

²¹ Es curioso el modo con el que muchos aficionados tratan de atenuar este efecto reuniéndose con otros para ver los partidos televisados -en los bares, por ejemplo. Ningún otro producto televisivo es capaz de suscitar este tipo de concentraciones simultáneas ante un mismo receptor.

²² Una lógica que responde a un esfuerzo constante por ampliar el mercado: el aumento del tiempo de fútbol produce un aumento en el consumo de tiempo televisivo y, de esta manera, se elevan los beneficios publicitarios. Indirectamente también se incrementa el consumo de ropa deportiva, de videojuegos sobre el tema, etc.

²³ Véase, por ejemplo, *La posmodernidad explicada a los niños*, 1986.

-A pesar de celebrarse en un estadio, en un espacio público en el que se pueden reunir miles de personas, el fútbol televisado se contempla ante un receptor situado dentro de casa, en un espacio de tipo privado. El carácter social del fútbol desaparece, de esta forma, y su dimensión ritual -anclada siempre en lo social- tiende a desaparecer ²¹.

-No hace muchos años, el fútbol constituía un evento que se desarrollaba un día de la semana muy concreto, el domingo, el día sagrado de la cultura cristiana. Pero la irrupción del fenómeno televisivo ha hecho que el tiempo del fútbol se salga de su marco dominical para extenderse al resto de la semana, hasta el punto de que en ocasiones no es raro encontrarse con fútbol televisado casi todos los días. El mismo camino ha seguido su distribución a lo largo del año. De ser una actividad que se suspendía en verano -lógicamente, pues en esta época del año se suelen acumular un buen número de rituales de otra índole, como los festejos populares- y en periodos festivos tan señalados como la Navidad y la Semana Santa, ha pasado a celebrarse a lo largo de todo el año: en verano se montan torneos patrocinados por las cadenas de televisión y las temporadas vacacionales de los jugadores se acortan cada vez más a causa de los apretados calendarios que establecen las múltiples competiciones. La relativa excepcionalidad del fútbol en la etapa pretelevisiva, el hecho de no ser algo cotidiano sino limitado a un día especial, formaba parte de su carácter ritual. La cotidianeidad impuesta por la lógica televisiva ²² traerá consigo, por tanto, una creciente saturación que inevitablemente va a rebajar este carácter.

Nos gustaría, por último, introducir un elemento más para la reflexión en torno al fenómeno futbolístico:

El fútbol es un ritual que no participa de un texto mítico, religioso o político de referencia. En este sentido, es un rito un tanto limitado y, en principio, destinado a ocupar un papel secundario dentro del entramado cultural en el que ha aparecido. Pero hasta tal punto el Occidente contemporáneo se ha quedado huérfano de dispositivos mítico-rituales -en lo que Lyotard llama la crisis de los grandes metarelatos²³- que el fútbol amenaza con convertirse en una especie de pseudometaretrato -a todas luces delirante- propio de la Posmodernidad.

Vértigo en los títulos de crédito y cartel cinematográficos

SARA BLANCAS ÁLVAREZ

1. Análisis de la cabecera de *Vértigo*

Hitchcock llamó a Saul Bass cuando iba a rodar *Vértigo* porque quería hacer algo "diferente" en la presentación de la película¹.

Y así lo hizo. En el periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial, los títulos de crédito aparecían normalmente sobre un fondo estático, y en caso de que se usaran imágenes en movimiento, éstas eran realistas. Bass aportó un estilo más abstracto y minimalista, plenamente relacionado con su concepto de "idea simple"². El primer trabajo de Bass como diseñador de títulos de crédito había sido para la película *Carmen Jones* de Otto Preminger en 1954, haciendo al año siguiente los de *El hombre del brazo de oro* para el mismo director. Estos últimos causaron gran sensación por sus formas geométricas y simples.

La secuencia de títulos de crédito de *Vértigo*, acompañada desde el principio por la música de Bernard Herrmann, comienza con la aparición del logotipo de la UNIVERSAL. La primera imagen nos muestra un espacio oscuro, negro, plagado de pequeñas luces brillantes, por el que la cámara viaja hacia delante: el espacio, el universo (F1). Por fundido aparece en el centro de la pantalla una imagen de la Tierra que gira sobre sí misma, rodeada de dos halos o nebulosas celestes (F2). Mientras estos elementos van surgiendo, la cámara continúa acercándose lentamente, aumentando el tamaño de la Tierra en la pantalla.

Lo que interesa resaltar de esta parte es que, si bien el logotipo de la UNIVERSAL existía previamente a la realización de esta película -aparece igual, por ejemplo, en *La ventana indiscreta* (1954), también de

¹ Alberto L. ECHEVARRIETA: "Saul Bass maestro del diseño", en *Dirigido por...* n.º 156. Barcelona, Marzo 1988.

² Pat KIRKHAM: "Looking for the Simple Idea", en *Sight and Sound* n.º 2, vol.4, Febrero 1994.



