

LA TRANSTEXTUALIDAD EN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO EN *THE HUMAN VOICE* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

Transtextuality showed on Credits and opening letters on The Human Voice (Pedro Almodóvar, 2020)

Dña. Virginia HORNERO CAMPOS

Personal Investigador en Formación. Universidad de Málaga. España.

E-mail: virginiahache@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-8746-1357>

Fecha de recepción del artículo: 12/07/2021

Fecha de aceptación definitiva: 12/10/2021

RESUMEN

The human voice (Almodóvar, P. 2020) trata sobre la soledad humana, concretamente la femenina, a través del drama y desesperación de una mujer que da todo lo que tiene para mantener su relación amorosa, pero que tampoco duda en cambiar lo que le queda. Estrenada en el Festival de Venecia, es quizás la obra de Pedro Almodóvar donde mejor se puede observar una relación simbiótica en la que la transtextualidad (término y teoría de Gérard Genette comúnmente utilizado en el ámbito literario) trasciende para generar un puzzle en el que el telón de apertura de los títulos de crédito, con una carga identitaria magnánima, dialogará bajo la creatividad de Stvdio Gatti, sobre la cinta del director manchego, sin matizarla ni complementarla.

Ambas partes (títulos y cinta) conversarán de manera lúdica y transversal para desembarcar en la irremediable demostración de que los títulos de crédito en la obra fílmica de Pedro Almodóvar tienen un comportamiento transtextual inequívoco.

Palabras clave: Títulos de crédito; Pedro Almodóvar; Juan Gatti; transtextualidad; adaptación.

ABSTRACT

The human voice (Almodóvar, P. 2020) deals with human loneliness, specially the female one, through drama and woman's despair who gives everything she has to let her love relationship go on, but who also does not hesitate to change what remains. Premiered at the Venice Festival, it is perhaps best Pedro Almodóvar's work where a symbiotic relationship can be observed in which transtextuality (Genette's term and theory commonly used in the literary eld) transcends to generate a puzzle in which the opening curtain of credits titles, with a magnanimous identity charge, will dialogue under Stvdio Gatti's creativity, with the film of La Mancha's director, without qualifying or complementing it.

Both works (titles and film) will converse in a playful and transversal way to lead the irremediable demonstration that the credits in Pedro Almodovar filmic projects have an unequivocal transtextual behavior.

Key words: Film credits; Pedro Almodóvar; Juan Gatti; transtextuality; adaptation.

1. Introducción

No es nuevo el hecho de que los títulos de apertura de la obra fílmica estén meticulosamente elaborados. La competencia por capturar la atención no fue en un principio la intención de aquella célula de obra gráfica en la obra de Georges Méliès, donde decidió filmar y montar cartones negros con la marca de su productora Star Film (1896) y el nombre de la película al principio de esta. La motivación de Méliès, puramente proteccionista, evoluciona y contrasta con la intencionalidad de la actual herencia expresiva de aquellos títulos de Saul Bass, en los que se podía intuir lo que íbamos a ver a continuación en el filme, y que ya prologaban con cierta vehemencia plástica la estética y la trama que podríamos encontrar en la cinta. Tratando de conseguir más seguidores o espectadores de una u otra serie o película, en la actualidad los títulos de apertura, mucho más elaborados, aparecen hermanados con la obra audiovisual, generando un diálogo semiótico inherente a la circunstancia tanto cinematográfica como gráfica. Tal y como dice Begoña Sánchez Galán «los créditos tienen la capacidad de convertirse en un subrelato» (2018: 14), pero –añadimos nosotros– dentro del relato.

Pedro Almodóvar, desde el comienzo de su filmografía, nunca relegó el diseño de títulos de crédito a un segundo plano. Contrariamente, los telones de apertura de sus largometrajes tienen un peso signíco tal que su interpretación abre lecturas relevantes en cada una de sus obras en las que la necesaria información se combina, por ejemplo, con formas simbólicas o metonímicas.

En su mediodmetraje *The human Voice* (2020)¹ se da de manera evidente la circunstancia reseñada. En ella los créditos no son solo una bisagra entre dos partes de un mismo mundo –el fílmico propiamente y el introductorio de los títulos–, sino que, como veremos posteriormente, transitan y dialogan. Pero más concretamente y según la temática de la cinta, los títulos hablan sobre el mediodmetraje, lo relata e incluso lo oprime. Los grafismos generados por Gatti trabajan en varios sentidos:

1. Modulando el comienzo de la cinta sin desvelar, pero tampoco sin ocultar, nada de lo que podamos encontrar dentro de la obra.
2. Dialogando simbólicamente con la película, señalándola, apuntándola y subrayando los aspectos que le parecen destacables.

El vínculo de ambas piezas es indisoluble y supone un ejemplo de perfecta simbiosis sin que ninguna de las partes salga beneficiada en importancia, más bien dicho diálogo propicia un nuevo paradigma metatextual.

2. Objetivos e hipótesis

- Realizar una aproximación a la aplicación de la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette (1989) con los títulos de crédito de apertura y el resto de la propia obra fílmica de Pedro Almodóvar en *La voz humana*.
- Mostrar la trascendencia del diálogo transtextual entre los títulos de crédito de apertura de la obra y la obra en sí. Más allá de lo meramente visual, la heterodoxia

1. En adelante se nombrará a la obra *The human voice* como *La voz humana*, por ser el título que se ha popularizado más en España.

que comprenden ambas obras a su vez genera una narración que da lugar a nuevos significados.

