

LOS TÍTULOS DE CRÉDITOS EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR: UN CASO EJEMPLAR *MUJERES AL BORDE DE UNA CRISIS DE NERVIOS*

Jean-Pierre Castellani

Université F. Rabelais, France. E-mail : jpcastellani@wanadoo.fr

Recibido: 7 Noviembre 2007 / Revisado: 11 Diciembre 2007 / Aceptado: 18 Diciembre 2007 / Publicación Online: 15 Febrero 2008

Resumen: Es bien conocida la voluntad permanente en un director como Pedro Almodóvar de utilizar lo más posible las posibilidades específicas del lenguaje cinematográfico y de trabajar todos los segmentos del discurso del cine. Por eso, desde sus primeras películas, Almodóvar ha cuidado mucho los dos umbrales del relato fílmico que son los títulos de créditos de principio y de final. Uno de los ejemplos más significativos al particular es el de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que nos proponemos estudiar detenidamente al mismo tiempo que nos servirá como representación del mensaje esencial de la película.

Palabras Clave: Títulos de créditos, revista, femineidad, moda, cartel, canción, Pedro Almodóvar.

Almodóvar siempre ha cuidado mucho el lado *spectacular* de sus películas: en el proceso interno de la obra, los créditos y su presentación externa, el cartel, la funda del DVD o del disco que contiene las canciones, el “dossier” de prensa, la campaña de promoción, el estreno organizado como un show muy mediático. En este sentido el caso de *La flor de mi secreto* (1995) fue ejemplar con la comercialización de tarjetas telefónicas que daban la misma imagen de una silueta de joven mujer escribiendo a máquina, captada en sombra chinesca sobre un ramo de rosas con forma de corazón, que también era lo que se veía en el cartel de la película reproducido en las vallas de las calles, las fachadas de las salas o en la prensa. Esa composición gráfica desempeña el papel de un logo en el lenguaje publicitario: la fidelización para el público de un mensaje encargado de simbolizarlo.

Desde sus primeras películas Almodóvar acude a colaboradores del mundo artístico para elaborar carteles y créditos: por ejemplo el dibujante Ceesepe, que procede del universo de los *comics* tan de moda en la famosa *movida* madrileña, autor de los créditos de *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), que se construye en fuertes contrastes de colores y de líneas y para el cartel de *La ley del deseo* (1987) composición triangular en la cual se graban los elementos principales de la historia: una cama, una máquina de escribir, un cortina (Documento n°1) Para el cartel de *Entre Tinieblas* (1983) Iván Zulueta ha imaginado una parte central encuadrada por notas de música y, en su parte central, una Madre superiora representada con cara de tigre que tiene presa entre sus garras a la joven cantante mientras que, a la derecha, un escapulario símbolo de la orden religiosa aparece asaetado por jeringuillas (Documento n°2)¹.

Estos tres elementos fundamentales: el tebeo, la moda y el grafismo se van a volver a encontrar en la colaboración con el equipo de los Estudios Gatti que concibe el grafismo de los títulos de créditos de las películas de Almodóvar desde la salida en 1988 de *Mujeres al borde de una crisis de nervios*. En este caso, Almodóvar se inscribe perfectamente en la tradición de los créditos que el grafista publicitario americano Saül Bass ha creado para numerosos directores como Otto Preminger, Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick². El uso de documentos como la fotografía, los anuncios, la prensa, la mezcla de reproducciones fijas con otras animadas, el procedimiento de la serigrafía, la fragmentación de las formas, de las letras, la técnica del montaje y del “collage” se encuentran ya en las creaciones de los Estudios Gatti. Esto da cierta

homogeneidad a los títulos de créditos de las películas de Almodóvar, una especie de firma permanente, algo sistemática, un sello común entre las cuales *Mujeres al borde de una crisis de nervios* ofrece quizás uno de los trabajos más originales (Documento nº3).