F1



F2



Hitchcock-, ha sido perfectamente integrado en los títulos de crédito, ganando con ello mayor densidad dramática y expresiva. La lograda integración con el resto de los créditos (y por ello con el resto de la película) se consigue fundamentalmente a través de la música. Esto es posible gracias a la lentitud del movimiento de giro de la Tierra y de los puntitos luminosos de las nebulosas. Movimiento lento que se corresponde perfectamente con el ritmo y movimiento del resto de la secuencia de créditos.

La música es un material fundamental para conseguir esta integración, pero no el único. Otra serie de elementos la enriquecen y refuerzan. Entre ellos destacan, en primer lugar, los colores utilizados (negro, azul y rojo), presentes de forma reiterada en los créditos siguientes. Y en segundo lugar, la forma de aparición de las letras, ya que lo hacen de una manera similar a como aparecerán los títulos de crédito principales, es decir, por corte y saliéndose de la pantalla por los márgenes laterales (F3). En el caso del logotipo de la UNIVERSAL este hecho podría interpretarse como una referencia a lo inabarcable del universo, aquello que queda fuera de nuestra visión (fuera de campo).

Posteriormente el nombre va disminuyendo su tamaño hasta que puede ser leído entero (F5). Una vez que se ha constituido íntegramente el logotipo (F6) –formado por la Tierra, las nebulosas y las letras, sobre el fondo del espacio–, es irresistible señalar, como elemento también de integración, la similitud formal (y ya veremos que también de sentido) que se puede establecer con F22, la cual se analizará posteriormente con mayor detenimiento. Valga de momento observar el parecido.

El logotipo de la UNIVERSAL desaparece por fundido en negro y, con carácter de continuidad, marcado por la música que no cesa (aunque varía ligeramente para señalar este cambio), aparece con un fundido de apertura y en Plano Detalle la mitad inferior izquierda del rostro de una mujer (F7). Nótese la similitud del encuadre de este plano con el utilizado en F33. Como ya se anticipaba anteriormente, uno de los aspectos más apasionantes del trabajo de análisis es que parece que puede permitir encontrar y establecer los paralelismos que se producen entre la secuencia de los títulos de crédito y el resto de la película. Lo que ocurre-

porque una de las intenciones del trabajo es intentar mostrar cómo los títulos de crédito son una parte más del “todo” que es la película, y cómo lo consiguen, entre otras cosas, por la utilización de los mismos motivos, atmósfera, etc. En F7 y F33 encontramos el mismo motivo, un rostro de mujer, y una composición acusadamente similar: la mitad izquierda del cuadro está ocupada por la figura femenina, mientras que en la mitad derecha se impone el fondo negro. Luis Martín Arias, en el análisis de *Vértigo* que realiza en su libro *El cine como experiencia estética*, hace una interpretación de esta imagen (F7) que merece la pena señalar aquí: establece una cadena significativa para cada uno de los dos motivos visuales destacados, el rostro y el fondo negro. La primera de ellas, y recojo literalmente, es: rostro → mujer → belleza oculta (parte del rostro que no se ve) → máscara, representación, engaño → señuelo del deseo → objeto de mirada que no devuelve esa mirada (el rostro no tiene ojos). Y para el fondo negro: abismo → vértigo → muerte, locura → ausencia de sentido³.

Y así, en torno a los temas de estas dos cadenas, gira el relato. La mujer delante del abismo. El objeto del deseo como aquello que tapa (imaginariamente) el vacío. Si el objeto del deseo desapareciera se impondría el fondo, el desorden, la locura. Eso es lo que le ocurrirá a Scottie cuando la supuesta Madeleine se suicide. Si la imagen lo llena todo, el fondo imaginariamente se oculta, se disipa, y quedamos fascinados por esa imagen. Esto es lo que ocurre en la primera parte de la película, cuando Scottie (y nosotros espectadores) quedamos prendidos de la belleza de Madeleine. Y es también lo que ocurre en la primera mitad de los títulos de crédito, los cuales, de esta manera, presentan la misma estructura que el relato: en la primera mitad el rostro, la figura, se va a imponer en la pantalla con un recorrido por los labios, la nariz y los ojos, hasta quedar prendidos en uno de ellos, para luego, de forma dramática (virado a rojo), perder la figura. Del todo, del reconocimiento pleno (ojo frente a ojo), se pasa a la nada, al abismo surgido por la pérdida de la figura (suicidio de Madeleine), al vértigo sugerido por las espirales. La secuencia de créditos recoge la estructura del relato, la cual, de forma muy simplificada, podríamos decir que está caracterizada por esos dos momentos: presencia de la mujer/pérdida, vacío, abismo. Esta dialéctica que vemos aquí reflejada (figura versus fondo), nos remite directamente a la dinámica del “narcisismo primario”: Todo/Nada, equilibrio/caos, que es una de las claves que nos permiten profundizar en el funcionamiento interno de esta serie de imágenes.

Retomemos la comparación entre F7 y F33. La cadena significativa que establecía L. Martín Arias para F7 nos llevaba inevitablemente a la idea



F6



F7

³ Luis MARTÍN ARIAS: *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja Españ., 1997, p. 104.