- Analizar aquellos recursos gráfico-plásticos que sirvan de bisagra conectiva en ambas obras, dando lugar a una nueva voz narrativa-discursiva.

Fundamentándonos en estos objetivos, la hipótesis que se plantea es que la obra gráfica de Gatti (sus títulos de crédito) dialoga de manera simbólica con el mediometraje almodovariano. La verdadera contemporaneidad y novedad de dicho diálogo es que evidencia una voz distinta que aporta frescura, con grafismos que recogen elementos de suma importancia dentro del filme y que le habla desde fuera a la misma semióticamente dejando ver algunos de los aspectos expuestos por Genette sobre la transtextualidad.

3. Metodología y estado de la cuestión

Siguiendo una metodología analítica, se procedió a hacer una cuidadosa revisión de la literatura y filmografía disponible para tratar así de conocer lo que previamente escribieron otros autores e investigadores sobre el tema propuesto, y para poder medirlos empírica y cuantitativamente. Así, revisando la literatura científica sobre el tema que nos compete, encontramos abundantes trabajos por parte de investigadores/as anglosajones, como Melis Inceers (2007), Andrea Codrington (2003) o Pamela Haskin (1996), que establecieron los principales criterios sobre el análisis de los títulos de crédito. En España los trabajos más completos se deben a Iván Bort (2010; 2011; 2012), y aunque este se ha centrado más en los de series, especialmente norteamericanas, ha establecido unas taxonomías que en muchos sentidos se pueden aplicar al audiovisual cinematográfico. Después, especialmente en la última década, han aparecido otros trabajos, como los de Roberto Gamonal Arroyo (2005), Yolanda Lubián (2013), Belén Ramírez Barredo (2017) o Begoña Sánchez Galán (2018) que han contribuido a formar un corpus que desde diferentes perspectivas van ampliando la panorámica sobre esta forma artística. Existen también algunos trabajos que han empezado a analizar los créditos de películas concretas, como el de *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga por Elvira Loma (2011) o, ya en el cine de Almodóvar, el de Castellani (2008) sobre *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Los estudios sobre la obra de Pedro Almodóvar desbordan el trabajo aquí planteado, pero debemos citar los trabajos de Manuel Broullón (2010) por tratar *La voz humana* en la obra de Almodóvar y el de Mario de la Torre (2018) por tratar también la obra de Cocteau en el director manchego como más adelante veremos.

Para nuestra investigación, tal y como ponemos de manifiesto en el título, consideramos la transtextualidad de Gérard Genette como punto de partida. No obstante, debemos considerar que el planteamiento de Genette está pensado y desarrollado para la literatura, y aunque se han hecho tempranas y notables traslaciones al audiovisual (Henderson, 1983; Branigan, 1984; Chatman, 1990), estas no siempre tienen un encaje perfecto. El principal problema que ahora queremos poner de manifiesto es la idea de que los títulos de crédito puedan ser considerados como una parte diferente o externa a la propia película, cuando, obviamente, son una parte del texto cinematográfico, diferenciado o con características particulares, pero no por eso exento.

Esto nos lleva al problema del paratexto, que el teórico francés ya anunciaba como problemático para la literatura. Lo definía, para la obra literaria, a la relación que un texto mantiene con lo que está fuera del texto, lo que está en paralelo, y se refería entonces a los «tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso» (1989, p. 11). Incluso, cuando busca un ejemplo recurre al *Ulises* de Joyce cuando se pre publicó por entregas y en esas venía con títulos en los capítulos que luego fueron suprimidos. Para el texto final, esos subtítulos serían de índole paratextual, entre otras cosas porque en el definitivo no están. Trasladando esto al audiovisual, nos encontramos que todo lo que es la obra fílmica, lo que vemos en pantalla, no puede ser paratexto. Este lo encontramos en el *Merchandising, Marketing, Trailers, Teasers*, etc. como marca epitextual, y en los carteles, información en dvd, programas de mano, etc. como marca peritextual. Esto, como señalamos más adelante nos lleva a la consideración del paratexto solo como relación con el cartel que mantiene una conexión con los créditos también en la tipografía. Para el resto de las relaciones transtextuales –intertextualidad, architextualidad, metatextualidad e hipertextualidad–, establecemos un vínculo de una parte (créditos) con otra (resto del metraje). Otro problema que tenemos que afrontar es la posibilidad de extraer los créditos por estar realizados por un diseñador, en este caso por Juan Gatti. Pero de la misma manera que no se considera una parte diferenciada a la música, el vestuario, la fotografía, el guion, etc. a pesar de tener una personalidad propia, sino que pertenecen al todo, a un único texto, debemos aplicar el mismo criterio para el comienzo de la obra.