Por primera vez los "créditos" se refieren no sólo, según la costumbre, a responsables de la fotografía, de la iluminación, del vestuario, de la ambientación, de los decorados, sino también a unos estilistas como José María Cossío ("figurinistas"), o a colaboradores encargados del "design" bajo la fórmula de "diseño de título y material gráfico" o "ayudante de diseño", formados todos en los Estudios Gatti. Encontramos el mismo tipo de referencias tanto para *Átame* como para *Tacones lejanos*, *Kika* o *La flor de mi secreto*. De manera paradójica, los encargados de la estética de los créditos no se mencionan más que en los créditos finales, en la parte menos noble y menos valorizada. Si los créditos se imponen por su calidad de invención, los que los conciben se caracterizan por una gran humildad en su propio espacio de creación. Almodóvar no pierde, sin embargo, la oportunidad, en sus numerosas entrevistas mediáticas, de decir cuánto debe a Gatti quien es, precisamente, la persona que transforma en imágenes las ideas, las metas y, en definitiva, el mensaje que el guionista va a poner en escena y que el director va a llevar a la pantalla en su narración fílmica.

En primer lugar, se impone una descripción breve de los dos títulos de créditos de *Mujeres al borde de una crisis de nervios*³. Los créditos de inicio duran 2 minutos 10 segundos y contienen 21 planos. No se oye ninguna voz salvo la voz *off* de Lola Beltrán que interpreta una canción titulada *Soy infeliz* que marca por su continuidad sonora los bordes extremos de este segmento. Los créditos finales duran unos 2 minutos 10 segundos y no forman más que un plano fijo congelado y en este caso también la continuidad sonora de una canción *Puro Teatro*, interpretada por La Lupe, que sigue oyéndose una vez desaparecida la imagen en la pantalla.

Lo que podemos llamar la secuencia genérica del principio consta de 21 planos de una duración más o menos parecida, o sea unos 3 o 6 segundos, excepto el último que viene a durar unos 10 segundos. Estos planos son montajes a base de fotografías en las cuales se graban las letras que corresponden al texto del inventario acostumbrado. La comparación entre la

descripción de lo que vemos de verdad en la pantalla y lo que se da en la documentación del "dossier" de prensa o el libro de *Conversaciones* con Frederic Strauss da la clave de la estructura de estos créditos. En realidad, además del hecho de que el plano que anuncia la música de Bernardo Bonizzi debe colocarse en el número 17 y no en el 12, es evidente, cuando vemos la película, que entre los planos 4 y 5 de reproducciones de impresos aparece, en el campo, un travelling lateral seguramente a base de una "truca", que si se añade el sistema repetido de fundido encadenado como signo de puntuación que reúne los planos entre sí, sin ninguna excepción, y hace que lo que hubiera podido ser un sencillo catálogo de fotos de lujo resulta, al fin y al cabo, imagen en movimiento, o sea cine.

Los créditos son, de por sí, un espacio en el que los efectos especiales están a menudo presentes en la medida en que, por naturaleza, deben introducir en el campo fílmico un texto que no está presente naturalmente y que, por decirlo así, viene a marcar la imagen.

La referencia a la función de "truca" aparece en todos los créditos de Almodóvar. Por su relación con el trucaje esta técnica prueba que el cine no es la representación de la realidad sino una ilusión, un simulacro de realidad. En esta perspectiva, el fundido encadenado participa de un efecto de superposición, aquí muy cercano al efecto de sobreimpresión, por el cual las fotos están a la vez reunidas y separadas en el mismo fragmento de rollo. La Truca es un sistema óptico que permite llevar a cabo por el uso del blanco y negro esos encadenamientos visuales progresivos y manipular de este modo las imágenes. En este caso, pretende animar lo que, en un primer momento, podría parecer fijo y helado. Al hacer que se muevan sus fotografías Almodóvar vuelve a los orígenes del cine. Este procedimiento, "algo entre el tic y el truco"⁴, crea un ambiente entre realidad y magia, una especie de errancia que sugiere un universo extraordinario. El director se asemeja entonces a un mago, en el sentido exacto de la palabra, o sea alguien que juega con la velocidad del movimiento y con la mirada del espectador que ve a esas mujeres nacer y desaparecer a medida que se desarrollan los créditos.