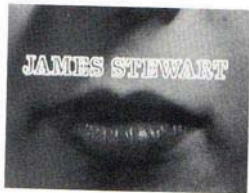
⁴ David BORDWELL y Kristin THOMPSON: *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995, p. 156.

de "máscara", de "representación"; F33 lo corrobora explícitamente: es un fragmento del retrato de Carlotta Valdés, y ¿qué es un retrato si no una "representación"? Por lo tanto F7 = F33 = representación. Se está anunciando el carácter fraudulento de Madeleine, personaje que está suplantando a la verdadera esposa de Gavin Elster.

Tras F7 hay un movimiento de cámara hacia la izquierda hasta centrar los labios, y posteriormente de aproximación. Ahora es más patente el uso de una iluminación lateral y de tono bajo que produce importantes zonas de sombra. "La iluminación de tono bajo –tal y como explican Brodwell y Thompson⁴– se ha aplicado por lo general a escenas sombrías o de misterio." Así pues nos encontramos con una iluminación de tono bajo frente a lo que podría haber sido una iluminación de tono alto, un rostro claro, diáfano, sin sombras, sin dobleces, y por lo tanto, sin nada que ver con el personaje femenino de *Vértigo*. Este misterio al que hace referencia la iluminación viene ya dado desde el principio de la secuencia por la música, y visualmente está potenciado por la fragmentación tan rotunda de lo que se nos muestra (sólo una parte del rostro), que crea misterio en torno a lo que no vemos.

Cuando termina la aproximación a los labios aparecen las letras con el nombre del protagonista masculino James Stewart (F8). Su aparición coincide con una mayor intensidad sonora de la música que hace que la imagen se vuelva más dramática y aumente la tensión. La coincidencia de ambos elementos (imagen y sonido), hace que funcionen realizándose mutuamente. Detengámonos en la imagen que aparece asociada al nombre de James Stewart, unos labios de mujer. Añadamos a esto, en primer lugar, que Hitchcock utilizaba comúnmente el beso para representar la relación sexual. Y en segundo lugar que *Vértigo* es la historia del amor apasionado y enfermizo de Scottie por una mujer, y es más, por una imagen de mujer. Así pues F8 posee los aspectos más significativos del filme: misterio (iluminación, fragmentación de la imagen), tensión (esa intensidad sonora que marca el choque, el encuentro, y que puede hacer referencia a la tensión que se produce cuando Scottie conoce a Madeleine), y amor-pasión (simbolizado por los labios, el beso).

Una vez que desaparece el nombre de James Stewart, la cámara se desplaza hacia arriba, a la altura de los ojos, que quedan en la mitad superior de la imagen. Éstos miran a derecha e izquierda, como si buscaran algo o, más bien, a alguien, como si se sintieran observados. Este acto, aparte de aumentar el misterio que ya habían creado las imágenes precedentes, nos remite directamente a la historia: Madeleine será perseguida y espiada por Scottie. Y en última instancia ¿no podría sentirse



F8

también observada por nosotros espectadores? Ahora somos más cómplices del relato. Directamente se nos hace participar en ese juego del observar/ser observado, que se va a desarrollar fundamentalmente en la primera mitad del filme.

Mientras los ojos miran hacia la izquierda aparece el nombre de la protagonista femenina Kim Novak (F9). Por lo que la podemos relacionar no sólo con un personaje que mira, sino, sobre todo, que es observado y, podríamos añadir, que se sabe observado. De nuevo los ojos miran al frente, directamente al espectador: somos nosotros mismos los que, mirando nuestro reflejo en el espejo vamos a poner en escena el abismo especular: miramos, miramos mirar, miramos mirar mirar, etc.

Hay un desplazamiento lateral de la cámara y un movimiento de aproximación que se centra en el ojo derecho. Este movimiento de la cámara hacia delante es de lo más significativo, y nos permite relacionar estas imágenes con la mirada del protagonista masculino del filme. José Luis Castro de Paz, en su análisis crítico de *Vértigo*, pone de manifiesto la "recurrente utilización [...] de travellings (o zooms, según los casos) de acercamiento para vehicular la mirada de Scottie"⁵. Pero además hay otro movimiento de cámara que permite asociar esta visión a la mirada de Scottie: para ello debemos reparar en el movimiento que se ha descrito hasta ahora, en el que la cámara ha ido subiendo desde los labios, por la nariz, hasta los ojos, describiendo un movimiento vertical ascendente. Este es en esencia el mismo tipo de movimiento que J. L. Castro de Paz en otro estudio describe, presente por dos veces, en la secuencia de la primera visita de Madeleine al Palacio de la Legión de Honor, siendo considerados planos subjetivos Scottie⁶. El movimiento de aproximación al rostro femenino en los créditos no hace sino subrayarlo como la figura en la que quedará prendido el protagonista masculino, fascinado por ella, acaparando toda su atención. Un movimiento de aproximación es eso básicamente: centrar la atención en algo determinado, sacando de cuadro lo que lo rodea. En el proceso de enamorarse ocurre algo semejante. Ortega y Gasset señaló que el enamoramiento no es más que la atención anómalamente detenida en otra persona, mientras que "los demás seres y cosas serán poco a poco desalojados de la conciencia"⁷. Incluso estableció relaciones entre el enamoramiento y el estado hipnótico, por la similitud con la que trabaja la atención en ambos casos: en el enamoramiento, como hemos señalado ya, la atención queda detenida en un solo objeto, quedando desatendido el resto de cosas que nos rodean, las cuales pasan a un segundo plano o, como ocurre aquí, desaparecen de campo. La técnica hipnótica consiste básicamente en eso: "el retrai-



F9

⁵ José Luis CASTRO DE PAZ: *Vértigo/De entre los muertos*. Estudio crítico de José Luis Castro de Paz. Barcelona, Paidós, 1999, p. 56.