Gracias a la realidad investigadora encontrada, se pudo construir una primera hipótesis y, posteriormente, mediante una metodología interpretativa y hermenéutica, realizar un análisis de los fotogramas clave del cortometraje, seleccionando un total de 30 imágenes fijas captadas directamente en el mismo, para analizarlas y relacionarlas, tanto individualmente como en la globalidad del filme. Entre ellas están las imágenes de los títulos de crédito que se consideraron más relevantes para el estudio. De dicha selección de imágenes se comenzaron a vincular película y títulos, es decir, cuando el primero hablaba del segundo. Pudimos comprobar que se asumían normas estilísticas estables dentro de la significativa y conocida heterodoxia tanto del director manchego como del diseñador gráfico. Esto hizo que pudiéramos descifrar con mayor facilidad los códigos propios de ambos artistas y que fuera aún más fácil intuir cuál era la interpretación del diseñador Juan Gatti con respecto al filme.

4. La adaptación libre de la obra literaria y sus claves. Estudio previo

El mediometraje realizado por Pedro Almodóvar es una libre adaptación del libreto de ópera homónimo de Jean Cocteau (París, 1930). Se trata de una tragedia lírica inspirada en el mito de Penélope realizada en un solo acto y para un solo personaje, una mujer. El escritor francés describe en el guion a una desesperada amante abandonada que espera la última llamada telefónica de su ex amante, quien la abandona para casarse con otra mujer. Dicha llamada le es prometida a la protagonista tres días antes de irse definitivamente y terminar la relación. La imagen proyectada por Cocteau en el guion original es la de una mujer desesperada, sumisa y débil ante el abandono.

El recurso del teléfono empleado en el texto original sirve de pretexto para una comunicación entre ambos exámenes que se interrumpe en repetidas ocasiones subrayando la desesperación de la protagonista aún más. Dicho recurso, será el vehículo de todo el monólogo. El teléfono, será por tanto un personaje más en la obra, siendo un coprotagonista generador del drama central, interrumpiendo el discurso a su antojo y siendo el objeto cruel que subyuga a la protagonista y la hace ser aún más miserable.

La versión de Almodóvar del texto excluye al objeto como coprotagonista, aunque aparezca puntualmente. De hecho, la actriz hablará con unos auriculares Airpods, siendo únicamente su voz, la voz humana, el epicentro del filme. Dicha titularidad, la de la tecnología, estará vinculada con los propios títulos de créditos, haciendo que los mismos cobren más importancia por su mecánica visual y la relación con la mecánica y/o tecnología, siendo así uno de los hechos transtextuales periféricos que se podrían encontrar.

5. Diferencias con versiones fílmicas anteriores. Posibles rasgos transtextuales

A lo largo del siglo XX encontraremos algunas versiones cinematográficas previas a la del director manchego que, si bien interpretan el texto con ciertos antojos artísticos, se ciñen en cuanto al personaje central femenino en el mismo modelo de mujer sumisa y supeditada a los caprichos de un teléfono que envuelve la voz del amante que abandona.

Es el caso de la versión realizada por Roberto Rossellini (*L'amore*, 1948) donde encontraremos dos capítulos, el primero de ellos dedicado exclusivamente a la versión de *La voz humana* (*Una voce umana*), donde la actriz Anna Magnani interpreta al personaje central en el mismo aspecto descrito en el libreto original de Cocteau. Es decir, una mujer derrotada, desesperada y abandonada que ni oculta ni lucha en contra de ese sentimiento de abandono. De nuevo veremos el elemento del teléfono como coprotagonista, de hecho, en las últimas escenas Anna Magnani utiliza el cable telefónico para llegar casi a estrangularse debido a la angustiada situación por la que está pasando.

Si nos fijamos en los títulos de apertura de esta versión italiana del texto francés de Cocteau, observaremos el telón de apertura clásico con unos títulos en negativo sobre fondo negro. La tipografía, formalmente clásica y clasificada como romana se presenta según su anchura, condensada. Estos aspectos formales presentan la elegancia clásica de la puesta en escena de la obra fílmica. El humanismo del Rossellini de esa etapa artística aparece en unos títulos de crédito que si bien no intentan conversar especialmente con la cinta sí la introducen de un modo clásico y elegante sin entrar en ningún tipo de comunicación títulos-cinta.

Avanzando temporalmente, encontramos una versión inglesa en formato también de medimetro cuya dirección fue de Ted Kotcheff (*The human Voice*, 1966) e interpretada por Ingrid Bergman. Una adaptación en la que la mujer sigue siendo una Penélope abandonada pero que ya comienza a tener ciertos atisbos cercanos a una mujer digna con rasgos de personalidad que muestran cierta fortaleza reflejados en planos sumamente psicológicos y simbólicos. Por ejemplo, planos de una lámpara en

contrapicado a punto de caerse con grietas alrededor o un primer plano del teléfono, motivo principal de su espera. Todos estos planos subrayan la soledad y abandono de la protagonista y apuntan a ciertos planos que recogerá después Pedro Almodóvar. Además, como hemos reseñado anteriormente, veremos de nuevo al teléfono como humillante verdugo, hacedor de momentos angustiosos. En esta ocasión el teléfono en las escenas finales se enrollará en el cuello de Bergman para, según el personaje, sentirte más cerca, «como si estuvieras alrededor de mi cuello». Pero es en el comienzo de la cinta donde encontraremos unos títulos de crédito que verdaderamente dialogarán con la obra filmica. Sorprendentes títulos que entablan una conversación que comienza a ser transtextual en tanto a su forma. En ellos veremos el reflejo de una incipiente mordacidad, incluso contraria a la imperante posmodernidad gráfica que se podía vivir en los finales de los años sesenta. Quizás en un intento de vuelta a cierto modernismo, las formas de los glifos de estos títulos se retuercen sinuosos, evocadores y femeninos recreando paralelismos con las formas corporales y posturas que la protagonista, Ingrid Bergman, ofrecerá en determinadas situaciones. Esta comunicación prologa una hipertextualidad, en tanto que los títulos conectan con el filme sutilmente como hipotexto y metatextualidad en cuanto a que los créditos comentan formalmente a la obra filmica sin nombrarla.