Por esa serie de imágenes, esencialmente de mujeres (sólo se ve una representación masculina en el plano 17, con la orquesta y en el plano 20 con la referencia al productor

delegado) Almodóvar se esfuerza por darle simbólicamente al espectador una sensación de femineidad, de refinamiento, de belleza plástica. A partir de una escala de planos en su mayoría cercanos, construye y monta una especie de voluptuoso ballet de formas que pasan por la pantalla, vertical y horizontalmente, estallan en mil pedazos, multiplicando de este modo el cuerpo femenino al infinito en una sucesión de piernas, manos, ojos, bocas, pies u objetos relacionados con el erotismo femenino como los tacones, las gafas de sol, o la crema de labios. En este caso, uno puede pensar en la puesta en escena de los programas televisivos de un Jean-Christophe Averty quien utilizó en su época de los años 60 con mucho éxito y acierto la fragmentación de los cuerpos humanos por la pantalla de la televisión al multiplicarlos por procedimientos electrónicos en decenas de formas liliputienses. Aquí, gracias a un sistema de fundidos encadenados, cada plano emerge del centro del campo, para ser rechazado luego o tragado en un movimiento circular lánguido, una suerte de desfile de moda que provoca un efecto de algo maravilloso, un placer visual.

Cabe considerar, en primer lugar pues, el aspecto escrito de esos créditos ya que, según las normas del género, descubrimos en la pantalla una serie de datos por medio de palabras que identifican, nombran y clasifican a unas personas según su estatuto en el equipo, forzosamente colectivo, que participó en la creación de la película. Almodóvar establece una jerarquía algo tradicional entre esas personas: su orden de presentación empieza por la casa de producción, a continuación da el apellido del director, el de la estrella, el título de la película, la identidad de los actores protagonistas, algunos se benefician de una presentación individualizada, otros en grupos, el estilista, el responsable del sonido, el jefe de producción, el montador, el compositor de la música, el director de la fotografía, el productor asociado, el guionista, y de nuevo el director.

Lo escrito supone un orden de aparición y una tipografía que son muy significativos, al recordar aquí, en cierta medida, el rito de los saludos de los actores al final de la función teatral. Pero lo que se expresa en el teatro con ademanes, con lo físico y una actitud en el escenario debe decirse y representarse en el discurso fílmico con los recursos específicos del lenguaje cinematográfico. Almodóvar maneja y utiliza esencialmente el tamaño de los caracteres, su ubicación en la superficie de la

pantalla, las líneas que posiblemente subrayan, encuadran y animan los caracteres. Por cierto, reserva las mayúsculas de mayor tamaño al título de la película y al apellido del director pero, a pesar de esto, no hay repetición aburrida o incluso banal: cada uno de los apellidos recibe un tratamiento singular. De ahí que haya una extraordinaria variedad en la composición tipográfica. Además, esos apellidos o esos términos técnicos nunca se colocan de modo tradicional en el centro del espacio/página sino, al contrario, se pasean y se mueven por todos los lados y extremos de este espacio, se cuelan entre líneas y las formas complicadas de este collage de fotografías que caracteriza la composición de la mayor parte de los planos. De este conjunto narrativamente borroso e impreciso se desprende una impresión de fragmentación y de elegancia que ya nos sugiere pistas de lectura de la película. La tipografía crea una espera específicamente femenina, artística y artificial.

Como requiere la costumbre, la primera mención es para la casa de producción, lo que nos confirma, una vez más, que el cine es una industria colectiva antes que ser una creación individual. Desde su película anterior *La ley del deseo* (1987) Almodóvar ha fundado su propia casa de producción, *El Deseo SA* afirmando de este modo su voluntad de independencia económica e introduciendo incluso en el nombre de esa sociedad uno de los temas principales de su cine, o sea el deseo, la representación de sus tormentos y de sus dificultades. El logo *El Deseo* se da, de ahora en adelante, al principio de todas sus películas asociado ya sea a *Lauren Film* como aquí, ya sea a *Ciby 2000* con las siguientes. Esa imagen inaugural de sus películas no solo es algo comercial sino que es una proclamación de una libertad de acción y de temática constante y obsesiva. Del mismo modo que el gallo galo significaba el cine francés de los hermanos Pathé, este logo cobra un valor connotativo muy fuerte. La indicación "*presentan*" se sitúa totalmente en la tradición de los créditos del cine más cercanos al cartel de espectáculo que al espacio de la cubierta de un libro.

