

Facultad de Arte, Diseño y comunicación Audiovisual



**“TÍTULOS DE CRÉDITOS EN EL CINE DE HOLLYWOOD:
EL LEGADO DE PABLO FERRO”**

PROYECTO DE TITULACIÓN

**Previa la obtención del Título de:
MAGISTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL AUDIOVISUAL**

**Presentado por:
Lcdo. Ariel Omar Cruz Oña**

**Guayaquil – Ecuador
2020**

Dedicatoria

Siempre a mis padres Eduardo Cruz Estrella y Grace Oña Cruz, pilares de mi vida y de nuestra familia, a mis hermanos Keny, Raymond y Verónica con quienes sé que cuento siempre y a mi segunda madre Mery. A mis cuñadas Sandrita y Karlita con quienes sé que también cuento y, por último, pero no menos importante a mis “pechochas” Kiarita y Siarita.

Para ellos es esta dedicatoria de tesis, pues es a ellos a quienes les debo su apoyo incondicional.

Ariel Omar Cruz Oña

Agradecimientos

A Dios por ese aliento de vida en este año tan duro, por mantener con salud y unida a mi familia.

A mis amigos Amelia Anchala y Carlos Falconí por convencerme y ayudarme a retomar los estudios en Espol, a mi tutor Daniel Castelo por su valiosa ayuda en este proyecto gracias por la orientación, consejos y sobretodo paciencia. Muchas gracias

A Christian Omar Chévez y José Luis Cárdenas por darme posada en Guayaquil los fines de semana, a Giovanni Alejandro por su valiosa y desinteresada ayuda

A mis compañeros y amigos con quienes compartí aula durante los últimos dos años en la maestría y al personal administrativo de FADCOM.

Ariel Omar Cruz Oña

TRIBUNAL DE TITULACIÓN



VILLAFUERTE ARIAS RONALD WILLIAM
PRESIDENTE

DANIEL
GUSTAVO
CASTELO TAY
HING

Firmado digitalmente
por DANIEL GUSTAVO
CASTELO TAY HING
Fecha: 2021.07.01
14:29:11 -05'00'

**Daniel Castelo, Magister.
Tutor del Proyecto**




Firmado electrónicamente por:
**LOURDES PAOLA
ULLOA LOPEZ**

ULLOALÓPEZ LOURDES PAOLA
EVALUADOR/PRIMER VOCAL

DECLARACIÓN EXPRESA

“La responsabilidad del contenido de este Trabajo de Titulación, corresponde exclusivamente al autor, y al patrimonio intelectual de la misma ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL”

A handwritten signature in blue ink, consisting of several vertical strokes and a horizontal line at the bottom, positioned above a horizontal line.

Lcdo. Ariel Omar Cruz Oña

Tabla de contenidos

1.	Capítulo 1 Generalidades.....	1
1.1.	Planteamiento del problema	1
1.1.1.	Pregunta del problema	2
1.2.	Objetivos	2
1.2.1.	Objetivo General.....	2
1.2.2.	Objetivos Específicos.....	2
1.3.	Tipo de investigación	3
1.4.	Enfoque de investigación	3
1.5.	Síntesis de Resultados	3
2.	Capítulo 2 Marco Teórico.....	5
2.1.	El diseño gráfico y el cine	5
2.1.1.	Tipografía, imagen y sonido al servicio del cine.....	6
2.2.	Semiótica y el texto audiovisual.....	14
2.3.	Narrativa audiovisual	15
2.3.1.	Montaje audiovisual	16
2.4.	La técnica de la pantalla dividida o <i>split screen</i>	16
2.4.1.	Análisis de Bizzochi	19
2.5.	Títulos de créditos en el cine.....	20
2.5.1.	Historia de los Títulos de crédito en el cine.	20
2.6.	Pablo Ferro (1935 – 2018)	27
2.6.1.	Introducción.....	27
2.6.2.	Biografía	28
2.6.3.	Pablo Ferro y sus inicios en el diseño y publicidad.....	30
2.6.4.	El salto a la industria cinematográfica.....	33
2.6.5.	Pablo Ferro y el <i>quick cut</i> o corte rápido.....	35
3.	Capítulo 3 Metodología	37
3.1.	Enfoque Metodológico	37
3.2.	Método de investigación	37
3.3.	Método de recolección de datos	38
3.3.1.	Análisis semiótico audiovisual	38
3.4.	Técnicas que utilizará.....	39
3.4.1.	Observación	39
3.4.2.	Revisión Bibliográfica	40
3.4.3.	El sondeo	40

3.4.4.	La entrevista a fondo	41
4.	Capítulo 4 Análisis de resultados	42
4.1.	Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964).	43
4.1.1.	Ficha técnica de la película.....	43
4.1.2.	Narrativa audiovisual.....	44
4.1.3.	Tipografía	45
4.1.4.	Imagen	54
4.1.5.	Sonido.....	55
4.1.6.	Análisis semiótico audiovisual	55
4.2.	The Thomas Crown Affair	60
4.2.1.	Ficha técnica de la película.....	61
4.2.2.	Tipografía	62
4.2.3.	Imagen	62
4.2.4.	Sonido	63
4.2.5.	Análisis semiótico audiovisual	63
4.2.6.	Aporte del <i>Optical Printer</i>	78
4.3.	Análisis comparativo entre títulos de créditos de entrada.....	80
4.3.1.	Tipografía	80
4.3.2.	Imagen	81
4.3.3.	Sonido.....	82
4.3.4.	Montaje.....	82
4.4.	Resultados del sondeo	83
4.5.	Resultados de la entrevista	86
5.	Capítulo 5 Conclusiones y recomendaciones	89
5.1.	Conclusiones	89
5.2.	Recomendaciones.....	90
6.	Bibliografía.....	91
7.	93
8.	ANEXOS	94
8.1.	ANEXO 1	94
8.2.	ANEXO 2.....	98
8.3.	ANEXO 3.....	103

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es presentar y analizar los aportes más significativos del artista latinoamericano Pablo Ferro, cuyas contribuciones marcaron un antes y un después en la evolución de los títulos de créditos en el cine a partir de la década de los sesenta. Ferro tuvo una formación empírica en ilustración y animación, su temprana incursión en el campo de los comics, la dirección y edición de comerciales para televisión lo fueron moldeando para lo que sería su primera intervención en el cine hollywoodense de la mano del director Stanley Kubrick, quien le pidió que se encargue del tráiler de la película *Dr. Strangelove (1964)*. Posterior a esa experiencia, realizó la secuencia inicial de títulos de la misma película, lo que daría el inicio a su carrera como diseñador de títulos de créditos. El estilo de Ferro es reconocido por la imperfección de la letra hecha a mano y el uso creativo de la división de pantallas, estas características poco exploradas en aquella época, se convirtieron en la inspiración de muchos otros estilos visuales de títulos de crédito los cuales siguen siendo usados de manera relevante actualmente en toda la industria audiovisual por sus aplicaciones atemporales y dada la amplia influencia que aún mantiene, se hace necesario un análisis que permita definir cuáles fueron las claves de su innovación. Como objeto de estudio se decidió analizar dos de sus trabajos más relevantes, tanto en lo narrativo como en lo estético. Primero, la secuencia inicial de títulos del film *Dr. Strange love* y el uso de las letras hechas a mano rompiendo con los parámetros establecidos sobre el diseño y manejo de la tipografía. Segundo, el análisis de los títulos de créditos de la película *The Thomas Crown affair (1968)* y la técnica de pantalla dividida. El trabajo de Ferro a pesar de no ser tan conocido en autoría, sentaría las bases para el motion graphics y serviría de inspiración para futuros diseñadores audiovisuales quienes mantienen su legado.

Palabras clave:

Títulos de créditos, Pablo Ferro, tipografía, pantalla dividida, gráficos animados

Abstract

The main objective of this work is to present and analyze the most significant contributions of the Latin American artist Pablo Ferro, whose contributions marked a before and after in the evolution of film credits from the sixties. Ferro had an empirical training in illustration and animation, his early foray into the field of comics, directing and editing television commercials were shaping him for what would be his first intervention in Hollywood cinema led by director Stanley Kubrick, who asked him to take care of the trailer for the movie *Dr. Strangelove* (1964). After that experience, he made the opening title sequence of the same film, which would start his career as a designer of titles credits. Ferro's style is recognized for the imperfection of the handwriting and the creative use of the split screens, these characteristics little explored at that time, became the inspiration for many other visual styles of title sequence which follow being used in a relevant way today throughout the audiovisual industry for its timeless applications and given the broad influence it still maintains, an analysis is necessary to define what the keys to its innovation were. As an object of study, it was decided to analyze two of his most relevant works, both narratively and aesthetically. First, the opening title sequence of the film *Dr. Strange love* and the use of handmade letters breaking with the established parameters on the design and handling of typography. Second, the analysis of the credits of the film *The Thomas Crown affair* (1968) and the split-screen technique. Ferro's work, despite not being so well known in authorship, would lay the foundations for motion graphics and would serve as inspiration for future audiovisual designers who maintain his legacy.

Keywords:

Title sequence, Pablo Ferro, typography, split screen, motion graphics.

Lista de figuras

Figura 1 Anatomía de la tipografía (fuente, el autor).....	8
Figura 2 Anatomía de la tipografía (fuente, el autor).....	9
Figura 3 Imagen múltiple de la película "Suspense" (Lois Weber,1913).....	18
Figura 4 The Great Train Robbery (Edwin S. Porter ,1903).....	22
Figura 5 "The son of the sheik" (George Fitzmaurice, 1926).....	23
Figura 6 Drácula (Tod Browning,1931).....	24
Figura 7 Citizen Kane (Orson Welles, 1941).....	25
Figura 8 Sunset Blvd (Billy Wilder,1950).....	25
Figura 9 "The man with the Golden arm" (Saul Bass, 1955).....	27
Figura 10 Singer Industries, New York World's Fair video (Pablo Ferro,1964).....	31
Figura 11 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos(Pablo Ferro,1968).....	31
Figura 12 NBC Peacock logo, Pablo Ferro (1957).....	32
Figura 13 Burlington Mills comercial de Tv, Pablo Ferro (1964).....	32
Figura 14 Letras hechas a mano en Títulos de créditos de películas (Pablo Ferro).....	34
Figura 15 Fotogramas del trailer de la película "A ClockWork Orange"(1971).....	36
Figura 16 Títulos de créditos de la película "Dr. Strangelove" (Pablo Ferro, 1964).....	43
Figura 17 Dr. Strangelove. títulos de créditos (Pablo Ferro, 1964).....	46
Figura 18 Not with my wife, títulos de créditos (Saul Bass, 1966).....	47
Figura 19 Dr. Strangelove, títulos de créditos (Pablo Ferro,1964).....	48
Figura 20 Stop making sense, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1984).....	49
Figura 21 Bones, títulos de créditos (Pablo Ferro, 2001).....	50
Figura 22 Sins of our youth, títulos de créditos (Pablo Ferro,2014).....	50
Figura 23 Títulos de créditos, Men in black (1997) y Men in black international (2019).....	51
Figura 24 Beetlejuice, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1988).....	52
Figura 25 The Adams Family, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1991).....	52
Figura 26 Comparativa letra a mano de Ferro y fuente sin serifas, (fuente, el autor).....	53
Figura 27 Dr. Strangelove "short and tall type" (Pablo Ferro).....	54
Figura 28 Títulos de créditos "The Thomas Crown affair" (1968).....	60
Figura 29 Títulos de créditos de "The Thomas Crown Affair" (Pablo Ferro, 1968).....	62
Figura 30 Pantalla dividida de la película "The Thomas Crown Affair"(N. Jewilson,1968)...	65
Figura 31 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	67
Figura 32 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	68
Figura 33 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	69
Figura 34 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	70
Figura 35 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	72
Figura 36 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	73
Figura 37 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	74
Figura 38 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	74
Figura 39 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	75
Figura 40 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	76
Figura 41 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	76
Figura 42 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro).....	77
Figura 43 Optical printer (fuente, triangleofficial.com).....	79
Figura 44 Encuesta sobre técnicas de postproducción. Elaboración propia.....	84

Figura 45 Encuesta sobre P. Ferro y su influencia en el cine. Elaboración propia	84
Figura 46 Encuesta sobre artistas y su aporte al cine y postproducción. Elaboración propia ...	85
Figura 47 Encuesta sobre el desarrollo de un video sobre Pablo Ferro. Elaboración propia...	86

INTRODUCCIÓN

La función de los títulos de créditos en los inicios del cine, es variada, ya que tenían una función meramente informativa. Se limitaba a introducir los logos del estudio que produjo el film, los actores y el equipo humano detrás de cámara que le daba vida al proyecto. Hoy en día también tienen la función de predisponer a la audiencia con el contenido del film. Su importancia radica en que es la primera impresión que genera en la memoria del espectador. De esta manera con el pasar del tiempo se convirtieron en una parte integral de la industria cinematográfica.

Con más de cien años de historia, los títulos de créditos han alcanzado un papel protagónico dentro del cine hollywoodiense, debido al trabajo de grandes diseñadores gráficos como Saúl Bass y Pablo Ferro, que conjuntamente con el avance tecnológico de la televisión y el desarrollo de la industria publicitaria fueron pioneros en elevar los títulos de crédito a la categoría de arte y se volvieron imprescindibles, preparando al espectador de una forma creativa y subconsciente para que se introduzca en el contenido de la historia del filme.

El presente proyecto está dedicado al análisis de secuencias iniciales de créditos de obras cinematográficas realizadas por el artista y diseñador gráfico de origen cubano Pablo Ferro, en la década de los sesenta donde sus aportes a las secuencias iniciales de créditos, sobresalen en su forma narrativa, cinética y estética. También se busca destacar conceptos, las técnicas desarrolladas utilizadas y los desafíos que afrontó y le permitieron posicionarse en el séptimo arte en esta especialización hasta ese entonces, poco explotada.

De igual manera, se pretende analizar el impacto de los títulos de créditos en el séptimo arte, desde sus inicios para destacar una de las épocas más prolíficas, considerada como un punto de inflexión que marcó un antes y un después, gracias a la incorporación del diseño gráfico.

Pablo Ferro a muy temprana edad migró a Estados Unidos fue un diseñador gráfico y animador empírico, trabajo en el campo publicitario, dirigió comerciales, usando técnicas innovadoras de montaje y animación. Su originalidad logró que su trabajo destaque y fue así que dio el salto hacía el séptimo arte, su primer trabajo fue la creación del tráiler de la película *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) para el director Stanley Kubrick, posteriormente realizó los títulos de créditos de la misma película, usando letras dibujadas a mano sobre escenas de archivo de aviones volando. La osadía y su técnica poco convencional rápidamente convirtieron a Ferro en un referente de la innovación y espontaneidad en los títulos de créditos del cine de Hollywood.

Entre las grandes producciones en las que trabajó se encuentran obras míticas como *Bullit*,(1968), *Citizens Band*,(1977), *To live and die in L.A.*(1985) , *The Addams Family*(1991), *Philadelphia*,(1993), o *Good Will hunting*,(1997). Sólo una pequeña muestra del trabajo de un artista latino que, pese a no copar titulares en medios de comunicación, ha dejado una huella imborrable en el séptimo arte.

Capítulo 1

Generalidades

1.1. Planteamiento del problema

Los títulos de créditos en el cine son una rama del grafismo audiovisual o *motion graphics* con un creciente desarrollo tecnológico y artístico en las últimas décadas, son fragmentos audiovisuales de mucha visibilidad y poca duración que el espectador simplemente disfruta sin reflexionar sobre quienes están detrás de la realización de esas secuencias iniciales en el cine.

Sus orígenes están arraigados con la historia del séptimo arte, durante los inicios del cine mudo tenían una función exclusivamente informativa, (Nombres de la productora, nombre de la película y copyright) los textos eran acompañados de elementos gráficos ornamentales que tenían más que ver con la corriente artística de la época, que con la identidad visual del film.

La incursión del diseño gráfico en la década de los cincuentas y sesentas marcó un punto de inflexión en los títulos de créditos del cine Hollywoodense. Uno de los principales referentes de la evolución de los títulos de créditos fue el artista y diseñador gráfico de origen cubano Pablo Ferro quien, a pesar de haber trabajado con directores como Stanley Kubrick y Tim Burton, su aporte a este género cinematográfico ha pasado desapercibido, quedando a la sombra de diseñadores gráficos estadounidenses como Saúl Bass, Maurice Binder y Kile Cooper quienes han centralizado cualquier trabajo de investigación acerca de los títulos de créditos.

Pese a que en la década de los sesenta Ferro fue una figura muy reconocida y relevante, en la actualidad el desconocimiento de su contribución en esta especialización del cine es muy común, incluso en profesionales o personas que tienen afinidad con el diseño gráfico y la comunicación audiovisual, debido al poco desarrollo de trabajos investigativos sobre su legado en el diseño y

animación de títulos de créditos. En consecuencia, su contribución en la industria cinematográfica no tiene el reconocimiento que se merece.

1.1.1. Pregunta del problema

Originalmente esta tesis era una síntesis evolutiva de los títulos de créditos cinematográficos, pero conforme avanza la investigación se hizo más notorio la falta información orientada hacia artistas y diseñadores latinos que tuvieran alguna relevancia en la evolución de este arte, es así que se redefine el tema y lo direcciona al trabajo del único diseñador de origen latino en aquella época, el cubano Pablo Ferro quien fue reconocido incluso por directores como Stanley Kubrick. Su legado específicamente en la década de los sesentas fue de mucha relevancia, marcando un punto de inflexión en la evolución de estas obras audiovisuales a través de su trabajo de diseño y postproducción audiovisual.

Es así que dentro de ese legado es importante responder la siguiente pregunta:

¿Cuáles fueron los aportes más significativos del trabajo de Pablo Ferro en la evolución de los títulos de crédito del cine hollywoodense en la década de los sesenta?

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General.

Realizar un análisis de la evolución de los títulos de créditos en el cine, a través de la selección y comparación del trabajo de PABLO FERRO para mostrar la influencia de su trabajo en los títulos de créditos en el cine de Hollywood a partir de la década de los sesentas.

1.2.2. Objetivos Específicos.

- Identificar los tipos de técnicas aplicadas por Pablo Ferro, que marcaron un antes y un después en la historia de los títulos de créditos.

- Analizar de forma comparativa las técnicas más relevantes en títulos de créditos realizados por Pablo Ferro
- Interpretar la influencia narrativa de las técnicas utilizadas de Pablo Ferro, en los títulos de créditos.
- Ilustrar de manera audiovisual la influencia que tuvo Pablo Ferro, mediante un video infográfico demostrando la evolución de los títulos de créditos del cine Hollywoodiense en la década de los sesentas.

1.3. Tipo de investigación

Es una investigación descriptiva, porque busca el análisis de las características en la estructura narrativa de las técnicas de Pablo Ferro aplicadas en los títulos de créditos del cine de Hollywood en la década de los sesentas.

1.4. Enfoque de investigación

Este proyecto de investigación tiene un enfoque cualitativo y un paradigma interpretativo con un método hermenéutico de validación y crítico, que permita descomponer, describir, y valorar las técnicas utilizadas y los resultados de las piezas audiovisuales (Títulos de créditos iniciales) en relación a su condición tecnológica histórica, lo que permitirá determinar cuáles fueron las contribuciones innovadoras Pablo Ferro y adquirir nuevas perspectivas teóricas acerca del tema.

1.5. Síntesis de Resultados

Esta investigación pretende fortalecer el campo de análisis, interpretación y discusión sobre la influencia del trabajo de Pablo Ferro en el diseño y animación de los títulos de créditos en el cine de Hollywood, específicamente en la década de los sesentas. Además, espera recopilar información histórica relevante sobre los inicios del diseño audiovisual latinoamericano y recuperar ese legado en la postproducción audiovisual que está vinculado a la secuencia inicial de títulos de cine.

Esta tesis además de beneficiar a la comunidad del diseño audiovisual y al público amante del cine en general, también permitirá aplicar conocimientos adquiridos en la Maestría en Postproducción Digital Audiovisual mediante la realización de una pieza audiovisual.

Capítulo 2

Marco Teórico

2.1. El diseño gráfico y el cine

El diseño de los títulos de créditos nace con la necesidad del empaquetado de la película, con información del estudio que produce el film, nombre de la película y el equipo humano que interviene en la realización de la obra fílmica. En los inicios del cine, debido a la escasez de recursos los títulos de los créditos eran dibujados a mano por rotulistas, artistas o tipógrafos, independiente del nombre con que se conocía a la profesión del diseño gráfico en distintas épocas, esta disciplina evoluciona paralelamente con el cine, mediante la práctica y las necesidades de cada periodo.

Hoy en día los títulos de crédito han evolucionado hasta convertirse en ocasiones en piezas audiovisuales de corta duración donde sintetizan información relativa a la trama argumental de la historia. Preparando al espectador de una forma emocional en lo que será una especie de prólogo para el contenido del film. Esto se logra mediante la perfecta combinación entre Tipografía, imágenes y Sonido. (Gamonal, 2005b)

La Profesión de Diseño Gráfico se encarga de organizar la información y mostrarla de una forma visualmente atractiva convirtiendo a estos profesionales en las personas idóneas para el trabajo. En la actualidad esta profesión ha evolucionado y no solo se dedica a diagramar imágenes y textos en soportes fijos, sino que incursiona en el campo de la animación, incorporando manejo de tiempo, espacio que junto a la banda sonora incrementa su valor narrativo y estético, resultando una perfecta simbiosis que perpetúa estas piezas audiovisuales en la mente del espectador.

2.1.1. Tipografía, imagen y sonido al servicio del cine

Parafraseando a (Gamonal, 2005b) en la actualidad cuando se analiza la secuencia de títulos iniciales, se debe prestar atención a los tres elementos principales: La tipografía, la imagen y el sonido. Estos tres elementos protagónicos en conjunto ayudan a transmitir el mensaje de forma clara y creativa. La tipografía y la imagen, ya sea de manera estática o en movimiento cobran vida al ritmo de la banda sonora, más allá del mensaje textual, se convierten en protagonistas de la historia, transmitiendo emociones y sentimientos en base al género y argumento de la historia.

La combinación de estos tres elementos en los títulos de créditos también pueden considerarse como un discurso con identidad propia, con significados que se relacionan, pero a la vez independiente del film, con la finalidad de persuadir al público, (Aristóteles, 1990) nos cuenta que podemos comprobar cómo se desarrollan sus argumentos de la siguiente manera:

- **Lógica (logos):** La integración estos signos visuales, tipográficos y musicales, procedentes de diferentes códigos y lenguajes, ayuda a tener un discurso comprensible y lógico, que puede funcionar como una extensión del film o de manera independiente.
- **Ética (ethos):** Una de las funciones principales de los títulos de créditos, es dejar constancia de los profesionales de todas las áreas, que hicieron posible la realización de la película.
- **Emoción (pathos):** El desarrollo de los títulos de créditos, se basa en criterios estéticos y perceptivos, con la finalidad de predisponer al espectador, recurriendo al sentimiento y las emociones.

2.1.1.1. Tipografía

Richard Poulin, define a la tipografía como “el estilo, disposición o apariencia de las letras dispuestas en una composición” (Poulin, 2018, p. 254), por lo tanto la tipografía forma parte del

lenguaje del diseñador gráfico con el propósito de distribuir el texto y los espacios en un soporte de dimensiones previamente definido, con la finalidad de facilitar la comprensión lectora de un texto escrito.

La tipografía como elemento dentro del universo del diseño gráfico puede tener doble función, está puede funcionar de manera verbal o como una metáfora visual. Cabe destacar que cuando la tipografía hace uso de ese dualismo se genera un mayor impacto visual, sensorial y hasta emocional, ayudando a transmitir el mensaje de manera creativa.

Hoy en día la animación bidimensional o tridimensional aplicada a la tipografía incrementa la capacidad expresiva de un texto dejando de lado el tradicional soporte fijo y el estatismo.

2.1.1.1.1. *Anatomía de la Tipografía*

Los caracteres tipográficos presentan formas y atributos muy variados, y para poder describirlos se emplean términos similares a los que se usan para describir las partes del cuerpo humano.

Para graficar la anatomía tipográfica se tomó como ejemplo la fuente *Strangelove Next narrow* para las letras mayúsculas, creada por Marcus Sterz (Fig. 1) y publicada por *Face types* como un tributo a Pablo Ferro y su trabajo en la película *Dr. Strangelove (1964)*.