6. Cocteau en otras obras de Pedro Almodóvar. Claves semióticas

No es la primera vez que Pedro Almodóvar aborda el texto de Jean Cocteau en su obra (De la Torre, 2018; Broullón, 2010). De hecho, en una de las últimas entrevistas se le puede escuchar decir «creo que ya por fin me he quedado en paz con el texto de Cocteau» (Almodóvar, 2020).

Almodóvar ha hecho al menos tres interpretaciones de fragmentos del texto, tres incursiones, cada una con diferentes matices, de la desesperada Penélope. La primera la encontramos de manera explícita en un *mise en abyme* en *La ley del deseo* (1987), donde Carmen Maura interpretaba en una obra de teatro el texto lírico del francés. En este proyecto se podía ver a una mujer desgarrada de dolor por el abandono, que de nuevo nos puede recordar al enfoque del personaje femenino del propio texto y de la primera versión cinematográfica de Rossellini. Pero, tal y como nos dice Mario de la Torre respecto a las adaptaciones teatrales que hace el director manchego al cine, comienza a hacer una libre interpretación con ciertos elementos plásticos y recursos estilísticos propios de su imaginario en esa etapa creativa barroquizante, subrayando y enfatizando la tristeza de la protagonista con una voz, quizás la voz de su conciencia, su propia voz humana, en forma de niña que mecánicamente se mueve de un lado al otro del escenario cantando todo el abanico de calificativos adjudicables a la situación de la protagonista (2018, p. 106-109).

Esta forma de ejecutar una segunda voz o alter ego en el escenario nos podría conectar con lo mecánico de la puesta en escena de un filme y obra teatral y, por tanto, apuntar al enfoque que encontraremos en el mediometraje *La voz humana* donde podremos ver planos cenitales del plató y del rodaje de la obra. Además, encontraremos por primera vez un elemento clave conectivo con su obra de 2020. Estamos hablando del hacha, que aparece en manos de la protagonista en el escenario, tratando de saciar su ira atacando objetos que le recuerdan al examante. En un ejercicio de

reinterpretación, Almodóvar nos deja ver en esta obra (la primera en la que abordará el texto de Jean Cocteau) que su intención será a la larga, mostrar a una mujer fuerte, aunque sufriente, capaz de romper con los estereotipos presentados en la obra lírica original de 1930. Todo ello lo terminará de mostrar en su obra de 2020.

Avanzando en el tiempo, encontraremos a la galardonada *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En esta ocasión veremos el texto de Cocteau de manera implícita y volvemos a encontrar a Carmen Maura interpretando el abandono del amante en el comienzo de la cinta, para desembocar en otros caminos muy distintos al texto de Cocteau. Bien es cierto que la protagonista vuelve a estar presa de una llamada telefónica y le dedica al menos la mitad de la cinta a la esperada llamada. Pero, por otra parte, tal y como señala Manuel Broullón, veremos a una mujer que abandona la debilidad y muestra su fortaleza (2010, p. 180), diferenciándose ya del personaje que presentó el francés en su libreto y acercándose más a la interpretación que hará Tilda Swinton en *La voz humana*. La protagonista, por tanto, al poco de comenzar el filme, se presentará como una doliente mujer que necesita hablar con su ex amante, no por oír su voz por última vez (como en las interpretaciones de las obras anteriormente nombradas) sino por comunicarle algo importante que les atañe a ambos. Así, Almodóvar difiere de nuevo del perfil femenino descrito en el texto de Cocteau además de alinear al personaje y sus elementos plásticos hacia la obra *La voz humana* concreto en elementos que veremos más adelante. Además, hace aparición el elemento fuego, que lejos de quedarse en esta obra, también trasciende en el tiempo y aparecerá en la versión del año 2020. Son todos, elementos que muestran la pasión y a la vez la fuerza de carácter con la que se presenta al personal principal y que se antojan como metáfora de los objetos que conformarán a los títulos de crédito.

Por último, veremos el recuerdo de la Penélope de Cocteau en la obra *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995) personificada en una rota Marisa Paredes. Verdaderamente, es eso, un mero recuerdo porque la protagonista tiene puntuales momentos de dependencia hacia el teléfono, pero su perfil más cercano al personaje de Cocteau es aquel en el que gira alrededor del desamor y distanciamiento por parte de su marido que la lleva a una profunda desesperación. Aunque se tratará de nuevo de una desesperación reactiva, no sumisa, que contrastará de nuevo con arranques de ira e intentos de suicidio. Aquí encontramos de nuevo una relación con el mediometraje que analizamos y que una vez más apuntará hacia una definitiva protagonista que toma acción y dicha acción propiciará un diálogo transtextual con su telón de apertura.

7. Autorreferencialidad

Situada en un apartamento, Tilda Swinton interpreta a una mujer que lleva tres días esperando a que su pareja acuda para recoger los restos de una relación de cinco años, en forma de maletas, único resto del naufragio de la relación. Inicia una conversación con su ex amante que explota en diferentes direcciones: reproches, súplicas, agradecimientos, anhelos y un final poderoso.