El apellido del director aparece solamente después de esa mención colectiva, con la fórmula "*un film de PEDRO ALMODOVAR*": las mayúsculas para el nombre propio y el trazado rojo que subraya las minúsculas del detalle "*un film de*" ponen de relieve ambos elementos. Apuntemos el lugar privilegiado que

ocupa el nombre del director que se da antes que el título de la película. Este apellido volverá en el último plano, con una tipografía ubicación, la posición en la jerarquía de las informaciones, la reiteración al principio y al final de los créditos firman de modo tajante la obra. El apellido Almodóvar abre y cierra los créditos de la película. Almodóvar se presenta y se afirma como un padre que reúne dos papeles fundamentales: la escritura de la historia, con el guión, y su puesta en escena, y que lo dice con orgullo. En los créditos de las películas posteriores Almodóvar no da más que la firma bajo la forma: "*un film de Almodóvar*" para *Kika*, y "*un film de almodóvar*" en letras menudas, incluso para su apellido, con *Tacones lejanos*. La sencillez tipográfica entonces no es más que la manifestación si no de una vanidad, por lo menos de la conciencia asumida de una fama reconocida, gozada y desde siempre deseada⁵.

Se puede decir que Carmen Maura, en la época actriz fetiche de Almodóvar, después del éxito de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, está presentada de modo singular, incluso antes del título y en un plano exclusivo que goza de una tipografía especial, distinta de los precedentes. Pues naturalmente pasamos en el proceso lógico de los créditos de esta mujer singular a una palabra colectiva que va a dar el título: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* traducido al francés por *Femmes au bord d'une crise de nerfs*, o por *Femmes au bord de la crise de nerfs*. En todo caso, se trata de un punto de vista colectivo que de momento no se justifica. El cine comparte con otras artes el arte de la "titulación" (como la pintura o la literatura) y Almodóvar elabora cuidadosamente los títulos comentándolos detalladamente en numerosas manifestaciones públicas antes del rodaje. *Kika*, por ejemplo, llevaba, en un primer tiempo, el título de *Collages*. Durante mucho tiempo *La flor de mi secreto* se anunciaba bajo el título *¿Existe alguna posibilidad por pequeña que sea de salvar lo nuestro?* Sabemos, pues, que las primeras versiones del guión de *Mujeres al borde de una crisis de nervios* se titulaban *Jamacuco* o *La mujer del asesino*.

En la sintaxis del título que consta aquí de un sintagma nominal sin artículo y de un sintagma preposicional, la tipografía pone de realce al primero con unas mayúsculas enormes, con un tipo de caracteres cercano al de un cartel, y descompone en dos partes al segundo al separar *al borde de un ataque* de *NERVIOS*. La

mayúscula de esta palabra, cerrada además por comillas, lo realza igualmente como es el caso en el cartel de la distribución en España. Además las letras del título destacan particularmente gracias al travelling lateral que hace que las leamos horizontalmente: con este movimiento las letras se fragmentan, se animan, la palabra se vuelve imagen como en un rótulo luminoso. La película, por lo demás, podría llamarse sencillamente *Mujeres*, en una contracción significativa parecida a la practicada por esos cinéfilos que, en el momento de sacar la entrada en la taquilla, piden en voz alta el título de la película reduciéndolo a una palabra. Es evidente que, en este caso, el título de la película funciona como una definición de género, aquí la comedia costumbrista, y como un asomo de ficción. La tipografía está al servicio del significado, genera una diégesis, proporciona una clave de recepción para la película. El personaje que va a interpretar Carmen Maura será una mujer como cualquier otra y compartirá la misma situación existencial. En estos créditos sólo el título recibe este trato privilegiado, lo que prueba la importancia que le da Almodóvar.

Las otras referencias a actores o a miembros del equipo artístico, dan fe de un cuidado clarísimo de variedad en el trato tipográfico, ya que cada uno de ellos está presentado de modo distinto pero siempre con la búsqueda de efecto plástico inferior al de los planos del principio, confirmando así esa voluntad de jerarquizar la presentación.

Sin embargo, queda por medir algo fundamental en el cine: el aspecto visual no solamente en la tipografía sino también en la composición de las imágenes y de los planos. La colaboración con los estudios Gatti se traduce por una presentación que procede del mundo del "design" de la moda. Se sabe que Gatti ha sido redactor en jefe de la revista *Vogue* en Italia y que se inspiró, para la elección de las fotos, en las revistas femeninas de los años 50 o 60. De hecho, en esos créditos, no se encuentra ningún fotograma sacado de la película, ninguna foto de los actores o de los miembros del equipo. Se trata de un collage de fotos que se pueden encontrar en las páginas de las secciones de moda o en los anuncios de esas revistas. Tenemos la impresión de hojear una revista de este tipo, según el deseo confesado de Almodóvar, "Je voulais établir une esthétique pop élégante pour introduire le spectateur dans l'univers féminin dont le film va parler avec plus