⁶ José Luis CASTRO DE PAZ: "Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión". En: Jesús González Requena (comp.): *El análisis cinematográfico*. Madrid, Ed. Complutense, 1995, p. 261.

⁷ José ORTEGA Y GASSET: *Estudios sobre el amor*. Navarra, Salvat, 1985, p. 57.

⁸ ORTEGA Y GASSET: op. cit., p. 74.

miento del atender sobre un objeto: un espejo, una punta de diamante, una luz, etc.⁸. Esto nos lleva directamente a las espirales de la cabecera que aparecerán a continuación, y que recuerdan y actúan en cierta medida como esa técnica hipnótica. Lo cual nos permite enlazar también con el carácter de "sueño" que Hitchcock quiso dar a la primera mitad de la película, resaltando que todo ocurría en la mente del protagonista masculino, hecho del que luego hablaremos al analizar las espirales.

Pero volvamos a centrarnos en lo que es el Plano Detalle no sólo del ojo, sino de todo lo que hemos visto hasta ahora. Como ya hemos planteado es perfectamente razonable vincular estos planos a la mirada de un personaje, Scottie. Veamos cómo analiza Jesús González Requena en una secuencia de *El manantial* un plano de semejantes características (en lo que a proporción se refiere), si bien en este caso se trata de un Plano Detalle del personaje masculino visto desde el punto de vista de la mujer: "Detalle de la taladradora y del brazo de Howard, desde el punto de vista de Dominique, pues sin duda responde a su mirada -angulación coherente con el raccord de mirada-. Sólo la magnitud de su escala impide catalogarlo como «plano subjetivo», pues muestra el objeto de la mirada de la mujer con una dimensión que no puede corresponder a la imagen real que ésta puede obtener a la distancia en la que se encuentra. Nos gustaría, por ello, denominar este tipo de plano como «hipersubjetivo», pues la magnitud de su escala traduce la intensidad de la mirada de quien lo ve, su concentración en un elemento determinado de su campo visual"⁹. Investigar profundamente la mente de sus personajes es una de las características más notables del cine manierista de Hitchcock: "no será ya el narrador sino el héroe el que percibirá de manera extraña"¹⁰. Así nos encontramos en *Vértigo*, ya desde los créditos, "el resultado de un trabajo significativo empeñado en transmitir la relación mental que un sujeto establece entre su mirada y lo que ve (el deseo, en definitiva)"¹¹.

Tras el movimiento de aproximación que, como decía, se centra en el ojo derecho, aparecen las letras in *Alfred Hitchcock's* (F10). Ahora que el espectador puede estar totalmente identificado, reflejado, se muestra el nombre del director-autor que, según L. Martín Arias, es un lector-espectador más¹². Por lo tanto, estamos en un momento ejemplar de identificación autor-espectador. Pero es que, además, ese ojo es símbolo también del ojo que mira por la cámara, que recoge las imágenes (referencia al cine, a la fotografía, al fotógrafo, el cámara, el director... el propio espectador, fascinado por la imagen). De esto nos habla Basilio Casanova en su artículo "La firma en el cine": "¿Dónde se localiza aquí el acto de firmar? Pues en el centro mismo del ojo. Del interior del mismo parece surgir el nombre del cineasta. Su experiencia -la experiencia del sujeto que

⁹ Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial*, de King Vidor". En: Jesús González Requena (comp.): *El análisis cinematográfico* Madrid, Ed. Complutense, 1995, p. 29.

¹⁰ José Luis CASTRO DE PAZ: *Vértigo/De entre los muertos*. Estudio crítico de José Luis Castro de Paz. Barcelona, Paidós, 1999, p. 20.

¹¹ CASTRO DE PAZ: op. cit., p. 84.



F10

¹² MARTÍN ARIAS: op. cit., pp. 97-98.

estuvo ahí, ese que firma con el nombre de Alfred Hitchcock- parece estar muy vinculada por tanto al orden de la mirada"¹³.

Las letras desaparecen por fundido. La imagen del ojo y de la boca, F10 y F8 respectivamente, nos permiten establecer un nuevo paralelismo con otras imágenes que aparecen en la película, concretamente en el salón de belleza durante el proceso de transformación de Judy en Madeleine, y en las que, reforzando este paralelismo, se escucha la misma música de la cabecera. Es el único momento de la película en el que se repite este tema musical.