Y es que casi se puede oír al otro lado de la línea la voz de Fernando Guillén, al que Carmen Maura esperaba igualmente desesperada en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero hay escenas que se repiten en las obras anteriormente nombradas del director manchego y que vuelven a aparecer en la versión protagonizada por Tilda

Swinton. Nada es casual en la obra de Pedro Almodóvar y el rescate de tomas y planos concretos hace que pensemos en la importancia que pueden tener para el perfil psicológico del personaje y para el concepto que habita en el trasfondo de la historia.

Veremos la versión del teléfono analógico rojo compañero de las primeras secuencias de Carmen Maura en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en su versión más avanzada y digital en forma de Smartphone, de nuevo rojo. Además, encontraremos a la protagonista en la terraza observando la calle y esperando lo imposible, la milagrosa llegada del amante perdido en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y en *La voz humana* de la misma manera veremos a una Swinton asomada al balcón esperando, siempre esperando. Observaremos el único momento de debilidad de la protagonista recostada en la cama habiendo tomado pastillas para quitarse la vida en *La voz humana* pero ya en *La flor de mi secreto* pudimos ver el mismo plano de Marisa Paredes. Y como último, y no menos importante, el objeto generador de paralelismo y autorreferencialidad, el hacha, que se muestra en el momento de *mise en abyme* de *La ley del Deseo* y que llegará para ser el epicentro del diálogo transtextual entre los títulos de crédito y el filme en *La voz humana*.

Encontramos, además, el atrezo o escenografía de la ferretería en más de una de sus obras. En primer lugar, la encontraremos en *La ley del deseo*, donde el tendero en esta ocasión es el propio Almodóvar, atendiendo a uno de los protagonistas. De nuevo encontraremos la toma de la ferretería en *Volver* (2006), pero en esta ocasión sí veremos a Agustín Almodóvar, hermano del director, como tendero, personaje y actor de reparto que también encontramos en *La voz humana*. El hecho de la arbitrariedad en apariencia de la escena de la ferretería en varios proyectos del director manchego supone precisamente lo contrario, la firme convicción de una estética ligada a una semiótica que apuntan al aspecto plástico pop de la escena, la primera y a la sensación de fortaleza del instrumental que aparece en dichas escenas, la segunda. En lo que se refiere al proyecto del 2020, dicha escena no hace referencia al texto original, es una escena creada a propósito por Almodóvar para incidir en ciertos rasgos de personalidad que quiere resaltar de la mujer protagonista. Una mujer libre y fuerte, a pesar de sus circunstancias, dispuesta a buscar los recursos para salir de la situación en la que está, cortando con el hacha todo aquello que la vincula al examante y estando dispuesta, finalmente, a quemar su pasado para empezar una nueva vida. Así muestra Pedro Almodóvar a un personaje femenino evolucionado del siglo XXI, que requiere un carácter muy distinto al que se presentó en el texto original de Cocteau.

El ejercicio de autorreferencialidad es constante en la obra de Almodóvar y por ello la evolución de su obra logra llevar un hilo conectivo coherente que madura con cada estreno. Dicha autorreferencialidad trata de hilar y cerrar en un ejercicio mental al personaje para por fin terminar dándole la liberación que el director considera que merece. El engranaje interior de la psique femenina se hace especialmente evidente en esta, donde además dicho engranaje, casi mecanicista y con actuaciones autómatas en ocasiones, sin apenas diálogo en la mayoría de las tomas de los primeros minutos, solo hablan las respiraciones de Tilda Swinton, matizando sus estados de ánimo solo con algunos suspiros, apuntarán las claves para la creación de unos títulos de crédito que sustentarán no solo un peso gráfico-plástico sino también propiciarán un diálogo que será bisagra inconfundible entre una obra y la otra para no molestarse, sino acompañarse.

8. Elementos conectivos generadores de transtextualidad

Al comienzo del filme *La voz humana* encontraremos a la protagonista, con un fastuoso vestido completamente rojo con miriñaque deambulando por una nave, que no es más que la nave donde se rueda la propia película de la que ella es protagonista. Swinton transita de un lado hacia otro con su vestido mostrándonos los mecanismos de la escenografía de la obra, pero a la vez genera una metáfora para exponer abiertamente su propia soledad. Formalmente su vestido parece una pieza plástica, pero además las muestras de los mecanismos internos de la escena hacen un guiño hacia las piezas mecánicas que hemos visto antes en los créditos de apertura.

La cinta tiene una puesta en escena barroca, con toda la plasticidad que Almodóvar acostumbra a acompañar a su obra tanto en paleta de color como en mobiliario, piezas de diseño, obras de arte, obras literarias o vestuario. Es una puesta en escena inmersiva que nos muestra un metacine que utiliza recursos tan antojadizos como planos picados o travelling aéreos para asegurarse así que el espectador pueda percibir la absoluta soledad en la que se encuentra el personaje central mostrándonos las «tripas» del atrezzo de un rodaje. Los mecanismos con los que articula dicha inmersión dan precisamente la excusa discursiva al telón de apertura para generar formas que por otra parte de nuevo devuelven el diálogo a la cinta en las secuencias concretas en las que Tilda Swinton se atreve a salir de su autocautiverio para comprar en una ferretería un hacha. El muestrario de objetos que se pueden observar en dicha ferretería rendirá servilmente sus formas y coloridos a la plasticidad pop almodovariana y a su vez serán objetos metafóricos que ofrecerán en su utilidad aspectos hermenéuticos que se mostrarán implícitamente en los créditos, mientras en el filme tendrán un aspecto explícito.