de profondeur", dice a Frédéric Strauss⁶. En definitiva, todas esas imágenes, aparentemente exteriores a la película, y posiblemente inútiles, transmiten un mensaje idéntico al que destacamos en la estructura y en la tipografía de esos créditos. Estos no solamente definen un género como la comedia americana en la cual los personajes no tienen ningún problema económico y se pasan el tiempo corriendo por el espacio de pisos acomodados en un cuadro urbano, buscándose y sufriendo una soledad contraria a sus condiciones de vida, sino que le dan al espectador pistas temáticas.

Tomemos algunos ejemplos significativos de esa doble función, a la vez estética y narrativa. El plano número 1 nombra la sociedad de producción de la película. A este nombre se asocia una fotografía que representa el cuerpo de una mujer truncada, limitado a dos piernas descuidadamente colocadas en lo que se adivina ser un cojín, apoyadas sobre dos manos elegantes que, además, pellizcan la media que las cubre. Desde el inicio, el espectador es interpelado por una llamada femenina de tipo erótico. Volvemos a encontrar este plano en el cartel de la película y a lo largo de ella son numerosos los primeros planos sobre las piernas, bien de Pepa, de Candela o de Marisa. El plano está recortado en dos partes simétricas de igual importancia, y las palabras se inscriben en esos rectángulos. Almodóvar confirma esa importancia de la simetría en su representación de la realidad cuando confiesa a Stauss: "Je suis un maniaque de la symétrie, les choses asymétriques me crispent [...] pour un film il me faut de la symétrie et de la frontalité"⁷.

Cada uno de los planos siguientes ofrece una composición parecida pero con variantes para cada uno de ellos. Algunos collages son bastante complicados como el del plano 2 en el cual se entrecruzan unas manos, hombros, ojos de mujer o el plano 16 donde unos ojos están como seccionados por las tijeras del montador, conjunto a la vez estético e irónico. El plano 19 presenta una serie de labios recortados por una crema para pintarse de un rojo vivo, y rodeados de mariposas que volean por los cuatro costados del encuadre. Se vuelve a ver esa crema pero, esta vez, vertical en el cartel de la película: en este último ejemplo se asemeja tanto a una boca como a un sexo femenino⁸. Se puede decir que las manos, los ojos y la boca dominan en la evocación de la femineidad. El plano 3, por ejemplo, enseña a través de una visión muy cercana una mano de mujer adornada con joyas

lujosas, y con las uñas pintadas con un esmalte agresivo y prolongadas por líneas rosadas. Esas manos refinadas reaparecen en los planos 9, asociadas a una flor y 10 en el ademán de maquillaje de la boca.; en el plano 11 sostienen unos zapatos de tacones, prefiguración de los futuros tacones lejanos. Van con guantes en el plano 13, acarician de nuevo flores en el plano 15.

En cuanto a los ojos están omnipresentes y nos fijan del mismo modo extraño que los maniqués desde las páginas de papel glaseado de las revistas. La boca, por su sensualidad, es ejemplar de esa voluntad de estilización y está muy presente en los planos 18 et 19. Estos planos dan prueba de una gran virtuosidad en el uso de las líneas, de los rectángulos y de las superficies. La ruptura sistemática de la lógica fragmenta, divide y hace estallar esas caras y esos cuerpos. El look de la película pretende ser veraniego como lo quiere sugerir igualmente el plano 7 que nos muestra a una modelo que toma el sol en una posición lasciva⁹. El cromatismo de todas esas fotografías refuerza aun más esa impresión de algo artificial: las tonalidades rosa, amarillo, anaranjado, negro, azul, se corresponden con la moda vestimentaria de los años 60, contribuyendo así a ese clima kitsch. El conjunto se inserta en la corriente del pop-art americano, de las fotografías o de las serigrafías de Andy Warhol.