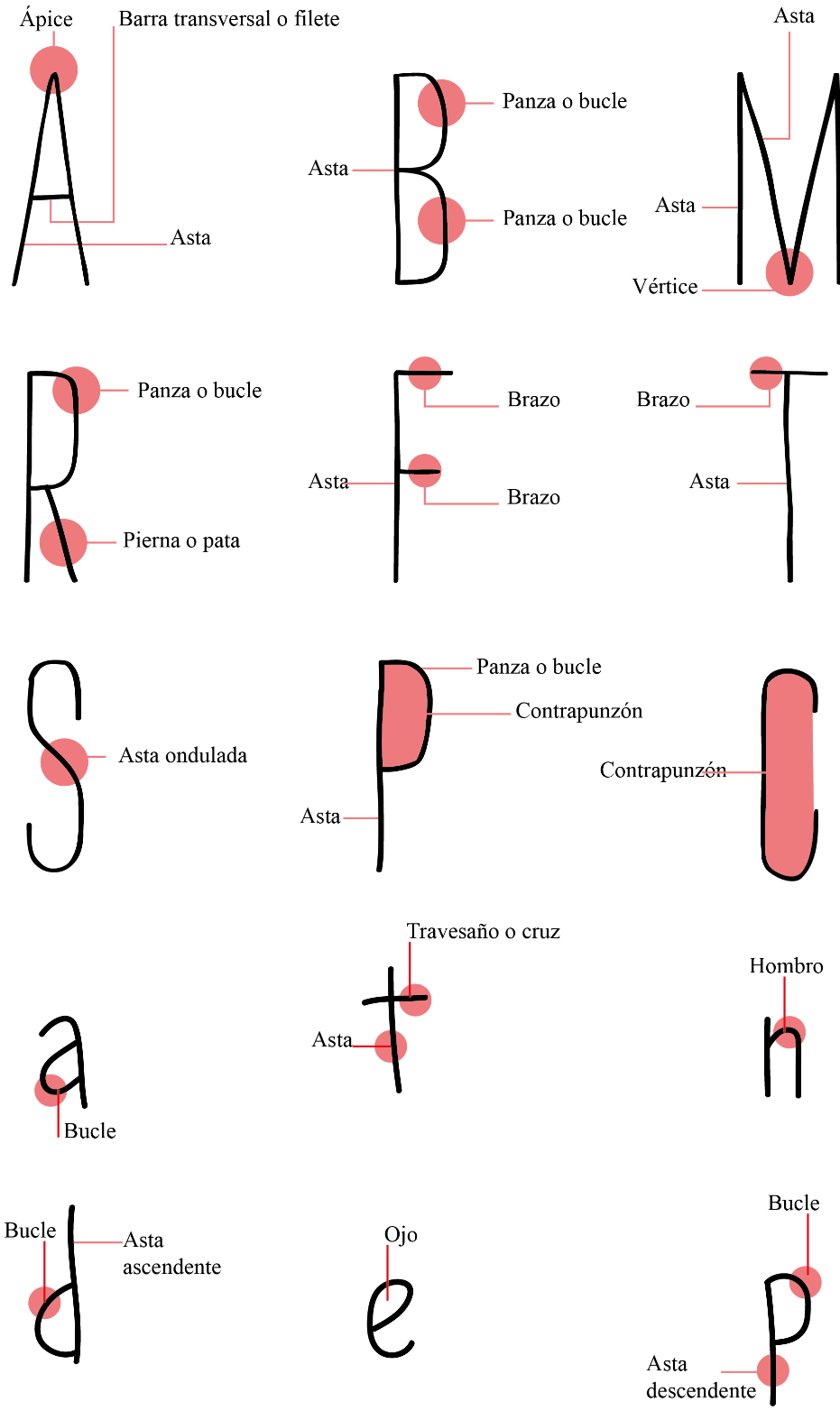


Figura 1 Anatomía de la tipografía (fuente, el autor)

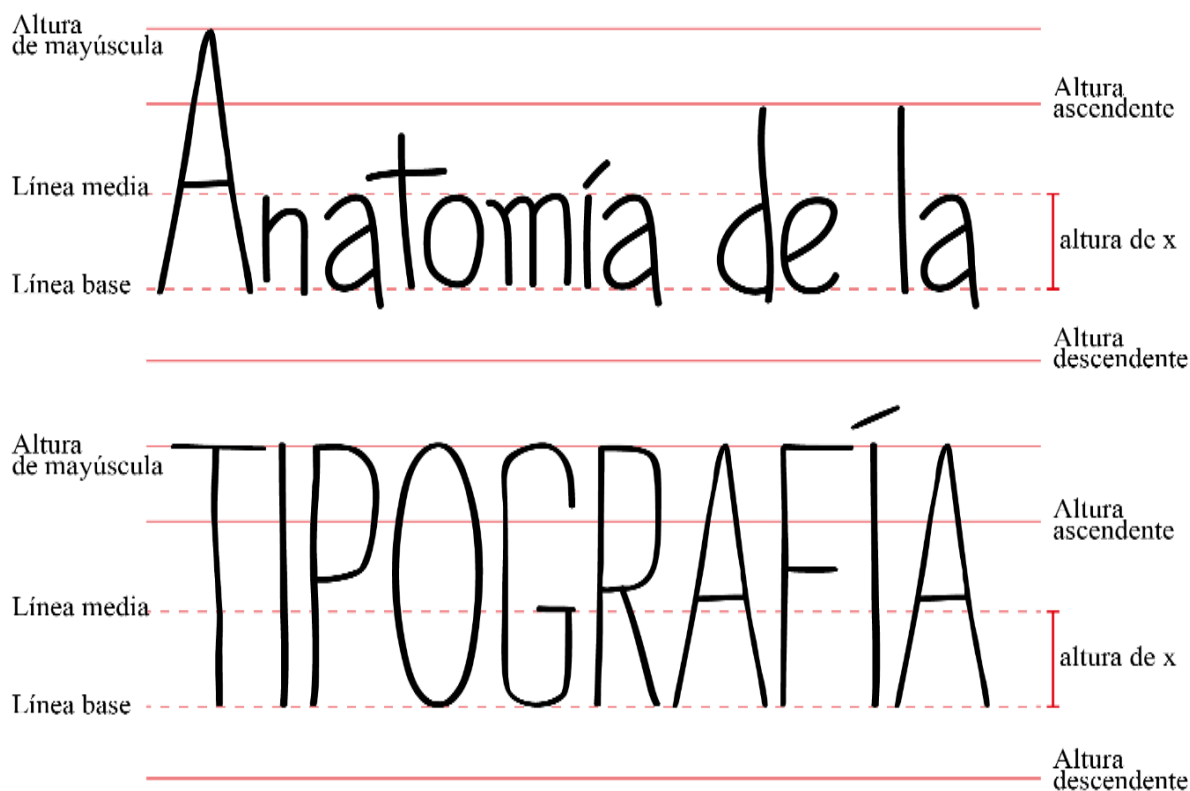


Figura 2 Anatomía de la tipografía (fuente, el autor)

2.1.1.1.2. Retórica Tipográfica

(Martínez-Val, 2002) Las letras son símbolos retóricos, cuando se llena una página con texto, esta transmite emociones y sensaciones a través del tipo de letra que se usa. Estas sensaciones pueden tener una connotación nacional, tecnológica, política, religiosa incluso geográfica. La tipografía neutra no existe, todas las letras están llenas de simbolismo. Es Allí donde radica el potencial de la tipografía, en su fuerza simbólica (Gamonal, 2005a). Por lo tanto, la elección del tipo de letra requiere de un momento de reflexión acerca del mensaje que se desea transmitir, un cambio en la fuente tipográfica o una variación en el espacio entre sus letras o simplemente la deformación de una de ellas, puede transmitir sensaciones y emociones diferentes, aunque de manera textual se lea igual.

La Tipografía y la retórica están vinculadas a través del lenguaje, ambas trabajan con texto. La Retórica ayuda a que el texto persuada al lector, mientras que la tipografía se encarga del orden y la estética de las letras, de esta forma el texto se vuelve más atractivo e incita a su lectura.

La retórica y la tipografía aplicadas en los niveles textual y visual tienen como resultado que el mensaje trascienda con mayor expresividad y creatividad.

2.1.1.2. Imagen

La imagen es la representación visual de una persona, objeto o una idea. Esta puede obtenerse a través de un dispositivo fotográfico, de video o fílmico. Una imagen memorable hace posible la comunicación visual o romperla.

Parafraseando a (Poulin, 2018) una imagen es una representación visual de una persona, objeto o idea y puede ser bidimensional como una fotografía, una ilustración o una representación en pantalla o tridimensional como una escultura o estatua. La imagen es una representación visual de la realidad o de la ficción, la composición de los elementos que forman la imagen pueden ayudar a darle un significado literal o metafórico o abstracto.

En el ámbito narrativo la composición ayuda a ordenar la información de tal manera que capte la atención y pueda ser interpretada. La interpretación de la misma es una función exclusiva del espectador sin embargo está sujeto a la intencionalidad del autor.

La imagen o las imágenes que se han de seleccionar para los títulos de créditos, al igual que la tipografía, tienen un papel esencial en la transmisión del mensaje, la figura adecuada puede ayudar a reforzar una idea, incluso puede cambiar la percepción del espectador.

(Mourgues, 1994) Nos dice que las imágenes que se utilizan en los títulos de créditos cinematográficos, puede clasificarse de la siguiente manera:

- **Imagen fija:** El plano carece de movimiento.
- **Plano único con movimiento de la imagen:** El plano carece de movimiento, no así los elementos que componen la escena, por ejemplo, el movimiento de las agujas de un reloj.
- **Movimientos de cámara:** Paneo, travelling, Dolly, también pueden formar parte de la secuencia de títulos
- **Plano secuencia:** Secuencia creada sin corte entre planos, la cámara está en constante movimientos, captando diferentes encuadres hasta la finalización del plano.
- **Sobre muchos planos:** Esto se logra sobre varias imágenes a la vez, éstas pueden ser reales o dibujadas.

(Bartolomé & Ortiz de Solórzano, 2011)

Las imágenes pueden ser reales o pueden ser dibujadas esto depende del mensaje que se desea transmitir al espectador, en ocasiones las formas y los dibujos pueden generar un mayor impacto visual, incluso puede ser más persuasivo que una imagen real. (Villafañe & Mínguez, 1996) Según el grado de iconicidad clasificaron las imágenes de la siguiente manera:

- **Fotografía:** cuando la imagen equipara el poder de resolución del ojo
- **Representación figurativa realista:** Pintura o dibujo que respeta las relaciones espaciales en un plano bidimensional (como, por ejemplo, el cuadro de Las meninas de Velázquez).
- **Representación figurativa no realista:** Imagen o dibujo que representa a un elemento, aunque no respete las relaciones espaciales, un ejemplo de esto sería una caricatura.

- **Pictograma:** todas las características sensibles, excepto la forma estructural están abstraídas, por ejemplo, una silueta.
- **Representación no figurativa:** Su principal característica es la abstracción, por ejemplo, una obra de Miró.

(Bartolomé & Ortiz de Solórzano, 2011)

2.1.1.2.1. *Retórica de la imagen*

Parafraseando a (Barthes, 1986) la retórica de la imagen son las diferentes lecturas que pueden realizarse de cualquier imagen o representación analógica. El número de lecturas de una misma imagen varía según los saberes del individuo. Estamos frente a un sistema cuyos signos provienen de un código cultural.

Barthes sugiere tres tipos de mensaje:

- El mensaje Lingüístico: que es el texto propiamente dicho de manera escrita o auditiva. Puesto que la imagen es polisémica y puede crear una cadena flotante de significados, el código lingüístico cumple una función de anclaje o relevo que aclara el significado de ciertos signos o lo complementan, dándole sentido al mensaje icónico.
- El mensaje icónico denotado: Es un mensaje no codificado, comprende la imagen de forma literal, la imagen objetiva y sin códigos, describe los elementos que conforman la realidad registrada en el plano.
- Mensaje icónico connotado: Es el mensaje codificado, está compuesta por signos discontinuos que se identifican en función de ciertos saberes generalmente de carácter cultural. Estos tipos de saberes son los que Barthes llama Connotadores o significantes y el conjunto de connotadores da origen a la retórica.

El análisis retórico de las imágenes utilizadas en los títulos de créditos nos permite decodificar las relaciones formales de los elementos connotadores o significantes que componen la imagen y de esa forma interpretar el fragmento simbólico del plano.

El mensaje connotado en los títulos de créditos se expresa de forma menos evidente. A través de formas, colores, la pose de los personajes, composición y todos los elementos sugerentes de la imagen que invitan al espectador a deducir o interpretar la intencionalidad del autor.

2.1.1.3. *Sonido y Música*

Parafraseando a (Bartolomé & Ortiz de Solórzano, 2011) esta categoría consta de Lenguaje hablado, música y ruidos. La música y el sonido ayudan a generar la atmosfera deseada en los títulos de créditos, afectando directamente el estado de ánimo del espectador, Todo esto se logra a través de la coordinación del encargado de la banda sonora y el responsable directo de los títulos de créditos.

La música también desempeña un papel expresivo dentro de los títulos de créditos del cine tales como ambientación o anticipación, subrayado, y contrapunto. Estos aspectos pueden incidir en la emotividad de la audiencia, reforzando aspectos del género como comedia, drama, terror etc.

Como argumenta (Barthes, 1986) el lenguaje hablado, como parte del mensaje lingüístico funciona como relevo de manera que fragmentos de textos se complementan con imágenes que permiten el desarrollo de la acción en la historia. dándole sentido a la imagen, esta función es usualmente utilizado en comics y en el cine. La voz en off como elemento lingüístico aplicado a los títulos de créditos ayudan a poner en contexto al espectador, actuando como un elemento de predisposición puesto que le da sentido al metraje fílmico proyectado.

2.2. Semiótica y el texto audiovisual

La teoría semiótica nace como la ciencia integrada en la lingüística en conjunto con el estructuralismo, basado en autores como, Saussure y Pierce entre otros, es decir el análisis a textos que responden a una estructura. Está evoluciono y pasó del análisis de los textos escritos al análisis de cualquier texto que tenga como finalidad la comunicación, basados en este criterio el texto audiovisual no queda excluido ya que se trata de un discurso audiovisual.

Umberto Eco sostiene que, “la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje” (Eco, 1986, p. 29). Todo puede convertirse en signo en una sociedad que está inmersa en un sistema de significación, a través de códigos convencionales que la sociedad construyó y aprobó para comunicarse, es así que se genera una reflexión que ayuda a la interpretación y representación de la realidad.

(Rodríguez, 2016) La semiótica, calificada como la ciencia de los discursos, se aplica sobre los medios audiovisuales, ya que analiza la realidad como un texto. Es así que los textos audiovisuales son analizados mediante de la relación entre signos y códigos establecidos a través de su naturaleza sonora y visual y de la interacción de ambos y su contexto.

En el campo audiovisual, una imagen puede relacionarse con un significado más allá del que se muestra en pantalla, donde el espectador interpreta un significado, este se refuerza complementándolo con texto y sonido, por lo tanto, la imagen por si sola es portadora de información, mientras los códigos lingüísticos direccionan el significado y evitan la polisemia de la imagen.

Los códigos de interpretación del mensaje se basan en los distintos elementos que componen el producto audiovisual, es por eso que se examinan códigos visuales (imagen, gráficos, tipografía) sonoros (música, diálogos y efectos) y montaje para decodificar el mensaje de forma global. El contexto social, histórico y cultural de cada época se convierte en un factor determinante en la construcción del sentido.

De esta forma los títulos de créditos cinematográficos pueden ser interpretados como un texto audiovisual compuesto por estructuras visuales y sonoras, estas pueden actuar por separado o de manera simbiótica a través de códigos específicos (verbal y no verbal) mediante los canales de comunicación el acústico y el óptico. De esta manera se pretende relacionar al emisor y al receptor a través de un mensaje que tiene como finalidad la seducción.

2.3. Narrativa audiovisual

Jordi Sánchez Navarro sostiene que la narrativa audiovisual es un tipo de forma narrativa basado en la capacidad de contar historias a través de imágenes y sonidos (Sánchez Navarro, 2006). Es así que la articulación de dos o más imágenes en conjunto con sus sonidos o silencios pueden ser contempladas como una narración.

La Unidad mínima en un texto fílmico es el plano, estos pueden ser de diferentes tipos según la posición o el movimiento de cámara y estos a través de las técnicas de montaje pueden articular escenas y secuencias. Los planos y cualquier imagen cinematográfica además de su significado denotativo son inevitablemente connotativos no solo por los signos icónicos retratados en un filme sino también por la visión que tiene el director del film.

La posición, angulación y movimientos de cámara ayudan a transmitir significados. Así por ejemplo un *paneo* o un *traveling* dirigen de manera deliberada la mirada del espectador a través de

la acción, un movimiento de cámara lento acompañado de una suave melodía puede transmitir paz y tranquilidad mientras que un movimiento de cámara en mano sin estabilizar puede transmitir lo contrario. Por lo tanto, el mensaje que recibe el espectador es manipulable según la intención del director.

En el lenguaje audiovisual, cada plano tiene una función lingüística por ejemplo un plano general puede tener una función meramente descriptiva del entorno dónde se desarrolla la acción, sin embargo, a medida que la cámara se acerca al objetivo o al personaje el plano adquiere un valor más expresivo (plano medio, primer plano, plano detalle) la elección del plano siempre dependerá del mensaje que se desea transmitir.

2.3.1. Montaje audiovisual

Según el catedrático de cine Ira Konigsberg el montaje consiste en la totalidad del proceso de unir la película hasta su forma definitiva, a través de la selección y ordenamiento de planos, escenas, secuencias y su integración con la mezcla de sonidos (Konigsberg, 2004).

En efecto, montaje audiovisual es la etapa final del proceso de elaboración de un film, por su posición privilegiada permite manipular y darle la forma final al producto audiovisual acorde a la visión del director o del mensaje que se desea transmitir. Es así que el montaje permite que el espectador realice conexiones conceptuales, mediante la amalgama de imágenes y sonidos en beneficio de una idea.

2.4. La técnica de la pantalla dividida o *split screen*

El *split screen*, también llamado imagen múltiple nace como una alternativa para el montaje alterno, de acuerdo con (Konigsberg, 2004) el corte entre dos o más acciones independiente que suceden en lugares distintos y que ocurren en un mismo tiempo se denomina montaje alterno, es

decir es la unión de dos o más escenas que ocurren en locaciones diferentes pero en la misma cronología temporal y estas en algún punto de la historia convergen entre sí.

Hasta la fecha no hay un acuerdo acerca del primer film que uso esta técnica, pero de manera temprana en el año de 1903, se proyecta el cortometraje *Life of american fireman* donde el director Edwin S. Porter hace uso de una técnica que divide la pantalla para retratar de manera simultánea dos momentos de la historia.

El diccionario técnico de Akal de cine define la técnica de multimagen de la siguiente manera:

Composición visual en la que el fotograma individual se compone de varias imágenes individuales, que pueden ser la misma o diferentes, no superpuestas la una sobre la otra. Estas composiciones se pueden crear combinando imágenes en un solo negativo en una positivadora óptica (Konigsberg, 2004, p. 344).

Lev Manovich llama a esta técnica montaje espacial, puesto que podría incluir varias imágenes, de diferentes tamaños y proporciones que aparecieran en pantalla al mismo tiempo, la simple yuxtaposición de imágenes no da como resultado el montaje, este depende de la visión del autor y es quien determina la selección de imágenes, el tiempo que permanecen en pantalla y la relación existente entre ellas (Manovich, 2005).

Es decir, el montaje pasa de ser lineal secuencial a ser distribuido en el espacio de la pantalla y los planos se muestran de manera simultánea colocados uno al lado de otro, permitiendo al espectador recibir mayor información en menos tiempo.



Figura 3 Imagen múltiple de la película "Suspense" (Lois Weber, 1913)

Una de las películas más representativas de esta técnica se dio en la época del cine mudo en el film *Suspense* (Lois Weber, 1913) para retratar la escena de una llamada telefónica (Fig. 3), la pantalla se dividió en tres partes con forma triangular, en dos de ellas los personajes se encontraban hablando por teléfono mientras que hubo una tercera división que mostraba a una persona espiando al interior de una ventana. De esta forma la división de pantalla adquiriría una función narrativa, brindándole al espectador información extra sobre el desarrollo de la historia.

Si bien esta técnica fue producto de la constante experimentación de varias generaciones de cineastas desde los inicios del cine, fue en la década de los sesenta cuando la pantalla dividida alcanzó su mayor nivel de popularidad, es así que los cineastas accedieron ante esta técnica dentro de sus filmes, con la finalidad de captar a un público ansioso por ver las novedades estéticas y tecnológicas de la época. La imagen múltiple se hizo presente en películas como *The Thomas Crwon Affair* (Norman Jewison, 1968), *The Boston strangler* (Richard Fleischer, 1968), *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), entre otros ejemplos de filmes que en la actualidad son

referentes del uso de esta técnica y que se han convertido en icónicas por su relevancia estética y narrativa.

2.4.1. Análisis de Bizzochi

En este caso la pantalla dividida funciona como un recurso que nos permite mostrar dos o más escenas de manera simultánea, de esta forma ayuda a que la audiencia tenga una mejor comprensión de la historia. El profesor y director de cine y video arte Jim Bizzocchi con sus estudios en narrativa interactiva plantea una forma de análisis de esta técnica en tres niveles de enfoque: Narrativo, estructural y gráfico.

Nivel narrativo: Se considera el flujo narrativo de la secuencia a través de la pantalla dividida trata acerca del arco argumental de la película en general, con aspectos narrativos como la trama, personajes y el universo diegético dónde se desenvuelve la historia (Bizzocchi, 2009).

Nivel estructural: Trata acerca de las relaciones formales entre los marcos, como se representa el tiempo cada uno de los marcos, el espacio entre ellos y sus combinaciones para formar una o varias imágenes. Su distribución, permite detectar si hay un marco dominante, síes así ¿Cuál es la relación entre el marco dominante y sus subordinados? Y por último su relación con la banda sonora (Bizzocchi, 2009).

Nivel gráfico: finalmente el análisis de los cuadros o divisiones como un elemento gráfico, en este nivel se consideran aspectos como el número de divisiones o marcos, que forma tienen (cuadrado o rectangular), detectar ¿Cuáles son las dinámicas individuales y generales de los vectores direccionales de los fotogramas?, a través de la dirección de la mirada o el movimiento del sujeto, otras variables graficas pueden ser el color, forma y propiedades cinéticas (Bizzocchi, 2009).

Estos niveles de enfoque los utilizaremos más adelante en el apartado de Análisis de los títulos de créditos de la película “The Thomas Crown affair”.

2.5. Títulos de créditos en el cine.

Los títulos de créditos en el cine no solo indican el nombre del estudio que los produce, también el nombre de la película, los actores y todo el personal que ha hecho posible la realización del film, además en la actualidad es un prefacio para el espectador, predisponiéndolo para lo que será el contenido de la película.

Dejando de lado su función inicial que es informativa, en la actualidad su verdadera eficacia radica en captar la atención y generar emoción en el espectador, revelando de que va la película, aspectos característicos de los personajes, incluso mostrando información sin sentido, dejando preguntas abiertas que tendrán respuestas dentro del film.

Los Títulos de créditos los podemos encontrar al inicio y al final de una obra cinematográfica, siendo los créditos iniciales la primera impresión del espectador hacia la película. Es por eso que muchos directores no descuidan su realización, delegando esta función a gente especializada en el área del diseño gráfico y *motion graphics*. Para objeto de estudio los títulos de créditos que se analizarán en el capítulo cuatro estarán posicionados al inicio del film.

2.5.1. Historia de los Títulos de crédito en el cine.

El nacimiento de los títulos de créditos se remonta a los inicios del séptimo arte, el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café, *bulevar des Capucines* en París nace el cine como espectáculo, los hermanos Lumière con su gran invento el cinematógrafo, hicieron la primera proyección pública de una película (Ramírez Barredo, 2016). En ese entonces el film simplemente empezó ya

que no existían los títulos de créditos y las imágenes proyectadas eran escenas de la vida cotidiana filmadas en Francia.

2.5.1.1. Los primeros títulos

En las primeras películas los títulos de créditos eran simples carteles, usualmente de color negro y sobre él se rotulaban a mano o mediante impresión tipográfica el título del film, el nombre del director y el nombre del estudio que lo producía. Los primeros títulos se escribían con la finalidad de evitar la piratería del fílmica.

Thomas Edison comenzó a mostrar su marca registrada con la película *Trapeze Disrobing Act* (George S. Fleming, Edwin S. Porter, 1901), usando cartones de fondo negro escritas con letras de color blanco para tener un mayor contraste y mejor legibilidad, las tipografías usadas en ese entonces obedecían a las corrientes artísticas de la época más que al contenido de la película en sí.

Los rótulos se grababan en el film, como en el caso de las películas *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) y *The Kleptomaniac* (Edwin S. Porter, 1905), en ambos casos se captaba una imagen única, que constaba del nombre de la película, marca registrada y copyright (Fig. 4).

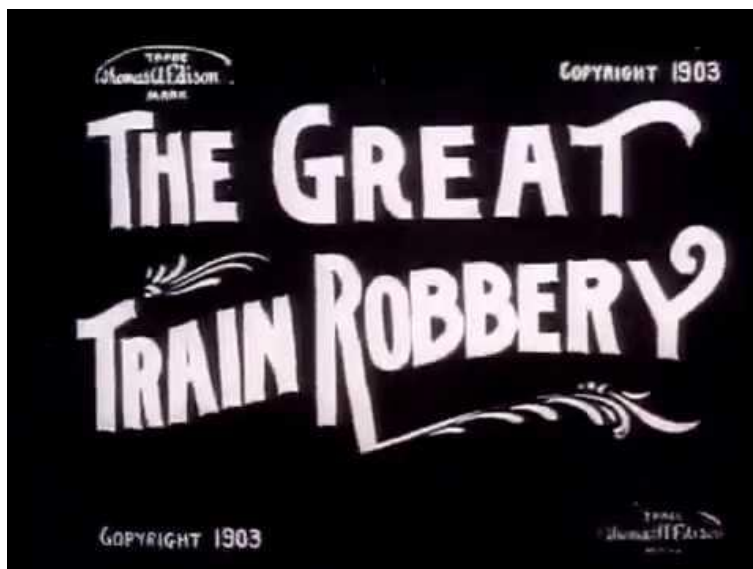


Figura 4 *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903)

La referencia directa que tendrían los primeros títulos de créditos de cine, fueron el libro y el cartel, ya que adoptaron la diagramación de una página impresa visualmente equilibrada y con una composición simétrica, procedente del siglo XV que perdura e impera hasta principios del siglo XX (Blancas Álvarez, 2016).

Durante el período del cine mudo los títulos de créditos empezaron a usarse sobre imágenes reales, usualmente fijas, dejando de lado el tradicional rótulo de cartón con fondo negro (Fig. 5). No obstante, la composición continuó con el modelo establecido de la página impresa clásica. Esta normativa fue seguida por películas como *Blood and sand* (1922), *The Son of the Sheik* (1926), *The Jazz Singer* (1927).

En Películas como *The Son of the Sheik* (1926), dirigida por George Fitzmaurice, se puede apreciar el uso de los rótulos aplicados al *Star system*, que consiste en elevar al actor a la categoría de estrella, en consecuencia, en los títulos de créditos el nombre del protagonista debía ocupar un

lugar y espacio con mayor jerarquía, este sistema hacía que los productores minimizaran los riesgos y rentabilizaban cuantiosamente la producción (Fig. 5).



Figura 5 "The son of the sheik" (George Fitzmaurice, 1926)

A mediados de la década de los treinta, junto a el fondo neutral se impuso también el fondo de imagen fija dibujada, en ella reflejaba aspectos fundamentales que simbolizaba o describía la historia, así podemos verlo en películas como *Drácula* (Tod Browning, 1931) (Fig. 6).