Hay un nuevo movimiento de aproximación al ojo y un virado a rojo. Este cambio radical de color en la pantalla parece estar marcando el paso de un lugar a otro. Como apunta Antonio Castro: "el genérico supone una clara advertencia de que vamos a sumergirnos dentro de la mente humana, vamos a seguir la mirada humana hasta lo más recóndito de su ser"¹⁴. Será esa experiencia del todo o nada, de la figura femenina reconfortante versus la sangre (rojo), la muerte, el abismo, el vacío, el vértigo que produce su pérdida. Si antes decía que la cabecera se estructuraba en dos partes principales, al igual que la película, es este virado a rojo el que marca el paso de una a otra.

Por otra parte, el color rojo también está claramente presente en el inicio del delirio de Scottie una vez que queda atrapado por esa imagen fascinante. "Un ojo, el del arranque de *Vértigo*, enrojecido, excitado, un ojo que goza mirando"¹⁵. En la secuencia de la cena de Madeleine y su "marido" en el restaurante Ernie's, a donde Scottie acude para conocer a la supuesta mujer de su amigo, J. L. Castro de Paz hace notar el predominio de este color: "El rojo de los tapices impregna con fuerza la composición cromática", a la vez que marca dicha secuencia como el inicio del delirio de Scottie¹⁶. Quedan por tanto unidos rojo, mirada e inicio del delirio, tal y como ocurre también en los créditos. El hecho de asociar el color rojo tanto al momento de pérdida de la figura, como al momento en el que ésta se convierte en el centro atencional de Scottie no implica contradicción alguna: en primer lugar porque en el fondo ambas asociaciones nos remiten a la misma idea, a esa dialéctica figura/fondo que ya hemos señalado. Y en segundo lugar porque el color rojo es tomado como motivo a lo largo de toda la película, lo cual hace que se pueda relacionar con diversos momentos y situaciones.

Coincidiendo con otra subida en la intensidad de la música el ojo se abre mucho, asustado, y de su pupila surgen lentamente, aumentando

¹³ Basilio CASANOVA: "La firma en el cine", en *Trama y Fondo* nº 7. Madrid, 1999.

¹⁴ Javier LUENGOS (coor.): *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación municipal de cultura, 1989, p. 295.

¹⁵ Basilio CASANOVA: "La firma en el cine", en *Trama y Fondo* nº 7. Madrid, 1999.

¹⁶ CASTRO DE PAZ: op. cit., pp. 77-78.



F11

de tamaño, las letras del título de la película *Vertigo* (F11), que desaparecen por el margen superior. Desaparecer por esta zona nos remite directamente a las alturas y al vértigo que éstas producen. Las letras “De entre los muertos” que vemos en F11 corresponden al título de la novela *D’entre les morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, en la que se basó la película. No las tendremos en cuenta en nuestro análisis, ya que son un añadido posterior para la versión española. Nos encontramos pues cómo los títulos de crédito señalan claramente el ojo y la mirada como puntos de partida. “La primera secuencia [...] confirmará que ese ojo aterrorizado y deseante será el eje temático de la película”¹⁷.

17 CASTRO DE PAZ: op. cit., p. 37.

18 CASTRO DE PAZ: op. cit., p. 80.

Tras el título de la película se pasa a la representación de ese vértigo anunciado. Por fundido surge una espiral en la pupila del ojo, que va girando y creciendo hasta que ocupa toda la pantalla (F12, F13 y F14). Esta espiral nos lleva a retomar nuevamente el análisis de J. L. Castro de Paz sobre la escena anteriormente citada en el restaurante Ernie's: “Madeleine cierra suavemente los ojos y gira la cabeza hacia la derecha [...], Scottie gira la cabeza en sentido contrario, hacia la izquierda, y sus miradas se cruzan un instante dibujando así la figura del doble sol –un juego entre dos curvas unidas en su divergencia”¹⁸-. Así son en su mayoría las espirales de la cabecera, dos curvas que se unen en el centro, punto negro en este caso, origen del vértigo.

En el momento en el que la figura femenina desaparece por completo, es la espiral, el giro, el vértigo lo que se impone. Y el color rojo que dominaba la imagen se ha ido transformando sutilmente hacia tonos azules, el mismo color de las nebulosas del símbolo de la UNIVERSAL, haciendo juego formal con ellas.

Hemos visto pues cómo, tras el virado a rojo, símbolo de sangre y muerte, se ha producido la desaparición de la figura. Y cómo, debido a dicha desaparición, se ha impuesto el vacío y el vértigo que éste produce, representado a través de la espiral.

¿Cuál es el sentido de esta espiral que gira y gira? El propio título de la película nos da la clave: vértigo. La historia comienza con la retirada del servicio como policía de Scottie porque sufre acrofobia. La acrofobia es una enfermedad psicósomática que se manifiesta a través del vértigo, produciendo mareos y una sensación de caída en el espacio que gira.