Por otra parte, es una excelente prefiguración del destino de los protagonistas de la película que relata, en efecto, las 24 horas de la vida frenética de Pepa que es una actriz de doblaje de un estudio de cine: dobla la voz de Joan Crawford en la película *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, al lado de Iván, su amigo que está a punto de dejarla y trabaja también en unos spots publicitarios para la televisión. No olvidemos que la idea de la película nació de un proyecto de adaptación del monólogo de la mujer abandonada que Jean Cocteau ha presentado en *La voix humaine*. El tema de la espera de la mujer que, en vano, acecha la llamada telefónica de su amante y el del imposible diálogo entre dos seres encargados, por otra parte, de doblar las voces de otros personajes, es central en la película. De modo paradójico, los créditos sugieren las voces por el cuerpo más que por el sonido directo. Lo visual domina lo sonoro pero, por su estética, está al servicio de la problemática profunda de la historia. Una primera versión de la película se fundaba en una apertura que representaba unos

labios que invadían la pantalla e interpretaban la canción *Soy infeliz*. Para Almodóvar esto era "l'image de la pure abstraction de l'origine physique de la voix"¹⁰. Por cierto, la historia de esas mujeres abandonadas, Pepa, Candela, Marisa Lucía e incluso Paulina, está narrada como en una foto-novela, adoptando el relato a menudo el ritmo de un cómic al respetar las condiciones narrativas de esos géneros. Todo estriba en los contrastes entre la sofisticación lujosa de las imágenes de esos créditos y la avalancha de desavenencias que van a agobiar a esas mujeres.

La banda de sonido participa de esas oposiciones. La canción que se oye a lo largo de los créditos es una vieja canción mejicana cuya letra exalta la soledad y el desconcierto sentimental que resume perfectamente su título *Soy infeliz*.

La letra y la melodía acompañan literalmente esa sucesión de collages, en oposición aparente con su mensaje de femineidad conquistadora e ideal.

Soy infeliz
 Porque sé que no me quieres
 para qué más insistir
 vive feliz muy bien
 y el amor que tú me diste para siempre
 he de sentir
 soy infeliz
 y porque tú no me quieres mientras que
 puede morir
 que me sirvan cuatro tragos yo los pago
 hasta el más de este sufrir
 vive feliz en tu mundo de ilusiones
 no pienses más que en tu amor y tus
 traiciones
 soy infeliz. [...]

Esa canción va a entrar en la diégesis cuando vayamos a escucharla otra vez en el piso de Pepa en el momento en que todas las parejas se encuentren reunidas por casualidad alrededor de la casa de Pepa. Presa de una crisis de nervios, Pepa coge el disco en el que suena la canción y lo tira por la ventana sobre el coche de la abogada Paulina que viene a buscar a Iván. La música, entonces muy integrada en la diégesis por la visión del tocadiscos y su aguja de lectura, se oye durante toda la secuencia gag de la cabina telefónica.

La correlación con los créditos iniciales es evidente y da todo su sentido a la primera escucha de este fragmento musical.

En cuanto a la segunda canción, se trata de *Puro teatro* que se oye durante los créditos finales, ilustrando perfectamente la nueva situación y el papel de esos créditos más allá de una aparente simetría. La letra de esta canción, por el contrario, condena claramente la hipocresía masculina:

Igual que en un escenario
 tienes tu dolor barato
 ya no es necesario
 ya conozco ese teatro
 mintiendo que bien te queda el papel
 después de todo parece
 que es tu forma de ser
 yo confiaba ciegamente en la fiebre de
 tus besos
 mentiste serenamente
 y el telón cayó para esto [...]
 y hoy me lloras de veras
 me parece que es teatro
 perdona que no te crea
 lo tuyo es puro teatro

La película se acaba con un plano fijo de Pepa y de Marisa, liberadas ambas de su pasión, contemplando extasiadas la vista de la ciudad por la noche desde la terraza del piso de lujo de Pepa. Por fin parecen haber alcanzado la serenidad y son completamente solidarias frente a los hombres y dispuestas a vivir su vida con total libertad. Mientras intercambian palabras alegres, los créditos finales desfilan, después de señalar de modo clarísimo que la historia se termina entonces con la aparición de la palabra *FIN* inserta en la pantalla.

Los datos informativos no tienen ya la misma fuerza estética que los de los créditos iniciales, están alineados sin ninguna voluntad estética. Se refieren a los actores secundarios, dan precisiones sobre los lugares de rodaje, los talleres de grafistas, las músicas, los diferentes agradecimientos a las empresas patrocinadoras etc. La detención de la imagen, aunque los personajes se muevan todavía, permite escuchar mejor la letra de la canción interpretada por La Lupe, cantante de bolero muy famosa. Aquí también la música no sólo hace de fondo sonoro sino que cumple con una función narrativa. El final de la película corresponde a una actitud nueva mucho más serena y tranquila. Aquí la mujer aparece glorificada de modo distinto al de las primeras imágenes.