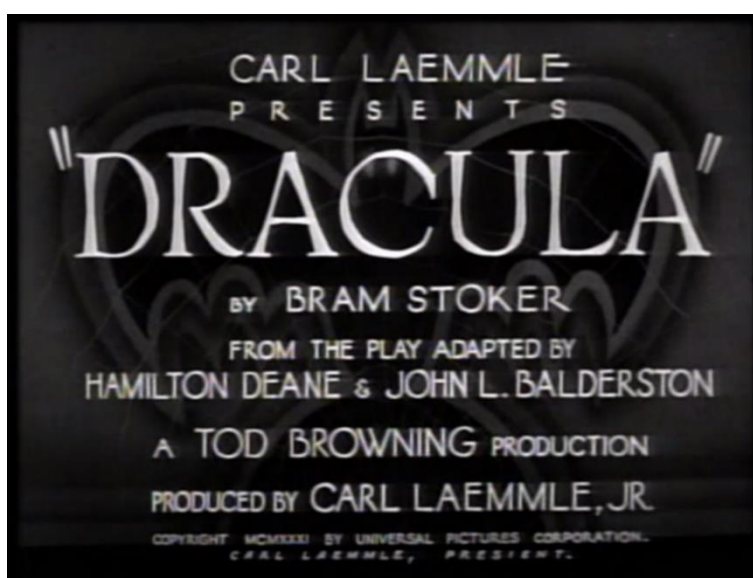


Figura 6 Drácula (Tod Browning, 1931)

Adicionalmente el uso de imagen real en movimiento como fondo continuo popularizándose. Ejemplos de esto se aprecian en largometrajes como *The most dangerous game (1932)*, *Modern Times (1936)*, *Stagecoach (1939)* y *Gone with the wind (1939)* (Bartolomé & Ortiz de Solórzano, 2011).

Finalmente, en este período continuo el dominio del texto centrado y una composición simétrica, no obstante, aparecieron casos en que se usaban una composición en diagonal para transmitir movimiento e inestabilidad (Fig. 8)

El uso de letras mayúsculas en los nombres propios comenzó extenderse dejando las letras minúsculas para los cargos, la elección de la letra en este periodo se debía a su función informativa y en ocasiones tendría alguna connotación relacionada con la historia, como en el caso de *Citizen Kane (1941)* en la que tiene gran protagonismo la letra mayúscula con trazos gruesos y poco contraste en sus líneas, dando una idea de la importancia que tendría el personaje (Fig. 7).

Durante la década de los cuarenta y cincuenta se hicieron trabajos más experimentales, marcando la ruta para los próximos años, como se puede apreciar en *Sunset Blvd. (1950)*, el título aparecería como un elemento más de la historia con el nombre la película pintado sobre el bordillo. (Fig. 8).



Figura 7 Citizen Kane (Orson Welles, 1941)



Figura 8 Sunset Blvd (Billy Wilder, 1950)

La incursión del sonido y el color en el cine no represento mayor revolución en los títulos de créditos, estos mantenían la misma estructura que era mostrar el nombre del film y las estrellas que en el participaban, algunas secuencias empezaron a usar fragmentos fílmicos de escenas importantes y luego sobre la imagen se colocaban los rótulos con el nombre de la película y nombres de los protagonistas. Sin embargo, un factor determinante fueron las técnicas aplicadas

en publicidad y diseño gráfico, luego algunas décadas los carteles diseñados para películas y los títulos de créditos mantenían el mismo concepto creativo. Fue así que en la década de los cincuenta el diseñador gráfico Saúl Bass revolucionó todos los conceptos visuales aplicados en el cine hasta ese entonces.

En resumen, los primeros títulos de créditos carecían de movimiento y su función era presentar el nombre de la película y evitar el plagio de las mismas a través del nombre o símbolo de la productora y el nombre del director posteriormente evoluciona con la llegada del “star system”. Con el pasar del tiempo se añadirían el nombre de los actores y la lista de las personas que intervendrían en el film se iría haciendo más larga.

2.5.1.2. Saúl Bass (1920-1996)

Sería imposible en una investigación sobre los títulos de créditos no hablar de Saúl Bass, fue precisamente él un diseñador gráfico de profesión quien revolucionó los conceptos visuales de la época. A través de un trabajo más conceptual, simbólico y sobre todo metafórico que transmitía de forma idónea la esencia del film. Un ejemplo icónico del trabajo de Bass son los títulos de créditos de la película *The man with the Golden arm* (Otto Preminger, 1955) su propuesta consistía en una metáfora visual que hacía alusión a la adicción a la heroína y la personalidad tormentosa del personaje principal.

Bass fue pionero en experimentar conceptos minimalistas inspiradas en el cubismo y diversidad de técnicas que el medio fílmico ofrecía en aquel entonces, como mezcla de imágenes reales, animación bidimensional, abstracción de imágenes y texto fijo convirtiendo esta disciplina en una parte imprescindible dentro film. Sin lugar a dudas fue un referente en la evolución de los títulos de créditos del cine de Hollywood.

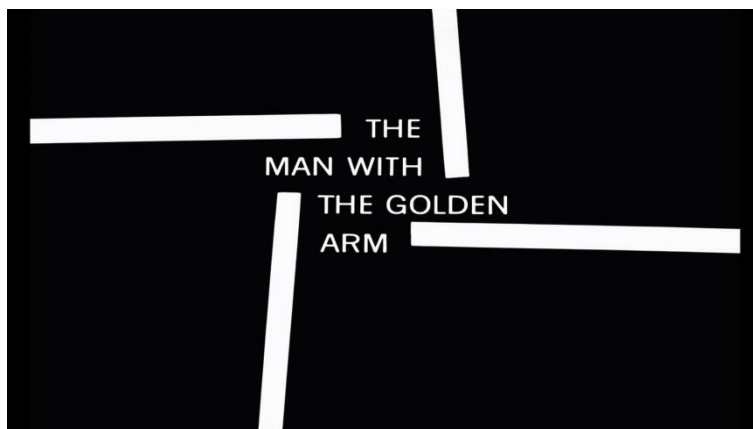


Figura 9 “The man with the Golden arm” (Saul Bass, 1955)

2.6. Pablo Ferro (1935 – 2018)

2.6.1. Introducción

Los Título de créditos durante el siglo XX experimentaron muchos cambios importantes a través de la contribución de distintos diseñadores y artistas. Sin embargo, cabe destacar el aporte del único diseñador de origen latino a mediados de la década de los sesenta Pablo Ferro, quien contribuyó tanto en técnica como en estética en la evolución de los títulos de créditos del cine de Hollywood, el cubano dejó su huella a través de su colaboración en más de un centenar de películas (véase anexo 1).

Dentro de sus aportes más trascendentes están la irregularidad de la letra hecha a mano sobre imágenes en movimiento, el revolucionario “quick cut” o corte rápido y la técnica de “Split screen” o división de pantalla, es así que se ganó el reconocimiento dentro de la industria fílmica, tanto así que sus títulos de créditos y secuencias de montaje han aparecido en doce películas ganadoras de premio de la academia.

2.6.2. Biografía

Pablo Ferro de origen cubano, nació en el pequeño pueblo de Antilla el 15 de enero de 1935, a temprana edad demostró sus aptitudes para el dibujo. En 1947 su familia emigró a *New York*, esto significó un contraste cultural al encontrarse en una metrópolis llena de arte, diseño y arquitectura. En su juventud estudió en *High School of Industrial Art* de Manhattan, el posterior abandono de su padre, hizo que Ferro busque una forma de ayudar a la economía familiar, obtuvo su primer empleo en un cine como acomodador, este oficio despertaría su interés por el séptimo arte ya que estaría en contacto con obras cinematográficas extranjeras, el filme *Miracolo a Milano* (*Vittorio De Sica, 1951*) tendría gran influencia en él, especialmente por la incursión de efectos visuales para lograr esa mezcla entre fantasía y realidad. Cada filme se exhibía durante dos semanas, lo que le permitió observar la misma película en varias ocasiones y así logra desarrollar empíricamente su criterio audiovisual.

El cubano empezó su carrera como ilustrador en los años 50 en *Atlas Comic Books* de Stan Lee (futuro editor de Marvel Comics) donde contribuyó con historias de ciencia ficción. Ferro no se quedó solo con la ilustración y de manera autodidacta aprendió las bases de la animación a través de un libro de Preston Blair, un ex animador de *Walt Disney Productions* y del departamento de animación MGM.

Inspirado en el cine extranjero que vio mientras trabajó como acomodador del teatro en la calle cuarenta y dos, Ferro consigue trabajo en una empresa que realiza comerciales de televisión. Es ahí donde conoce y hace amistad con William Tytla, ex animador de Disney quien a la postre sería su mentor. A mediados de los años cincuenta trabajó como animador independiente para Elektra Studios y Academy Pictures, es así que pasa de ilustrar comics a producir y dirigir comerciales de televisión.

En 1961 producto de una sociedad con el animador Fred Mogubgub y el artista de cómics Lew Schwartz fundó la productora llamada *Ferro, Mogubgub y Schwartz* que se dedicaba a la producción de comerciales para televisión, logrando trabajos muy novedosos y visualmente atractivos con técnicas innovadoras para la época como el *quick cut* o corte rápido que consiste en un montaje rápido de imágenes y tipografías que pone a prueba la persistencia retiniana al ritmo de la banda sonora, la poca duración de los comerciales de televisión impulso al cubano a reinventar un negocio que se había vuelto monótono, él quería hacer de los comerciales una grata experiencia para el espectador. Como cuenta Stan Lee en la entrevista que le hace (Goldgewicht, 2012) “Los comerciales que hizo Ferro eran muy creativos, coloridos y divertidos de ver como sus ilustraciones en los comics”. Además, Steven Heller, reconocido director, periodista y crítico especializado en temas de diseño gráfico cataloga a Ferro como el precursor del *motion graphics*.

El dinamismo de sus comerciales para televisión gracias al *quick cut*, las técnicas experimentales y su perfeccionismo lo pusieron en el radar de Stanley Kubrick. Lo que le permitió dar el salto hacia el séptimo arte. Así pues, a mediados de la década de los sesenta sería reconocido por su trabajo revolucionario en la creación de tráiler de películas y títulos de créditos cinematográficos. Es así que en 1964 luego de su primera experiencia en el cine, fundó su propia empresa, Pablo Ferro Films.

A lo largo de su carrera trabajaría con directores de cine reconocidos como Stanley Kubrick, Norman Jewison, Hal Ashby y Jonathan Demme, el actor Steve McQueen, el músico Harry Nilsson y el calígrafo Harold Adler.

Hasta el 2018 año de su muerte, Ferro contribuyo en más de 100 largometrajes del cine Hollywoodiense. Pero fue en la década de los años sesenta dónde dejo su marca personal sobre los títulos de créditos a través de las técnicas y propuestas visuales innovadoras.

2.6.3. Pablo Ferro y sus inicios en el diseño y publicidad

Ferro fue ampliamente reconocido por sus contribuciones en la industria cinematográfica y publicitaria. El formato corto de los comerciales de televisión le sirvió como un medio para practicar innovadoras técnicas audiovisuales. Estos trabajos destacaban por la urgencia cinética de los elementos en pantalla, el dinamismo de las imágenes a través de cortes rápidos, introduciendo dimensiones narrativas y la animación tradicional como parte de su impronta.

Ferro, autodidacta por excelencia desarrollaba un nivel de experticia en los trabajos necesarios para llevar a cabo un proyecto, es así que empezó como ilustrador, para luego de manera empírica convertirse en animador y posteriormente productor y director de comerciales para televisión. Su reputación como artista polifuncional era un atractivo para los potenciales clientes en busca propuestas novedosas.

Ferro además del *quick cut* fue pionero en el uso de *Split screen* o pantallas múltiples, técnica que aplicó en el comercial para *Singer industries* en 1964, esta técnica permite mostrar mayor cantidad de información, tanto en imagen, texto y color que lograba un efecto cautivador y novedoso (Fig. 10). La pantalla dividida técnica que tenía mucho potencial lo llevaría años más tarde a realizar los títulos de créditos de la icónica película *The Thomas Crown Affair* (1968) del director Norman Jewison (Fig. 11).



Figura 10 Singer Industries, New York World's Fair video (Pablo Ferro, 1964)



Figura 11 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1968)

Ferro, a diferencia de la mayoría de directores de comerciales para televisión, tuvo un enorme interés en el manejo de la tipografía, producto de eso se convirtió en pionero en el uso de la tipografía en movimiento para las secuencias de títulos en las películas.

Dentro de los proyectos más notables en el campo de la publicidad está el logotipo de pavo real animado original de NBC (Fig. 12) y el logotipo de Burlington Mills (Fig. 13) este último logra en 12 segundos transmitir la esencia de la industria textil a través de líneas que se entrelazan al ritmo

de la música. Además, también realizó comerciales para marcas como *Campbell's Soup*, *Canada Dry*, *Channel 13*, *Dulux*, *Jamboree*, *Singer Industrial*, *State Farm Insurance*.



Figura 12 NBC Peacock logo, Pablo Ferro (1957)

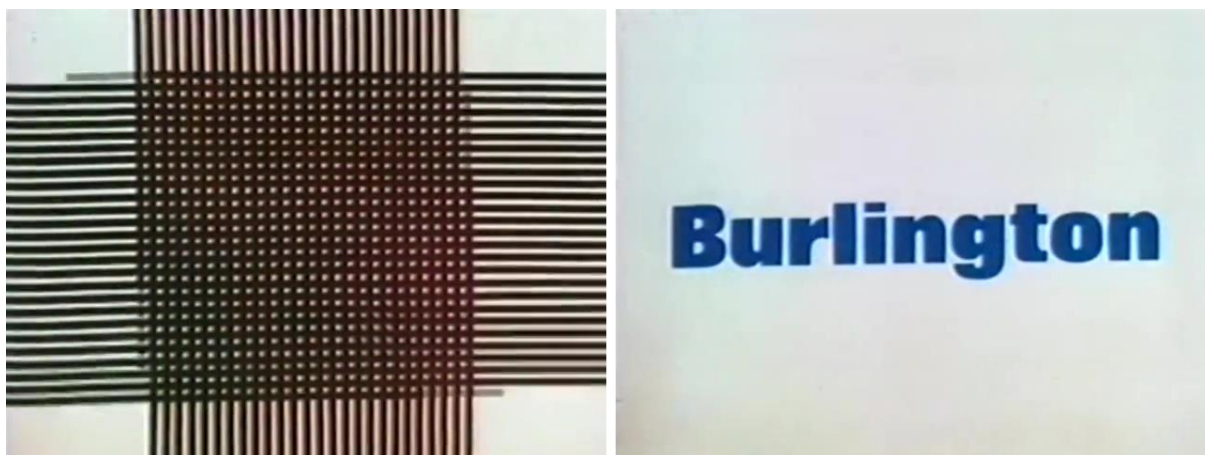


Figura 13 Burlington Mills comercial de Tv, Pablo Ferro (1964)

2.6.4. El salto a la industria cinematográfica

La realización de comerciales para televisión y su particular estilo de montaje, rápidamente hicieron que Ferro gane popularidad. El salto de la televisión al cine, lo realizó de la mano de un referente de la industria fílmica, el director norteamericano Stanley Kubrick, debutando en 1964 con el tráiler de la película *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. El director del film quedó encantado con la arriesgada propuesta del diseñador cubano quien, haciendo uso de cortes rápidos, música y locución logró transmitir ese tono satírico que proponía el film.

Trabajar para Kubrick fue la puerta de acceso a la industria cinematográfica de Hollywood. Además del tráiler poco convencional, fue la realización de los títulos de créditos lo que provocó el reconocimiento de la crítica gracias al uso experimental de letras irregulares y alargadas hechas a mano sobre imágenes en movimiento, lo que permitía que se pueda ver sin dificultad tanto texto como imágenes. La composición tipográfica de carácter manuscrito llenaba la pantalla gracias al diseño de las letras con trazos finos, altura e interletraje variados, transgrediendo las principales reglas establecidas del diseño mostrando un estilo rústico y experimental. Sus letras tenían tanto carácter y personalidad, por su forma ese tipo de letra logró alcanzar mayor protagonismo en pantalla que cualquier otro elemento visual. Los títulos de créditos de Ferro gozaban de una nueva dimensión narrativa y tenían el poder de contar historias, mientras duraba su proyección.

Ese estilo de letra se convirtió en el ícono por el cual sería reconocido y marcaría una tendencia ya que ese estilo serviría de inspiración y los repetiría más adelante en películas como *Stop making sense (1984)*, *The Adams Family (1991)*, *Men in Black (1997)* y *Bones(2001)* (Fig. 14).

Ferro también participó en películas para el director Hal Ashby, quien se convirtió en su amigo más cercano. Esto incluyó las películas *Harold and Maude (1971)*, *Bound For Glory(1976)*, y

Being There (1979). Adicionalmente fue codirector de Ashby en el concierto de the Rolling Stones en 1983.

Doce de las películas en que participó Ferro estuvieron nominadas a premios de la academia incluidas *Dr. Strange love*(1964), *The Thomas Crown Affair* (1968), *A Clockwork Orange* (1971), y *Good Will Hunting* (1997).

En el año 2012 fue participe en la realización de su propio documental titulado “*Pablo*”, de la mano del director Richard Goldgewich. Ferro ha sido ampliamente reconocido por sus contribuciones al cine y al diseño recibiendo el prestigioso premio *Daimler Chrysler Design Award* en 1999, posteriormente en el año 2000 fue incluido en *The Art Directors Hall of fame* y finalmente en el año 2009 el recibió la medalla *AIGA* (*the most distinguished honor in the profession of communication design*).



Figura 14 Letras hechas a mano en Títulos de créditos de películas (Pablo Ferro)

2.6.5. Pablo Ferro y el *quick cut* o corte rápido

Esta técnica consiste en el montaje dinámico de imágenes y textos, la velocidad del corte de un plano a otro está marcado por efectos de sonido o por el ritmo de la banda sonora que se utiliza en el fragmento cinematográfico. Pablo Ferro fue pionero en esta técnica usada en anuncios publicitarios para televisión.

El tráiler de la película *Dr strangelove* lo realizó con esta técnica, usando hasta 125 imágenes por minuto, separadas por cortes de un plano a otro. Este estilo de montaje transmitía la vertiginosidad de la historia, el humor negro y la urgencia política de la época. Acompañada de efectos de sonido y diálogos irónicos. Según (Annyas, The movie title stills collection, s.f.) A diferencia de los títulos de créditos la fuente tipográfica usada para el tráiler fue Futura y Grotesco (theguardian, 2004). El resultado un tráiler promocional nunca antes visto en el cine. El éxito del trabajo de Ferro lo llevó años más tarde nuevamente a trabajar para Stanley Kubrick en la realización del memorable tráiler de *A clock work orange* (1971) donde aplico la misma técnica del *quick cut*, esta vez al ritmo de *The William Tell Overture* (Fig. 15)

El *quick cut* fue otro sello personal de Ferro tanto en televisión como en el cine. Años más tarde la cadena de televisión musical MTV adoptaría la propuesta de montaje de Ferro como parte de la identidad visual del canal, puesto que este lo identificaría con el presuroso estilo de vida de los jóvenes espectadores, por esta razón a Ferro también se le conoce como “El padre de MTV”.



Figura 15 Fotogramas del trailer de la película "A ClockWork Orange"(1971)

Capítulo 3

Metodología

3.1. Enfoque Metodológico

Con los objetivos planteados se decidió usar un enfoque cualitativo, este enfoque se caracteriza por ser descriptivo, inductivo y holístico, pero sobre todo flexible con una aproximación naturalista e interpretativa de la realidad o el fenómeno que se está estudiando.

Este enfoque permitirá analizar los títulos de créditos previamente seleccionados para la recolección, ordenamiento y análisis de la información que permita la interpretación de los resultados y obtener nuevas perspectivas teóricas sobre los aportes más relevantes de Pablo Ferro y su contribución a la evolución de los títulos de créditos del cine de Hollywood.

3.2. Método de investigación

El método de investigación es de tipo descriptivo ya que nos ayuda a especificar propiedades y características importantes, claves para la innovación y diferenciación del trabajo de Ferro en los títulos de créditos.

Según (Morales, 2012) en la ciencia fáctica, la descripción consiste en responder las siguientes interrogantes:

- ¿Qué es? > Correlato.
- ¿Cómo es? > Propiedades.
- ¿Dónde está? > Lugar.
- ¿De qué está hecho? > Composición.
- ¿Cómo están sus partes, si las tiene, interrelacionadas? > Configuración.
- ¿Cuánto? > Cantidad

El objetivo de la investigación consiste en llegar a conocer las actitudes predominantes a través de la descripción exacta de actividades, proceso y personas, no solo limitándose a la recolección de datos sino a identificar si hay alguna relación entre dos o más variables.

3.3. Método de recolección de datos

Desde el punto de vista metodológico descriptivo el análisis semiótico audiovisual como método principal de recolección de datos, se sustenta a través del estudio de los signos para dar sentido y significado en este caso a un texto audiovisual, se centra especialmente en la forma y el nivel de expresión en que manifiesta el contenido.

3.3.1. Análisis semiótico audiovisual

Parafraseando a (Bertetti, 2015) se estudiará no tanto lo que diga el audiovisual, sino las estrategias con las que el contenido se manifiesta, es decir a partir de imágenes, sonidos y todo lo que implica el lenguaje audiovisual que tienen diferentes connotaciones y que son percibidos por el espectador.

La lectura e interpretación al contenido de imágenes, tipografía y sonido se realizará de manera detallada y descriptiva, extrayendo sus elementos manifiestos de cada escena como ángulos, movimientos de cámaras, composición de la imagen y diagramación del texto.

El análisis de la semiótica comunicativa procede tomando las tres dimensiones fundamentales del signo: semántica, sintáctica y pragmática.

Semántica (el signo en relación con el significado); Sintáctica (el signo en relación consigo mismo y sus leyes que lo conforman); Pragmática (el signo en relación a su función y a su uso práctico en un determinado contexto), las mismas que corresponden a la investigación del sistema

de signos y que permiten la obtención valiosa de datos en el sentido y la estructura del mensaje con mucha precisión.

El Análisis semiótico a los títulos de créditos seleccionados se aplica en las siguientes categorías: contenido textual y lenguaje audiovisual, esto permitirá ordenar y simplificar la información recolectada.

3.3.1.1. *Contenido textual*

En la investigación, el contenido textual hace referencia a la información textual, que es narrada a través de la palabra o mediante composiciones tipográficas, es decir la narración que nos ubica en contexto lugar y tiempo dónde se desarrollan los hechos y personajes que se ven envueltos en ellos.

3.3.1.2. *Lenguaje Audiovisual*

Este análisis se realizará, ya que al igual que el lenguaje verbal, escrito o hablado, este también posee elementos morfológicos como las imágenes, elementos sintácticos como ángulos, movimientos de cámara y elementos semánticos que es el significado resultante de los elementos morfológicos y sintácticos según como estén articulados dentro del mensaje.

3.4. Técnicas que utilizará

3.4.1. Observación

El método básico de toda ciencia es la observación de los datos o hechos y la interpretación (hermenéutica) de su significado. La observación y la interpretación son inseparables: resulta inconcebible que una se obtenga en total aislamiento de la otra (Martínez Miguélez, 2002). Ciertamente las perspectivas teóricas tendrán un papel determinante en la interpretación del texto, sin embargo, todo esto exige una posición neutral de parte del investigador.

3.4.2. Revisión Bibliográfica

Esta técnica se aplica en su gran mayoría a todo trabajo de investigación y permite sobretodo sustentar su trascendencia y asegurar la originalidad de la investigación. Este trabajo aborda patrones de búsqueda bibliográfica especializada en distintas fuentes: libros, artículos científicos, entrevistas, documentales y otras publicaciones sobre los títulos de créditos. Estas búsquedas tienen el propósito de trazar un orden cronológico alrededor de la historia de los títulos de créditos hasta llegar a la década de los sesenta y realizar un análisis del punto de inflexión a través del trabajo de Pablo Ferro.

La revisión de entrevistas online y el documental *Pablo(2012)* del director Richard Goldgewicht servirán de gran manera para entender la evolución del trabajo del diseñador cubano a lo largo del tiempo y cuales fueron algunas de sus influencias a la hora de realizar sus piezas cinematográficas.

3.4.3. El sondeo

Según (Marradi, Archenti , & Piovani, 2010) el sondeo es un método científico de recolección de datos de carácter cuantitativo, ampliamente utilizado que a través de un número determinado de preguntas permite reunir información sobre opiniones, creencias y actitudes de los sujetos estudiados, además de poder indagar sobre temas múltiples como conductas, prejuicios sociales, trayectorias académicas, laborales, sociales entre otros aspectos (Blanco, 2011).

De acuerdo a (Campbell & Katona, 1979), señalan: “Es una técnica que depende del contacto directo o indirecto con todas las personas cuyas actitudes, conductas o características son significativas para determinada investigación” (Blanco, 2011, p. 75).

Este tipo de técnica ampliamente utilizada como procedimiento de investigación nos permite la obtención de datos de manera sistemática y ordenada sobre aspectos que se necesitan medir. Su

principal ventaja radica su capacidad de aplicación masiva a una muestra de la población y la obtención de datos a través de un abanico de preguntas vinculadas al problema que se desea resolver.

Los datos obtenidos del sondeo nos servirán para confirmar la popularidad y vigencia de las técnicas aplicadas por Ferro, adicionalmente permitirá confirmar o no la hipótesis sobre el poco conocimiento en la actualidad sobre su legado a la industria cinematográfica (véase anexo 2).

3.4.4. La entrevista a fondo

Según el sociólogo español (Alonso , 1999) la entrevista es un encuentro cara a cara entre un entrevistador y un informante con el propósito de favorecer el discurso conversacional, continuo y con una línea argumental, precodificada y cerrada mediante un cuestionario previamente establecido sobre un tema escogido de investigación (Blasco & Otero, 2008).

Esta técnica es utilizada dentro de la metodología cualitativa con la finalidad de obtener información de manera verbal de uno o varios sujetos. Esta se lleva acabo de forma sistemática a través de un cuestionario de preguntas abiertas y que permiten profundizar de manera oportuna mediante nuevas preguntas que emergen en base a las respuestas del informante o entrevistado. Los resultados en base al análisis de las respuestas permitirán construir nuevas perspectivas a partir del conocimiento del informante respecto al tema.