La espiral, como imagen gráfica, recoge aspectos esenciales de la película. Según Gilles Deleuze, François Regnault, estudioso de las películas de Hitchcock, descubría en ellas “un movimiento global o una

forma principal, geométrica o dinámica que podía aparecer en estado puro en los títulos: las espirales de *Vertigo*, las líneas quebradas y la estructura contrapuesta en negro y blanco de *Psicosis*, las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones*¹⁹. En *Vertigo* el juego con la espiral no se limita al hecho de utilizar esta figura geométrica en sí misma, sino que también tiene que ver con el sentido en el que se hace girar, como muy acertadamente recoge Juan Antonio Porto en su artículo “*Vertigo*: Movimiento de rotación”²⁰. Porto nos hace reparar en lo que culturalmente significa el giro cuando es en el mismo sentido de las agujas del reloj –es positivo y creador–, mientras que cuando gira al contrario es negativo y destructor (y así es como giran aquí). Esto nos lleva directamente a la autoaniquilación del relato que se opera en *Vertigo* y que es puesta de manifiesto así por L. Martín Arias: “Se trata de una progresión, desde la ficción a lo real, que resume a la perfección la sistemática autodestrucción que opera *Vertigo*, sobre sí mismo, como relato; proceso autodestructivo que conduce a esa especie de punto negro, de abismo total, que es su brusco final: ausencia de clausura narrativa, falta, por tanto, de sentido”²¹.

Gilles Deleuze, a través de sus análisis de la imagen-movimiento y de sus estudios sobre la relación de lo que él llama “movimiento global” de una película y los “movimientos relativos”, nos remite de nuevo a los estudios realizados por Regnault sobre este tema del movimiento en las películas de Hitchcock: “en *De entre los muertos -Vertigo-*, por ejemplo, la gran espiral puede estar en el vértigo del héroe, pero también en el circuito que éste traza con su coche o en el rizo en los cabellos de la heroína”²². A estos ejemplos citados por Regnault podemos añadir la lámpara de cristal del Hotel Mckitrick (F31), así como la bata que usa Madeleine en casa de Scottie, cuyos lunares se disponen de forma circular, y el adorno en la pared (F32), que guarda un parecido formal asombroso con la tercera espiral aparecida en la cabecera (comparar F17 y F32).

A partir de este momento se suceden ante nuestros ojos distintas espirales, a la vez que aparecen los títulos de crédito de actores secundarios y otros (F15 a F20). El tiempo en el que se desarrollan estas imágenes pasa de forma lenta. Las transiciones de unas imágenes a otras se hace mediante fundidos. Las espirales crecen lentamente y giran relativamente despacio. Esto hace que la cabecera tenga un ritmo temporal semejante al que se percibe de forma global en toda la película y de forma particular en algunas escenas, como las persecuciones en coche de Scottie a Madeleine. Los fundidos encadenados se han relacionado con el “sosegado fluir onírico” de distintos episodios del filme. Estos fundidos, junto a diversos elementos “producen esa sensación de sueño romántico, de

19 Gilles DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 40.

20 Juan Antonio PORTO: “*Vertigo*. Movimiento de rotación”, en *Nickel Odeon* nº 8. Madrid, Otoño 1997.

21 Luis MARTÍN ARIAS: op. cit., p. 77.

22 DELEUZE: *ibid.*

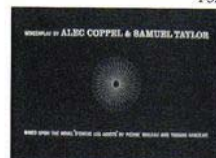


F31

Lámpara del Hotel Mckitrick



F32



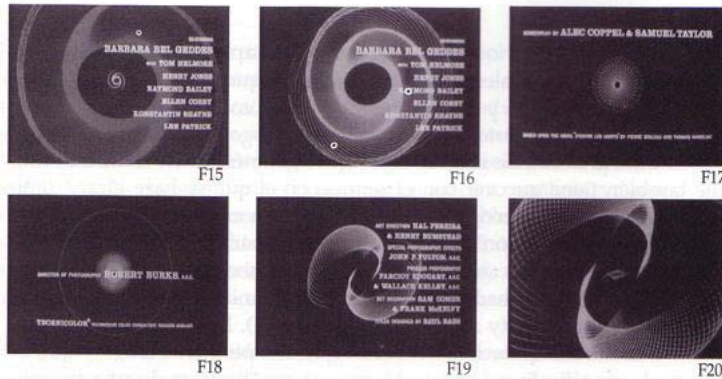
F17

Imagen de la escena en la casa de Scottie: los lunares de la bata de Madeleine se disponen en forma concéntrica. El adorno de la pared guarda una gran similitud formal con las espirales de la cabecera.



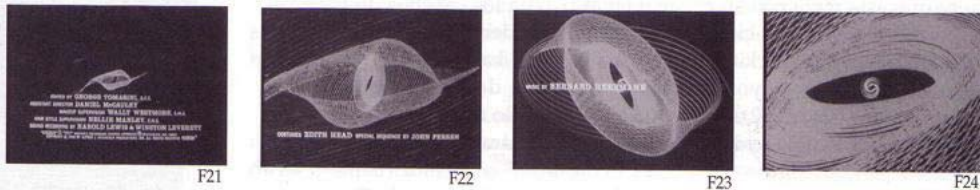
F30

Detalle del peinado de Madeleine



detención del tiempo real que, pausadamente, irá apoderándose del protagonista –y del conjunto del filme–²³.