En estas condiciones podemos afirmar que los créditos cumplen exactamente con su papel que

es informar por cierto pero también crear una ficción. Han planteado, en una primera fase, un relato y luego, en una segunda, traducen y reflejan el proceso narrativo que constituye el eje de la película. Contrariamente a las apariencias, la legibilidad no se sacrifica a favor del grafismo: en el cine de Almodóvar lo visible y lo audible se juntan, se enriquecen mutuamente y conforman una red de significados ya desde ese momento mágico que son los créditos, umbral entre la realidad y la ficción. Escuchemos, una vez más, al mismo Almodóvar quien declara: "J'aime les génériques et les films dont le générique est une création à part entière, à la fois autonome et faisant partie du film comme les génériques de la série des James Bond ou le Panthère Rose"¹¹.

Se puede decir pues que con *Mujeres al borde de una crisis de nervios*, se inserta en la lista de los ejemplos mayores de los créditos acertados del cine en la medida en que además de una calidad estética indudable, aquí reflejo de la corriente del post-modernismo, crea, en definitiva, un espacio estratégico del texto fílmico indispensable para su buena recepción. En este sentido, cumple con los requisitos de Christian Metz que siempre consideró que los créditos formaban parte de un rito obligado del texto fílmico, a la vez información sobre el texto y texto no neutro, e incluso discurso sobre el texto, fragmento esencial, si bien a veces autónomo o marginado, o sea en los márgenes del relato. Según la fórmula de Metz, "une zone franche entre le monde de la réalité et celui de la fiction, une célébration codifiée du cinéma par lui-même"¹². Eso lo ha entendido perfectamente y lo sigue entendiendo Almodóvar.

NOTAS

- ¹ Damos en anexo una reproducción de esos carteles.
² Citemos, entre las más famosas: para Otto Preminger: *L'homme au bras d'or* (1955); para Hitchcock: *Vértigo* (1958), *La mort aux trousses* (1959) y *Psicosis* (1960); para Stanley Kubrick *Spartacus* (1960). Cuando observamos los carteles y los créditos de películas como: *L'homme au bras d'or* con las fotos del músico drogado recortadas en triángulos negros y rojos y líneas blancas verticales, o los de *Vértigo* con este ojo terrible de la actriz Kim Novak, nos damos cuenta de la influencia que ejerció Saul Bass sobre Almodóvar.
³ Cf. En anexo la reproducción de esos planos.
⁴ Vernet, Marc, *Figures de l'absence*, Cahiers du Cinéma, Essais, 1988, p.58.

⁵ Esta tendencia se va a confirmar en las últimas películas de Almodóvar: *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) y *Volver* (2006). Si bien podemos observar una sistematización algo mecánica de esta técnica de créditos.

⁶ Almodóvar, Pedro, *Conversations avec Frédéric Strauss*, Cahiers du cinéma, 1994, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p.140.

⁸ Cf. En anexo la reproducción de este cartel.

⁹ Cf. Declaraciones de Almodóvar a Nuria Vidal en: Vidal, Nuria: *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ministerio de la Cultura, 1988, p.209.

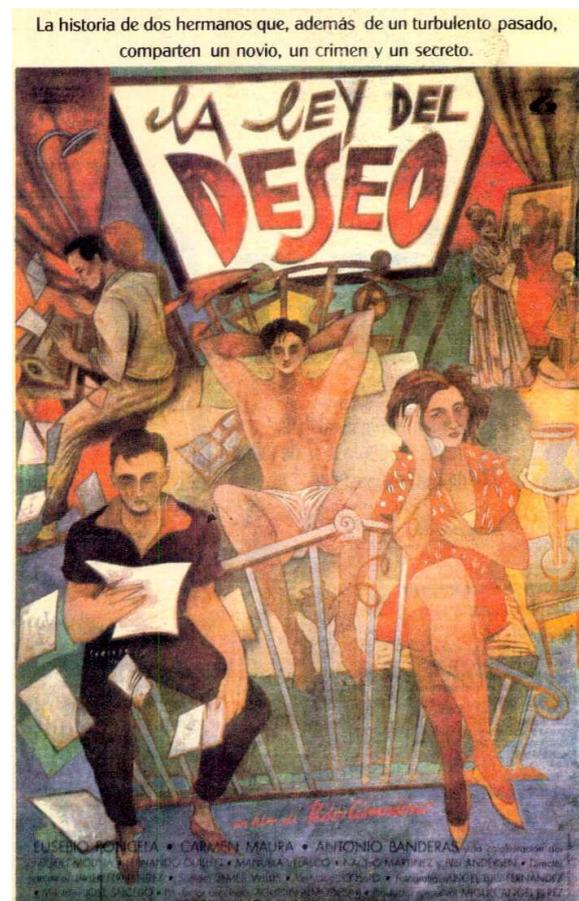
¹⁰ *Cahiers du cinéma*, n°446, Julio-Agosto, p. 29.