9. Transtextualidad en el filme y los títulos de crédito: análisis

Habiendo evidenciado anteriormente todos los aspectos que impulsaron la hipótesis presentada en el punto 2, pasaremos a exponer un cuadro de análisis básico que mostrará en qué aspectos los títulos de crédito y obra fílmica dialogan de manera transtextual, verificando así nuestra hipótesis. Seguidamente pasaremos a explicar cada uno de los aspectos transtextuales encontrados en el análisis.

De forma sintética veremos tres columnas donde en la primera se observan desplegados los cinco aspectos del concepto de la transtextualidad de Gérard Genette correlativamente. En las otras dos columnas veremos «títulos de crédito» y «obra fílmica» para que podamos diferenciar de qué manera tanto en la primera como en la segunda se dan uno o varios de los tipos de transtextualidad de la teoría de Genette.

Concluimos entonces, tras las observaciones y análisis, en que cuatro de los cinco parámetros del concepto de transtextualidad se dan en los títulos de crédito y solo dos de ellos se dan en la obra fílmica con respecto a los primeros.

- Intertextualidad. El trabajo sobre la recepción intertextual constituye, según Jameson (1996), la operación que caracteriza al cine posmoderno. Kristeva define la intertextualidad, como la influencia de un sistema de signos a otro, aportando un nuevo enlace al enfoque denotativo y de enunciación (Stam et al. 1999, p. 231-240). Por tanto, este apartado nos lleva a explicar cómo el filme se integra en

los títulos explicando que el primero abraza a los títulos dándole signos propios inherentes y significativos en la obra cinematográfica, como son el hacha y todos los elementos que aparecerán en los planos de la ferretería. La cinta les presta signos a los créditos para crear enlaces y los créditos le prestan al resto de la obra algunos objetos que forman parte de sus glifos como metáfora de la muestra de los mecanismos escenográficos a la vez que mentales de la protagonista. Útiles como reglas de medición (del sufrimiento o de la soledad), bisagras de unión (de dos personas) o sierras (que cortan relaciones). Como vemos, ambas, obra fílmica y títulos de crédito, se retroalimentan para generar nuevos significados.

- Paratextualidad. Como ya hemos mencionado, este concepto hace referencia a todo aquel elemento externo al filme mismo que aporte información adicional. Todo mensaje accesorio que envuelva la obra entra en esta categoría paratextual. Entendemos que los títulos de crédito no son un elemento externo en la obra de Pedro Almodóvar. Podemos ver algunos elementos de los títulos de crédito en la cartelería propagandística del medimetraje lo que sí nos conduciría a un paratexto, pero eso nos llevaría a otro tipo de análisis. La protagonista, además, posa con el hacha para dicho cartel. Se evidencia por tanto que se trata de un elemento o imagen instrumentada exclusivamente para la campaña publicitaria. No podemos contemplar así el concepto de paratexto puesto que los títulos de crédito de Gatti no aportan información adicional, sino que son, como venimos diciendo, una parte que genera y aporta nuevos significados. Por ese motivo, hemos considerado el concepto paratextual fuera de la superficie textual.
- Metatextualidad. Según Genette este aspecto se refiere a la interacción crítica entre una obra y la otra, que puede ser citada o evocada sin perder su aspecto metatextual. Hemos entendido así, que los títulos de crédito evocan de manera crítica al filme utilizando objetos encontrados dentro de la historia, exaltándolos de manera hiperbólica, queriéndonos mostrar de alguna forma el aspecto mecánico y casi autómatas en algunos momentos de la actuación de la intérprete principal. Por otra parte, creemos que el concepto metatextual también subraya el imaginario pop de la cinta, parándose en el muestrario de objetos de la ferretería, una tienda que pretende aparecer con total normalidad en una obra que hasta ese momento exhibía todo lujo de artificios casi pretenciosos. Podríamos decir que es un contraste discordante, una llamada de atención que los créditos han querido emular haciéndolos, a las herramientas y objetos de ferretería, aparecer como protagonistas absolutos del telón de apertura, queriendo mostrar con sarcasmo el primer y más importante aspecto de fortaleza mostrado por Tilda Swinton en el medimetraje. La obra, en el camino contrario, no presenta ningún rasgo metatextual, dejándose llevar más bien por una comunicación semiótica que apunta hacia otros aspectos de la teoría de Genette.
- Hipertextualidad. En este caso se remite a la relación de un hipertexto o hiperobra con una obra anterior (hipotexto). El hipertexto modifica, altera lo que podría llamarse su base que es el hipotexto. Se evidencia en el caso que nos compete, que la cinta como hipertexto se relaciona íntimamente con la obra lírica de Jean Cocteau como hipotexto. Y aunque Almodóvar genera una libre interpretación, no deja de lado en ningún momento al texto original, a excepción de las tomas finales. Sin embargo, este tratamiento no es recíproco, puesto que la obra toma

como hipotexto a la obra de Cocteau y no a la obra gráfica de Gatti. Por otro lado, y siendo ortodoxos en el tratamiento de Genette, los títulos de crédito sí actuarían como hipertexto de la obra fílmica debido a que la referencia la subraya y la interpreta. Decididamente sería una triada hipertextual conectada por un texto y título pero que se relacionan correlativamente, primero es el texto lírico (hipotexto de la cinta), después la obra fílmica (hipotexto de los créditos) y por último aparecería la obra gráfica de apertura.