La entrevista a fondo con profesionales vinculados a la industria cinematográfica, nos permitirá conocer y analizar las percepciones del entrevistado sobre la importancia de los títulos de créditos en el cine, además se espera obtener nuevas perspectivas sobre algunas de las técnicas utilizadas por pablo Ferro en los títulos de créditos del cine de Hollywood (véase anexo 3).

Capítulo 4

Análisis de resultados

A continuación, analizaremos los títulos de créditos de dos de las películas que estimamos las más importantes dentro de su filmografía puesto que lo catapultaron como un irreverente dentro del diseño de títulos cinematográficos en Hollywood.

El criterio de selección de los trabajos a analizarse está dado por la aplicación de técnicas innovadoras y que fueron un aporte en el aspecto estético y narrativo, específicamente en la década de los sesenta. Primero *Dr. Strangelove (Stanley Kubrick, 1964)* y el uso de la letra hecha a mano sobre imágenes reales debido a al valor artístico de la tipografía y finalmente *The Thomas Crown affair (Norman Jewison, 1968)* y el uso de la técnica de la pantalla dividida siendo esta de característica más técnica y mecánica. Ambas con un nivel de complejidad alto debido el desarrollo tecnológico de la época. Sin embargo, ambas técnicas se mantuvieron como tendencia visual y son replicadas en proyectos audiovisuales de actualidad.

El análisis de la secuencia inicial de títulos de las dos películas mencionadas nos permitirá tener un acercamiento al proceso de trabajo de Ferro, y como traslado sus conocimientos audiovisuales de la televisión al cine.

4.1. Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964).



Figura 16 Títulos de créditos de la película "Dr. Strangelove" (Pablo Ferro, 1964)

4.1.1. Ficha técnica de la película

Título original: *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

también conocida para los hispanohablantes como *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú*

Año: 1964

Duración: 93 minutos

Duración de los títulos de créditos iniciales: 2 minutos con 43 segundos

País: Reino Unido

Dirección: Stanley Kubrick

Guion: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George (Novela: Peter George)

Música: Laurie Johnson (Música de cierre: Vera Lynn).

Fotografía: Gilbert Taylor (B&W).

Títulos de créditos: Pablo Ferro.

Reparto: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, James Earl Jones, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens.

Productora: Columbia Pictures, Hawk Films.

Género: Sátira, Comedia negra.

Sinopsis: Un General norteamericano con problemas de paranoia quien percibe al comunismo como un cáncer para su nación, en un arranque de locura, ordena un ataque nuclear aéreo contra la Unión Soviética. Mientras tanto el presidente de los Estados Unidos, asesorado por un antiguo científico nazi el *Dr. Strangelove* trata de convencer a los rusos de que el ataque no fue programado por ellos y que se trata de un error humano para así evitar una eminente guerra nuclear que acabaría con la humanidad.

4.1.2. Narrativa audiovisual

Esta secuencia de títulos tiene una duración total de dos minutos con cuarenta y cuatro segundos está dividida en dos partes bien marcadas tanto por imagen como por la inserción de música y voz en off. La primera parte abarca desde el inicio de la secuencia que se da a partir de una vista subjetiva del vuelo de un avión sobre un campo nublado, todo con sonido ambiental mientras una voz en off cuenta sobre la existencia de una bomba nuclear, todo esto durante los primeros cuarenta y nueve segundos. La segunda parte muestra una secuencia de dos aviones militares mientras realizan una recarga de combustible en el aire, a través de disolvencias se alternan diferentes planos

creando el lienzo perfecto para mostrar los créditos del film durante un minuto con cincuenta y cinco segundos.

La secuencia predispone al espectador para ese tono satírico de la película, en la parte inicial la voz en off advierte sobre el rumor de la existencia de una bomba suprema que puede acabar con la humanidad, luego de un fundido a negro aparece un aparato de forma alargada que se deriva de un avión acompañado del suave y relajante tema musical que de manera anempática contrasta con los enormes y amenazantes aviones militares.

Jugando un poco con la imaginación y el morbo del espectador dos aviones en vuelo simulan el acto sexual y la inestabilidad de las tomas seleccionadas aparentan movimientos de arriba hacia abajo fortaleciendo el mensaje copular. El escenario provisto de tomas de archivo estaba listo para que el talento de Ferro de el gran salto al cine, teniendo al manejo de su tipografía como protagonista.

El diseño de sus letras variadas, largas y delgadas hacen posible la aparición de cada cuadro de manera discreta pero individual a través de la sutil disolvencia de imágenes. Técnicamente todo se hizo a mano, con lápiz graso sobre vidrio directamente, tal y como comentaban (Solana & Boneu, 2008) Es así que Ferro logra que su tipografía cobre gran protagonismo sin restarle espacio visual a las imágenes que en este caso funcionaban como el lienzo perfecto.

4.1.3. Tipografía

Pablo Ferro fue el precursor de esta estética hecho a mano. Sus tipografías manuales llamaron la atención de Kubrick, quien le encargó los títulos de crédito de *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the Bomb*.

Las letras fueron confeccionadas a mano sobre imágenes reales de aviones. Estos créditos se consideran un punto de inflexión en el diseño de títulos debido a que Ferro ignoró por completo las normas hasta ese momento establecidas, el diseño poco convencional con letras alargadas e imperfectas con influencia del expresionismo alemán, cambio los títulos de créditos para siempre. El tamaño de las letras ya no depende de la importancia de la persona que se nombra, sino de una elección estética, expresiva y su funcionabilidad dentro de la pantalla (Fig. 17).



Figura 17 Dr. Strangelove. títulos de créditos (Pablo Ferro, 1964)

Ferro utilizó trazos finos en las letras y composiciones con mucho espacio, superpuestas sobre tomas de archivo de aviones. Durante la década de los cincuenta e inicios de los sesenta las estéticas de los títulos de apertura estaban definidos por diseñadores como Saul Bass, Maurice Binder y Robert Brownjohn con sus geometrías simbólicas, tipografías limpias y formas gráficas innovadoras. Por el contrario, Ferro dibujó sus letras en cierta manera delgada y temblorosa contrastando a la perfección con las imágenes del portentoso bombardero B-52, creando una combinación entre desorden y extravagancia nunca antes utilizada en el cine.

Cual, si fuese una firma, la humanidad impregnada en la tipografía de Ferro, ese trazo único e irrepetible en cada una de las letras insinúa, que la guerra es manejada por el hombre, muchas veces personas débiles y que son presas del miedo. La composición a ratos imperfecta entre imagen y

texto metafóricamente sugiere el desorden y locura que propone el film y está sumada al pánico puede llevar al hombre a tomar decisiones catastróficas.

A partir de ahí ese estilo poco homogéneo e imperfecto en los trazos de las letras se volvería popular y marcaría una tendencia que serviría de inspiración y sentaría las bases para apertura de películas como *Stop making sense (1984)*, *The Addams Family(1991)*, *Men in Black (1997)* y *Bones (2001)*, también de autoría de Ferro. Incluso parecería que artistas de la categoría de Saul Bass en los títulos de créditos tendrían influencia del primer trabajo del diseñador cubano en la industria fílmica. El trabajo de Bass que estaba a favor de los tipos de letra geométricos y limpios sobre fondos oscuros sufre una notable variación en los títulos de *Not With My Wife, You Don't ! (1966)*, del director Norman Panama (Fig. 18) donde también se muestra una secuencia de créditos completamente hecha a mano (Landekic, 2018).

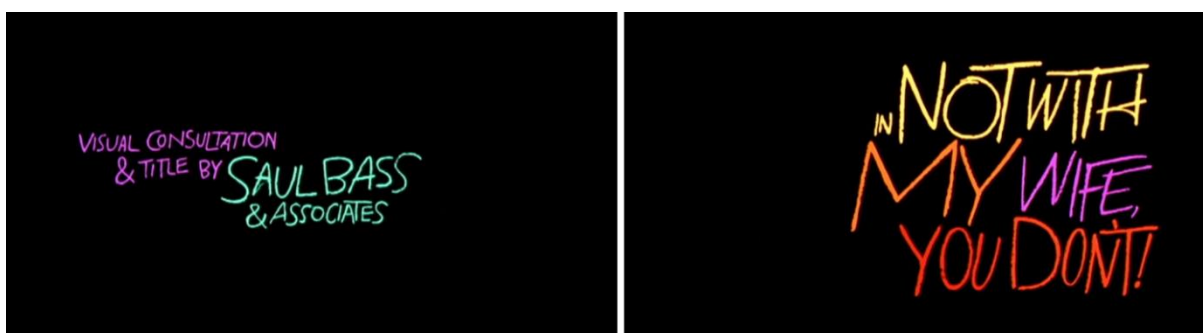


Figura 18 *Not with my wife*, títulos de créditos (Saul Bass, 1966)

El primer trabajo de Ferro fue una obra atrevida y diferente, es así que su arriesgada propuesta tipográfica en *Dr. Strangelove* sería su ópera prima y marcaría un antes y un después en la forma de concebir los títulos de créditos.

4.1.3.1. *La letra escrita a mano como marca personal*

La inconfundible letra hecha a mano de Pablo Ferro en la década de los sesenta, se convertiría en su marca personal, debido a su irreverencia rompiendo los parámetros en cuanto a proporción y estética, con letras estiradas y otras ensanchadas las composiciones asimétricas y sobretodo la anatomía variada en cada una de sus letras provocaron que se convirtiera en un trabajo único y difícil de imitar, ninguna letra era igual a la anterior puesto que llevaba impregnada la humanidad de su creador.

Aunque el trabajo se realizó de manera manual, es evidente el uso de retículas en ciertas partes de la obra audiovisual, es así que se logra diagramar parte de los créditos a tres columnas manteniendo los parámetros del diseño editorial sin embargo en ciertos casos el tamaño de las letras y la longitud del texto estaba condicionado por el ancho de las columnas (Fig. 19)



Figura 19 Dr. Strangelove, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1964)

La escritura es como la huella digital, puesto que ningún ser humano escribe igual a otro la letra hecha a mano transmite un poco de la personalidad de su creador de manera inconsciente, de igual forma que la tipografía es uno de los elementos estratégicos a la hora de construir una marca ya que al percibir las letras como imagen debido a sus trazos y su forma dota de carácter y estilo a la personalidad de la marca. Esta técnica se convertiría en una constante en su trabajo y se repetiría más adelante en *Stop making sense* (Jonathan Demme, 1984) el trazo fino y humanizado, la letra alargada y encogida, la expresión estaba por encima de las leyes de proporción de la letra, así lo entendió Ferro (Fig. 20).



Figura 20 *Stop making sense*, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1984)

Ferro apasionado con su trabajo, aunque la letra a mano era parte de su impronta, no le gustaba repetirse, y aunque hacía uso de esta técnica, esta tenía algunas variaciones dependiendo del tono de la película lo que brindó un abanico de posibilidades a la hora de plasmar sus letras sobre el filme como se puede apreciar en los títulos de *Bones* (2001) (Fig. 21) y *Sins of our Youth* (2014) (Fig. 22).



Figura 21 *Bones*, títulos de créditos (Pablo Ferro, 2001)

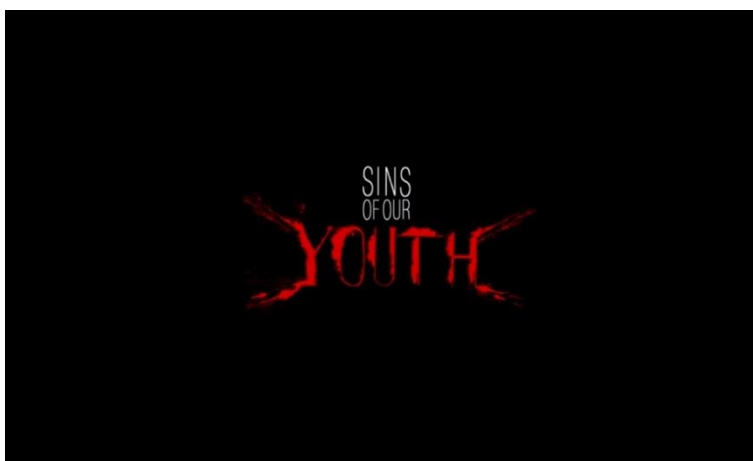


Figura 22 *Sins of our youth*, títulos de créditos (Pablo Ferro, 2014)

4.1.3.2. *Men in black y la letra a mano como identidad monolítica*

El director Barry Sonnenfeld, trabajó con Ferro en los títulos de la película *The Addams Family* (1991) y su secuela *Addams Family Value* (1993) cuatro años más tarde contrata nuevamente al cubano para el film *Men in Black* (1997). Un caso particular se da en esta trilogía, Pablo Ferro diseña el logotipo para el primer film en 1997 haciendo usos de sus letras a mano con una variación más orgánica, en color blanco que contrasta con el cielo oscuro y plagado de estrellas. La imagen y el tipo de letra transmitía la esencia de la trama acerca de un grupo agentes secretos del gobierno

que se dedica a vigilar y controlar a seres alienígenas infiltrados en nuestro planeta desde hace mucho tiempo. Ferro dejó su huella a lo largo de toda la serie de *Men in black*, puesto que la letra diseñada para el film se convierte en una identidad monolítica para las posteriores secuelas del film, aunque ferro no tuvo participación en ninguna de las secuelas excepto en la tercera parte *Men in black 3* (2012), el manejo de la tipografía se mantuvo en las tres películas posteriores siendo la última de la franquicia *Men in black international* (2019) (Fig. 23).

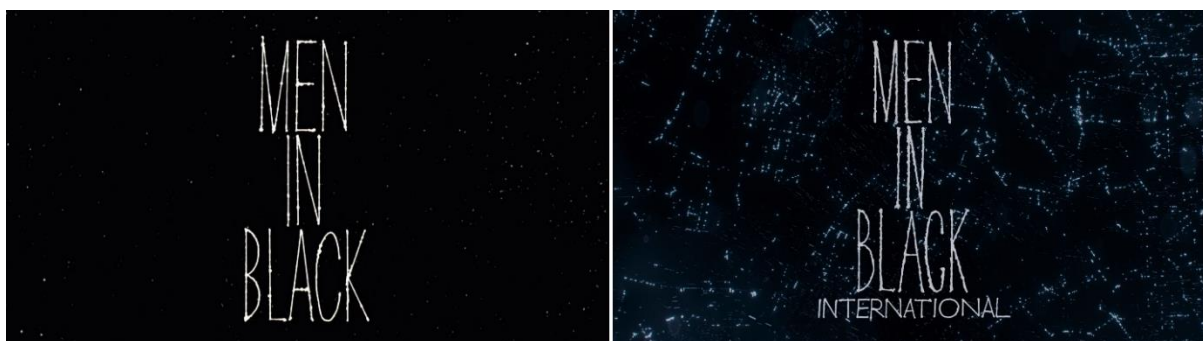


Figura 23 Títulos de créditos, *Men in black* (1997) y *Men in black international* (2019)

4.1.3.3. *Influencia en otros diseñadores*

El cubano como gran irreverente y adelantado a su época empezó a usar en la década de los sesenta una letra que hoy en día nos parece de lo más común sobre todo cuando se desea transmitir ese lado humano en el mensaje. Este manejo de la tipografía aun hoy se lo percibe como fresco, es un elemento muy recurrente sobretodo en la profesión del diseño gráfico, tanto así que sitios web dedicados al comercio de fuentes tipográficas admiten *hand writing* como categoría de búsqueda.

Jon Contino, diseñador norteamericano y autor del libro *Brand by Hand: Blisters, Calluses, and Clients: A Life in Design* publicado en el año 2018 cuenta en una entrevista a (Landekic, 2018) que “la imperfección de las letras hechas a mano sobre una lápida rodeada de huesos en la película *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988) encendió en él la chispa que despertaría su artista interior y su inclinación por el lettering” (Fig. 24), pero fue tres años más tarde cuando recibió su mayor

influencia, al ver “esa R en mayúsculas delgada, imperfecta y dibujada a mano al principio del nombre de Raul Julia” en la película *The Adams Family* (Barry Sonnenfeld, 1991) “La energía cruda y la vida que emanaban de las formas de las letras eran embriagantes” concluyó Contino (Fig. 25).



Figura 24 Beetlejuice, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1988)



Figura 25 The Adams Family, títulos de créditos (Pablo Ferro, 1991)

Trazos finos y con poco contraste transmiten fragilidad, como frágil, efímero e irrepetible es la vida del ser humano esa fue la chispa que daría paso a la explosión de fuentes tipográficas que nacerían imitando las “letras de palo seco” o sin serifas, en su versión manuscrita, la marca de Pablo Ferro (Fig. 26).

PABLO FERRO. PABLO FERRO

Figura 26 Comparativa letra a mano de Ferro y fuente sin serifas, (fuente, el autor)

Los títulos de créditos escritos a mano fue el punto de partida que inspiró a una nueva generación de diseñadores gráficos a la creación de nuevas fuentes tipográficas en la era digital como se muestra en los siguientes casos:

- Marcus Sterz: Strangelove (2009) y Strangelove Next (2010, Facetype).
- Jeff Kahn : Touch Tone Extra Condensed Light (2012).
- Paul L'Heureux : Pablo Skinny (2004).
- Dandy JY (2012) de Jack Yan , originalmente creado para un proyecto de teatro en la Universidad de Massey, también está en el estilo de las letras de Pablo Ferro

En la figura 27 podemos apreciar varias páginas del libro *Pablo Ferro's Type face Font Book Part-One* dónde Ferro recopiló en 123 páginas algunos de sus trabajos tipográficos y fue publicado en el año 2015 por su hijo Allen Ferro.

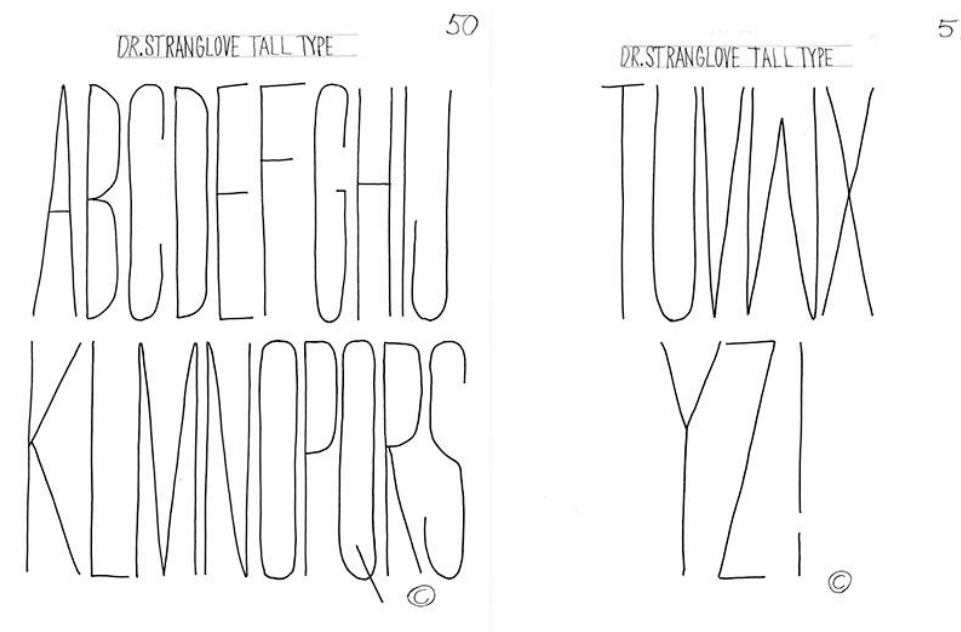


Figura 27 Dr. Strangelove “short and tall type” (Pablo Ferro)

4.1.4. Imagen

La película se rodó en blanco y negro, aunque en la década de los cincuenta el cine a color ya estaba presente en el cine Hollywoodiense, la elección del color clásico fue meramente artística por parte del director, quien originalmente pretendía grabar la secuencia inicial con aviones a escala. No obstante, y continuando con esa colorimetría Ferro propone la selección de imágenes usando tomas de archivo lo que permitió darle mayor expresividad convirtiéndolo en algo simbólico además de darle un valor histórico, aunque se trataran de hechos ficticios de lo que pudo haber ocurrido en plena época de la guerra fría, de tal manera que la audiencia recuerde ese momento crítico previo a una eminente guerra nuclear entre comunistas y capitalistas. Todo lo contrario, en la secuencia inicial que muestra de manera simbólica lo que sería una danza sexual entre dos aviones militares es así que el cubano logra transmitir el preámbulo de la película con un tinte cómico, satírico y hasta sexual sobre la guerra fría.

4.1.5. Sonido

Según el sitio web (Art of the Title, 2015) la Canción originalmente escrita por Jimmy Campbell, Reg Connelly y Harry M. era en ese entonces un tema fácilmente reconocido por la audiencia, puesto que fue interpretada en años anteriores por varios artistas. *Try a Little Tenderness* que en español sería “prueba un poco de ternura” del compositor Laurie Johnson, esta mezcla musical contrasta fuertemente a modo de sátira con el contenido de la película, que de tierno tiene absolutamente nada todo lo contrario, el film pone de manifiesto la paranoia y el odio entre las dos naciones más poderosas del mundo hasta convertirse en locura. Sin embargo, el tema musical como elemento extradiegético en la secuencia de títulos inicial, transmite esa paz y tranquilidad previa a la tormenta que se avecina acompañando de manera armoniosa el mensaje copular entre aviones militares.

4.1.6. Análisis semiótico audiovisual

4.1.6.1. Pragmática

Luego de la segunda guerra mundial en la década de los cincuentas, Estados Unidos desarrollo una estrategia de censura hacía el comunismo, de esa manera moldeo en la ciudadanía un sentimiento nacionalista que apoyó de manera efusiva el desarrollo y acumulación de armamento nuclear y un sentimiento de oposición hacía los soviéticos.

En 1964 el director Stanley Kubrick retoma el género bélico en su filmografía. Sus películas cargadas de simbología vulneran la barrera de lo socialmente permitido. En plena guerra fría, y luego de la crisis provocada por los misiles rusos en Cuba produce de manera osada el film *Dr. Strangelove*, una comedia negra acerca de una inminente guerra nuclear entre dos antagonistas Estados Unidos y la Unión Soviética representantes de dos bloques ideológicos opuestos, el

occidental capitalista y el oriental comunista. La película es una adaptación cómica basada en el libro *Red alert* publicado en 1958 por el autor Peter George (Naylor, 2000).

La elaboración de los títulos de créditos del film estuvo a cargo de Pablo Ferro, quien ganó reconocimiento debido a sus técnicas innovadoras aplicadas en la producción y dirección de comerciales para televisión. El director contrata a Ferro para que se encargue de las piezas publicitarias y el tráiler del film ya que la película debía ser tratada como un producto y que pueda ser vendido a las grandes masas. La perfecta interacción entre imagen, sonido, texto y un ritmo estridente a la hora de mostrar las imágenes hicieron del tráiler algo nunca visto antes en la industria cinematográfica. Sin embargo, su contribución más aclamada para el film fue la realización de los títulos de créditos.

Kubrick quedó muy complacido con el trailer del film. En una entrevista realizada a Pablo Ferro en (Art of the Title, 2015) el diseñador cubano comenta que en una conversación con Kubrick le preguntó qué pensaba de los seres humanos. A lo que Ferro respondió que todo lo que es mecánico y lo inventa el hombre es muy sexual. Posterior a eso tuvieron la revelación de mostrar bombarderos B-52 reabasteciéndose de combustible en el aire, simulando una escena sexual entre las nubes. Finalmente, Kubrick le pide a Ferro que se encargue también de los títulos de créditos de la película. Es así que la secuencia inicial de títulos prepara al espectador para un film satírico a través de la guerra fría y el sexo.

Stanley Kubrick un director extremadamente perfeccionista, jamás minimizo el diseño de póster o títulos de créditos. Para él todo debía tener el mismo nivel de calidad. La fuente tipográfica más usada en sus películas fue “Futura” o por lo menos alguna fuente Sans Serif. Por el contrario, en *Dr. Strangelove* accedió cambiar frente a las propuestas visuales que le hizo el diseñador cubano con sus memorables letras escritas a mano.

La idea era filmar todo usando aviones pequeños, Ferro le disuadió y fue quien le convenció de usar las letras de los créditos en diferentes tamaños sobre imágenes reales de aviones. El director complacido por la propuesta, convence a Ferro de que se establezca y trabaje en Londres.

La Relación con Kubrick fue muy importante para el cubano quien luego de su participación en *Dr. Strangelove (1964)* adquirió reconocimiento por su trabajo abriendo las puertas del cine Hollywoodense para nuevos proyectos. Como cuentan (Solana & Boneu, 2008) “Kubrick calificó a Ferro de genio y no creemos que lo haya dicho de nadie más”.

Este análisis ayuda a comprender como el texto audiovisual adquiere sentido, dependiendo del contexto en que se desarrolla. Es preciso conocer las condiciones que rodean al objeto de análisis, puesto que nos acerca al significado original.

4.1.6.2. Semántica

Los títulos de créditos en su primera parte inician con una toma subjetiva o *point of view* del sobrevuelo de un avión, en este caso nos muestra lo que ve el sujeto, creando cierta tensión y permitiendo que el espectador se sumerja en la historia a través de los ojos del piloto del avión, convirtiendo al espectador en parte de la historia.

El sobrevuelo se desarrolla, mientras una voz en off con un tono que se acerca a lo siniestro relata de manera fría e inexpresiva la posible existencia de una bomba nuclear suprema *Doomsday device* desarrollada por la Unión Soviética y que podría acabar con la humanidad. Esta voz en off se constituye en el único código verbal acústico en esta secuencia de títulos que sumado a las imágenes subjetivas del sobrevuelo plantea un estado de alerta y una búsqueda imposible en la inmensidad de un mar de nubes, producto de la incertidumbre y la paranoia debido a rumores de una posible catástrofe nuclear. Esta paranoia se ve reflejada ya dentro del film cuando un militar

norteamericano de alto rango da la orden irreversible de un ataque nuclear aéreo dirigido a territorio soviético.