Desde el fondo se va acercando una construcción que recuerda la forma de un ojo (F21). Cuando llega a un primer plano (F22) comienza a girar mientras sigue creciendo (F23 y F24). Al comenzar el análisis de la cabecera hice notar la similitud entre F22 y F6. Ahora estamos en disposición de contemplar dicho parecido formal enriqueciéndolo con el sentido que se le puede atribuir, esa referencia al ojo que ha sido ya analizada.



Todo desaparece por fundido menos una pequeña espiral anaranjada en forma de pupila (F25). Esta espiral sigue girando y creciendo sobre el fondo negro (F26). Se funde con otra espiral rojiza (F27). Ambas se reducen rápidamente, y por fundido aparece el ojo del principio (F28). Una vez que desaparece la última espiral, desde el centro de la pupila se aproximan unas letras, *directed by Alfred Hitchcock* (F29). Con ello se reafirma la relación ojo-director que veíamos en F10. La música disminuye mientras hay un fundido de cierre. Así termina la cabecera.

²³ CASTRO DE PAZ: op. cit., pp. 52, 81.



Como dice Antonio Castro, “cumple el cometido de colocar al espectador en un determinado estado de ánimo”²⁴. Y como pretendía Saul Bass ejemplifica y resume la película en unos pocos minutos.

Pero volvamos brevemente a esta última parte, desde el momento en el que por fundido comienza a aparecer el ojo del principio. Esta sucesión de imágenes nos permite apreciar cómo el abismo, el vértigo, desaparece cuando aparece la figura femenina. En la película dicho momento lo podríamos situar cuando Scottie conoce a Judy, para luego, de forma brusca, perderla. Fin de la película y fin de la cabecera, que termina con un fundido a negro, ya sin espirales (cuando Judy cae del campanario Scottie ya no sufrirá vértigo).

Por último vamos a pasar al análisis del color y de la tipografía. He dejado el análisis del color para el final debido en parte a su importancia. El color es un elemento fundamental para conseguir la conexión entre la cabecera y el resto de la película. En *Vértigo* el color se convierte en un motivo a lo largo de todo el filme, dominando dos colores, el verde y el rojo. El rojo, que como hemos visto cubría como una veladura el ojo de la cabecera, se utiliza de la misma forma en distintos momentos de la película. El más significativo de estos momentos es durante la pesadilla de Scottie (F34). El color rojo también aparece como motivo en diversos elementos de decorado (ya lo vimos en el restaurante Ernie's), vestuario e incluso maquillaje. Normalmente este color aparece en fuerte contraste junto al verde. Estos contrastes se deben en parte a la utilización del Technicolor, que se caracteriza por sus tonos muy diferenciados y enormemente saturados.

²⁴ LUENGOS: *ibid.*



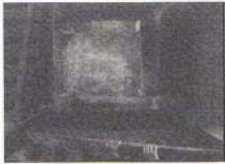
F33
Fragmento del retrato de Carlotta Valdés, bisabuela de Madeleine.



F34
El rojo cubre esta imagen de la pesadilla de Scottie.

La utilización del color verde, asociado a Madeleine y al pasado, presente en toda la película, se intensifica hacia el final. En las últimas escenas los objetos pierden casi por completo su color natural y se ven envueltos por este otro. El azul (que se asocia a Scottie), el anaranjado y el violeta también serán colores recurrentes, pero en menor medida.

Un análisis más pormenorizado del color en la película, aunque serviría para establecer conexiones aún más claras con su uso en la cabecera, me llevaría más tiempo y espacio del que es posible dedicarle en este estudio. Tendrán que bastar estos ejemplos para observar cómo la cabecera toma estos colores como motivo y los utiliza de tal forma que crea una sensación de coherencia con el resto de la película. Esta coherencia nos permite –junto a los demás elementos estudiados– considerar la cabecera como parte perfectamente integrada de un todo.



F35

En cuanto a la tipografía utilizada para los títulos de crédito, se caracteriza por sus potentes remates terminales de formas cuadradas. La Clarendon es el tipo de letra utilizado. Caracterizada por su legibilidad, claridad y robustez, resulta muy adecuada para enfatizar textos; por eso llegó a gozar de gran popularidad en carteles y rótulos²⁵.

Bass utiliza para los títulos más importantes un tamaño mayor y la letra hueca, es decir, sólo la línea de contorno, en blanco. Para el resto de los títulos el tamaño es menor y la letra con relleno. Utilizar el color blanco para la tipografía de las secuencias de créditos es un motivo recurrente que vamos a encontrar en la obra de Bass (*La vuelta al mundo en 80 días* de Michael Anderson, *Con la muerte en los talones* y *Psicosis* de Alfred Hitchcock, *Éxodo* de Otto Preminger...). Una posible explicación para la utilización del blanco sobre fondo oscuro, independientemente de consideraciones estéticas, sería tener en cuenta el hecho de que, en la pantalla de cine, el blanco sobre fondo negro es más legible que el negro sobre fondo blanco, siendo la legibilidad uno de los valores fundamentales que debe cuidar el diseñador gráfico. No obstante, el blanco también aparecerá como elemento de conexión con el resto de la película. En la escena de la primera visita de Madeleine al museo destaca el ramo de “flores rosas y blancas –cuyo espectro habíamos visto ya en los créditos de Saul Bass”²⁶.