- **Architextualidad.** Este último concepto transtextual puede definirse como la relación de una obra cinematográfica, y/o gráfica en nuestro caso, con el conjunto de categorías generales del que depende, de los géneros estilísticos y/o cinematográficos. Es decir, la relación de una obra con su género, si es que la representa, con esa red más compleja de filiaciones cruzadas. En general, es algo implícito. Este aspecto de la transtextualidad está sujeto a discusión y depende de las fluctuaciones históricas de la percepción genérica del público. Quizá en el caso de la obra de Pedro Almodóvar y Juan Gatti sea especialmente complejo el etiquetado que conllevaría la architextualidad. En el cuadro de análisis hemos marcado a ambas obras puesto que encasillados ambos autores y sus obras en el posmodernismo, y estilísticamente en el Pop, el Kitsch o en el género dramático unas veces y en la comedia otras. Resulta verdaderamente compleja la clasificación de ambas partes. Facilita la tarea el compendio de piezas artísticas que se pueden visualizar en cada escena. Igualmente, la paleta de objetualidad y color de Gatti nos ofrece una panorámica de su género gráfico. Por ello, verdaderamente no podemos dejar de aplicar el concepto architextual a la obra de Almodóvar, no por tener una etiqueta de género cinematográfico sino por tener una etiqueta propia, una genética de firma autoral. Y de la misma forma encontramos la obra de Gatti metida casi en los mismos géneros estilísticos que Almodóvar. Podríamos decir que en el diálogo inapetente de clasificaciones estilísticas ambos autores tienen una epigenética heterodoxa y única, que no generalista ni ortodoxa.

Transtextualidad	Títulos De Crédito	Obra Fílmica
Intertextualidad	x	x
Paratextualidad		
Metatextualidad	x	
Hipertextualidad		x
Architextualidad	x	x

Fuente: elaboración propia

Es poco plausible etiquetar a Juan Gatti y a Pedro Almodóvar. Pongamos por ejemplo como excusa los recursos artísticos, decorativos o de mobiliario que pueda escoger el director manchego (Poyato, 2021). Podríamos tomar como catálogo o muestrario a dichos objetos desde un género estilístico, plástico y/o gráfico.

La observación y análisis sin embargo nos demuestra que para el director el arte nunca es una simple cuestión de atrezo. Debemos prestar atención a las obras

pictóricas y escultóricas que aparecen en sus cintas, porque funcionan como *mises en abyme* que nos cuentan sobre los personajes en la misma medida que el propio guion lo hace. En el mediometrage *La voz humana*, por ejemplo, los bodegones de la pintora realista madrileña Isabel Quintanilla (1938-2017) y las fotos del propio Pedro Almodóvar pueden destacar el concepto de un interior doméstico. Sabemos, ya que el propio autor nos lo muestra a conciencia, que estamos en un decorado montado dentro de una nave industrial, y que la acción que contemplamos podría ser una representación de la representación. Además, podemos ver cómo cuelga una reproducción de *Venus y Cupido* en la cama de la protagonista, cuyo original fue pintado hacia 1625 por la artista barroca Artemisia Gentileschi. O por ejemplo la obra del metafísico italiano Giorgio de Chirico firmada en 1917 su *Héctor y Andrómaca* (referencias grecolatinas). También podemos ver *Prioridad de la materia sobre el pensamiento*, del artista dada y surrealista Man Ray (1929). Y por otro lado, el particular artificio industrial de la ferretería en su aspecto más Pop en los títulos de crédito que encontramos por ejemplo en el objeto de ira de la protagonista como la L de Almodóvar o bisagras, tuberías, pestillos que se pueden abrir o cerrar, alicates, todos ellos elementos representados en rabiosos colores hipersaturados que dialogan con el estilo propio de Gatti o con el de Pedro Almodóvar, pero en ningún caso podemos regalar tal semiótica a los esquemas ortodoxos de los géneros.

10. Conclusiones

Hasta hace unos años, la creación y aparición de títulos de crédito quedaba supeeditada a ser un mero paratexto (de ello se derivaba la falta de peso e importancia para los mismos) por ser un simple instrumento de propaganda. Ahora podemos reconocer en la creación de los créditos de apertura un instrumento no de marketing (aunque esta venga dada de alguna manera implícita) sino de comunicación (Garland, 1964) y de diálogo. Una obra autónoma con su propia narratología que recuerda que la autoría de estos en conjunción con el proyecto fílmico genera nuevos horizontes para el cine y el diseño gráfico.

Se ha podido comprobar por fin y según la hipótesis planteada, que los códigos de ambos creadores convergen y se concretan en determinados elementos. Esto ha hecho que pudiéramos descifrar con mayor facilidad los códigos propios de ambos artistas. El hecho discursivo de la elección del diseñador Juan Gatti por los elementos y objetos propios de una ferretería, no hacen más que apoyar el hecho semiótico y transtextual, motivo central de esta investigación. Objetos conectivos que evidencian la trascendencia, tal y como se marcó en uno de los objetivos, de la transtextualidad en el tejido conectivo entre los títulos de crédito y el resto de la obra fílmica.