La segunda parte tiene que ver ya con el plano general de los aviones bombarderos B-52 mientras realizan una recarga de combustible entre las nubes, esta secuencia es sugerente de una danza sexual entre dos objetos mecánicos. El ligero movimiento de cámara de arriba hacia abajo acompañado de la melodía musical insinuante de romance son signos que ayudan a reforzar ese mensaje copular que propone el creador de los títulos de créditos. Los planos detalles del dispositivo empleado para el traspaso de combustible funcionan como una metáfora visual del órgano reproductor masculino. Todo este mensaje de masculinidad no es accidental y la secuencia de título es un preámbulo de la historia a manera de sátira sexual sobre la guerra. Incluso dentro del film esto se refuerza con un único personaje femenino presentado en una sola escena y mostrando muy poca ropa.

Las tomas en blanco y negro funcionan de manera artística, estas se suelen utilizar en *flashbacks* dándole un contexto histórico, aunque se trate de una historia ficticia, sin embargo, le recuerda a la gente lo que podría pasar si se desata una guerra entre ambos bandos. La narrativa contada con imágenes en blanco y negro con un alto contraste genera mayor fuerza visual ayudando a transmitir esa agresividad propia de un film bélico.

Las letras a mano realizada por Ferro sobre imágenes de aviones forman parte de la narrativa, esta ayuda a reforzar ese lado humano de la historia, las letras largas, e irregulares funcionan como una metáfora visual, transmitiendo ese mensaje de humanidad, vinculado detrás de la guerra, esas letras delgadas y hasta cierto punto temblorosa transmiten esa fragilidad del ser humano frente a las portentosas máquinas de guerra y dispositivos nucleares. Las líneas delgadas y el poco contraste

entre sus trazos tienen esa connotación de debilidad, esto sumado al miedo y la paranoia denota una mala combinación de emociones al momento de tomar decisiones trascendentales.

Finalmente, la secuencia termina con un plano detalle de la separación de ambos aviones al dar por terminado el reabastecimiento de combustible, esta imagen de las aeronaves desvinculándose transmite la finalización de ese excéntrico coito mecánico entre los bombarderos aéreos. Esta secuencia inicial de títulos específicamente la secuencia entre ambos aviones está llena de signos y símbolos que transmiten esa sexualidad propia de la humanidad y que de manera inconsciente el hombre refleja en algunas de sus creaciones. Todos estos símbolos se refuerzan en el nombre del personaje principal *Dr. Strangelove* y su extraño amor por la guerra.

4.1.6.3. *Sintaxis*

Este texto audiovisual se construye de manera progresiva a través de códigos visuales y sonoros, dividido en dos partes. La primera parte guiada por una voz en off que ayuda a poner en contexto al espectador. Acerca del rumor del desarrollo de una bomba nuclear definitiva desarrollada por los soviéticos. En esta etapa inicial que dura cuarenta y nueve segundos, se muestran imágenes aéreas de la remota, desolada y nublada cordillera ártica en lo que se supone son las islas de Zhokov donde presuntamente se desarrolla el dispositivo nuclear. Esta primera escena ubica de manera geográfica a el espectador y termina con una disolvencia en negro.

La segunda parte inicia con una disolvencia en negro hasta mostrar las imágenes del primer contacto entre ambos aviones, para dar inicio al repostaje aéreo. Este restablecimiento de combustible se mantendrá a lo largo de la secuencia de créditos a través de planos generales que ayudan a retratar la espacialidad del relato y la dimensión de los elementos en pantalla mientras se alterna con planos detalles brindando más información al espectador que permita observar y decodificar de manera acertada los signos propuestos en esta original secuencia de títulos.

Dentro de esta segunda parte que tienen una duración de un minuto con cincuenta y seis segundos, las imágenes funcionan como soporte mientras se sobrescribe la información de los títulos de créditos con letras de color blanco hechas a mano, empezando por el estudio que produjo el film *Columbia Pictures Corporation*, el productor *Stanley Kubrick*, el nombre de los protagonistas principales *Peter Sellers* y *George C. Scott* posterior a eso se muestra el nombre del Film.

La secuencia de títulos continúa mostrando todo el personal que hizo posible la realización del film, con una duración total de dos minutos con cuarenta y tres segundos, mostrando en el minuto uno con cincuenta segundos el nombre de su autor el cubano Pablo Ferro.

Finalmente, el reabastecimiento de combustible se completa y ambos aviones se separan y empiezan a alejarse, sobre la imagen los créditos finales del director y productor del film Stanley Kubrick, acto seguido la imagen se funde en negro.

4.2. The Thomas Crown Affair

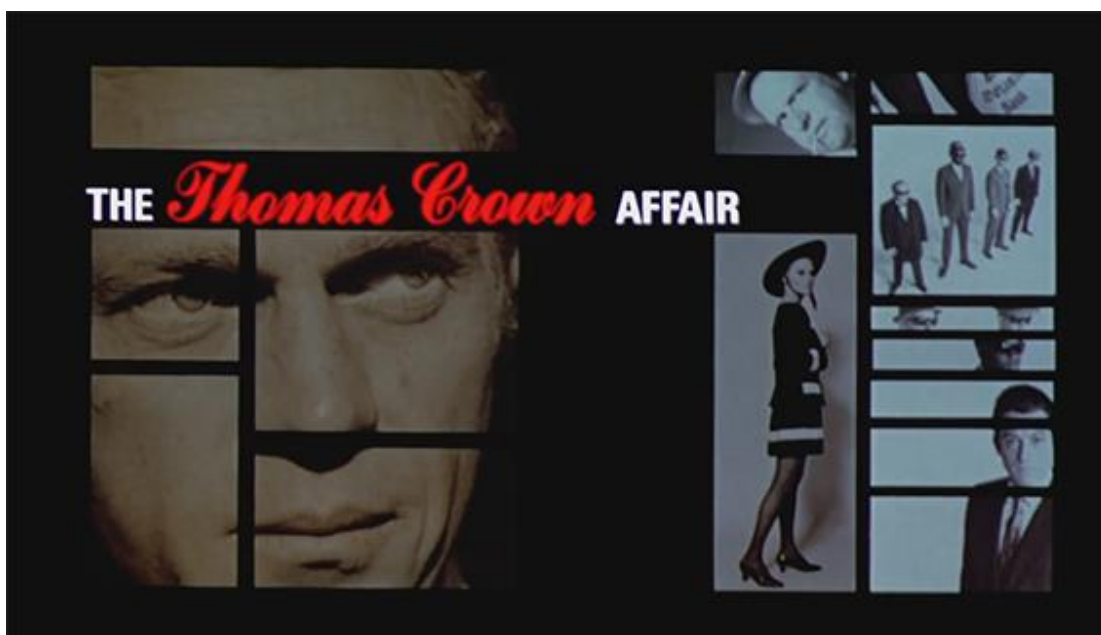


Figura 28 Títulos de créditos "The Thomas Crown affair" (1968)

4.2.1. Ficha técnica de la película

Título original: The Thomas Crown Affair

Año: 1968

Duración del film: 102 minutos

Duración de los títulos de créditos iniciales: 2 minutos con 20 segundos

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Norman Jewison

Guion: Alan R. Trustman

Música: Michel Legrand

Fotografía: Haskell Wexler

Títulos de créditos: Pablo Ferro

Reparto: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke, Jack Weston, Yaphet Kotto, Todd Martin, Biff McGuire, Astrid Heeren

Productora: *The Mirisch Corporation*. Distribuida por *United Artists*

Género: Drama, intriga, romance | Robos & Atracos.

Sinopsis: Thomas Crown, un exitoso hombre de negocios, contrata a cinco hombres de manera anónima para que realicen el robo perfecto, la sensual y perspicaz investigadora de seguros Vicky Anderson le seguirá los pasos. Una atracción mutua distorsionará la investigación hasta convertirla en un romance prohibido entre ambos personajes.

4.2.2. Tipografía

En la presentación de los créditos se usa un tipo de letra sin serifas, usando altas y bajas con versalitas, lo que permite de manera visual dar protagonismo a la letra inicial, que por asuntos de contraste siempre son de color blanco sobre un fondo negro. A lo largo de la secuencia se mantiene ese manejo de la tipografía geométrica con trazos homogéneos y gruesos, excepto en el segundo treinta que es dónde se presenta el nombre del film, mediante una combinación tipográfica, por una parte, las letras sin serifas de color blanco mientras que de color rojo el nombre del personaje principal, pero con una letra de tipo manuscrito que transmite ese lado humano y elegante del misterioso y exitoso hombre de negocios (Fig. 29).

El uso de fuentes sin serifas y de trazos grueso sumado al uso de versalitas transmite un mensaje de superioridad y fuerza, haciendo alusión al poder tanto económico como psicológico del personaje principal que se puede apreciar en el contenido del film.

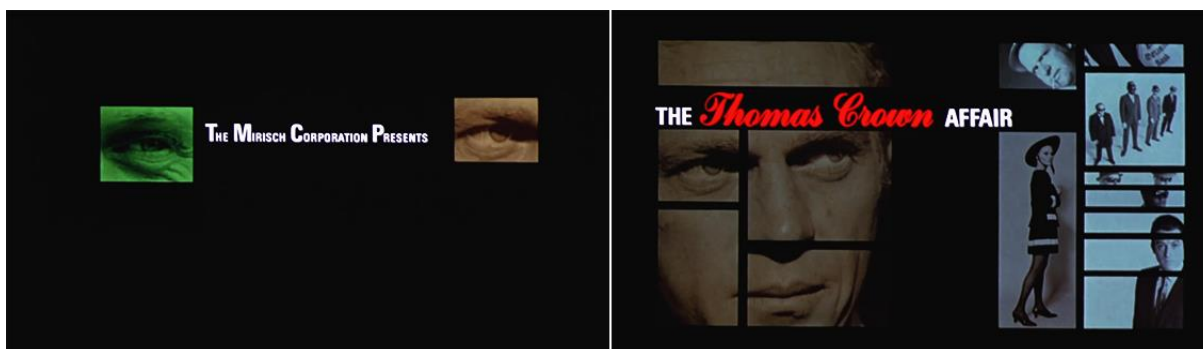


Figura 29 Títulos de créditos de "The Thomas Crown Affair" (Pablo Ferro, 1968)

4.2.3. Imagen

Ferro trabajó la secuencia inicial con imágenes fijas utilizadas en publicidades de la película y fotografías detrás de escena de la producción, para no estropear la cinta en sus momentos iniciales. El director Norman Jewison describe el trabajo de Ferro de la siguiente manera "un proceso

complejo que involucró mates, una cámara de animación y una impresora óptica". (Art of the title, 2015). La Fotografía con esa bitonalidad refuerza la expresividad en la composición y de manera individual denota aspectos relevantes de los personajes principales, mientras que mostradas en conjunto de manera simultánea incrementa su valor narrativo. El tamaño de las imágenes y su peso visual dentro de la composición establece los niveles de jerárquicos de los personajes.

Las imágenes de manera divididas o fragmentadas están inspiradas en el diseño modular de la revista impresa, sin embargo, estas fragmentaciones de las imágenes son sugerentes de significados más profundos que complementan a la narrativa de los títulos de créditos.

4.2.4. Sonido

El contraste entre la opulencia y la imagen exitosa que proyecta Thomas Crown está marcado por la banda sonora del compositor Michel Legrand *The Windmills of Your Mind*, una hermosa balada cantada por Noel Harrison, El tema musical complementa a la perfección esa melancolía oculta tras la imagen de éxito, un vacío emocional reflejado por la soledad y la monotonía de la vida que dentro de la historia trata de llenar a través de la práctica de deportes de alto riesgo como juego de polo, planeo aéreo, carrera de autos y por qué no, asalto de bancos.

4.2.5. Análisis semiótico audiovisual

4.2.5.1. Pragmática

La pantalla dividida o *split screen*, si bien es una técnica que data desde los inicios del cine, tuvo un resurgimiento en la década de los sesenta. Antes de eso era una técnica relativamente desconocida o poco explotada. La revolución de este tipo de montaje se dio con el surgimiento de películas como *The Thomas Crown Affair* (Norman Jewison, 1968), *The Boston strangler* (Richard Fleischer, 1968), *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) entre otras cintas, que aun en la actualidad son verdaderos referentes de esta técnica por su importancia no solo estética sino también narrativa.

Parafraseando a (Bizzocchi, 2009) el auge de este tipo de recursos estilizados y revolucionarios se dio debido al contexto cultural de la época, ya que en la década de los sesenta para el espectador popular tanto la música como la televisión era de mayor interés que el cine. Es así que los cineastas tuvieron que recurrir a este tipo de técnicas para captar la atención de un público en auge por las novedades visuales y tecnológicas de la época.

La Película *The Thomas Crown affair* (1968), dirigida por Norman Jewison, y protagonizada por Steve McQueen, destaca especialmente por la originalidad en sus créditos de apertura a través de la pantalla dividida, otra contribución histórica de Pablo Ferro a la industria cinematográfica.

La creación de los títulos de créditos de este film permitió que Ferro continúe experimentando nuevas técnicas. La original apertura de títulos entró en una categoría de hipnotizante y le permitió establecer el tono de la película además de generar mayor expectativa a través de cuadros simultáneos que dividían la pantalla y en su interior fotografías en movimiento de los personajes cuyos tonos medios eran remplazados por colores primarios, secundarios y grises que obtenían mayor protagonismo sobre un fondo oscuro.

Según cuenta (Art of the Title, 2015) en un principio Ferro sería contratado para que se encargue del logo del film y la secuencia de títulos, hasta que se dieron cuenta que necesitaban acortar una escena de la película. El futuro director Hal Ashby amigo de Ferro y en ese entonces editor del largometraje recomienda a Ferro para que confeccione la escena haciendo uso de multipantallas. Es así que logra reducir una escena de seis minutos a cuarenta segundos, logrando una de las escenas más icónicas y memorables de la época dónde dividió hasta en 20 y 30 cuadros simultáneos la pantalla para la escena del juego de polo de la estrella principal (Fig. 30). (Heller, 1999)

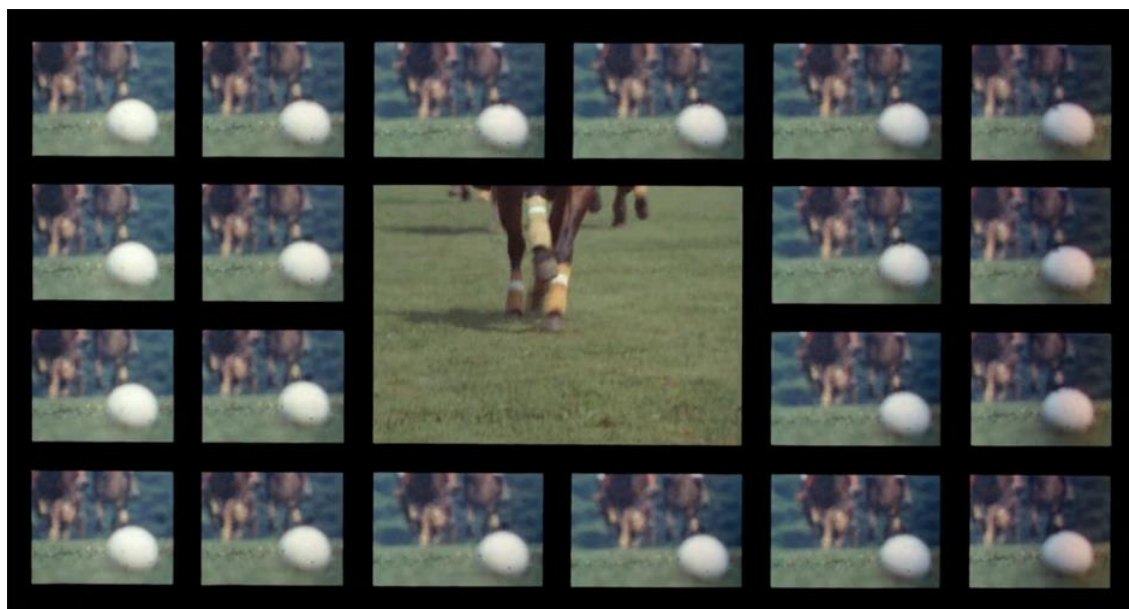


Figura 30 Pantalla dividida de la película “The Thomas Crown Affair”(N. Jewilson, 1968).

En una entrevista realizada por (Goldgewicht, 2012) Pablo Ferro cuenta que toma como base el diseño de revistas, debido a que podía contener varias imágenes por página, decide aplicar este concepto en el cine a través del diseño de imágenes múltiples o *Split screen*. Es así que muestra la fragmentada vida del hombre de negocios, deportista y mentalista de asaltos bancarios. Esta técnica, además de ser visualmente innovadora, permite ahorrar recursos narrativos al entregar mayor cantidad de información de manera simultánea. Como un rompecabezas, Ferro revela en dos minutos con veinte segundos varios lados de la historia, desde la vida dividida entre Lujos y robos del personaje principal, los asaltantes que participarían en el robo y la bella e inteligente investigadora que seguiría sus pasos. Además de preparar al espectador para varias de las escenas con pantalla dividida que encontraría dentro del film.

Si bien las imágenes múltiples ya se usaban con anterioridad como parte de la narrativa dentro del film y a su vez Saúl Bass lo uso en 1966 en los títulos de créditos de *Grand Prix*, estas siempre permanecían inmóviles en pantalla revelando metraje fílmico. Es así que el trabajo de Ferro en los

títulos de créditos de *The Thomas Crown affair* le añadió un plus a esta técnica. La narrativa se hacía presente de una forma memorable, el trabajar con fotografías, el uso del color y las propiedades cinéticas marcaron una evolución en la pantalla dividida y sentaría las bases para una de las técnicas más usadas y populares de *motion graphics*. El diseño gráfico aplicado a las imágenes múltiples permitió expandir el lenguaje cinematográfico con la incorporación de imágenes y perspectivas simultaneas que cautivaban por su estética al espectador brindando mayor información en menos tiempo.

La contribución técnica, estética, y narrativa de Pablo Ferro en esta innovadora secuencia de títulos convirtieron a *The Thomas Crown Affair* en una pieza icónica del cine de Hollywood, sumado a que el film ganó un premio de la academia por mejor música original, hoy en día la técnica de pantalla dividida continua vigente no solo en títulos de créditos sino dentro del montaje fílmico.

4.2.5.2. Semántica

Aplicando el análisis de Bizzocchi en sus tres niveles de enfoque (narrativo, estructural y gráfico) a nivel narrativo esta secuencia tiene varias funciones primero proporciona las impresiones iniciales de los personajes empezando por Thomas Crown donde la técnica de imagen múltiple sugiere una vida doble, por un lado, el éxito y lujos que contrastan con su vida gris y clandestina. Siguiendo con Vicky Anderson la sensual e inteligente investigadora de seguros. Las imágenes sugieren una posible conexión amorosa entre ambos personajes. Además, la secuencia muestra un grupo de hombres con la imagen arquetípica del asaltante de las películas Hollywoodiense y poco a poco se construye el universo diegético en el que se desarrolla la historia.

La secuencia inicial empieza con un plano detalle de ambos ojos del personaje principal cada uno ubicado de manera individual dentro de un cuadrado entrando en pantalla en posiciones

opuestas. Ambos cuadros se escalan para dar la ilusión de movimiento perpendicular hacía la cámara a manera de acercamiento y alejamiento correspondientemente. De esta manera se forma la primera división de pantalla con 2 cuadros separados por el nombre del estudio que produce el film *The Mirisch Corporation Presentes* con una fuente tipográfica sin serifa y de color blanco (Fig. 31).

El plano detalle ayuda a reforzar mediante dos imágenes simultaneas la capacidad de observación y análisis como unas de las principales cualidades de Thomas Crown. Además, a nivel gráfico en esta composición el uso de colores distintos, la posición invertida de los ojos y las propiedades cinéticas de ambos cuadros, ayuda enfatizar su complicada doble vida, mientras en la una es un deportista y exitoso hombre de negocios en la otra es un mentalizador de atracos bancarios (Fig. 31).



Figura 31 *The Thomas Crown Affair*, títulos de créditos (Pablo Ferro)

Ambas imágenes continúan su movimiento hasta salir de pantalla y dar paso a una nueva composición con la pantalla dividida en 5 partes con diferentes dimensiones y proporciones manteniendo el peso visual hacia el lado izquierdo de la composición. Las cinco divisiones cumplen la función de enmascarar la imagen del personaje principal que se revela por sus propiedades cinéticas de arriba hacia abajo, esta vez con la imagen completamente en escala de grises, se contrasta la aparente felicidad retratada en la sonrisa, con su grisácea y superficial vida (Fig. 32).

Cuatro de las cinco divisiones quedan por debajo del nombre del actor *Steve McQueen* siempre el texto blanco sobre fondo negro por asuntos de contraste y la fuente tipográfica con Versalitas de esta manera destaca la inicial de cada palabra.

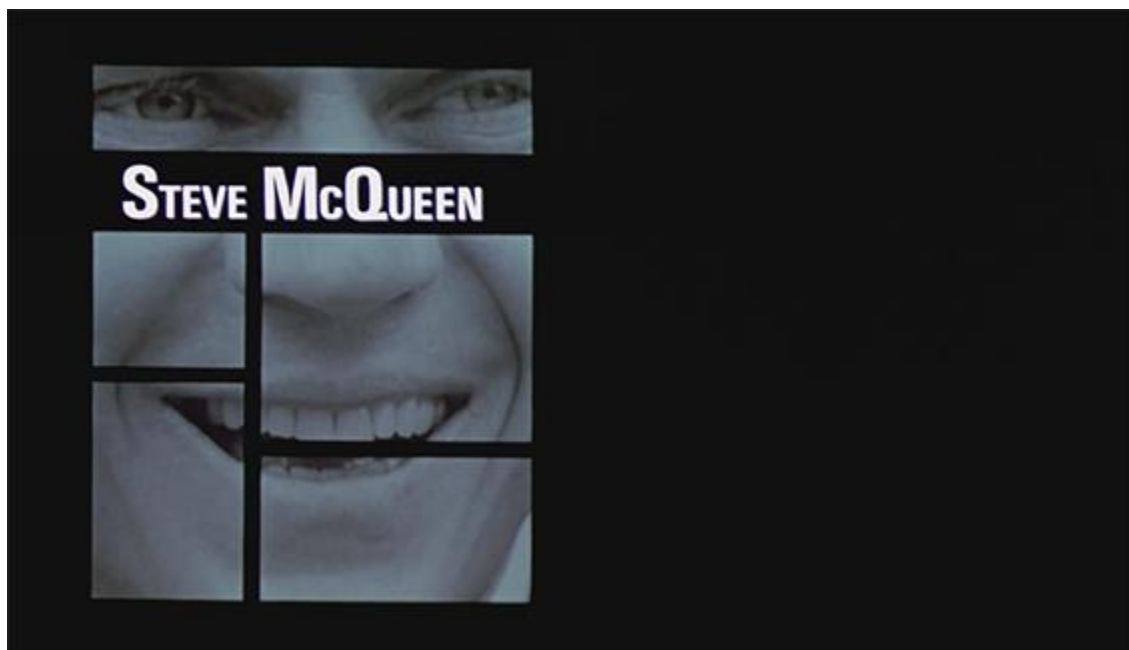


Figura 32 *The Thomas Crown Affair*, títulos de créditos (Pablo Ferro)

Posterior a eso el color invade las múltiples pantallas y sobre la misma composición se remplazan las imágenes de Thomas Crown por ojos y labios femeninos hasta formar el rostro de

Vicky Anderson la bella e inteligente investigadora protagonizada por *Faye Dunaway*, contratada para encontrar al culpable del robo, además de recibir un porcentaje del dinero robado, en caso de recuperarlo.

Los ojos de la investigadora Anderson en primer plano y finalmente su sensual rostro que ocupan gran parte de la pantalla dividida relegan a Crown a un segundo plano y sugieren ese imposible romance entre policías y ladrones. Dónde bien y mal como entidades opuestas no deben entrar en contacto (Fig. 33).



Figura 33 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro)

A nivel estructural, la composición durante los primeros 30 segundos mantiene el protagonismo y mayor peso visual de lado izquierdo siempre mostrando imágenes de forma fragmentadas o completas de los personajes principales, en este caso Crown y Anderson. La proximidad de las imágenes tiende a percibirse como una sola unidad, en este caso el agrupamiento de imágenes

completas y fragmentadas ayudan a relacionar subtramas dentro de la historia, como el romance prohibido entre Thomas y Vicky (Fig. 33 y Fig. 34).

La narrativa continua está vez con superposición de imágenes rápidas, la mirada inquisidora de Anderson, el ojo calculador de Crown, sumado a un plano medio de Vicky en posición frontal a la cámara y un plano medio de Thomas con una posición más relajada procura dividir no solo imágenes si no también la atención del espectador, esto se enfatiza a nivel gráfico mediante el cambio en la colorimetría. Súbitamente los colores de cada pantalla cambian al igual que las imágenes a una velocidad galopante enfatizando momentos de adrenalina debido al turbulento estilo de vida del exitoso Thomas (Fig. 34).



Figura 34 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro)

El nivel estructural de las imágenes a partir del segundo 31 entra en un equilibrio visual al agrupar imágenes múltiples del lado opuesto de la composición con fotografías del resto de personajes inmersos en el universo diegético del film (Fig. 35), aunque la incursión de imágenes

múltiple pretenda equilibrar la composición, los cuadros que forman la imagen en primer plano de Thomas Crown son dominantes en pantalla y de esa forma se refuerza la trascendencia del personaje en la historia.

La pantalla dividida en este caso además de su función estética ayuda a transmitir emociones mediante la narrativa que propone Ferro. Las imágenes múltiples se mantienen de lado izquierdo mostrando en su interior el predominante rostro de Crown con un color avejentado similar al sepia, la composición entra en equilibrio mediante el ingreso de imágenes divididas en el lado opuesto de la pantalla con un efecto desorientador impuesto por más fragmentaciones en la composición, todas en blanco y negro, de arriba hacia abajo se muestran los personajes involucrados en la historia. Empieza por el dinero tradicional recurso de motivación para los personajes, representado con una bolsa blanca. Adicionalmente un grupo de hombres, que al estar juntos en la misma división denotan esa conexión, a través de su vestimenta y actitud sospechosa comunican la imagen arquetípica del secuaz criminal hollywoodiense, seguida de varios planos detalles de los mismos ampones en diferentes divisiones. En la parte inferior y sin perder protagonismo se muestra a la detective Anderson en un plano americano y a su compañero Eddie Malone en plano medio dividido en tres partes, siempre las imágenes con desplazamientos sutiles (Fig. 35).

