandre Tylski, *Le générique...*, *op. cit.*, p. 99.

puede hablar de una forma de minificción por la naturaleza elíptica, híbrida e intertextual de estos materiales, en cada uno de los cuales se enfatiza la tendencia hacia la dominante secuencial o metafórica, que corresponden, respectivamente, a las minificciones literarias de naturaleza predominantemente lírica o narrativa.

Por otra parte, conviene recordar que en la minificción literaria se encuentran innumerables casos de textos que pueden ser leídos como pertenecientes a una tradición genérica u otra. El caso paradigmático es el de algunas minificciones que han sido leídas y antologadas alternativamente como cuento, ensayo o poema (por ejemplo, en casos canónicos de Augusto Monterroso, Julio Torri, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández o Julio Cortázar).

En la minificción audiovisual hay casos de secuencias de créditos que pueden ser consideradas alternativamente como de naturaleza anafórica o catafórica en relación con el resto de la película, es decir, como parte de la historia o como un epígrafe que alude a algunos componentes que el espectador podrá asociar con el contenido formal o temático de la película. Este es el caso, por ejemplo, de *To Kill a Mockingbird* (1962), *Catch Me if You Can* (2002) o *Chéri* (2009), pues aunque

en estas secuencias se mantiene un orden cronológico, cada una de las imágenes tiene la suficiente riqueza visual para propiciar una diversidad de lecturas connotativas. Esta interpretación, como ocurre en la minificción literaria, depende de la enciclopedia del espectador, de sus competencias de lectura y del hecho de ver los créditos antes o después de haber visto la película.

La intención de estas notas es llamar la atención de los investigadores de la narrativa contemporánea hacia la existencia de diversos géneros de la brevedad que tienen un desarrollo de alcance planetario, cuyas características formales pueden ser analizadas con las herramientas utilizadas hasta ahora para el estudio exclusivo de la minificción audiovisual.

El estudio de estos y otros géneros de la minificción extraliteraria no solo significa dirigir una mirada fresca a terrenos de la investigación que merecen ser estudiados por su complejidad estética y su riqueza formal, sino que la extrapolación de las preguntas que han surgido del estudio de la minificción literaria a otros terrenos de la producción simbólica significa una madurez en el estudio de la minificción literaria que es solo el inicio de un diálogo que se encuentra, precisamente, en los umbrales de la investigación futura.