Se demuestra por tanto que el enriquecimiento que supone para la complejidad de la obra cinematográfica la conclusiva hermenéutica intrínseca en la comunicación de obra fílmica y títulos de crédito en el caso de Almodóvar y Gatti repercute en el enfoque actual de las relaciones establecidas en la contemporaneidad relativas a la transtextualidad entre la obra fílmica y la gráfica de títulos de crédito en la filmografía, tal y cómo nos dice Iván Bort (2012). Desde los albores de la creación consciente y comunicativa (más allá de la informativa) de los mismos por el maestro Saul Bass, dicha transtextualidad se ha ido haciendo cada vez más evidente para mostrarse espléndida,

brindándonos la oportunidad de hacer diferentes y enriquecedoras lecturas en la conjunción de créditos y obra cinematográfica, como es el caso por ejemplo de Kyle Cooper en *Seven* (D. Fincher, 1995), Ana Criado en la serie *Star Trek: Discovery* (B. Fuller y A. Kurtzman, 2017), Erin Sarofsky para la serie *Ghost Whisperer* (J. Gray, 2005) o los sorprendentes y líricos títulos de crédito de Daniel Yount en *Kiss, kiss, bang, bang* (C. Balck, 2005). Creadores y creadoras de gráficos que conjugan a la perfección la creatividad con la comunicación en una ecuación que fortalece la semiótica generando necesarios diálogos entre las obras cinematográficas seriadas y no seriadas dando por fin un salto cualitativo hacia la contundencia de la figura ineludible de los títulos de crédito como figura transtextual para/con el resto de la pieza audiovisual.

11. Bibliografía

- Almodóvar, P. (2020). Entrevista a Pedro Almodóvar. eldiario.es [Youtube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=27iLe-eaDHA>
- Bort, I. (2010). Nuevos paradigmas teóricos en las partículas narrativas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas, en *Actas del II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Universidad La Laguna, diciembre de 2010.
- Bort, I. (2011). *Pull Curtain Before Titles!* por una definición y categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas, en *Actas del IV Congreso internacional sobre análisis fílmico nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Castellón, pp. 1101-1117.
- Bort, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. (Tesis doctoral) Universitat Jaume I. Departament de Ciències de la Comunicació. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/81927>
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlín: Mouton Publishers.
- Broullón Lozano, M. (2010). Claves hiperdiscursivas de la adaptación de *La voz humana* (Cocteau, J. 1948) a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, P. 1988). *Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, n. 33, pp. 177-200. Recuperado de http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm
- 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*. *Revista HAOL*, nº 15, febrero, pp. 157-164. Recuperado de <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/241/229>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Codrington, A. (2003). *Kyle Cooper (Monographs)*. New Haven: Yale University Press.
- De la torre Espinosa, M. (2018). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de comunicación*, 17, 2, pp. 101-124. Recuperado de <https://doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A4>
- Gamonal Arroyo, R. (2005). Títulos de crédito. Píldoras creativas del diseño gráfico en el cine. *Icono14. Revista científica de comunicación y tecnologías emergentes*, 3 (2), pp. 43-67. Recuperado de <https://doi.org/10.7195/ri14.v3i2.418>
- Garlan, K. (1964). *First things first Manifesto*. London: The Guardian.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Haskin, P. (1996). Saul, Can You Make Me a Title? *Film Quarterly*. Fall, 10.

- Henderson, B. (1983). Tense, Mood and Voice in Film (notes after Genete). *Film Quarterly*, 36 n° 4, pp. 4-17. URL: <http://www.jstor.org/stable/3697090>
- Inceer, M. (2007). *An analysis of the opening credit sequence in film*. (Senior Thesis), Submitted to the Department of Visual Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts: University of Pennsylvania
- Jameson, F. (1996). *Teorías de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Loma, E. (2011) Una cabecera singular en el cine español: *Plácido* [Luis García Berlanga, 1961] Una reflexión en su cincuentenario. *Paperback* n° 7. Recuperado de <http://www.infolio.es/paperback/articulos/loma/placido.pdf>
- López, I. (2020). El significado nada inocente de las obras de arte en «La voz humana» de Pedro Almodóvar. *El País*. 23/10/2020. Recuperado de <https://elpais.com/icon-design/2020-10-22/el-significado-nada-inocente-de-las-obras-de-arte-en-la-voz-humana-de-pedro-almodovar.html>
- Lubián, Y. (2013). *Análisis de los títulos de crédito como micro-relato fílmico. Desde los inicios del cine a la influencia de Saul Bass*. United Pc.
- Poyato, P. (2021). Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016). *Fotocinema*, n° 23, pp. 299-323. doi: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12381>
- Ramírez Barredo, B. (2017). *Los títulos de crédito. Marcas de las películas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/41930/1/T38581.pdf>
- Sánchez Galán, M. B. (2018). Los títulos de crédito como patrimonio fílmico. De documento fílmico a obra plástica. *Fotocinema*, 18, pp. 13-16. Recuperado de <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5512>
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman- Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós, pp. 231-240.