El “Split screen” en esta composición deja clara su función de mostrar narrativas paralelas, dividiendo la atención del espectador para poder mostrar gran parte del universo que comprende la vida de Thomas. Está vez sumado a la fuente tipográfica sin serifa, se usa un tipo de letra manuscrita, para señalar solo el nombre “Thomas Crown” con un color saturado. Denotando ese lado humano que tiene la letra hecha a mano además de la intensidad, pasión y liderazgo que transmite el color rojo (Fig. 35).



Figura 35 *The Thomas Crown Affair*, títulos de créditos (Pablo Ferro)

A partir del segundo treinta y ocho a nivel estructural las imágenes múltiples empiezan copar casi en su totalidad la pantalla de manera aleatoria, con imágenes variadas referente a la investigación y obteniendo mayor protagonismo el agente Malone quien ocupa un cuadro dominante debido al área que abarca en pantalla, haciendo referencia a su protagonismo dentro de la búsqueda de los asaltantes.

Esta composición se arma con una nueva ráfaga de imágenes, que aparecen mediante corte y estructuran la nueva pantalla dividida, que hace referencia a las indagaciones del robo del *Boston Mercantile Bank*. Es así que a nivel gráfico muestra fotografías de detectives, de manera individual y en conjunto, además del retrato hablado de uno de los atracadores, y se mantiene siempre con mayor protagonismo y misma colorimetría gris la imagen del teniente de policía, Eddie Malone, interpretado por *Paul Burke*, cuyo nombre aparece debajo de la imagen, continuando con el mismo estilo y fuente tipográfica (Fig. 36). A nivel gráfico, la velocidad con la que parecen las imágenes,

el cambio de color aleatorio y confuso de los cuadros transmite el abrumador momento de la policía para dar con el autor del aparente robo perfecto.

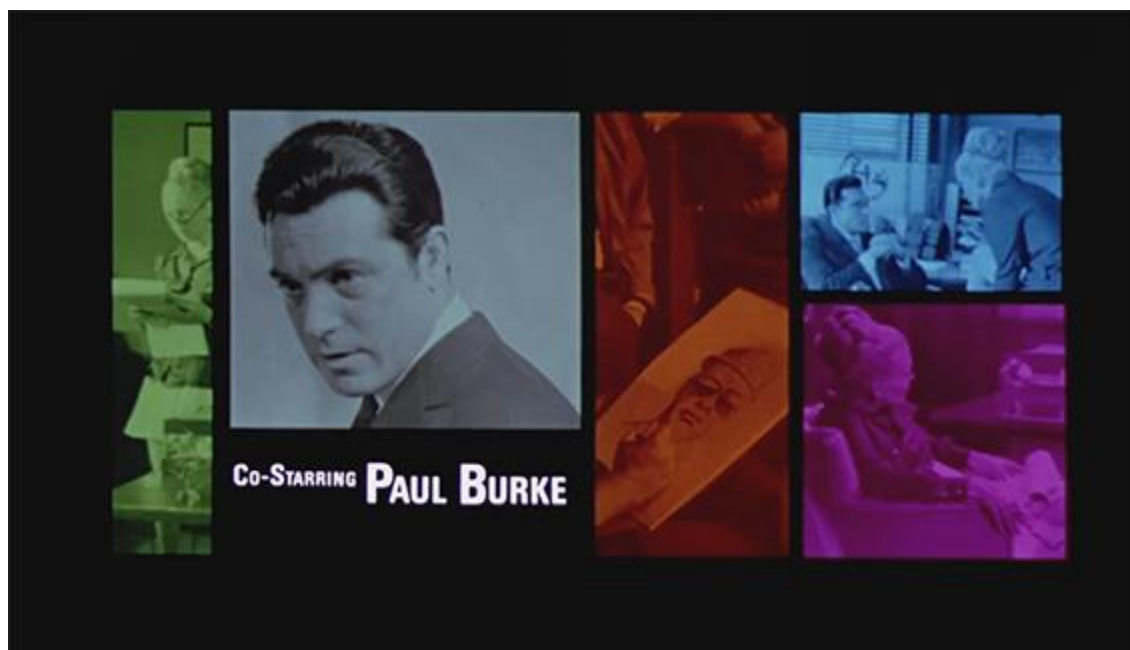


Figura 36 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro)

La siguiente división de pantalla muestra cuadros con imágenes del inicio del robo, a nivel estructural los cuadros, forman un solo bloque visual de manera rectangular, compuesto por seis imágenes simultáneas de los atracadores recibiendo instrucciones vía telefónica del mentalizador anónimo del robo. A nivel gráfico y de manera intencional el color invertido de la imagen y saturado en rojo vuelve la misma difusa y debido a la cantidad de imágenes simultáneas hace difícil su comprensión. La cantidad de información mostrada en pantalla llega a confundir e incomodar al espectador convirtiéndolo en un preámbulo de lo que sucede exactamente una vez que nos adentramos en el film, en el momento en que los asaltantes usan un humo rojo para confundir a la gente y camuflar su escape (Fig. 37).



Figura 37 *The Thomas Crown Affair*, títulos de créditos (Pablo Ferro)

De Aquí en adelante el estilo de los títulos de créditos planteados en cuanto a ritmo y estética se mantiene con imágenes relacionadas a la vida de Thomas Crown, mientras se muestra en una diagramación al estilo de una revista los nombres de todo el personal artístico y técnico involucrado en el desarrollo del film. A partir del segundo cincuenta y nueve las imágenes múltiples empiezan a ocupar menos espacio y esto se equilibra con el incremento de información textual, en forma de bloques o columnas (Fig. 38).



Figura 38 *The Thomas Crown Affair*, títulos de créditos (Pablo Ferro)

De manera general a nivel gráfico las divisiones de pantalla poseen formas rectangulares, estos pueden ser verticales u horizontales dependiendo de la proporción de la imagen y la composición.

La colorimetría empezando por la escala de grises como ya se mencionó en la parte inicial de este análisis es sugerente a una vida vacía y monótona (Fig. 39).



Figura 39 *The Thomas Crown Affair*, títulos de créditos (Pablo Ferro)

A nivel gráfico, en el minuto uno con cuarenta y un segundos la colorimetría variada se hace presente nuevamente, las divisiones de pantalla retoman su protagonismo en cuanto a cantidad y escala y mediante una composición asimétrica nos muestra a los tres personajes más relevantes de la historia, siempre el cuadro dominante para Thomas como protagonista. La Simulación de bandos opuestos, el bien y el mal está vez se transmite a través de la dirección de las miradas y el movimiento de las imágenes (Fig. 40).

En medio de la composición se presenta el nombre del autor de las pantallas divididas, *Multiple screens by Pablo Ferro, films* el único momento en que se le da crédito al autor de títulos de créditos (Fig. 40).

Sobre la parte final se forma la última composición, a partir del minuto dos se usa por primera vez metraje fílmico sobre una de las divisiones, específicamente la que ocupa el lugar central de la pantalla, y pasa a convertirse en el punto más relevante, ya que esa división funciona a manera de máscara sobre el primer fotograma del film (Fig. 41), las propiedades cinéticas de la división dejan en segundo plano al resto de divisiones, esta empieza a escalarse hasta revelar por completo la primera escena de la película (Fig. 42).



Figura 40 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro)



Figura 41 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro)



Figura 42 The Thomas Crown Affair, títulos de créditos (Pablo Ferro)

4.2.5.3. Sintaxis

La importancia de las imágenes y el orden cronológico en que se muestran permite dividir los títulos de créditos en dos partes. La primera donde se muestra a los personajes principales incluyendo los créditos de los protagonistas, el nombre del director y el nombre del film, donde la escala del texto por su importancia se percibe es mucho mayor y la segunda donde se revelan fotografías de escenas del film mientras se muestra de manera textual al resto del personal que formo parte de esta obra fílmica.

El discurso audiovisual se construye de manera progresiva, mostrando de forma sutil la fragmentada personalidad del personaje principal. Pregonando ese mensaje de una doble vida, una especie de desarrollo del personaje en los primeros segundos.

El mensaje continúa con las divisiones de la pantalla en módulos que revelan en orden jerárquico fotografías de los personajes más relevantes de la historia estableciendo niveles, que se refuerzan

a través del tamaño y la proximidad de los cuadros. La Exageración en el tamaño de las imágenes dentro de los módulos, aunque se muestren de manera fragmentada, al unirse y al compartir una misma colorimetría se percibe como una sola unidad. Es así que se establece un mayor peso visual del lado izquierdo a inicio de la narrativa donde se muestra al protagonista Steve McQuenn, sin dejar de lado una de las funciones principales de esta obra audiovisual que es mostrar los créditos del film. Además, esta proximidad entre módulos sugiere conexiones entre personajes, estableciendo bandos que se forman de manera directa e indirecta dentro del desarrollo del film este mensaje se refuerza a través del uso del color.

En la segunda parte se revelan imágenes propias del film como lo que parece de manera confusa un asalto, a ello se le suma de forma progresiva imágenes de la arriesgada vida de Thomas Crown como el juego de Polo, carrera de autos y el vuelo libre en planeador. Una doble vida reflejada con los problemas de ser observado de cerca por los investigadores del robo bancario. Finalmente, la última pantalla dividida se convierte en un cuadro único, ubicado de forma simétrica en el centro, mientras el metraje fílmico se va revelando proporcionalmente hasta ocupar la totalidad del espacio cinematográfico. Es así que se da inicio al desarrollo de la historia mostrando a un desorientado hombre, pero con actitud sospechosas buscando la habitación a la que fue citado.

4.2.6. Aporte del *Optical Printer*

En la actualidad la brecha tecnológica que hace posible la integración entre el diseño gráfico y el *motion graphics* es mínima, puesto que el uso de ordenadores a partir de finales de los ochenta, hasta cierto punto facilita el trabajo y su tiempo de ejecución. Sin embargo, en la década de los sesenta los avances tecnológicos representaban un enorme desafío para los diseñadores de títulos de créditos.

Hasta la llegada de la tecnología digital, una pantalla dividida se lograba mediante el uso del *optical printer* o positivadora óptica, que permite combinar dos o más acciones filmadas por separado copiándolas en el mismo negativo, llamado “el compuesto”. Este dispositivo permitía a los cineastas experimentar y crear efectos visuales además de permitir sacar copias de un material fílmico o restaurar un material antiguo.

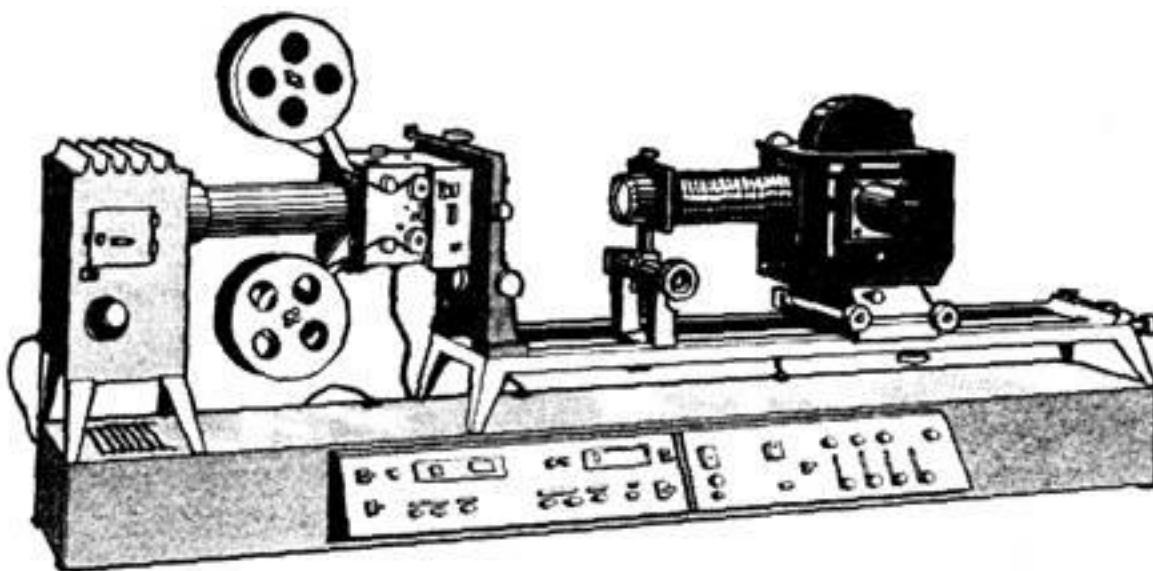


Figura 43 *Optical printer* (fuente, triangleofficial.com)

El *optical printer* consta de un sistema de proyección y un sistema de cámara dotado de una óptica con diafragma y obturador, este va colocado sobre un soporte que hace posible su desplazamiento (Fig. 43). Algunos de los efectos que se pueden lograr mediante la positivadora óptica son el fundido de imagen, disolvencia o encadenado entre planos, desenfoque de imagen, efecto de zoom, congelado de imagen, aceleración o desaceleración de movimientos y pantallas divididas.

Para lograr el efecto de la pantalla dividida se hacen usos de máscaras fijas que revelan una porción del área que deseamos positivar y cubren el área del negativo que no se desea hacerlo, entonces se proyecta material fílmico en el área no tapada del negativo virgen. Después el negativo es rebobinado y se inserta una nueva máscara, que revela esta vez un área diferente al anterior. Se imprime otra imagen en esta área y así se repite el proceso por el número de máscaras que se utilicen. El número de divisiones de pantalla es equivalente al número de máscaras empleadas. Este método hacía posible varias exposiciones diferentes sobre el mismo fotograma, permitiendo crear composiciones complejas con imágenes múltiples.

4.3. Análisis comparativo entre títulos de créditos de entrada

4.3.1. Tipografía

Los títulos de créditos en la película *Dr. Strangelove* tiene como protagonista principal el manejo de la tipografía, un trabajo completamente hecho a mano una letra personalizada que destaca no solo en su capacidad ética de presentar los nombres de todo el personal implicado en el film, sino también por el valor artístico, estético y su capacidad expresiva como metáfora visual. Ferro doto de cualidades narrativas a la letra con trazos finos, formas y dimensiones variadas, que transmiten esa imperfección de la humanidad y de todo lo creado por el hombre, ocupando gran parte del espacio fílmico pero que visualmente permitía contemplar la imagen subyacente, además de romper todos los parámetros simétricos y geométricos establecidos de la tipografía aplicada sobre los títulos de créditos.

Por otra parte, en *The Thomas Crown affair* se usó una tipografía más convencional, letras sin serifas o de palo seco, el minimalismo de la letra y su composición tipográfica sobre un fondo completamente negro permite que la letra blanca destaque por su contraste. Sin embargo, esta

queda relegada a un segundo plano por el estilo de montaje a través de divisiones de pantallas o imágenes múltiples, que visualmente dota de mayor protagonismo a la imagen y el color.

Por consiguiente, el trabajo tipográfico de Ferro en *Dr. Strangelove* le generó gran reconocimiento en la industria cinematográfica, la letra personalizada a mano marco un punto de inflexión en la evolución de esta disciplina que le abriría las puertas a nuevos proyectos en el cine Hollywoodense.

4.3.2. Imagen

En la secuencia inicial de títulos de *Dr. Strangelove* Pablo Ferro usó imágenes de archivo, en su gran mayoría planos generales, la imagen denotada de dos aviones militares mientras se desarrolla el reabastecimiento aéreo de combustible. Si bien estas imágenes no se filmaron pensando en el film, la selección de imágenes a cargo de Ferro si fue pensada para sugerir una danza sexual entre las nubes. Las tomas tenían cierta inestabilidad con ligeros movimientos perpendiculares que reforzaban la connotación sexual de la imagen. A nivel de color el uso del blanco y negro le dio un contexto histórico, aunque se tratase de una historia de ficción dotaba de mayor expresividad a la imagen generando conciencia en la población de lo que podría pasar en un futuro cercano.

Por otra parte, en *The Thomas Crown affair* el cubano hizo uso de fotografías de la producción de la película, el manejo de la imagen fija cobro mayor relevancia a través de movimientos internos dentro del área de cada división de pantalla, Las imágenes se mostraban de manera simultánea con colores bitonales que en ocasiones cambiaban de color rápidamente y de manera aleatoria con el dinamismo característico de Ferro. Las imágenes seleccionadas son inevitablemente connotadoras y revelan aspectos claves de los personajes como el éxito, el romance y parte del universo diegético del film. El manejo de varias imágenes de forma simultánea tuvo mucho protagonismo a través del tipo de montaje mediante la técnica *split screen*.

4.3.3. Sonido

La música en *Dr. Strange love* es una melodía con tinte romántico *Try a Little Tenderness* del compositor Laurie Johnson, esta funciona de manera empática y refuerza ese mensaje copular connotado en las imágenes del repostaje aéreo. Esta melodía se mantiene de forma constante hasta el final de los créditos. Además, esta secuencia fílmica hizo uso de la voz en off acompañada del crudo sonido del viento que permitía poner en contexto al espectador revelando un dato clave como el rumor de la existencia de una bomba nuclear desarrollada por los soviéticos y que podría exterminar a la humanidad.

Sin embargo, en *The Thomas Crown affair* se utilizó la canción *The windmills of your mind* del compositor Michael Legrand y cantada por Joel Harrison que connota emocionalmente a la melancolía del personaje y sus conflictos internos que son exteriorizados a través de la práctica de deportes extremos y la adrenalina de mentalizar asaltos bancarios. El tema musical se mantiene a lo largo de los dos minutos con 21 segundos que dura la secuencia inicial de títulos. Cabe destacar que esta película obtuvo 2 nominaciones a premios de la academia ganando el premio como mejor canción original.

4.3.4. Montaje

El montaje tradicional, lineal y secuencial está a la vista en los créditos de *Dr. Strangelove* a través de la edición se van alternando planos generales y planos detalles las tomas seleccionadas siempre están en movimiento registrando el repostaje aéreo desde su inicio hasta el final. La sucesión de imágenes en conjunto con el sonido permite reforzar esa connotación sexual que proponen tanto el autor como el director del film.

Sin embargo, el montaje espacial en *The Thomas Crown affair* tiene un lugar protagónico, puesto que marco el resurgimiento de la pantalla dividida una técnica olvidada o poco explotada

hasta ese entonces. Ferro, inspirado en el diseño de una revista, muestra imágenes de manera simultánea durante toda la secuencia a través de la división de pantalla en módulos distribuidos en el espacio fílmico, esta técnica se logra a través de un positivador óptico que hasta inicio de la década de los noventa era el santo grial de los efectos visuales. Los módulos cumplen una función narrativa, revelan a los personajes principales de la historia mientras construye el universo diegético y sugieren aspectos claves entorno a ellos como bandos, romance y misterio.

El uso creativo y experimental de la pantalla dividida además de sus cualidades estéticas y cinéticas ayudaban a la narrativa reforzando esa dualidad del personaje. Es así que el trabajo realizado en estos títulos de créditos marco un nuevo punto de inflexión en esta disciplina sentando las bases para el inicio de los gráficos animados.

4.4. Resultados del sondeo

En la actualidad según el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC) con actividad en cine y audiovisual a escala nacional, existen 870 personas registradas (Criollo, 2020, párrafo 7). Los resultados del sondeo se obtuvieron de un grupo de 105 personas que están vinculados a la industria audiovisual, incluyendo estudiantes de grado, postgrado y docentes universitarios.

De acuerdo a los resultados del sondeo, una vez tabuladas la respuesta de manera porcentual (véase anexo 2), se obtiene como datos relevantes que el 75% de encuestados conoce la técnica de la pantalla dividida, el 68 % conoce el *quick cut* o corte rápido y el 49% las letras hechas a mano, estos datos reflejan la actual vigencia de estas técnicas a pesar de su antigüedad.

¿Ha escuchado algunas de las siguientes técnicas en el campo de la postproducción audiovisual en el cine?

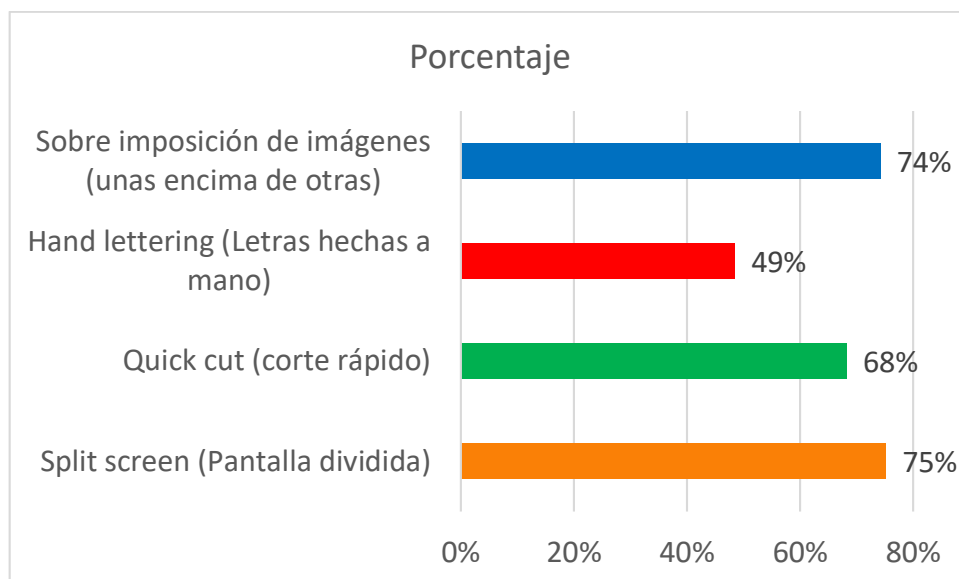


Figura 44 Encuesta sobre técnicas de postproducción. Elaboración propia

Sin embargo, el 83% de los encuestados desconoce sobre la prolificancia e influencia de Pablo Ferro en los títulos de créditos del cine Hollywoodense.

¿Sabía usted que Pablo Ferro es uno de los artistas latinoamericanos más prolíficos e influyentes en los títulos de créditos para cine de Hollywood?

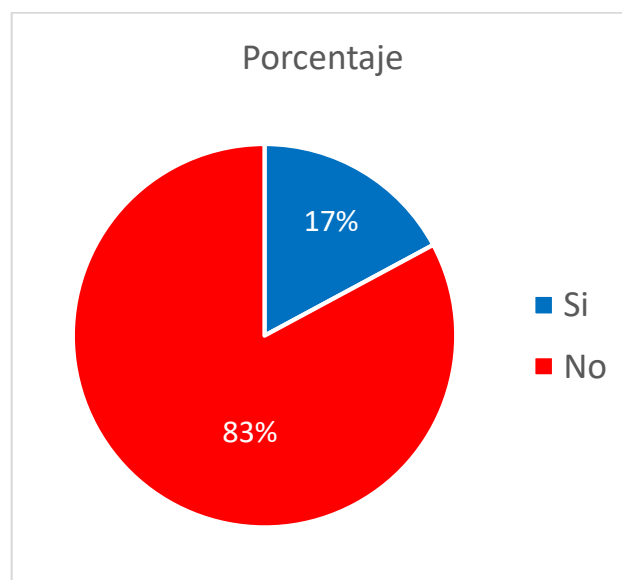


Figura 45 Encuesta sobre P. Ferro y su influencia en el cine. Elaboración propia

Otro dato de gran importancia es que solo el 15% de encuestados tenía conocimiento sobre el diseñador de origen latino Pablo Ferro y su influencia en los títulos de créditos mientras que un 36% conocía sobre los aportes de Saul Bass y un 25% conocía sobre Kyle Cooper, ratificando la hipótesis del gran desconocimiento sobre el legado de Ferro en la industria cinematográfica y audiovisual en general. Gozando de mayor popularidad autores de origen norteamericano.

¿Conoce a alguno de los siguientes artistas y su aporte en el cine y la post producción?

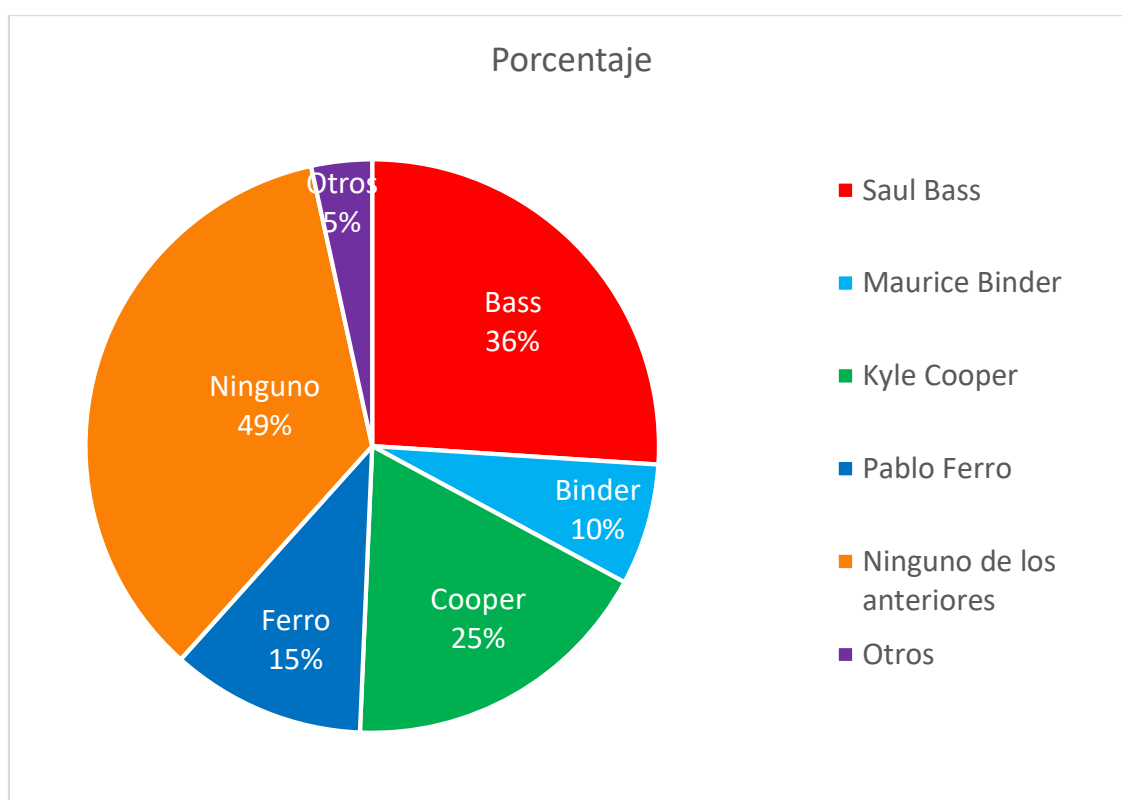


Figura 46 Encuesta sobre artistas y su aporte al cine y postproducción. Elaboración propia

Finalmente, el 89% de la población encuestada mostro interés y estuvo a favor del desarrollo de un producto audiovisual infográfico que les permita conocer sobre el legado del cubano en la industria cinematográfica y audiovisual.