²⁵ CASTRO DE PAZ: op. cit., p.55.

2. El cartel de *Vértigo*

Si en la cabecera de *Vértigo* Saul Bass conseguía ejemplificar y resumir la película en pocos minutos, en el cartel lo hace en una sola imagen clara, sencilla y eficaz. Dos siluetas, una masculina y otra femenina, representando a los protagonistas, caen en el espacio que gira a través de la forma en espiral (F36).

Utiliza elementos básicos que ya hemos estudiado: el color rojo y la forma espiral, estableciendo una conexión inmediata con la película a través de ellos.

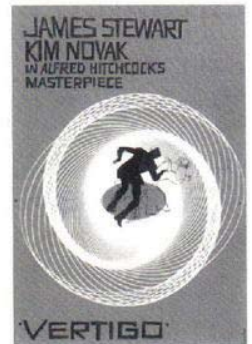
La silueta masculina está tomada de la pesadilla de Scottie, en la que sueña que cae al vacío (F37), lo cual también refuerza esa conexión.

Colores planos, contrastados, dramáticos en su combinación. El uso del negro, con el rojo y el blanco, es otro de los motivos recurrentes en algunas obras de Bass, entre ellas el cartel de *Anatomía de un asesinato* de Otto Preminger (1959).

La tipografía del cartel no coincide, como sería de esperar, con la de la cabecera. En el cartel las letras aparecen libremente dibujadas. Así se refiere Philip B. Meggs a los tipos que caracterizan a Bass: “carecen de la exactitud métrica o de construcción que podría hacerlos rígidos”²⁷. Poseen una fuerte energía que procede de la cualidad casual de sus formas. El negro de las letras sobre fondo rojo potencia el efecto dramático de la escena y crea una imagen de gran impacto visual que sin duda atraerá la atención del público.

La elección del color negro para la tipografía del cartel, frente al blanco de los títulos de crédito de la cabecera, se puede explicar en base a un motivo principal: el único elemento blanco en el cartel es la espiral, que además, por estar centrada, capta nuestra atención haciendo que sigamos su movimiento circular. Si el texto estuviera en blanco, esa atención central y el movimiento circular que predomina se rompería, se dispersaría y debilitaría. Por lo que la elección del negro frente al blanco parece bastante justificada.

Sin embargo queda pendiente aún la elección del tipo. Una letra manual, quizá derivada de la Microgramma, creada en 1952 y caracterizada por su juego de formas en torno al cuadrado, frente a la Clarendon.



F36

Cartel publicitario realizado por Saul Bass.

²⁷ Philip B. MEGGS: *A History of Graphic Design*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1983, p. 403.



F37

Imagen de la pesadilla de Scottie que aparece también en el cartel publicitario.

Por contraste entre las marcadas líneas rectas de la tipografía frente a las líneas curvas de la espiral, se potencia el carácter circular de este último elemento, y con ello la idea de *vértigo*, es decir, de sensación de caída en el espacio que gira. Por tanto, se recoge y potencia una de las ideas clave de la película. Como decía Saul Bass: tomar la idea principal, simple, y subordinar a ella las demás.

Léolo: El valor de las palabras

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
AMAYA ORTIZ DE ZARATE

(Extraído de *Léolo. la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, de próxima aparición en Ediciones de la Mirada)

Diques

En tanto el protagonista debe sobrevivir a la confusión de su oscura identidad con la madre, lo hace ya no como Leo, sino como Léolo, autodenominación mediante la cual se inviste de una nueva identidad -diferencial- que le sirve como dique de contención frente a ese cuerpo que amenaza continuamente con engullirle. Contra él lucha denodada, heroica, desesperadamente, a través de la lectura y la escritura, es decir, a través del lenguaje: tratando de que las palabras puedan contenerlo, limitarlo, separarlo.

Difícil no entender ahora lo atrayente de ese frío que desprende la nevera cuya luz emplea Leo para, a hurtadillas, burlando el imperio carnal reinante en su universo familiar -«En casa, nunca había visto a nadie leer o escribir»-, iniciarse en la lectura. Ese frío -a pesar de todo excesivo, como lo muestra el suplemento de ropa de abrigo al que tiene que recurrir para contrarrestarlo- debe contener el excesivo ardor que despliegan el cuerpo y la demanda -o, más bien, la demanda del cuerpo- de la madre.

Proclamándose Léolo, busca desesperadamente aferrarse a las palabras que le faltan, tratando así de dar satisfacción a la más elemental necesidad, la de una buena distancia, intentando situarse en algún lugar intermedio entre el abrasarse y el helarse.

Y sin embargo, todo parece apuntar a lo precario de su posición, pues la frialdad de la nevera apenas puede contrarrestar la presencia de los alimentos que contiene y que inscriben en el plano, una vez más, la