¹¹ Almodóvar, Pedro, *Conversations avec Frédéric Strauss*, op.cit., p.86.

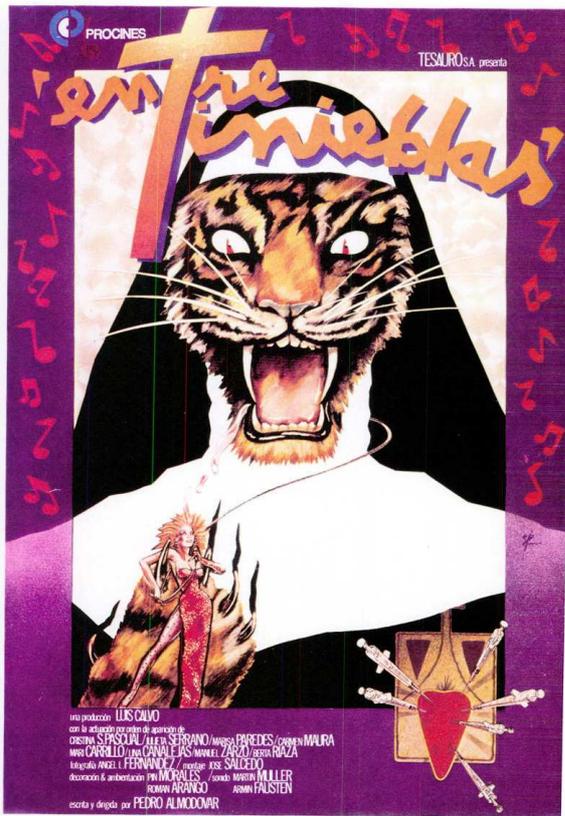
¹² Metz, Christian, Introducción a Mourgues (de) Nicole, *Le générique de film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1994, p. 8.

APÉNDICES

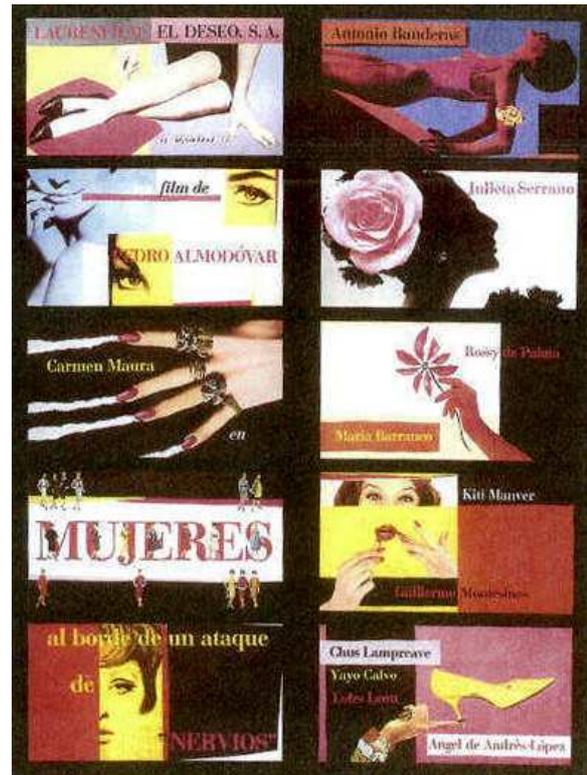
DOCUMENTO 1



DOCUMENTO 2



ANEXO



DOCUMENTO 3