¿Le gustaría conocer el legado de Pablo Ferro en los títulos de crédito y en la historia del cine, a través de un video corto?

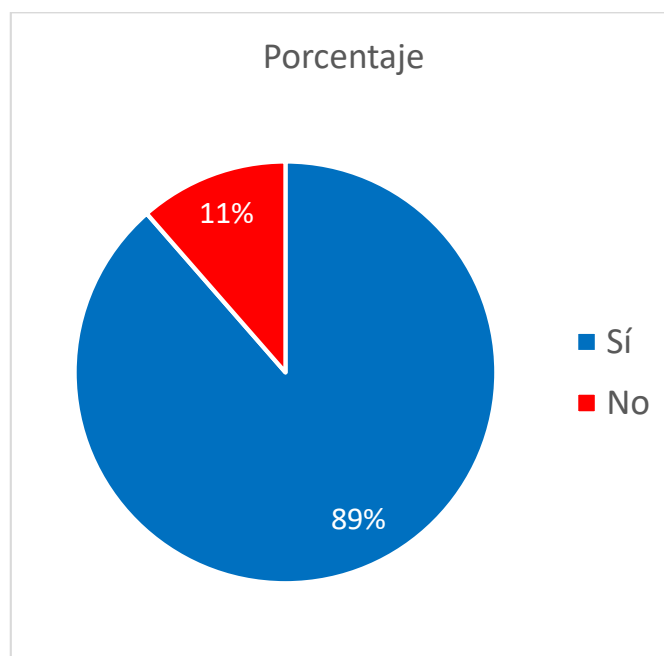


Figura 47 Encuesta sobre el desarrollo de un video sobre Pablo Ferro. Elaboración propia

4.5. Resultados de la entrevista

Respecto al vínculo entre los títulos de créditos y el diseño gráfico, este es absoluto. En cine, nada es casual, incluso lo casual a veces se contempla dentro del proceso de hacer cine. Es decir, debido a que los recursos para hacer cine tienen un alto valor y costos, no se puede dejar a la ligera en el proceso de diseño de producción. La narrativa juega un papel fundamental, pues es donde se planean, se piensan, se diseñan los momentos y el *timing* en que será armada la secuencia y el diseño es clave para definir un proceso de pre-producción, producción y post-producción, que es donde generalmente están situados el diseño para títulos de créditos.

Un título de crédito memorable debe ser funcional y lo suficientemente estético en su narrativa, es decir que sume valor a la película que inicia o termina a través de la historia que presenta en su

secuencia de títulos. La relevancia es tal que fue la primera herramienta comunicativa in situ en la proyección de una película desde la invención del cinematógrafo, pues simplemente la mención del nombre de la película, del director y la producción ya hace que tenga un peso presencial en cualquier película, incluso con alto valor legal en la mayoría de mercados.

El cine debe su existencia y relevancia a su contenido organizado y estructurado. Luego de la invención del cinematógrafo, la proyección secuencial de imágenes se vio insuficiente y se hizo uso de los textos para la representación de sonidos y diálogos. La tipografía hoy en día tiene un rol fundamental en cuanto al contenido de lectura y legal de una película es decir los títulos de créditos, de ahí entonces la forma de presentarlos a través de la tecnología y elementos gráficos de la tipografía.

La película *Dr. Strangelove* destaca por su tratamiento tipográfico que sin duda lo hace único. El blanco y negro siempre genera una serie de limitantes que implican un reto enorme para la proyección de títulos de créditos. Por un momento olvidarse que el color, la entrada a la película con un espíritu contemplativo y la voz en off acompañada es un bloque tremendo de contenido que la tipografía trazada a mano, en un sentido experimental dentro del espacio, disruptivo y con un juego de proporciones hace que se olvide de lo primero y que pase a segundo término. Sin duda, el manejo y tratamiento tipográfico tiene una omnipresencia sobresaliente convirtiéndose esta en la clave de su éxito.

El film *The Thomas Crown affair* destaca por el tratamiento transicional entre el diseño para los títulos de créditos de antes de su época a lo que fue posteriormente en cuanto a manejo de color y modulación de retículas, estilo que todavía hasta hoy se siguen utilizando. Pablo Ferro le dio a esta técnica un lenguaje más contemporáneo en aquel entonces y esta ofrecería una inimaginable cantidad de posibilidades en cuanto a diseño.

La pantalla dividida es práctica. Permite dilucidar entre el entorno cinematográfico clásico de fondo negro, el manejo creativo de formas contenedoras de imágenes y tipografía, además de que en éste caso lo hace de forma muy dinámica y con el espíritu de la película, la música y un *storytelling* bien justificado.

El tratamiento de la tipografía en *Dr. Strangelove* y la técnica de la pantalla dividida en *The Thomas Crown affair* son recursos que no son generalizados, pero si recurrentes. Si bien estas técnicas son simientes del diseño para títulos de créditos en la era contemporánea, han sido ampliamente superados también por estilos más modernos, recordando que el uso generalizado de la computadora a finales de los 90's y principios de siglo significó un salto cuántico en cuanto a recursos técnicos y creativos en general en la industria cinematográfica, lo que ha ofrecido una serie de opciones amplias entre lo análogo y lo digital, y del mismo modo, su aprovechamiento en la narrativa, el diseño y la producción.

Capítulo 5

Conclusiones y recomendaciones

5.1. Conclusiones

El objetivo fundamental de esta tesis surge a raíz de observar los escasos trabajos investigativos o el limitado material hemerográfico especializado sobre el trabajo de Pablo Ferro, quien pese a su influencia en la evolución de los títulos créditos especialmente en la década de los sesenta, no se han realizado análisis pormenorizado sobre sus principales contribuciones a esta rama del cine.

Esta tesis aporta:

1. El legado de Pablo Ferro vive en sus trabajos, tanto de televisión como en el cine y a través de las nuevas generaciones de diseñadores y postproductores audiovisuales, que gracias a su influencia se sienten libres y se atreven a experimentar nuevas formas de comunicación visual. La vertiginosidad en los cortes al editar, sus letras humanizadas e imperfectas y el uso de técnicas como imágenes múltiples a través del *optical printer*, a pesar de su antigüedad hoy en día continúan vigentes y forman parte nuestra cultura audiovisual que continúa ofreciendo al espectador esa sensación de libertad e irreverencia que formara parte la esencia de su creador.
2. La capacidad experimental de Ferro abría las puertas a nuevas posibilidades, resultado de esto es la técnica de imágenes múltiples que deja de lado el estatismo de sus predecesoras, para abrirse camino con sus cualidades cinéticas, estéticas y sobre todo dotándola de narrativa marcando una tendencia para filmes posteriores.
3. El tratamiento tipográfico de Ferro en un sentido experimental, permite que la tipografía sume valor a nivel expresivo y narrativo a los títulos de créditos iniciales. La depuración de los conceptos tipográficos a través del uso generoso de espacios en la composición y

proporciones variadas en la anatomía de la letra permitieron que las letras rústicas e imperfectas de Ferro sean protagonistas a través de su omnipresencia sin restarle visibilidad a la imagen de fondo, convirtiéndolo en un trabajo único que marcaría un punto de inflexión en la forma de mostrar los títulos de créditos. A partir de ahí la estética de la letra hecha a mano de Ferro se convirtió en parte de su impronta personal sentando las bases de una tendencia que se repetiría en la industria cinematográfica y publicitaria hasta la actualidad.

4. Las técnicas aplicadas por Pablo Ferro en la década de los sesentas marcan los inicios de la postproducción audiovisual latinoamericana sin embargo el espectador y gran parte de profesionales y gente vinculada a la industria audiovisual en la actualidad desconocen sobre los orígenes de estas técnicas que forman parte de su legado al cine de Hollywood.
5. Pese al desconocimiento del legado de Pablo Ferro de acuerdo al sondeo realizado tendría buen recibimiento el desarrollo de un producto audiovisual infográfico sobre el legado de Ferro en la industria cinematográfica.

5.2. Recomendaciones

Se propone que el material audiovisual realizado para este proyecto de titulación se distribuya de manera gratuita a través de redes sociales como *facebook*, *instagram* y *youtube* para educar a los estudiantes de producción audiovisual sobre los principales referentes latinoamericanos, hasta ahora desconocidos y que dejaron sus aportes en la postproducción, el *motion graphics* y el cine.

Se recomienda basado en este proyecto el realizar más contenido similar con otros autores latinoamericanos.

Bibliografía

- Alonso, L. (1999). Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. En J. Delgado, & J. Gutiérrez, *Métodos y Técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (págs. 225-240). Madrid: Síntesis.
- Annyas, C. (s.f.). *The movie title still collection*. Obtenido de annyas.com: <http://annyas.com/screenshots/updates/sins-of-our-youth-2014/>
- Annyas, C. (s.f.). *The movie title stills collection*. Obtenido de annyas.com: <http://annyas.com/screenshots/updates/dr-strangelove-1964-stanley-kubrick/>
- Aristóteles. (1990). *Retórica*. Madrid.: Gredos.
- Art of the Title. (14 de enero de 2015). *dr strangelove or how i learned to stop worrying*. Obtenido de art of the title: <https://www.artofthetitle.com/title/dr-strangelove-or-how-i-learned-to-stop-worrying/>
- Art of the title. (4 de agosto de 2015). *the-thomas-crown-affair*. (L. Landekic, Editor) Recuperado el 9 de septiembre de 2020, de art of thetitle: <https://www.artofthetitle.com/title/the-thomas-crown-affair/>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bartolomé, Á., & Ortiz de Solórzano, J. (2011). Títulos de crédito: diseño en movimiento El legado de Maurice Binder en las películas de James Bond. *TecComStudies*, 10-26. Recuperado el 2 de agosto de 2020, de <http://www.teccomstudies.com/index.php?journal=teccomstudies&page=article&op=view&path%5B%5D=123&path%5B%5D=104>
- Bertetti, P. (2015). *La historia audiovisual las teorías y herramientas semióticas*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bizzocchi, J. (2009). *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split Screen*. *Tesis doctoral no publicada*. School of Interactive Arts and Technology, Simon Fraser University, EE. UU.
- Blancas Álvarez, S. (2016). Animando los títulos cinematográficos: de los pioneros a Saul Bass. *Con A de animación*, 118-134. doi:<https://doi.org/10.4995/caa.2016.4800>
- Blanco, C. (2011). *Encuesta y Estadística: Metodos de investigación cuantitativa en ciencias sociales y comunicación* (1a ed.). Córdoba: Brujas.
- Blasco, T., & Otero, L. (1 de Marzo de 2008). *Técnicas conversacionales para la recogida de datos en investigación cualitativa: La entrevista (I)*. Obtenido de Nure investigación: <https://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/408/399>
- Campbell, A. A., & Katona, G. (1979). "La encuesta por muestreo: una técnica para la investigación en Ciencias Sociales" en *Los Métodos de Investigación en las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Paidós.
- Casas Anguita, J. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos (I). *Atención Primaria*, 527-538.

- Criollo, F. (17 de abril de 2020). *El sector audiovisual proyecta pérdidas por USD 1,2 millones en el primer mes de la pandemia*. Obtenido de el comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/sector-audiovisual-icca-perdidas-pandemia.html>
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Gamonal, R. (2005a). Tipo/Retórica Una aproximación a la retórica tipográfica. *ICONO 14, Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 3(1), 75-97. doi:<https://doi.org/10.7195/ri14.v3i1.430>
- Gamonal, R. (2005b). Títulos de crédito. Píldoras creativas del diseño gráfico en el cine. *ICONO 14, Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 3(2), 43-67. doi:<https://doi.org/10.7195/RI14.V3I2.418>
- García, F. (1993). La Encuesta. En M. García, J. Ibáñez, & F. Alvira, *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de Investigación*. Madrid: Alianza Universidad Textos.
- Goldgewicht, R. (Dirección). (2012). *Pablo* [Película].
- Heller, S. (1999). *mr-roughcut*. Obtenido de eyemagazine: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/mr-roughcut>
- Jewison, N. (Dirección). (1968). *The Thomas Crown Affair* [Película].
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kubrick, S. (Dirección). (1964). *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [Película].
- Landekic, L. (29 de noviembre de 2018). *Aiga eye on design*. Obtenido de eyeondesign.aiga.org: <https://eyeondesign.aiga.org/youre-influenced-by-film-title-designer-pablo-ferro-and-you-dont-even-know-it/>
- Manovich, L. (2005). *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2010). *Metodologías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Cengage Learning.
- Martínez Miguélez, M. (2002). Hermenéutica y análisis del discurso como método de investigación social. *Paradigma*, Vol. XXIII, 1-13.
- Martínez-Val, J. (2002). *Tipografía práctica*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Morales, F. (2012). *Conozca 3 tipos de investigación: Descriptiva, Exploratoria y Explicativa*. Obtenido de academia.edu: academia.edu
- Mourgues, N. (1994). *Le Générique de Film*. París: Méridiens Klincksieck.
- Naylor, D. (Dirección). (2000). *Inside: 'Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb'* [Película]. Estados Unidos.
- Poulin, R. (2018). *Fundamentos del diseño gráfico: Los 26 principios que todo diseñador gráfico debe conocer*. Barcelona: Promopress Editions.

- Ramírez Barredo, B. (2016). *Los títulos de crédito Marca de las películas [Universidad Complutense de Madrid]*. Repositorio Institucional. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=111156>
- Rodríguez, J. (2016). Audiovisual y Semiótica: El videoclip como texto. *UNED Revista signa* 25, 943-958.
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Solana, G., & Boneu, A. (2008). *The Art of the Title Sequence: Film Graphics in Motion*. Barcelona, España.
- theguardian. (27 de marzo de 2004). *Citizen Kubrick*. Obtenido de the guardian: <https://www.theguardian.com/film/2004/mar/27/features.weekend>
- Villafañe, J., & Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.

ANEXOS

8.1. ANEXO 1

A continuación, el listado de las películas en las que Pablo Ferro participo, tomado del sitio web IMDB (Internet movie database)

- 1964 *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (main title)
- 1964 *Woman of Straw* (main titles)
- 1968 *Bullitt* (title designer - uncredited)
- 1968 *The Night They Raided Minsky's* (title designer: main title sequence)
- 1968 *The Thomas Crown Affair* (title designer - uncredited)
- 1969 *Midnight Cowboy* (graphic effects)
- 1971 *A Clockwork Orange* (title designer - uncredited)
- 1971 *Harold and Maude* (titles)
- 1976 *Bound for Glory* (title designer - uncredited)
- 1977 *Citizens Band* (titles)
- 1977 *Raggedy Ann & Andy: A Musical Adventure* (title designer)
- 1979 *Being There* (title designer)
- 1979 *Last Embrace* (titles)
- 1980 *Second-Hand Hearts* (title designer)
- 1982 *I'm Dancing as Fast as I Can* (title designer: main title sequence)
- 1982 *Let's Spend the Night Together* (Documentary) (creative associate) / (creative consultant)
- 1983 *Amityville 3-D* (title designer)
- 1984 *Stop Making Sense* (Documentary) (title designer: main title sequence)
- 1984 *Swing Shift* (title designer)
- 1985 *To Live and Die in L.A.* (consultant)
- 1986 *C.A.T. Squad* (TV Movie) (title designer: main title sequence)
- 1987 *No Man's Land* (title designer: main title sequence)
- 1987 *No Way Out* (title designer)
- 1987 *Prince of Darkness* (title designer - uncredited)

1988 *Beetlejuice* (title designer)
1988 *Johnny Be Good* (title designer)
1988 *Married to the Mob* (title designer)
1989 *Fine Gold* (title designer)
1990 *Book of Love* (title designer)
1990 *Darkman* (title designer: main title sequence)
1990 *Heart Condition* (title designer)
1990 *Maniac Cop 2* (title designer)
1990 *Pump Up the Volume* (title designer)
1990 *The Guardian* (title designer)
1991 *Career Opportunities* (title designer: main title sequence)
1991 *Mobsters* (title designer: main title sequence)
1991 *The Addams Family* (title designer)
1992 *American Heart* (title designer)
1993 *Addams Family Values* (title designer)
1993 *Malice* (title designer)
1993 *Philadelphia* (title designer: main title sequence)
1994 *F.T.W.* (title designer)
1994 *Milk Money* (title designer)
1994 *Sin & Redemption* (TV Movie) (title designer)
1995 *Devil in a Blue Dress* (title designer: main title sequence - uncredited)
1995 *To Die For* (title designer: main title sequence)
1996 *Hidden in America* (TV Movie) (main titles)
1996 *Mrs. Winterbourne* (credits design)
1996 *That Thing You Do!* (title design and graphics)
1996 *The Sunchaser* (consultant: graphics) / (title designer: main title sequence)
1997 *Anna Karenina* (title designer)
1997 *As Good as It Gets* (designer: main title)
1997 *Good Will Hunting* (title design)
1997 *Hugo Pool* (title designer: main title sequence)

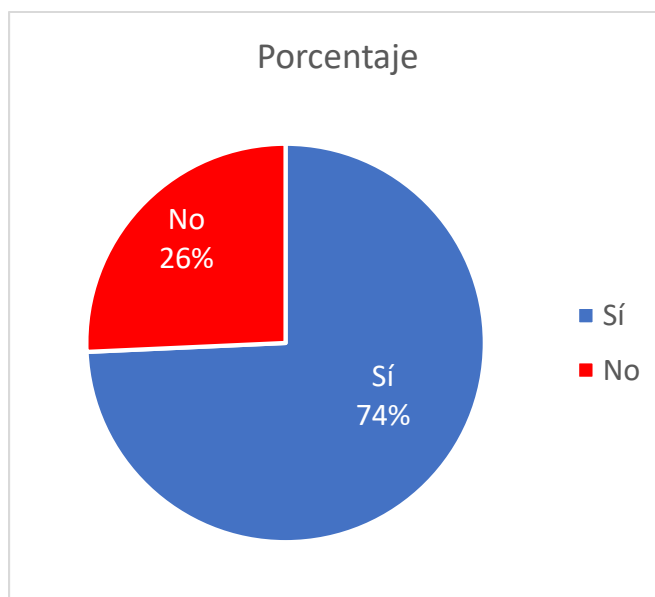
- 1997 *L.A. Confidential* (title designer: main titles)
- 1997 *Meet Wally Sparks* (title designer: main title sequence)
- 1997 *Men in Black* (title designer: main titles)
- 1998 *Beloved* (title designer: main title sequence)
- 1998 *Dance with Me* (title designer)
- 1998 *Doctor Dolittle* (title designer)
- 1998 *Hope Floats* (titles)
- 1998 *Krippendorf's Tribe* (titles)
- 1998 *Psycho* (title designer - final cut)
- 1998 *Winchell* (TV Movie) (title designer: main title sequence - uncredited)
- 1999 *Agnes Browne* (title designer)
- 1999 *All the Rage* (title designer: main title sequence - uncredited)
- 1999 *For Love of the Game* (title designer: main titles)
- 1999 *Witness Protection* (TV Movie) (title designer: main title sequence)
- 2000 *Inside: 'Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb'* (Video documentary) (title design)
- 2000 *The \$treet* (TV Series) (title designer: main title sequence)
- 2000 *The Art of Stanley Kubrick: From Short Films to Strangelove* (Video documentary short) (title designer)
- 2001 *All Access: Front Row. Backstage. Live!* (Documentary) (title designer)
- 2001 *Bandits* (montage sequence - uncredited)
- 2001 *Bones* (title designer: main title sequence)
- 2001 *South Pacific* (TV Movie) (title designer)
- 2002 *Men in Black II* (title designer: main titles)
- 2002 *My Big Fat Greek Wedding* (titles and graphics)
- 2002 *The Truth About Charlie* (title designer)
- 2002 *The Bronze Screen: 100 Years of the Latino Image in American Cinema* (Documentary) (logo creator) / (title designer: main titles)
- 2003 *The Blues* (TV Mini-Series documentary) (titles and graphics - 1 episode) - *The Road to Memphis* (2003)... (titles and graphics)
- 2004 *Napoleon Dynamite* (title designer)

- 2004 *The Door in the Floor* (title consultant)
- 2004 *The Manchurian Candidate* (title designer)
- 2005 *Iowa* (title designer: main titles)
- 2005 *Tweek City* (title designer)
- 2006 *Starter for 10* (title designer)
- 2007 *Cthulhu* (main title designer)
- 2009 *The Ministers* (title designer)
- 2010 *How Do You Know* (title designer - uncredited)
- 2010 *Howl* (moloch card) / (title designer - uncredited)
- 2011 *Larry Crowne* (end title sequence) / (main title sequence creator)
- 2012 *Men in Black 3* (title designer)
- 2014 *Sins of Our Youth* (title designer)

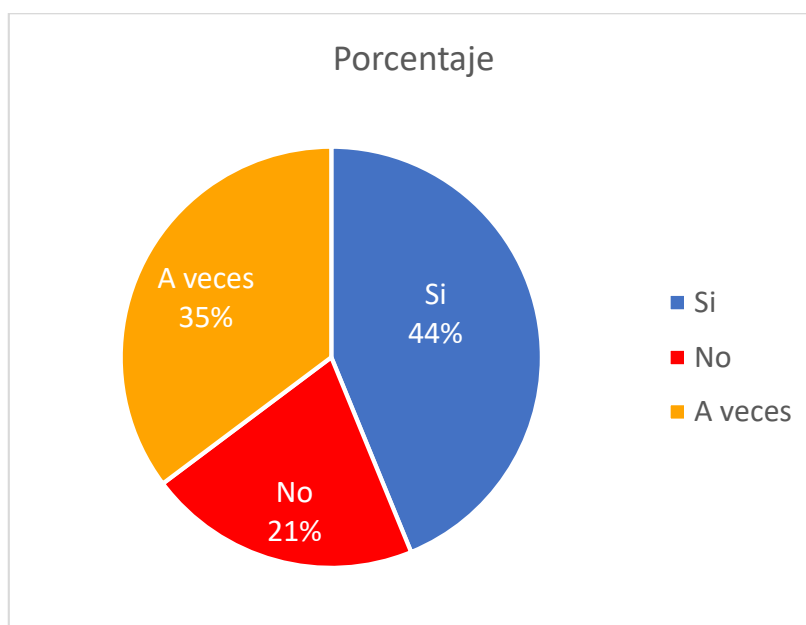
8.2. ANEXO 2

Sondeo sobre títulos de créditos cinematográficos

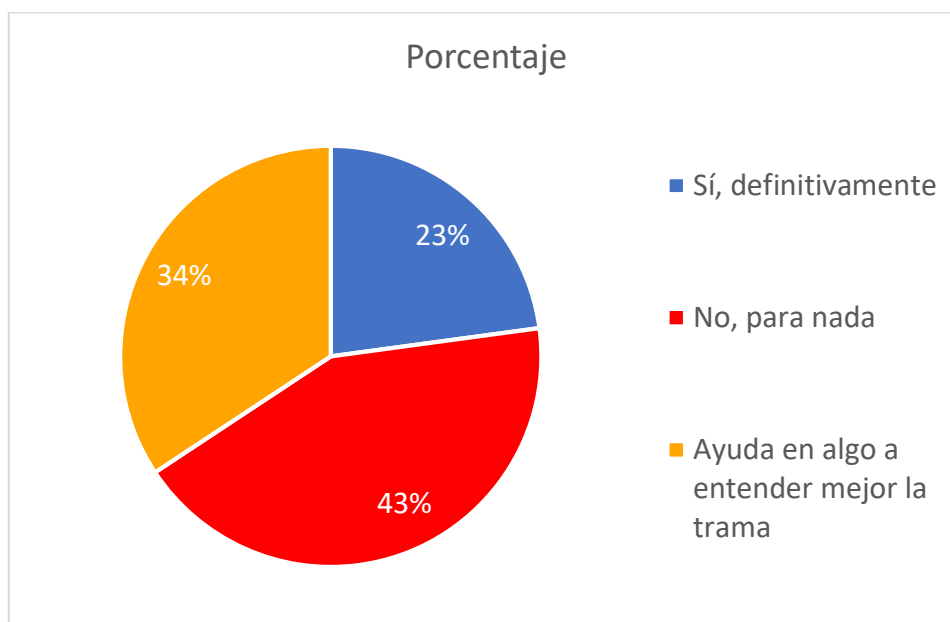
1) ¿Sabe usted lo que son los títulos de crédito en el cine?



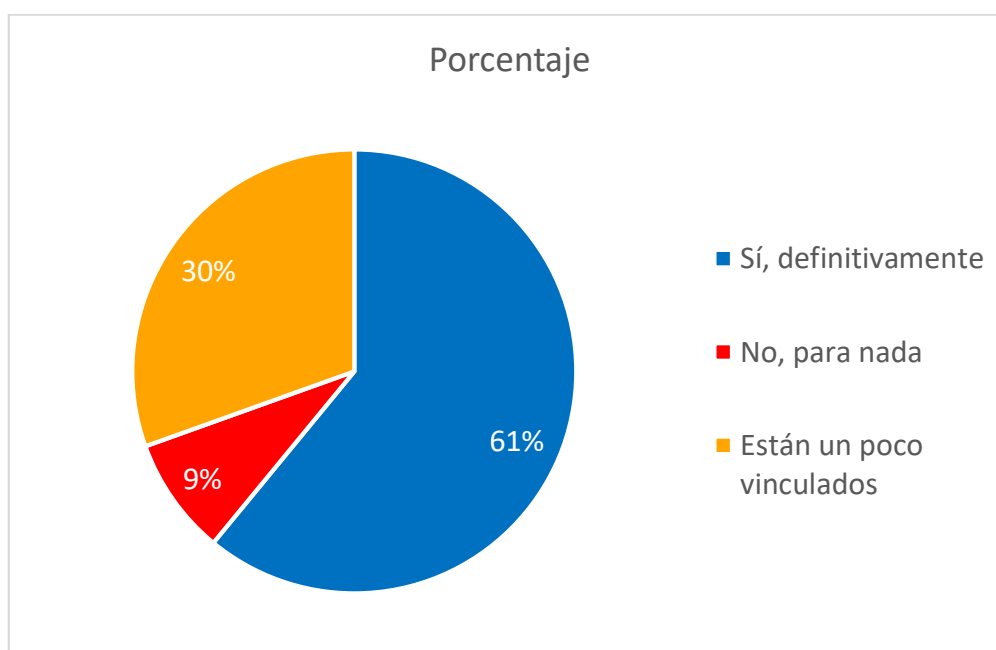
2) ¿Cuándo empieza ver una película, documental o serie, presta atención a la secuencia de inicial en los créditos?



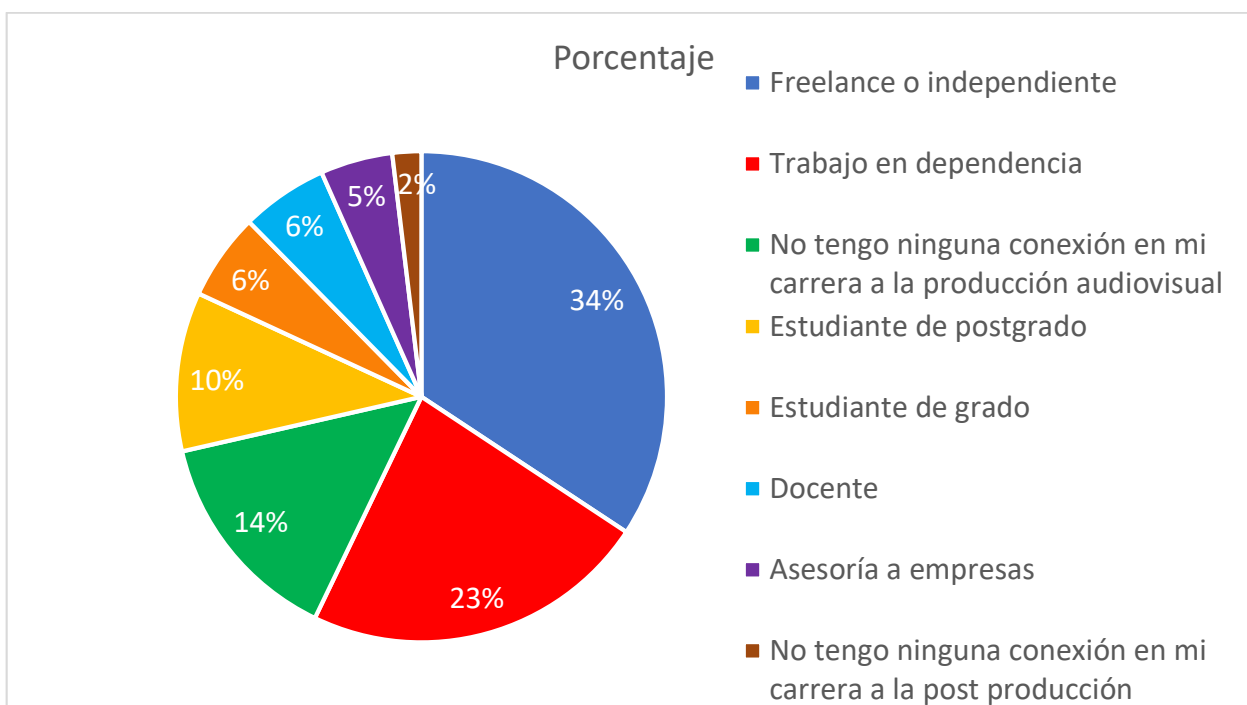
3) ¿Cree usted que la información en los créditos de inicio le cuentan parte de la trama o ayudan a entender mejor el producto audiovisual que está viendo?



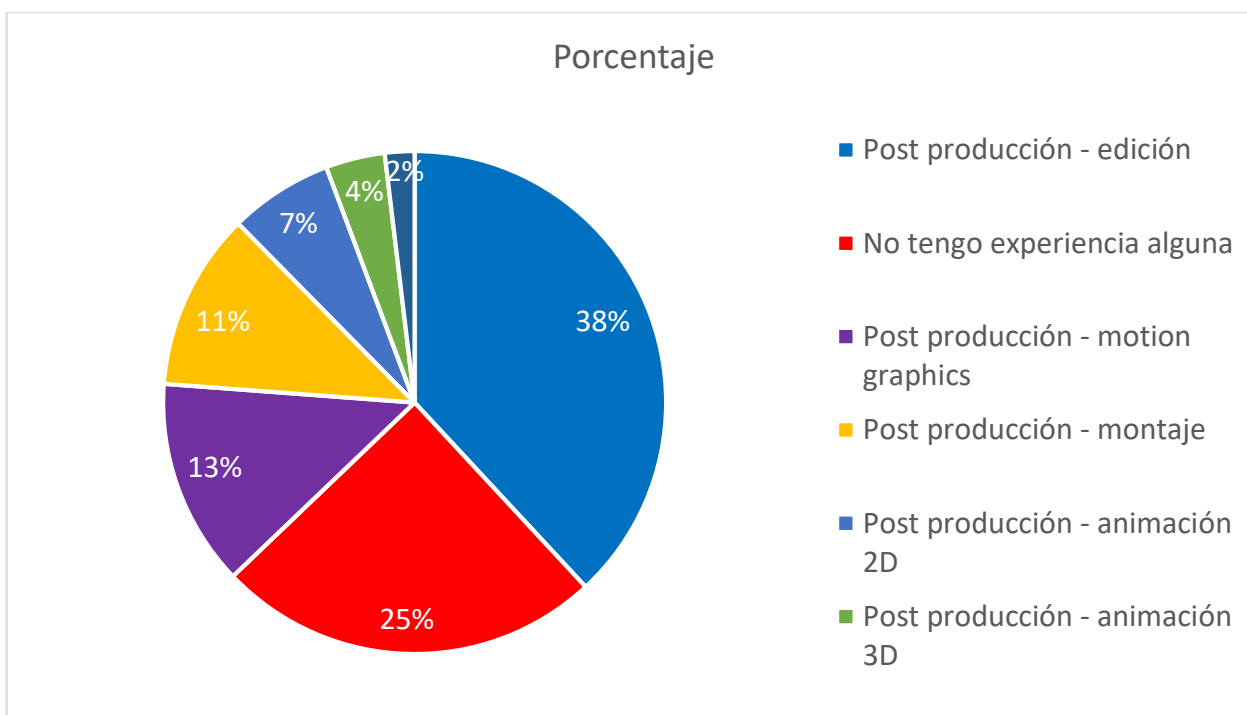
4) ¿Su profesión o estudios están vinculados a la industria audiovisual?



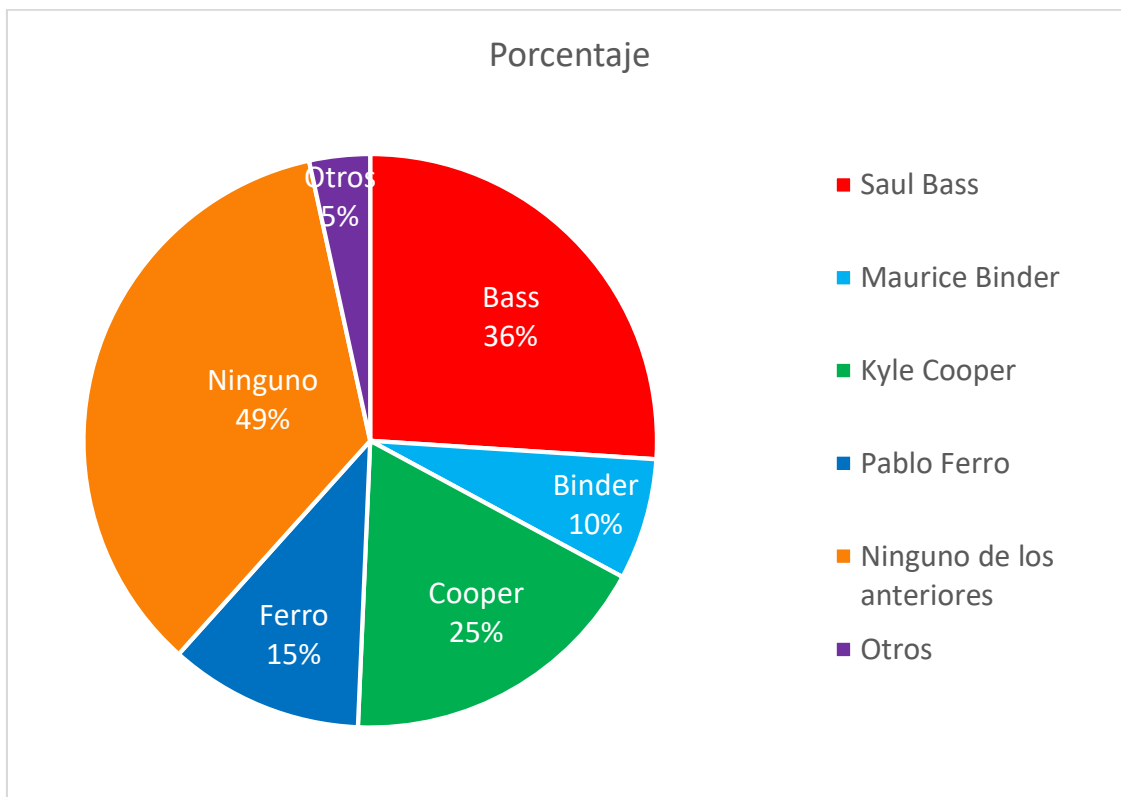
5) ¿Cómo describiría su ocupación actual, en relación al cine y la producción audiovisual?



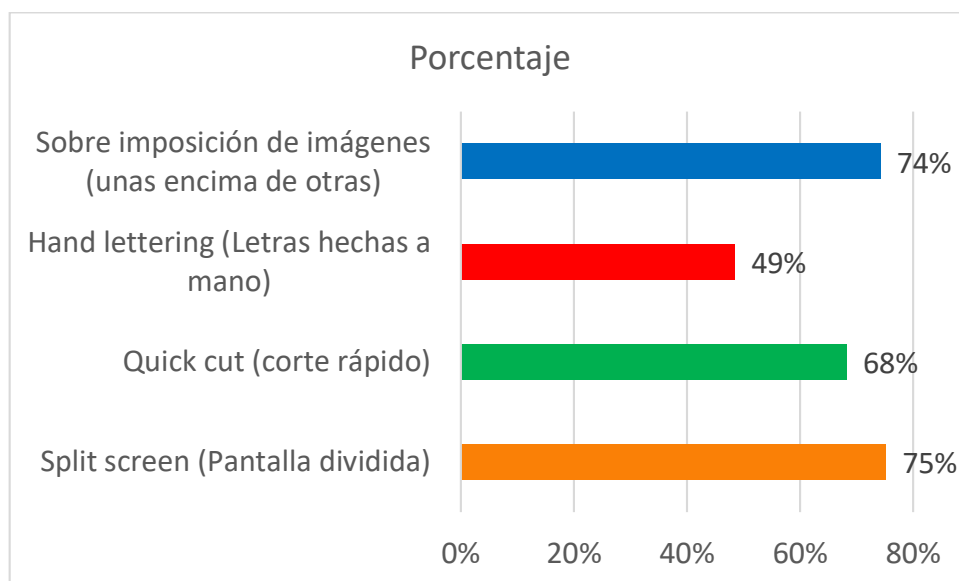
6) ¿En qué área de la post producción audiovisual tiene experiencia?



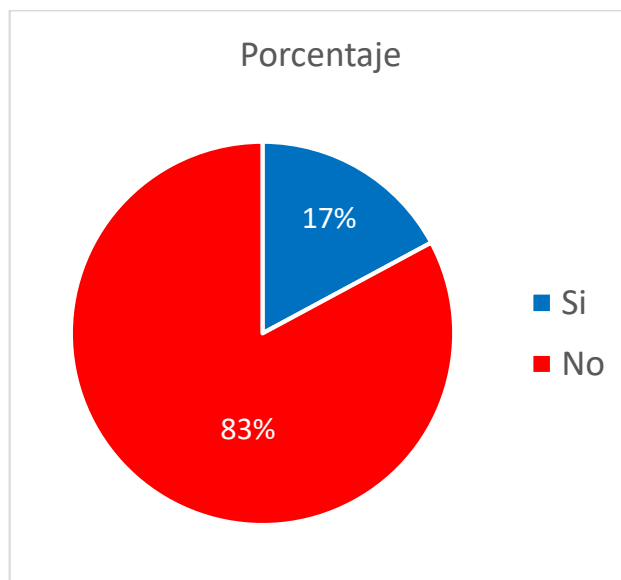
7) ¿Conoce a alguno de los siguientes artistas y su aporte en el cine y la post producción?



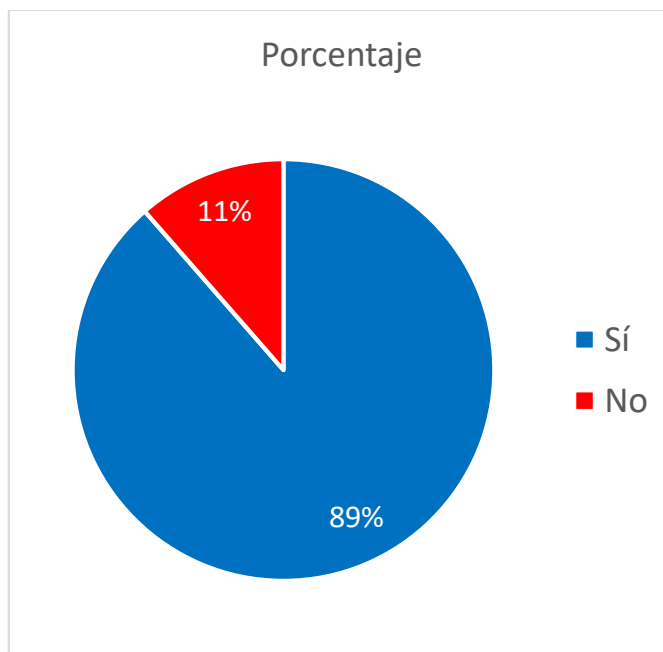
8) ¿Ha escuchado algunas de las siguientes técnicas en el campo de la postproducción audiovisual en el cine?



9) ¿Sabía usted que Pablo Ferro es uno de los artistas latinoamericanos más prolíficos e influyentes en los títulos de créditos para cine de Hollywood?



10) ¿Le gustaría conocer el legado de Pablo Ferro en los títulos de crédito y en la historia del cine, a través de un video corto?



8.3. ANEXO 3

ENTREVISTA

Perfil del entrevistado

José Luis Coyotl Mixcoatl, diseñador gráfico graduado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México. Trabajo como docente universitario y fue colaborador durante 5 años en *Prologue Films*, estudio especializado en secuencias de títulos de créditos, fundado y dirigido por el norteamericano Kyle Cooper en Los Ángeles, California.

Objetivos: Conocer y analizar las percepciones sobre la importancia de los Títulos de créditos en el cine (TDC) y la importancia de las técnicas aplicadas por Pablo Ferro en estos fragmentos audiovisuales.

Cuestionario de preguntas

¿Nos puedes contar un poco tu experiencia con los TDC? ¿Cómo fue tu formación para llegar a trabajar en esta rama del cine y tv?

En realidad, no hubo una formación académica, desde muy joven me gustaba ver los títulos de créditos de las películas, inicialmente de la época de oro del cine mexicano, y eventualmente fui conociendo más sobre todo de cine estadounidense y europeo. Estudié diseño gráfico, pero en ese entonces no había mucho material para estudiar sobre el tema, pero había un movimiento estilístico muy marcado que me interesó muchísimo, que era conocido como Postmodernismo, y de los cuales me llevaron a conocer a muchos diseñadores, pero principalmente el trabajo de Kyle Cooper. Varios años después de salir de la universidad, y tras haber trabajado en dos de los estudios más notables en México y de haber hecho un periodo de enseñanza en algunas universidades en Puebla, fui invitado a trabajar a Los Ángeles, California a *Prologue Films*, estudio fundado y dirigido por

el mismo Kyle Cooper, y a partir de ahí fue un periodo de casi 5 años de trabajar y aprender mucho sobre créditos sobre la práctica diaria en muchos niveles. Fue como hacer una carrera universitaria in situ, lo cual hay que decir que no existe una carrera como tal (al menos que yo conozca).

¿Conoce artistas o diseñadores referentes en la historia de los TDC?

Si, algunos. Kyle Cooper, pues trabajé para su estudio Prologue Films. Conozco a varios más pero desde la bibliografía. Alguna vez coincidí con Karen Fong en una conferencia en la Ciudad de México. También hace algunos años Pablo Ferro hizo alguna colaboración con Kyle Cooper, o algún tipo de residencia en *Prologue*, aunque no supe de que trataba, pero lo vi recorrer las oficinas algunas veces y me di el gusto de saludarlo.

También tuve a Danny Yount como Director creativo. Prologue ha sido generador de extraordinarios diseñadores de créditos, muchos de ellos hoy tienen sus estudios o están en otros estudios, y han tenido premios y nominaciones a reconocimientos importantes en la industria.

¿Conoce diseñadores o artistas de origen latino que se consideran relevantes en la evolución los Títulos de créditos en el cine o la tv?

Bueno, Pablo Ferro era cubano-estadounidense. Quizá alguien de la misma relevancia no, aunque si los debe haber, pero no los conozco.

¿Está familiarizado con el trabajo de Pablo Ferro?

Si. Lo conocí ya de forma un poco tardía, aunque conocía su trabajo.

A tu criterio personal ¿Qué define a un título de crédito, memorable en el cine y tv?

¿Tienes alguna secuencia inicial de film favorita?

Primero que sea funcional y luego que sea lo suficientemente estética en su narrativa y su *storytelling* visual. Es decir, para ser memorable debe trabajar sumando valor a la película que presenta (o finaliza) a través de la historia que presenta en su secuencia y que lo haga de forma clara, legible, entendible y correcta.

En cuanto a alguna secuencia favorita, no sé, me decanto más bien por muchas, aunque el trabajo que Kyle hizo en *Se7en* es, a mi punto de vista, un punto de inflexión en el desarrollo de diseño para títulos de créditos contemporáneos. El universo es tan vasto en cuanto a diseño de créditos que no se si pueda tener favoritismos.

¿Consideras relevante la narrativa, a pesar del corto tiempo que se exhiben, de los títulos de créditos iniciales en cine y tv? Es que es justo el reto de tiempo limitado lo que hace que sea más interesante hacer una secuencia con el potencial de inducir o despedir a una película. Se debe pensar en el momento en el que está situada la secuencia de créditos, porque es bien diferente cuando están al inicio a cuando están al final, incluso en los últimos años se ha vuelto más popular hacerlos después de varios minutos de empezar la película, serie o documental. Ahí es donde la narrativa juega un papel fundamental, pues es donde se planean, se piensan, se diseñan los momentos y el timing en que será armada la secuencia y el diseño es clave para definir un proceso de pre, producción y post-producción.

¿Puede darme un ejemplo que recuerdes que te haya impactado?

Una secuencia que me gusta mucho es la de *Enter the void* de Gaspar Noe, si no recuerdo mal con diseño de Thom Khan en conjunto con Noe. Es todo lo que yo quisiera hacer en una secuencia, que haya espacio para la experimentación, pero al mismo tiempo para a expresión del espíritu de la película.

¿Consideras a los títulos de crédito, como un arte o son parte del diseño?

Diseño, absolutamente. En cine, nada es casual, incluso lo casual a veces se contempla dentro del proceso de hacer cine. Es decir, debido a que los recursos para hacer cine tienen un alto valor y costos, no se puede dejar a la ligera en el proceso de su diseño de producción. Por eso es que hay un proceso largo de pre-producción, luego producción y finalmente post-producción, que es donde generalmente están situados el diseño para títulos de créditos. Si bien éstos últimos pertenecen a un entorno creativo, no los excluye de llevar su propio proceso de exploración y preparación. Siempre he defendido la idea de que el diseño no puede ser considerado arte per se, pues su labor utilitaria lleva más un espíritu de usos específicos, sin embargo, creo que hay proyectos que rebasan las barreras del tiempo y de la aprobación generalizada que lo convierten en obras de arte, lo cual sucede sólo en un proceso selectivo natural generado de la trascendencia.

¿Consideras que los TDC pasan desapercibidos en la audiencia en general? ¿Crees que hay una diferencia entre los TDC para el cine y los TDC para tv? ¿Por ejemplo, el tamaño de la pantalla de cine, versus la pantalla de tv o el móvil?

No. Como todo hay cosas que resultan irrelevantes por mero flujo comunicativo. La relevancia es tal que fue la primera herramienta comunicativa in situ en la proyección de una película desde la invención del cinematógrafo, pues simplemente la mención del nombre de la película, del director y la producción ya hace que tenga un peso presencial en cualquier película, incluso con alto valor legal en la mayoría de mercados. Es decir, tienen más de 120 años de existencia, a la par con la existencia del cine. Diferenciar al cine y la TV también tiene que ver con sus momentos históricos, tanto como sus procesos en blanco y negro/monocromáticos a color. La televisión significó la democratización de contenidos que antes estaban en otros medios, como el cine o los medios impresos, ello implicó el reformato dentro de una pantalla, que ha pasado por varios

cambios también, pero principalmente paso del cine de 3:2 al de 4:3 a la televisión, eventualmente ya en las últimas décadas del 4:3 al 16:9 en el cine y con ello su adaptación a televisión digital. Ahora el cine ocupa más el *aspect ratio* de cinematógrafo, a diferencia del 16:9 de las pantallas modernas. Es decir, que las adaptaciones se seguirán dando, del mismo modo en que se está pasando de las salas de cine físicas al *streaming*, y con ello reformular la manera en cómo se diseñan títulos de créditos según las características del tiempo y de la tecnología que proyecte las películas.

¿Qué rol tiene la tipografía en los TDC en cine y tv?

Los tratamientos audiovisuales en realidad son el pretexto perfecto para hacer desarrollo narrativo de los títulos de crédito, pero además el vehículo para lo más importante en cuanto a contenido de lectura y legal de una película, que son los textos de los créditos, y de ahí entonces la forma de presentarlos a través de la tecnología y elementos gráficos de la tipografía.

¿Qué rol tienen los efectos de sonido y banda sonora en los TDC?

Importantísimo. Hay que pensar que el cine debe su existencia y relevancia al contenido organizado, estructurado y planeado de información audiovisual. Cuando se inventó el cinematógrafo, la proyección secuenciada de imágenes se vio insuficiente y se echó mano de los textos para desplegar diálogos, incluso representar sonidos, y con ello también se utilizó la música y el sonido. Casi desde que existen premiaciones en la industria cinematográfica, se ha premiado a la música y a la edición de sonido. Es vital. Incluso la ausencia de sonido y de música se toma como parte de la narrativa de una película. Así de importante es.

Mi trabajo de titulación analiza la historia de los TDC, especialmente en dos películas que realizaron aportes significativos en el cine. ¿De las siguientes películas cuales ha visto? *Dr. Strangelove(1964)* y *The Thomas Crown affair(1968)*.

Las dos.

¿Y de esas películas cuál cree que es el más memorable o cuál de estas dos resalta más a su criterio en cuanto a la elaboración de los Títulos de créditos?

Las dos. Si bien *Dr. Strangelove* destaca por su tratamiento tipográfico que sin duda lo hace único, *The Thomas Crown Affair* destaca por el tratamiento transicional entre el diseño para los títulos de créditos de antes de su época a lo que fue posteriormente en cuanto a manejo de color y modulación de retículas, estilo que todavía hasta hoy se siguen utilizando. Y no quiero decir con esto que se haya inventado un estilo, pues ya existía, pero si mas bien Pablo Ferro le dio un lenguaje más contemporáneo entonces y que ofrece una inimaginable cantidad de posibilidades en cuanto a diseño.

¿Qué opina usted sobre la técnica de la pantalla dividida en los títulos de créditos de la película *The Thomas Crown affair(1968)*?

Es práctico. Permite dilucidar entre el entorno cinematográfico clásico de fondo negro, el manejo creativo de formas contenedoras de imágenes y tipografía, además de que en éste caso lo hace de forma muy dinámica y con el espíritu de la película, la música y un *storytelling* bien justificado, una gran selección de color e imágenes dentro de los cuadros, además de un uso inteligentísimo del espacio-tiempo de la secuencia.

¿Qué opina sobre el tratamiento de la tipografía en la película *Dr. Strangelove (1964)* a la hora de elaborar títulos de créditos iniciales?

El blanco y negro siempre genera una serie de limitantes que implican un reto enorme para la proyección de títulos de créditos. Por un momento olvidarse que el color, la entrada a la película con un espíritu contemplativo y la voz en off acompañada es un bloque tremendo de contenido que la tipografía trazada a mano, en un sentido experimental dentro del espacio, disruptivo y con un juego de proporciones hace que se olvide de lo primero pase a segundo término. Sin duda ése es su éxito, el manejo y tratamiento tipográfico tiene una omnipresencia sobresaliente.

Estas dos películas y las técnicas que he mencionado, son parte de mi análisis y yo las considero que son muy recurrentes los elementos en los títulos de crédito modernos, dado que el uso de la tipografía hecha a mano y la pantalla dividida son elementos con los que se pueden crear muchas variaciones acordes al tema. ¿Qué opina usted al respecto, está de acuerdo o no?

No. Son recursos que no son generalizados, aunque si recurrentes. Si bien son simiente del diseño para títulos de créditos en la era contemporánea, han sido ampliamente superados también por estilos más modernos, recordando que el uso generalizado de la computadora a finales de los 90's y principios de siglo significó un salto cuántico en cuanto a recursos técnicos y creativos en general en la industria cinematográfica, lo que ha ofrecido una serie de opciones amplias entre lo análogo y lo digital, y del mismo modo, su aprovechamiento en la narrativa, el diseño y la producción. Como todo, las tendencias definen modos y formas temporales en el diseño, que serán superados por otros, y eventualmente después de un tiempo serán usados de nuevo.